

# La fricción entre el azar y lo controlado en el cine de José Luis Guerin\*

FERNANDO CANET

## > La fricción entre el azar y lo controlado en el cine de José Luis Guerin

La obra de José Luis Guerin es el pretexto perfecto para abordar la hibridación entre el cine de ficción y el documental. Este tipo de cine, que se encuentra en la frontera entre ambas formas de escritura cinematográfica, está cobrando una gran relevancia en el cine contemporáneo. Esta tendencia no es algo nuevo, sino una rehabilitación de un movimiento que nació con el propio medio y que ha ido alcanzando notoriedad en diferentes momentos de su historia. Asimismo, el estudio de la dialéctica entre la ficción y la realidad ha sido objeto de interés dentro del campo de los estudios filmicos. En la actualidad está adquiriendo especial relevancia, a la par que está siendo abordada desde diferentes perspectivas. En concreto, en este artículo se estudia el ejercicio práctico del quehacer cinematográfico, centrándose en la relación que el cineasta —en este caso Guerin— establece con la realidad que es objeto de su mirada, y cómo esta se traduce en discurso filmico como resultado de la combinación entre lo aleatorio y lo controlado a lo largo del proceso creativo.

**Palabras clave:** hibridación; ficción/documental; azar/control; cine contemporáneo; cine español.

## > The Friction between Random and Controlled in José Luis Guerin's Cinema

The work of José Luis Guerin provides the perfect opportunity to address the hybridization between fiction and documentary. This type of film situated on the border between these two cinematic forms is gaining increasing importance in contemporary cinema. This trend is not new but a revival of a movement that began with the medium itself and that has made a significant impact at different times in film history. The examination of the dialectic between fiction and reality has also long been of interest in the field of film studies, and is acquiring special relevance today, with studies approaching the question from different perspectives. Specifically in this article, this examination is oriented towards the practical exercise of filmmaking, focusing on the relationship between filmmaker (in this case Guerin) with the reality that is the object of his gaze, and how this relationship translates into a filmic discourse as a result of the combination of the random and the controlled throughout the creative process.

**Key words:** Hybridization; Fiction/Documentary; Random/Controlled; Contemporary Cinema; Spanish Cinema.

**Artículo completo:** <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/467>.

---

\* Este artículo ha sido posible gracias al proyecto del Plan Nacional de I+D+i con el título "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios filmicos a través de plataforma Web 2.0" (HAR2010-18648), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Asimismo me gustaría agradecer los comentarios hechos tanto por Santos Zunzunegui y Ángel Quintana como por los evaluadores, los cuales han permitido que el artículo haya mejorado notablemente.

## Introducción

Recientemente estuve presente en un acto social en el que una persona pronunció unas emotivas palabras. Más tarde tuve la oportunidad de saber que estas respondían a un guion. Pero parecían auténticas, no en vano el guionista las había extraído de una anécdota de la vida del primero y supo adaptarlas a la forma en que este tenía de expresarse. ¿Es esto realidad o ficción?

En la teoría fílmica, según Jared F. Green, “el problema hermenéutico que comúnmente sustenta la división entre la no ficción y la ficción se remonta a la estética del cine primitivo francés y a la división conceptual entre el cine de los hermanos Lumière y George Méliès” (2006: 67). Sin embargo, no es tan frecuente que los estudiosos del cine desvíen su atención a las propuestas fílmicas que por aquella época también practicaron Thomas Edison y sus operadores principalmente en la ciudad de Nueva York. Uno de estos operadores fue Edwin S. Porter, quien en 1901 filmó la película *What Happened on Twenty-Third Street, N.* Esta película de apenas unos minutos fue filmada, al igual que lo hacían los hermanos Lumière, en una localización real, en concreto en la esquina de la calle 23 con la sexta avenida de la ciudad de Nueva York. Tanto en un caso como en el otro lo que sucede delante de la cámara parece fruto del azar, pero, aunque “las funciones del alea”, siguiendo las palabras de Noël Burch (1985: 111), tienen un papel muy importante en estas películas primitivas, no es este el único factor que las determina. Así, desde el comienzo del medio, aquello que parece fruto del azar no lo es completamente, sino producto de la combinación, en mayor o menor grado, según los casos, de lo aleatorio y lo controlado.

En el caso concreto de la película de Porter, la línea principal, que protagonizaban Alfred Abadie (también operador de Edison) y Florence Georgie, se orquestó bajo sus indicaciones. Los dos caminaban hacia la cámara cogidos del brazo, y una vez cerca de la misma él se distanció ligeramente de ella para que una ráfaga de aire levantara su vestido. Lo que a simple vista parece una anécdota fruto del azar caprichoso fue más bien el resultado de la puesta en escena. Ahora bien, y lo más importante, esta parece real. ¿Qué hace que así sea? Dos posibles razones: en primer lugar, que la misma se desarrolla en un escenario real frecuentado por sus viandantes que libremente, más o menos conscientes de la presencia de la cámara, siguen con su actividad habitual; y, en segundo lugar, que la anécdota representada por la pareja de protagonistas también parece igualmente real. Y ciertamente lo es porque justamente esa esquina era famosa en aquel tiempo por el viento que permitía a los hombres echar un rápido vistazo a las medias de las mujeres.

Más tarde, en la década de los años veinte, llegaría John Grierson y su “tratamiento creativo de la realidad”, célebre planteamiento que propuso a propósito de las obras cinematográficas de Robert J. Flaherty, que ya en 1939 fueron definidas por Rudolf Arnheim como *half-documentary*. En la segunda mitad de los cuarenta, tras la segunda guerra mundial, sería el momento del neorrealismo italiano, y a finales de los cincuenta y principio de los sesenta de las nuevas olas, que alcanzaron a prácticamente todos los cines nacionales, como en nuestro caso el nuevo cine español. Todos ellos fueron hitos, y más que nos dejamos en el tintero, acontecidos en la historia del cine, que en mayor o menor medida son referentes de un cierto cine híbrido que en la actualidad está asomando con fuerza dentro del panorama del cine contemporáneo. Movimiento que comenzó a gestarse a principios de la última década del siglo pasado, con obras tan emblemáticas a nivel nacional como *El encargo del cazador* (Joaquim Jordà,

1990), *Innisfree* (José Luis Guerin, 1990) y *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992). Por lo que se refiere al contexto internacional resulta interesante destacar la corriente que surgió en el cine iraní con figuras tan relevantes como Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf y Jafar Panahi.

Para A.O. Scott (2009), las películas realizadas por estos cineastas iraníes son uno de los principales referentes para la nueva tendencia realista en el cine independiente contemporáneo americano, definida por este con el apelativo de “Neo-Neo Realism”, en el que incluye obras realizadas entre 2008 y 2009 por cineastas como So Yong Kim, Ramin Bahrani, Lance Hammer, Anna Boden, Ryan Fleck y Kelly Reichardt. Por otra parte, en enero de 2009 la revista *Cahiers du Cinéma. España* (actualmente *Caimán Cuadernos de Cine*) propuso en su sección titulada “Gran Angular” un debate entre la ficción y el documental. Entre los interesantes artículos que la componen nos gustaría destacar el escrito por Cyril Neyrat en el que se puede leer lo siguiente: “la compleja relación entre el documental y la ficción, formulada ahora desde nuevas perspectivas, emergió con fuerza inusitada en el pasado Festival de Cannes” (2009: 14). Se refiere a la edición de 2008, en la que la película ganadora de la palma de oro fue la francesa *Entre les murs* (*La clase*), dirigida por Laurent Cantet. Entre las películas que también participaron en esta edición, y que también son objeto de análisis en este monográfico, encontramos la del portugués Miguel Gomes, *Aquele Querido Mês de Agosto*, y la del chino Jia Zhang-Ke, *24 City*. Ejemplos todas ellas de lo que para Jean-Pierre Rehm es una constatación general: “las fronteras entre ficción y documental están moviéndose, las barreras se difuminan” (2009: 12).

La dialéctica entre ambas formas de escritura cinematográfica puede ser abordada desde múltiples perspectivas; una de ellas es la que nos ofrece de manera sucinta Bill Nichols en su influyente obra *La representación de la realidad*. Este propone que a menudo se diferencia “una película documental de una de ficción según el grado de control que se ha ejercido durante la producción” (1997: 42). Así, desde esta perspectiva, podemos afirmar que una película puramente de ficción sería aquella que fuese el resultado de una planificación exhaustiva gestada durante la pre-producción y ejecutada fielmente durante el rodaje y montaje. En el caso del documental proponer una definición tan contundente no resultaría tan sencillo, ya que decir que el documental puro pudiera ser aquel donde todo esté bajo la ordenación de lo aleatorio sería ir demasiado lejos. No sólo sería cuestionable por su radicalidad, sino también desde un planteamiento ontológico. Mientras que en el origen de la ficción sí que hay una clara voluntad de control de aquello que se está construyendo, de esa “lucha contra el azar”, como diría Burch (1985: 115), en el documental no lo hay tanto de aliarse ciegamente con lo azaroso como única estrategia creativa.

Sin embargo, y aunque la dimensión control-aleatoriedad no sea del todo fructífera para diferenciar las formas ortodoxas de ambos discursos, sí puede resultarnos útil, como pretendemos demostrar en este artículo, para describir el grado en el que una película según el caso se aleja de la ficción y se acerca al documental o viceversa; dicho en otras palabras, nos puede ser de gran utilidad para describir las características que definen las propuestas cinematográficas que frecuentan la frontera entre la ficción y el documental. Ya que, como dice José Luis Guerin “más que pensar en esos términos de realidad y ficción” puede ser más clarificador “pensar en términos de cálculo y lo aleatorio” (Monterde, 2007: 121). Forma de pensar el cine que, como hemos visto al comienzo, ya existía en el cine de los orígenes.

Para demostrar esta hipótesis de partida, y como objetivo de este artículo, nos acercaremos a la obra de este cineasta con la intención de analizar cómo la escritura cinematográfica puede ser el resultado de

la hibridación entre lo calculado y lo aleatorio. En otras palabras, en qué grado su cine es el fruto del compromiso “entre el azar y la voluntad del autor” (Burch, 1985: 118). Y para tal fin nos servimos de la obra de Guerín porque consideramos que se asienta en una encrucijada, la misma en la que se encuentra el pensamiento cinematográfico de Erwin Panofsky,<sup>1</sup> ya que este, según apunta de forma muy acertada Àngel Quintana, “se sitúa en un curioso cruce entre la reivindicación de la transparencia —la pantalla es una realidad física— y la reivindicación de su manipulación —para que esta realidad sea arte debe ser transformada—” (2003: 61-62).

## Diferentes formas de escribir la realidad: entre lo calculado y lo aleatorio

### El viento sopla donde quiere

Tras mostrarnos cómo el festival de Venecia va tomando forma, Guerín nos presenta en *Guest* (2010) una pantalla cinematográfica en blanco que va tomando vida con la entrada y salida de los viandantes que frecuentan el espacio público donde la misma está ubicada. Este gesto volverá a tener protagonismo en la cuarta carta filmada que Guerín envía a Jonas Mekas. Esta epístola cinematográfica forma parte de la correspondencia que ambos cineastas mantuvieron entre diciembre de 2009 y abril de 2011 dentro del proyecto comisariado por Jordi Balló con el título *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*. En esta segunda ocasión otra pantalla también ubicada en un espacio público cuenta con la voz del propio Guerín, que protagonizando la banda sonora le dirige las siguientes palabras a Mekas:

*Yo quería ver pasar el movimiento de la ciudad frente a una pantalla, y había una ilusión que me mantenía expectante en ese encuadre. Era la ilusión un tanto disparatada de que en cualquier momento de esta filmación podía revelarse dentro de ese encuadre un orden secreto, un orden oculto...*

Este deseo expresado por Guerín ejemplifica el caso más extremo de aleatoriedad. La realidad es la que se construye a sí misma, mientras que el cineasta solo aplica su control seleccionando el encuadre y el motivo que quiere filmar; el resto, todo aquello que sucede en el interior del plano, es el resultado del propio devenir del mundo real que está siendo objeto de filmación. En este caso la tarea del cineasta, fruto de la espera y de una mirada atenta es, como dice Guerín, hallar el orden interno que la rige. Nos encontramos ante una ejemplificación de los planos fijos del cine primitivo, de las imágenes principalmente capturadas por los hermanos Lumière. Por tanto, como hemos visto más arriba, y siguiendo de nuevo a Burch (1985: 115), es en estos casos “el azar quien tiene enteramente en sus manos la puesta en escena”.<sup>2</sup> Así pues, nos estamos haciendo eco de aquellas situaciones donde lo aleatorio adquiere un mayor protagonismo en su diálogo con lo controlado, y donde, por tanto, la idea “el viento sopla

1 Erwin Panofsky, teórico del arte, llevó a cabo un interesante ensayo sobre el medio cinematográfico, titulado *El estilo y el medio en la imagen cinematográfica* (1995). El lector que quiera profundizar sobre este texto puede leer el artículo que Àngel Quintana escribió para *Archivos de la Filmoteca* con el título “Los dilemas de la historia del cine frente a la historia del arte” (2000: 179-196).

2 Por otra parte, nos acercamos a la categoría de documental que Nichols nombra como observacional y que define como sigue: “la modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el control, más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara” (1997: 76).

donde quiere” —formula da por Guerin en la primera de la cartas que le envía a Mekas— alcanza su máxima expresión.

En *Tren de sombras* (1997), Guerin ya propuso, dos años después del centenario del medio cinematográfico, su propio homenaje al cine de los orígenes, a través de las supuestas películas familiares filmadas por el cineasta amateur Gérard Fleury. Aunque esta película y *En la ciudad de Sylvia* (2007) son las dos más pensadas de Guerin, en la parte inaugural de la primera las diferentes situaciones



*Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997)

creadas por este, a modo de contenedores, son colmadas por acciones reales fruto de la improvisación de los actores. Estos gestos auténticos no pactados son los que le otorgan a estas imágenes su estatus de realidad. Así, su orden interno surge de forma natural en el momento del rodaje motivado por una estructura pensada previamente sin que con ello su captura resulte artificiosa. Como señala Guerin, “para que esos momentos filmados tuvieran vida, no fueran la recreación de nada, lo que hacía era crear unos trozos de vida frente a mí e irlos capturando como si fuera el padre de esa familia” (Barrachina, 2012: 67).

Ahora bien, para llegar a captar el ritmo de la realidad, la belleza que revela su interior, hace falta tiempo. El tiempo que no se tiene en una producción cinematográfica al uso. Por ello este tipo de cine es relegado, entre otros motivos, a la periferia de la industria. Una de las principales reivindicaciones de cineastas como Víctor Erice o el propio Guerin es la de tener tiempo para pensar en los rodajes. El tiempo, que según Guerin, tuvo Chaplin, y por ello fue uno de los mejores, o el tiempo que tienen los pintores realistas como Antonio López para captar la belleza de la naturaleza, como así nos lo hizo ver Víctor Erice en su magnífica *El sol del membrillo*. No resulta baladí el gesto que Erice hace en esta película al sustituir el caballete del pintor por el trípode de la cámara del cineasta. Como tampoco lo es la representación de la idea de espera que Guerin escenifica en *Tren de sombras*, cuando Fleury, sentado delante de un lago, espera paciente la llegada del momento perfecto, o de la luz oportuna, la de la aurora, para captar la belleza de la realidad.

La idea de la espera paciente, así como de la observación atenta, también es puesta en imágenes por Guerin en otro momento de su filmografía. Nos referimos a uno de los primeros planos que, tras la secuencia de archivo en blanco y negro, abre *En construcción* (2001). Unos ojos pintados sobre un muro pueden ser interpretados como los de Guerin y su equipo, que durante tres años estuvieron observando



*En construcción* (José Luis Guerín, 2001)

y filmando el derribo y posterior construcción de un edificio en el barrio del Raval de la ciudad de Barcelona. Excusa perfecta para documentar esa realidad, así como las consecuencias que el cambio de fisonomía provoca en la misma. Este plano puede ser visto como el contraplano del último de *Tren de sombras*, en el que la actividad de un cruce de calles de la pequeña villa de Le Thuit en la alta Normandía francesa es filmada sin interrumpir su flujo cotidiano. Plano fijo, toma larga, y gesto innega-

150

cuadro

ble de una cierta contemporaneidad cinematográfica, que vuelve su mirada a sus orígenes de forma nostálgica con la intención de recuperar las formas que lo vieron nacer. Por otra parte, revitaliza los planteamientos teóricos de André Bazin, en concreto su idea de no romper el flujo natural de la acción, así como, y siguiendo a Rob Stone, de “aquello que Deleuze llama la erupción de ‘un tiempo breve en estado puro’ (2005: xxi) de un tiempo-imagen que hace que la audiencia sea consciente de su *durée*<sup>3</sup> [duración]” (2013: 176). Y finalmente comulga con la posición que mantiene la cineasta y también teórica Trinh T. Minh-Ha, quien considera el tiempo real “más ‘creíble’ que el tiempo filmico”. De este modo, ella asume que la toma larga es el recurso más apropiado para “evitar distorsiones en la estructuración del material” (2007-2008: 228).

### El plano coreográfico

Ahora bien, en ninguno de los casos citados esa toma larga es una garantía de que lo que allí ha sido filmado es únicamente fruto de la improvisación, sino que puede ser igualmente el resultado del control del cineasta o de una mezcla de ambas naturalezas. Siguiendo con Bazin, y refiriéndose a una escena de peligro en la película *Buitres en la selva* (1951), “la cuestión no es que el muchacho haya corrido realmente el riesgo representado, sino solo que su representación fuese de tal forma que respetara la unidad espacial del suceso” (2004: 77). Por tanto, la cuestión no radica tanto en la naturaleza del contenido como en la forma y, sobre todo, y muy importante, que el resultado final de su aplicación parezca real a los ojos de los espectadores. Ya que, como dice Peter Brunette, “el propósito de toda intervención autorral es lograr que el resultado de la misma resulte más real que la realidad misma” (1985: 35).

3 *Durée*, concepto que Stone interpreta según los planteamientos teóricos de Henri Bergson.

Este planteamiento nos hace cuestionarnos todas las situaciones que Guerin nos plantea en *En construcción*, una película claramente de apariencia real o realista. Así, nos podemos preguntar: ¿hasta qué punto los elementos que componen los lugares de esa realidad y las acciones de las personas que lo habitan son aleatorios o fruto de una puesta en escena? ¿Hasta qué punto, y volviendo a los ojos pintados o al resto de pintadas que aparecen en *En construcción*, las mismas pertenecen al lugar o, por el contrario, han sido creadas con una intención determinada? ¿Es casualidad que en el plano de los ojos pintados aparezcan en su parte inferior un grupo numeroso de palomas que apaciblemente comen en el suelo o, por el contrario, es el resultado del trabajo del equipo de producción? Son preguntas cuya respuesta se puede encontrar en ocasiones en el propio texto, pero que en otras hay que buscarla más allá. Por ejemplo, y con respecto a la última pregunta, la respuesta puede que se acerque más a la primera opción, ya que, si nos fijamos en el conjunto de planos que forman la secuencia, descubriremos que la presencia de las palomas, y en particular su vuelo, es uno de los motivos principales que la dotan de continuidad.

Ahora bien, en otras ocasiones su naturaleza no es tan fácil de dilucidar desde el propio texto, por lo que hay que acudir a otras fuentes extra-textuales para tratar de descifrarla. Si comparamos las pintadas que aparecen en *En construcción* con las que son mostradas en *En la ciudad de Sylvia*, podemos pensar que las primeras, por su condición más próxima al documental, formarán parte de la realidad referencial, mientras que las pertenecientes a esta última, por su condición más ficticia, no lo serán. Así, podemos pensar que la pintada “Derribos no rehabilitación sí” que aparece en *En construcción* forma parte del contexto y que el cineasta se lo ha apropiado como significante para transmitir un significado fruto del sentir o, mejor dicho, del malestar de los vecinos del barrio ante una problemática social que les afecta muy de cerca. Sin embargo, dado que su condición de documental, como ya hemos visto, no es garante de su autenticidad, también es lícito que nos planteemos si la misma puede haber sido pintada por el propio equipo de producción. Por lo tanto, en este caso la información extra-textual, el género al cual se adscribe la película, no es del todo determinante, o al menos no lo es en lo que se refiere a este tipo de cine.

Diferente resulta el caso de la pintada de *Laura je t'aime* mostrada de forma recurrente en *En la ciudad de Sylvia*. A pesar de que se encuentra en un espacio público que parece no haber sido manipulado, esta realmente no forma parte de esa realidad sino que es más bien un significante construido para transmitir un significado determinado. Se trata de una cita

*En construcción* (José Luis Guerin, 2001) y *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007)





En la ciudad de Sylvia (José Luis Guerín, 2007) y El Paseo del comercio de Saint-André (Balthus, 1954)

que hace referencia a la representación de la mujer ideal que tanto ha perturbado a lo largo de la historia a escritores y artistas masculinos. En concreto hace alusión a Laura, el particular objeto de deseo inalcanzable que cautivó a Petrarca. Así, Sylvia puede ser el trasunto de Laura al igual que lo puede ser de Lotte (Goethe), Annabel Lee (Alan Poe) y Beatrice (Dante). Así en este caso la información extratextual sí resulta determinante para descubrir su naturaleza. Como se puede leer en el guion de la película en el apartado “El entorno-La localización”, la escritura de *Laura je t’aime* ya estaba contemplada entre los motivos recurrentes que debían decorar las localizaciones.

Si seguimos leyendo el guion nos encontramos con un apartado que Guerín titula “El entorno y el plano coreográfico”, el cual nos hace cuestionarnos qué es un plano coreográfico. Según el director: “son planos que basan su expresividad y fotogenia en la organización pausada del movimiento de figuración, en una organización rítmica de entrada y salidas de cuadro, de los cruces y contrastes entre viandantes”. En esta misma página otro detalle nos llama la atención; es la imagen de una pintura de Balthus, en concreto *El Paseo del comercio de Saint-André* (1954). Esta pintura es el referente a partir del cual Guerín construye el encuadre del plano del hotel Patricia donde su protagonista, nombrado en el guion como “ÉL” (Xavier Lafitte), se aloja durante su visita a la ciudad.

Tras su primera noche este sale con un mapa entre las manos tratando de orientarse. Se encamina en primer lugar hacia la derecha pero finalmente toma la dirección contraria acercándose a cámara y saliendo de campo por la izquierda del encuadre. Tras su salida el plano no se corta, tal y como sería lo habitual en una narrativa convencional, sino que se sostiene durante otro minuto para observar las entradas y salidas de los diferentes figurantes. Nos encontramos al inicio de la película y, por tanto, el artificio que se irá desvelando a la largo de la misma todavía permanece oculto. Así pues, y aunque la película está anclada en el territorio de la ficción, el espectador puede pensar que lo que está viendo es un pedazo de realidad que la cámara está filmando sin interrumpir su flujo. Pero resulta ser todo lo contrario, lo que está presenciando es una coreografía, como hemos visto, donde lo que parece una libre disposición, el orden interno de la realidad, es una orquestación pensada, ensayada y finalmente ejecutada por unos figurantes responsables en última instancia de representar, no improvisar, un orden previsto en este caso de antemano. Por lo que no solo la línea principal está bajo el control de la producción, como inicialmente el espectador se pudiera imaginar, sino que también el segundo término lo está. Ahora bien, y

muy importante, la puesta en escena se articula intencionadamente para que el resultado final parezca realista, es decir, se presente a los ojos del espectador como real, como si lo que este estuviese viendo fuese fruto de la casualidad del momento y no de su manipulación. Esto nos retrae irremediablemente de nuevo a Bazin, cuando llamaba realista “a todo sistema de expresión, a todo procedimiento de relato, que tiende a hacer aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla” (2004: 299).

### El temido efecto cámara

La voluntad de réplica no solo se ciñe al encuadre, sino que su recreación también incluye algunos de los personajes que aparecen en la pintura de Balthus, como, por ejemplo, la señora mayor o el perrito que merodea por la calle. Además de estos en la pintura nos llama especialmente la atención otro personaje, que en este caso no es representado en la película, pero que nos resulta muy útil para lo que a continuación queremos exponer. Se trata de la niña que, en primer término, dirige su mirada curiosa a la cuarta pared, consciente del mecanismo discursivo. En una película de ficción esta apelación al espectador rompería la ilusión de verosimilitud, pero todo lo contrario sucede en un contexto realista. En este terreno la mirada a cámara de los transeúntes que habitan ese mundo real objeto de atención, más que romper, ayuda a consolidar la ilusión de realidad. Numerosos ejemplos de estas miradas a cámara pueden ser reconocidos en los planos generales que pretenden retratar la cotidianidad del barrio del Raval en la película *En construcción*. Ahora bien, a pesar de que en estos casos la realidad no está manipulada, cierta impostura aparece cuando aquellas personas que la habitan son conscientes de la presencia de la cámara. Nos referimos al temido efecto cámara o al principio de Heisenberg que dice lo siguiente: “la presencia de un observador siempre modifica la conducta de quien está siendo observado” (citado en Rhodes y Parris, 2006: 7). Rhodes y Parris en la introducción de su libro editado con el título *Docufictions* proponen como ejemplo de este efecto dos casos muy tempranos en el historia del cine: *Kid Auto Races at Venice* (*Carreras de autos para niños*, 1914) e *International House* (*Casa internacional*, 1933). En ambas películas sus respectivos protagonistas, el primero interpretado por Charles Chaplin y el segundo por Bela Lugosi, modifican su conducta al ser conscientes de que la cámara les está filmando.

El primero ilustra a la perfección aquellos casos en los que las personas que habitan la realidad que se está filmando no solo miran a cámara cuando son conscientes de su presencia, sino que además la buscan para ser protagonistas de su filmación. Desde el momento en el que el personaje que interpreta Chaplin es consciente de la presencia de la cámara, que está filmando las carreras, este no puede evitar querer ser el centro de su interés. Esta obsesión es el motivo del conflicto que se articula en la película, por una parte, tenemos el deseo de Chaplin y, por otra, la necesidad de quien se encuentra dirigiendo la grabación de quitárselo de en medio. En *En construcción* podemos encontrar un ejemplo de esta necesidad de protagonismo por parte de uno de los vecinos del barrio. Esto lo vemos en uno de los planos que, como hemos dicho más arriba, tiene por objeto retratar el día a día del vecindario; en concreto nos referimos al que muestra la farmacia del Dr. Roig de fondo. Un vecino, consciente de la presencia de la cámara entra en campo, busca su ubicación perfecta y comienza su particular performance, persiguiendo con ello su minuto de gloria o tal vez los quince que vaticinaba Andy Warhol.<sup>4</sup>

4 Una de las frases célebres del controvertido artista fue la siguiente: “En el futuro todo el mundo será famoso durante quince minutos. Todo el mundo debería tener derecho a 15 minutos de gloria”.

**Puesta en situación**

Si en este tipo de planos los vecinos del barrio son los protagonistas, conscientes en mayor o menor medida de la presencia de la cámara, éstos ceden ese privilegio a aquéllos que se van convirtiendo con el paso del tiempo, por una razón u otra, en los protagonistas de las diferentes tramas que finalmente van dando forma al relato. Una de esas tramas que se va construyendo conforme *En construcción* se va igualmente edificando, es la protagonizada por Juana Rodríguez e Iván Guzmán. Esta pareja de jóvenes tienen el privilegio de cerrar el relato. Para ello, Guerin prepara una situación que es la que sirve de colofón del viaje que él y su equipo han llevado a cabo durante tres años en el barrio del Raval. Durante este tiempo Guerin ha podido constatar la carga que Iván supone para Juana. Esta realidad se ha ido transmitiendo a lo largo de la película, pero la misma quiere ser subrayada como punto y final del periplo recorrido. Para ello, Guerin le pide a Juana que cargue, ahora no metafóricamente sino físicamente, con Iván. Estas son las únicas indicaciones que le da, el resto es fruto del azar. Así, el trayecto que ambos recorren a lo largo de una calle, filmado por la cámara en un travelling de seguimiento, es fruto de la improvisación de ambos. Igualmente, el segundo plano protagonizado por aquellos vecinos, que casualmente se encontraban en la localización, tampoco está sujeto al control de la producción. Algunos adelantan a la pareja, mientras que otros atentos a lo que está pasando prefieren conservar su estatus de comparsa. Precisamente esta libertad de acción que tienen tanto éstos como la pareja protagonista es la principal razón que hace que la secuencia parezca auténtica. Así, esta libertad permite que el orden de la secuencia brote de su interior, orquestado en este caso, y, a diferencia del ejemplo de *En la ciudad de Sylvia*, principalmente por la propia realidad. Un ejemplo magnífico de este orden interno nos lo ofrece el final de la secuencia. Dos gestos, protagonizados cada uno de ellos respectivamente por Juana e Iván permiten cerrarla en lo más alto. En primer lugar, Juana agotada indica al equipo que no puede más. El recorrido ha sido demasiado largo, y ya exhausta no puede cargar más con Iván. Este baja, durante unos segundos no sabe muy bien qué hacer, hasta que finalmente le propone a ella cambiar de rol. Con esta permutación la película cierra abruptamente a negro.

Esta secuencia es un perfecto ejemplo de lo que Guerin ha acuñado como “puesta en situación”, que, como él mismo señala, se asemeja a la puesta en escena porque en ambos casos el director tiene que tomar una serie de decisiones previas al rodaje. No obstante, y a diferencia de la segunda, lo que sucede en la puesta en situación una vez la cámara comienza a filmar es fruto no tanto de lo escrito en un guión y lo planificado en los ensayos como de la improvisación de sus protagonistas. Por ello, para Guerin, si la puesta en escena tiene como resultado la actuación, “la creación de un pequeño trozo de vida” es el resultado de la puesta en situación (Monterde, 2007: 137-138). Si este dispositivo ya fue ensayado por Guerin en *Innisfree*, es en *En construcción* cuando alcanza de alguna forma su madurez, puesto que, según Jordi Balló, emerge con fuerza en esta última película tras “un largo proceso de debate interno entre el director y su equipo sobre las formas de captación de lo real”. Para Balló la puesta en situación es:

*Una manera de organizar una secuencia en la cual los personajes improvisan un diálogo, o dejan que una situación se desarrolle a partir de unos indicios apuntados por el director. No es una ficción, porque los personajes son ellos mismos y organizan su acción y su diálogo, pero existe una cierta previsión, una disciplina del encuadre y de la planificación que puede contener elementos típicos del cine de ficción, como el campo/contracampo (2010: 108).*

### El montaje como articulador de sentido

Así esta figura clásica del cine de ficción, campo/contracampo, puede formar parte a su vez de propuestas híbridas, bien como fruto de una planificación, bien como resultado de cierta ordenación de los materiales brutos en la sala de edición. Si hasta ahora nuestro interés se ha centrado en la fase de rodaje, a partir de este momento toda nuestra atención se dirigirá al siguiente estadio en el proceso de creación, es decir, a la fase de montaje. Probablemente *Guest* sea hasta la fecha la película menos pensada en lo referente a la gestación y filmación, lo que implica que en este film el momento del montaje adquiere una mayor relevancia si cabe. Esto no quiere decir que en el resto de la filmografía de Guerin no lo tenga, sino todo lo contrario, en todas y cada una de sus películas, el montaje es un momento clave en su construcción, muestra de lo cual a nivel auto-reflexivo lo es *Tren de sombras*. Ahora bien, este resulta especialmente relevante en *Guest* por, como hemos dicho, la condición azarosa de su material. Así, es en el montaje donde esta película es pensada primordialmente, donde finalmente se configura el discurso que dará sentido al material filmado. *Guest* nos ofrece un ejemplo de cómo la figura campo/contracampo puede ser construida en la sala de edición sin que esta haya sido planificada previamente. Guerin visita la Plaza de Armas de Bogotá atento a los personajes que esta le pueda ofrecer. Parte del material grabado en la misma finalmente toma forma de diálogo en la sala de edición. Para ello, Guerin concatena planos de acción y reacción no pensados inicialmente, pero que gracias al montaje adquieren sentido mediante la construcción de la figura campo/contracampo.

De esta forma el material capturado va tomando forma en la sala de edición a través de la selección y organización del mismo. En este momento, y a diferencia de los ejemplos que hemos analizado más arriba, el orden no se orquesta, en un caso, o se encuentra, en el otro, durante el rodaje, sino que se construye principalmente durante el montaje. En este caso, la mirada atenta del cineasta no se centra en la realidad que tiene a su alrededor, sino en las imágenes resultado de esa mirada inicial. Con lo que es en el montaje cuando el cineasta mira una y otra vez ese material filmado con la intención de seguir descubriendo su orden interno. Esta idea está perfectamente desarrollada en *Tren de sombras*. En esta película, cómodamente instalado en el espacio extra-diegético, es Guerin quien revisa al detalle las su-puestas viejas películas familiares, buscando en ellas lo que a simple vista no se puede apreciar. De esa forma Guerin se convierte en trasunto de Thomas, el protagonista de *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966), quien amplía obsesivamente una fotografía en busca de lo que esta esconde. O hace suyo el trabajo meticuloso de Ken Jacobs, quien en su film *Tom, Tom, the Piper's* (1969, 1971) analiza minuciosamente cada uno de los frames que otorgan movimiento a los diez minutos del cortometraje que con el mismo nombre realizara G. W. "Billy" Bitzer en 1905. Rob Stone por su parte compara la operación quirúrgica realizada por Guerin en la moviola con la realizada en la película *Zapruder Film of Kennedy Assassination* (1963), definiéndolo así: "el material bruto se convierte en objeto de toda clase de análisis y, en consecuencia, en materia para una estereotipada secuencia de *thriller* conspiratorio" (2013: 174).

Así pues, operando con los materiales originales en la sala de edición, éstos pueden adquirir un nuevo sentido o, dicho de otra forma, se puede descubrir en ellos un secreto oculto que una mirada superficial no lograría descifrar. Tenemos un ejemplo cuando Guerin en *Tren de sombras*, haciendo uso de nuevo de la figura campo/contracampo, orquestada a través del principio básico de objeto/sujeto de la mirada, logra mediante esa nueva construcción de las imágenes en la moviola dibujar una relación entre los personajes inicialmente oculta. Así, y como apunta Marsha Kinder:



*Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997)

156

cuadro

*Esta emocionante secuencia revela como la edición siempre funciona como una maquinaria de búsqueda, las manos de aquella persona desconocida que maneja el aparataje parece estar buscando la más significativa y resonante combinación de imágenes y sonidos, aquella que logre que la historia salga de esos fragmentos* (2003: 22).

Es, por tanto, en el sala de montaje donde el material filmado se transfigura definitivamente en discurso, donde ese material resultado de llevar a la práctica la formulación cinematográfica “*I react to life*”, que Mekas le expone a Guerin en su encuentro en Nueva York —recogido en *Guest* y después recordado por Guerin en la primera carta que le envía a Mekas— es finalmente ordenado dotándolo de sentido.

En algunos casos, el momento del montaje supone un reencuentro con ese material almacenado que tras el paso del tiempo vuelve a captar la atención del cineasta. En la segunda carta que Mekas envía a Guerin lo invita a visitar su *editing room*, y en ella su vieja moviola, a través de la cual Mekas revisita parte de su historia filmada. Se trata de *out takes* que este quiere reunir en lo que según él será su última película titulada *Footages*. En este caso el viaje en el tiempo es de treinta años, viejas películas filmadas en Nueva York y en Londres que Mekas recuerda con nostalgia.

Guerin, como contestación a esta epístola, también le enseña su lugar de edición; en su caso la vieja tecnología es sustituida por la nueva forma de edición digital. Mientras que la pantalla de la derecha nos muestra la línea de tiempo del programa informático *Avid*, en la pantalla de la izquierda se nos muestra la ventana que este programa de edición digital destina a recopilar los enlaces a los ficheros de vídeo, esos fragmentos de realidad, que esperan pacientes a ser editados. Esta visualización física de los contenedores de los “cinemas”, siguiendo la terminología de Pasolini,<sup>5</sup> nos remite a una mostración de los mismos mucho más temprana

5 Según Àngel Quintana, Pasolini otorgó el nombre de cinemas “a todos esos objetos, formas o actos que integran la realidad permanente... los cinemas son infinitos ya que pueden ser vistos como fragmentos brutos de realidad” (2003: 156).

en la historia del cine. Nos referimos al instante en el que las imágenes fruto del *Kino-glaz* (cine ojo) son congeladas, es decir, al momento en el que el rodaje de la realidad cede su protagonismo al montaje de la misma. El extrañamiento de la interrupción se va desvaneciendo conforme el mecanismo del montaje se va desvelando. Así, la realidad fijada en el celuloide se metamorfosea en material de archivo que espera a que las manos de Yelizaveta Svilova, mujer y montadora de Dziga Vertov, anclada en el interior de la diégesis de *El hombre de la cámara* (1929), le devuelva la vida mediante la operación quirúrgica del montaje.

## Conclusión

Para concluir, de nuevo nos apropiamos del pensamiento cinematográfico de Panofsky, y cómo este ha sido interpretado por Quintana, para aplicarlo al cine de Guerin en los siguientes términos: “se encuentra en un lugar incierto entre la teoría formativa de los años veinte, que consideraba el montaje como el elemento clave de lo artístico cinematográfico, y la teoría realista que nació en los años cuarenta,<sup>6</sup> basada en la afirmación del poder ontológico de la realidad y su verdad dentro de la imágenes” (Quintana, 2003: 62). Pero esa capacidad artística del medio no solo la ejerce Guerin en el montaje, sino, como también hemos visto, durante el rodaje cuando convive con las diferentes realidades que son el objeto de interés de su mirada, ya que estas, independientemente del nivel de control que sobre ellas se ejerza, siempre son atrapadas desde un encuadre muy meditado. La principal excepción a ello es sin duda alguna *Guest*, la más inmediata de todas; como dice el propio Guerin, “su imagen resultante no obedece a una idea de cuadro [...] sino que es la tensión entre la captación en presente de algo que desaparece y la necesidad de escucharlo” (Barrachina, 2012: 65). Y entre las del encuadre más pensado destacaríamos *En la ciudad de Sylvia*, donde su director, según manifiesta en el guion de la película, pretendió “conseguir la naturalidad y la vida propia del documental en una sólida estructura llena de correspondencias, con encuadres significativos, compuestos con rigor, abordando la creación de climas e ideas con la luz, a veces sumamente estilizada”.

Muy cercana a la dialéctica de Panofsky encontramos la que recientemente han planteado Thomas Elsaesser y Malte Hagener (2010: 14-34) entre el “*cinema as window*” y el “*cinema as frame*”, así como la doble pregunta que, más alejada en el tiempo, se formuló Richard Griffith en los siguientes términos:

*¿Es el arte cinematográfico un arte de la observación, en el cual el material fotografiado domina adecuadamente al artista dirigiendo sus manos y sus ojos? o ¿es un arte en el cual el artista pone todo su empeño en manipular el material fotográfico para que este exprese sus propios deseos, sueños, miedos y obsesiones? (1979: 204)*

Como hemos visto a lo largo de este artículo, Guerin cuestiona con su propuesta cinematográfica esta disyunción planteada por Richard Griffith. En su lugar propone una copulación entre ambas formas de concebir el medio fílmico. Dicho con las palabras del propio Guerin, su cine es el resultado de “la fricción entre ambas escrituras”.<sup>7</sup>

6 Cuyos baluartes fundamentales fueron André Bazin y Sigfried Kracauer. El lector que quiera profundizar en sus teorías, entre otras, puede hacerlo consultando los capítulos dedicados a tal fin en los libros de Colin McCabe (1976), Francesco Casetti (1994) y Ángel Quintana (2003), y más recientemente, en 2011 todas ellas, las nuevas relecturas que sobre las teorías realistas han llevado a cabo Richard Rushton, Dudley Andrew, Bert Cardullo y Lúcia Nagib.

7 Dicho en el guion de *En la ciudad de Sylvia*.

## Bibliografía

- Arnheim, Rudolf (1939). Fiction and fact. *Sight and Sound*, VIII:32.
- Balló, Jordi (2010). La nueva ecología del documental. El Máster de Documental Creativo de la UAB, en Torreiro, Caimiro (ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción. El documental catalán contemporáneo, 1995-2010*. Madrid: Cátedra: Signo e imagen.
- Barrachina, Santiago (2012). La pantalla como lienzo. Entrevista con José Luis Guerin. *L'Atalante. Revistas de estudios cinematográficos*, nº 13, Enero -Junio 2012, 60-70.
- Bazin, André (2004). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.
- Brunette, Peter (1985), Rossellini and Cinematic Realism, *Cinema Journal*, Vol. 25, No. 1, Autumn, 34-49.
- Burch, Noël (1985). Praxis del cine. Madrid: Fundamentos.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2010), *Film Theory an introduction through the senses*, New York and London: Routledge.
- Green, Jared F., (2006). This Reality is Not One: Flaherty, Buñuel and the Irrrealism of Documentary Cinema, en Gary D. Rhodes and John Parris Springer, (eds), *Docufictions. Essays on the intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina: McFarland Company, Inc.
- Griffith, Richard, (1979). Film and Reality: The Background, en Jacobs, Lewis (ed.), *The Documentary Tradition* (202-204). New-York: W.W. Norton and Co.
- Kinder, M. (2003). Uncanny Visions of History: Two Experimental Documentaries from Transnational Spain — *Asaltar los cielos* and *Tren de sombras*. *Film Quarterly*, 56(3), 12-24.
- Minh-Ha Trinh T. (2008). El afán totalitario de significado. *Archivos de la filmoteca*, nº 57-58, vol II, 223-248.
- Monterde, Enrique (2007). José Luis Guerin, en Cerdán Josetxo y Torreiro Casimiro (eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos* (113-140). Madrid: Cátedra.
- Neyrat, Cyril (2009). Sin etiquetas. *Cahiers du Cinema. España*, nº19, 12-13.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Panofsky, E. (1995). *Three Essays on Style*. The Mit Press.
- Quintana, Àngel. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.
- Rehm, Jean-Pierre (2009). (Continuará...). *Cahiers du Cinema. España*, nº19, 12-13.
- Rhodes, Gary D. and Springer, John Parris (2006), *Docufictions. Essays on the intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina: McFarland Company, Inc.
- Rodríguez, H. J. (2007). *Voces en el tiempo: conversaciones con el último cine español*. Festival de Alcalá.
- Scott. A. O. 2009. Neo-Neo Realism. *The New York Times* 17 March, <[http://www.nytimes.com/2009/03/22/magazine/22neorealism-t.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2009/03/22/magazine/22neorealism-t.html?pagewanted=all&_r=0)> (10/05/2013).
- Stone, Rob (2013). En la ciudad de Sylvia/In the City of Sylvia (José Luis Guerin, 2007) and the durée of a dérive, en Delgado Maria M. y Fiddian Robin (eds), *Spanish cinema 1973-2010. Auteurism, politics, landscape and memory* (pp. 169-182). Manchester University Press.

## Autor

Fernando Canet es Profesor Titular de Comunicación Audiovisual en la Universidad Politécnica de Valencia, imparte su docencia actualmente en los másteres oficiales de Producción Artística y Postproducción Digital, así como en la licenciatura de Bellas Artes. Doctor en Comunicación Audiovisual y Postgrado en Herramientas de Autor para Títulos Multimedia. Ha disfrutado de becas de estancias de investigación en *Goldsmiths College University of London* y en *New York University*. Ha participado en numerosos proyectos de investigación nacionales e

internacionales, siendo en estos momentos el investigador principal de un proyecto financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Plan Nacional de I+D+i. Es autor de un libro y co-autor de otro, ha participado en obras colectivas y ha escrito artículos en revistas con *peer-review*. En la actualidad su línea de investigación se centra en general en el cine contemporáneo y en particular en aquel cine que se encuentra en la frontera entre la ficción y el documental. Es evaluador externo de las revistas *Archivos de la Filmoteca* y *L'Atalante*, así como forma parte del comité científico y editorial de la revista *AdComunica*. Ha sido Subdirector Docente de su departamento y Director del Área de Actividades Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia.

Fecha de recepción: 07/07/2013 Fecha de aceptación: 18/08/2013

