

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
José Luis Guerín entre fantasmas

Autor/es:
Bou, Núria

Citar como:
Bou, N. (1997). José Luis Guerín entre fantasmas. La madriguera. (1):53-53.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41603>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:



José Luis Guerín entre fantasmas

Núria Bou

En 1995 Guerín puso en marcha un hipnótico *Tren de sombras* con el que celebró el centenario del cinematógrafo. Ese film que condensa como en un mágico palimpsesto toda la memoria cinematográfica del mundo, ha sido realizado por un hombre de pocas pero excelentes películas que sabe concertar, como muy pocos, la memoria del celuloide y de la vida en un solo proyecto.

—¿Cuál es la primera película que recuerdas haber visto?

—*Blancanieves y los siete enanitos*. Pasé miedo y me emocioné, me sentí plenamente involucrado en ese "otro lado" de la pantalla, hasta tal punto que me costó aceptar el rol de espectador, quería permanecer en ese "otro lado" del espejo. Recuerdo la impresión tremenda de la resurrección. Diez años después, descubro otra resurrección que pauta mi evolución como espectador, la de *Ordet*.

—¿Un plano inolvidable?

—El plano que me viene a la cabeza está en *Nanouk, el esquimal*: un primer plano de Nanouk mirando a la cámara sonriente. Es una sonrisa franca, transparente, inigualable: redescubro la emoción de hallarme frente a un semejante. Ante cada visionado de *Nanouk* olvido las decenas de semejantes que he reconocido en otras películas y descubro la imagen de un ser humano por primera vez. El reverso de esa sonrisa —y de esa emoción— está en *Lirios rotos*: el rostro torturado de Lilian Gish intentando esbozar la mueca de una sonrisa antes de morir.

—Citas ejemplos de films clásicos. ¿Puedes invocar con el mismo entusiasmo algún autor en el cine contemporáneo?

—La verdad es que me siguen pareciendo de lo más contemporáneo los supervivientes de la *Nouvelle Vague*. Una película de Rohmer, de Rivette o de Godard me hace muy feliz. Eso dice algo muy positivo de los años sesenta: la *Nouvelle Vague* generó una pluralidad de propuestas tan radicales que no hay nada más distinto que una película de Rohmer o una de Godard o una de Chabrol o una de Rivette... Esa

pluralidad quizá yo la echo en falta en los directores más jóvenes. Los cineastas que más me interesan ahora son siempre casos muy aislados: Angelopoulos, Erice, Kiarostami, Olmi... También algunos hijos de la *Nouvelle Vague* como Garrel o Pialat. Y una nieta: Sandrine Veysset con su película *Y aura t'il de la neige à Noël?*

—Hablas de la *Nouvelle Vague*. ¿Podrías establecer alguna relación entre tu cine y ese movimiento?

—No me considero hijo de la *Nouvelle Vague*, pero sí de una historia, de un legado del cine. Me siento muy involucrado en esa tradición realista que pasa por Jean Vigo, Renoir, los nuevos cines europeos... El realismo ofrece una amplitud extraordinaria. Cuando Rossellini filma *Il Messias* nos está diciendo "ese no es Jesucristo, sino un actor que está haciendo de Jesucristo". Ésta es una actitud absolutamente realista, y radical: exige al espectador cierta distancia para que juzgue las cosas de otra manera, como hacía el Godard que más me gusta, el de *Tout va bien*, con los cortes transversales de los decorados... Toda esta zona fronteriza entre documental y ficción tiene campos inmensos por explorar: son terreno privilegiado del cine. La *Nouvelle Vague*, con André Bazin y los *Cahiers du Cinéma* al frente, inician en los 50 un nuevo modo de pensar el cine, de ver y reconsiderar a los autores del pasado. De hecho, en *A bout de souffle* —el eslabón perfecto entre Rossellini y la *Nouvelle Vague*—, si en lugar de mirar a Jean Seberg o a Belmondo contemplamos sus alrededores podemos ver un documental sobre París.

—¿Te interesa el cine americano contemporáneo?

—Lo poco que conozco no me interesa. Está el caso de Clint Eastwood, como un clásico fuera de su tiempo. En general soy reticente con el cine que pretende ignorar o hacer tabla rasa de las connotaciones esenciales vividas por el cine desde 1945, de una serie de eslabones que considero fundamentales para el cine moderno. Para mí, Hollywood ha dejado de tener sentido. Es curioso, soy capaz de gozar, y mucho, de todo tipo de cines hasta los años sesenta y setenta, y luego me parece que seguir haciendo comedias o cine negro, como si nada hubiera pasado, es una falsedad muy

grande, y además imposible. Las películas que se hacen hoy, ignorando lo que ha ocurrido hasta ahora, no sólo no me las creo, sino que me parece que el director tampoco se las cree. Es verdad que casi siempre está en el cine moderno esa distancia irónica, como en *A bout de souffle*, cuyos personajes parecen salidos de una película americana y con diálogos de cine negro, pero moviéndose en unos barrios que son los suyos. Pero que treinta años después se siga haciendo eso, contando películas con distancia irónica y sin creérselas, ha dejado de interesarme completamente.

—Tren de sombras está rodada en Francia, pero no es tu primer desplazamiento. Rodaste los motivos de Berta en un ámbito rural castellano, e *Innisfree* en la Irlanda de John Ford. ¿Adscribes tus películas a alguna nacionalidad concreta?

—No. El cine es un invento de gente errante. Ya los primeros operadores de Lumière se dedicaban, básicamente, a viajar, a “establecer puentes” entre distintos lugares, “mostrar unas gentes a otras”, como sostenía Flaherty. Ese aspecto del cine me resulta fascinante. Pero evidentemente también me gustan mucho algunos cineastas que están muy apegados a su tierra y a su cultura, como es el caso de Ozu, Mizoguchi o también de Dovjenko o Parozanov. Por ejemplo, *Ucrania* de Dovjenko es uno de mis jardines del cine, uno de los paisajes de mi imaginario cinematográfico. La verdad es que no sé de dónde son mis películas. Me lo han recriminado algunas personas: “tú tienes un problema de identidad”. Y es probable. La nacionalidad como causa común a mí me parece pobre, creo más en otras causas que dan afinidades. Me puedo sentir mucho más próximo de un cineasta como Kiarostami, que de un cineasta de mi país. Si me siento ligado a alguna nacionalidad yo creo que sería a esa especie de Atlántida desaparecida o imaginaria construida con las imágenes de la *Ucrania* de Dovjenko, las choperas de Renoir, el Monument Valley de John Ford...

—¿Cómo presentarías *Tren de sombras*? ¿Qué le pedirías a tu público?

—Mi película, para bien o para mal, propone otra manera de pensar y percibir las imágenes. Me gustaría que la mirada del espectador fuera también distinta. *Tren de sombras* es un film que he vaciado deliberadamente de casi todos aquellos componentes que suelen emplear las películas. Y lo he hecho con el objeto de que ante ese vaciado se dejaran sentir o emergieran con más fuerza unos aspectos inherentes al cine, es

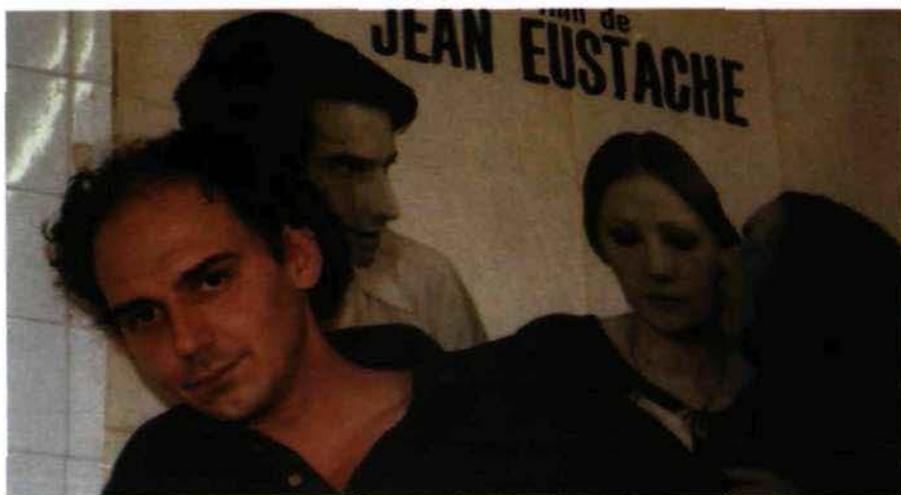
decir, su propia pulsación, el tiempo cinematográfico, la luz, el espacio. Quería hacer una película que hablara del cine evitando “el mundo del cine”; no se trata de mostrar el mundo de los directores, productores, stars..., sino de mostrar el cine reducido a su esencia, a su propia intimidad: a su propia materialidad, a su facultad de impresionar la luz, el movimiento, de rescatar y embalsamar un trozo de tiempo... Me gustaría, simplemente, que el espectador tuviera una predisposición de curiosidad, que no tuviera demasiados prejuicios heredados de otras películas.

—Uno de tus temas es la reconstrucción de las imágenes: en *Tren de sombras* creas tú mismo un material filmico, como si fuera de los años veinte, y luego lo reconstruyes en colores como si diseccionaras la realidad que has filmado. ¿El arte es reconstrucción?

—El arte está más cerca de la representación que de la reconstrucción, que estaría del lado de la artesanía. La reconstrucción no es una exigencia del arte, al menos del cinematográfico, ya que el cine se da también a través de “la creación del instante”.

—Para alcanzar ese efecto de realidad que consigues crear en las películas familiares, analizaste escrupulosamente esas cintas de los años 20. ¿Cómo te enfrentaste a los actores y a ese material mientras filmabas estas escenas?

—Estuvimos hurgando en cinematecas con Tomás Pladevall, el director de fotografía, visionando muchas películas de cine familiar añejo. Tomás redactó un precioso manual de



normas, dogmas y conductas en el proceder de los pioneros del cine *amateur*. Después, durante el montaje, seguirían largos trabajos manuales sobre los fotogramas. Pero delimitadas estas normas destinadas a preservar la verosimilitud de la vieja filmación, ese rodaje fue una experiencia excitante y maravillosa, donde no se copiaba ni imitaba

nada –salvo Tomás, con la cámara–, sino que se vivía de verdad en directo. Ahí estaba el reto, porque si se percibía un instante de “simulación” todo se vendría abajo. Así es que mi trabajo no consistía tanto en “dirigir” en el sentido clásico como en el de crear auténticos trozos de vida que pudieran ser captados por la cámara. Debían concurrir una serie de elementos y circunstancias para que se produjera la situación vital que habíamos previsto. En el momento de la filmación no quería que entrara nadie de dirección artística, de maquillaje o de peluquería. Si la escena era un picnic, ese picnic no podía ser simulado, sino que tenía que ser real, con comida y bebida real, y entonces mi función tenía que ser simplemente la de un reportero. Mi trabajo era crear las mejores condiciones para que se produjera una situación, pero sin intervenciones por mi parte: tenía que fluir la vida. Estoy muy contento de estas escenas, porque los personajes transmiten una vitalidad fantástica, rebosan vida auténtica. Incluso Tomás Pladevall, el director de fotografía, era también otra persona: yo le decía que era un actor, ya que como película doméstica el cámara era también un miembro de la familia, concretamente el padre, y no podía filmar a sus hijos, por ejemplo, de manera incestuosa.

–Normalmente, en estas películas familiares se presenta un tipo de mansión con jardín, se muestra la felicidad del hogar y nunca se filma el trabajo. ¿Quién crea el canon? ¿Los Lumière?

–Sí. Es la eclosión del cine con jardines, que recupera el sentido clásico del jardín como paraíso donde no hay enfermedad ni trabajo, ni una idea del entorno donde pudiera surgir la contradicción. ¿Qué hay alrededor? Nada, son jardines colgados. Entonces pensé que en mi película se trataba de confrontar dos maneras de vida: la realidad de ese lugar con la *ilusión* de la realidad. Las secuencias iniciales intentan que no haya intervencionismo, que el espectador las perciba objetivamente, como retazos descriptivos. Y más tarde en esa casa van apareciendo una serie de secretos, estrategias de puesta en escena que van permitiendo la transfiguración de ese espacio. Al llegar a ese jardín, no es un jardín colgado de ese pasado, de esa casa momificada, sino que se escuchan montones de cosas: niños que juegan, una madre que llama a los niños, una radio, el motor de un tractor. Todo está impregnadísimo de realidad. En los interiores hay fotografías en color, sin ningún encanto, y poco a poco van apareciendo los vestigios del pasado: gritos, el batear de una puerta cerrada, detrás de una fotografía en color una imagen en blanco y negro, relojes detenidos, imágenes de reflejos de los árboles del exterior sobre las ventanas... Son las primeras imágenes espectrales. Cuando al amanecer siguiente aparezca el fantasma del antiguo pro-

pietario reflejado en la ventana, la impresión será más intensa, porque al entrar en la casa hemos visto exactamente el mismo plano pero a la inversa. El espectador no puede ser consciente de esta operación, pero se va preparando el terreno para invocar el espectro. Y evocar al espectro lleva su tiempo y a mi ya no me hacía ilusión invocar un espectro en una casa encantada, sino que tenía que ser una casa real, posible, esa casa donde habitó tantos años atrás una familia.

–¿El sonido lo organiza la mirada creadora, o forma parte de esa realidad ya establecida que la mirada tiene ante sí?

–El sonido va siguiendo paralelamente las cosas. El efecto de realidad se encuentra también en la banda sonora: en el interior de la casa hay pequeñas radios, televisiones, voces de niños, sonidos que sólo actúan sobre la percepción en el momento en que se ven, que no se retienen, pero que hacen posible que el tránsito de un registro casi de reportaje a otro de fantasmagórico no sea traumático.

–Al final de *Tren de sombras*, la magia desaparece y vuelves a la realidad de las calles del entorno que has presentado previamente. Después de ver casi toda la película tenemos la sensación de que esa realidad es aún más extraña que la propia casa mostrada fantasmagóricamente. ¿Es una manera brusca de echar del cine al espectador, como si de alguna manera explicitaras que se ha terminado el ensueño del espectáculo cinematográfico?

–Para mí era importante, incluso para la estructura de la película, que hubiera un efecto de simetría entre el inicio y el final. Volver a ese lugar me justifica el subtítulo de la película *El espectro de Le Thuit*: Le Thuit es el espacio donde ha aparecido el espectro, después ha desaparecido y, finalmente, nos queda una especie de leyenda popular que hubiese podido ser “aquel pueblecito del lago, donde se aparece un fantasma”. Durante la película, hemos vivido, de alguna manera, la ilusión de recuperar las personas perdidas, y al final las hemos vuelto a perder. Para mí eso es dramático. El fantasma desaparece tras la niebla, y la pantalla se llena de blanco. Cuando, luego, vemos a la gente caminar por la calle como si nada hubiera ocurrido, nos damos cuenta de la pérdida absoluta de la memoria colectiva: no quedan imágenes ni tampoco permanece la memoria de las imágenes, de esas imágenes que –valga la redundancia– he querido *imaginar*. Los transeúntes ignoran absolutamente toda la historia de los extraños adulterios y amores de ese jardín. Hasta llegar a ese final, he pretendido invocar en *Tren de sombras* espectros fantasmagóricos, pero redescubriendo no sólo los fantasmas de un pequeño lugar, sino también aquellos fantasmas olvidados que han pasado por la pantalla cinematográfica desde los orígenes del cine ♦