laFuga

Diálogo con José Luis Guerín

En Centro Cultural de España

Por Hernán Silva

Tags | **Cine contemporáneo | Cine de ficción | Cine documental | Cultura visual- visualidad | Intimidad | Estética - Filosofía | Lenguaje cinematográfico | Técnica cinematográfica | España**

Esta charla tuvo lugar el día 4 de abril del 2013 en el Centro Cultural de España de Santiago de Chile, en el marco de la visita de José Luis Guerín. La transcripción fue autorizada por el director y fue posible gracias a la ayuda de Pedro Saéz y su equipo en el Centro Cultural de España. Agradecemos a José Luis Guerín, Pedro Saéz, Hugo Salinas y a Hernán Silva. Transcripción: Carla Olivares.

Hernán Silva: Muchas gracias por estar acá. Vamos a intentar hacer una conversación lo más fluída posible, donde haya más que nada un diálogo con las imágenes. Es difícil hablar de las imágenes sin las imágenes. A mí me pasa mucho en mis clases y a José Luis también le pasa porque es lo que vimos en su taller. Pero de alguna una manera yo creo que podemos utilizar la palabra como evocación. Invocar a las imágenes a partir del soliloquio o del diálogo en este caso... y me gustaría empezar por el principio como lo hiciste tú el otro día con los hermanos Lumière. Me gustaría saber básicamente: ¿cuál es la inquietud de filmar y por qué? ¿Por qué agarrar una cámara y no seguir viendo películas? ¿Dónde está el impulso motor que hay entre ver una película, amar las películas y después tomar la cámara y hacer algo?

José Luis Guerín: Para mí va junto. Es curioso... son dos actividades reversibles... ver películas y hacerlas es como leer y escribir... y me parece que es un gesto de gratitud también, de intentar devolver algo de lo que te ha dado el cine, es formar parte de esta trama. Entonces, para mí era algo totalmente orgánico, natural, desde que ví mi primera película en una sala de cine...

H.S.: ¿Qué película era?

J.L.G.: Era *Blancanieves y los siete enanitos* (David Hand, 1937). Pues, al acabar la proyección no aceptaba el regreso cotidiano, yo quería estar en la pantalla, quería estar en la pantalla, al otro lado del espejo como diría Lewis Carroll. Entonces, cuando era un niño decía que quería ser un enanito, para estar en la pantalla... Cuando tuve uso de razón, y vi que existía la figura del cineasta que organizaba a todo el mundo de la pantalla, en seguida me identifiqué con ese controlador del universo.

H.S.: Esa frase fue acuñada por Jean-Luc Godard para hablar de Alfred Hitchcock...

J.L.G.: Sí, es cierto, Godard se refería con esa expresión al gran cine clásico que pasaba por un control exhaustivo de todos los elementos del cine, de la imagen, de la actuación, del sonido... Probablemente, yo aprendí a amar el cine a partir de estos grandes creadores, que lo controlaban todo.

H.S.: Esa pasión por el cine clásico que nace, yo creo, cuando uno empieza a ver las películas retrospectivamente, películas en las cuales no hay una identificación inmediata con el tiempo contemporáneo... En tu caso creo que siempre hay un comentario o un diálogo con ese cine clásico pero no de una forma excesivamente posmoderna (arrebatar la película y citarla de una manera irónica), si no que hay un respeto muy pocas veces visto con respecto a esa moral, a esa estética, a esa forma de trabajo de los grandes clásicos: Howard Hawks, John Ford, Lubitsch, Chaplin...

J.L.G.: Yo creo que la cinefilia puede ser una forma de sabiduría que te ayude a comprender mejor el mundo, la vida, también una forma de ceder la propia cinefilia. Yo tengo muchos amigos a los que me parece que el cine no les ayuda a comprender mejor la vida, sino que más bien al contrario, no les deja ver la vida. Y hay muchas películas de cineastas muy cinéfilos, donde el guiño se hace muy molesto porque todo siempre les está recordando algo, y a lo mejor, pues a un actor le ponen un sombrero de ala porque así le recuerda a Humphrey Bogart... y ahora usan unas citas muy simples, visuales, a veces son graciosas y a otras no tanto. Pero en cualquier caso es un estadio de la cinefilia que tiene que ver con la mitomanía, con cierto fetichismo, y que llevado a los extremos pues, en lugar de hacerlos más lúcidos, el cine se vuelve una forma de alienación...

Frente a eso, pues sí quiero considerar que la cinefilia es una forma de sabiduría porque yo soy muy hijo de eso. Yo siempre dije que nunca fui a la escuela a estudiar cine, mi única escuela fue la cinemateca, ver las películas varias veces. Y dialogar con la historia del cine me hace sentir menos solo, para mí el cine es una experiencia solitaria, y mis mejores colaboradores son quienes me han precedido. Y a veces no solo en cine, a veces también recurro a la pintura...

H.S.: O a la literatura...

J.L.G.: A la literatura, sí. Pues es lógico que si vas a hacer una película sobre la construcción, o sobre el tema que sea, te preguntes qué es lo que han hecho antes de tí. Quiénes han trabajado con tus mismas herramientas o con otras... Y ese diálogo para mí es muy vertebrador de mi práctica, y siempre me asombra que no lo sea para la mayoría de la gente. A veces cuando hago docencia, y colaboro con estudiantes que preparan sus películas, una de las cosas que les hago siempre es una filmografía esencial del tema que van a abarcar. Interrogarse, al menos, no para hacer lo mismo, sino para confrontarse con quienes antes que tú abordaron temas o materiales muy parecidos. Y es verdad que mi formación como espectador en la cinemateca, yo daba prioridad absoluta a los clásicos y a las vanguardias también, saltándome un poco lo del medio...

H.S.: De hecho una palabra o un concepto que se repite harto en tu taller es un poco la cosa de "lo perdido", que ya no se hacen películas de un cierto modo, o ya no existe esa mirada...

J.L.G.: La relación con esos legados del pasado para mí es esencial, pero efectivamente nunca para reproducir lo mismo. Yo siempre sitúo la tesitura en la historia del gran arte en lo que sucedió en el Renacimiento, porque además de haber sido un movimiento de vanguardia, fue el de una renovación iconográfica intensísima... entonces el Renacimiento lo que hace es recuperar, volver a mirar a los clásicos, los clásicos que estaban totalmente olvidados en el Medioevo, la gran cultura clásica helénica. Y a partir de ahí, re-apropiárselo y descubrir algo completamente distinto. Entonces yo encuentro una fuente de inspiración extraordinaria siempre en esto. Es decir, que frente a una idea de las vanguardias, de la novedad de una manera rupturista, yo creo mucho que la renovación de formas más profunda surge de una reasimilación del legado del pasado. Y además probablemente quienes tenemos una práctica cinematográfica del estilo que sea, y que nos sentimos muy aislados, muy singulares, muy solitarios bichos raros... nos importa más aún formar parte de una trama. Decir "Bueno, en realidad no estoy sólo porque formo parte de una historia...."

De *Innisfree* **a** *Tren de sombras*

H.S.: Dentro de este diálogo con el legado, en tu filmografía está *Innisfree* **(1990), ¿cierto? El diálogo es completamente fordiano... la muerte, la memoria, la lápida, el cambio de las personas en registro etnográfico, muy bonito el trabajo que hay ahí, aunque no te guste que lo que pasó con el montaje, de todas maneras yo creo que es una película abre posibilidades de diálogo con el pasado. Entonces, ¿más o menos cómo partió esa relación con Ford? y ¿por qué empezar con una película sobre una película?**

J.L.G.: No me lo planteé así, es decir, no me planteé hacer una película sobre otra película, creo que eso hubiese sido muy cinéfilo, muy de programa de cine, no? Yo no tenía previsto hacer eso, más bien yo iba haciendo un viaje por Irlanda, por toda la isla, en coche y bueno al pasar por el condado de Mayo, quise ver el pueblecito donde se rodó **The Quiet Man** (John Ford, 1952) y ahí lo que me impresionó mucho es encontrarme con un granjero completamente borracho que iba dando tumbos por la calle y decía frases de la película, de John Ford. Habían pasado treinta y tantos años en ese mismo lugar y no tenía nada que ver con el turismo... sino con un granjero diciendo frases de Barry

Fitzgerald y de los actores de esa película. Eso me fascinó, encontrarme con un legado, el cine como legado vivo. Es decir, no una cosa de cinéfilos, sino que un pueblo de granjeros, de campesinos seguía, seguía poblado por los fantasmas de una película que se rodó en los años 50…

Ahí hice una aproximación, digamos, antropológica para entender a ese pueblo, y te encontrabas cosas desconcertantes. Por ejemplo en ese pueblo usan unas gorritas de lana con una borla, que no se usan para nada en el condado de Mayo donde se encuentra el pueblo, porque son características de las islas de Arán, que no tienen nada que ver. Si llega un antropólogo y se pregunta por qué aquí usan las gorritas de lana con borlas de las islas de Arán. Pues es porque en el equipo de rodaje de Hollywood de los años 50 les pareció más pintoresco si los figurantes iban con esas gorritas y se las pusieron y lo aceptaron como algo propio. Y también las baladas que se cantan pues son las que eligieron en el rodaje esta película. Entonces, digamos que para entender la realidad de este pueblecito, y esto es lo que a mí me excitaba, tenías que atender a las distintas colonizaciones de Irlanda, desde la cultura de los pictos, de los celtas, de los normandos, de los anglo normandos de todos los conflictos con los británicos. Pero también tenías que entender, que en el año '50 y poco se rodó esa película, que cambió buena parte de las costumbres y legados y que de la misma manera que quedan las leyendas lejanas de celtas y normandos y tal, también ha quedado la leyenda mitológica de ese rodaje como algo vivo. Eso es algo que no he visto en ningún otro lugar, es decir que el rodaje de una película, que el cine haya generado una, una memoria viva y como lo integraban personajes muy populares, con un sentido del humor extraordinario que se habían formado sin ver la televisión, es decir que eran grandes narradores orales, que se sabían con una gran elocuencia de la palabra,.. eso es lo que me cautivó, es decir, que era algo que qué estaba más en la vida de las personas, que en el cine, ¿no?

H.S.: En *Tren de sombras* **(1997) en vez de ir al mundo, vas al mundo del cine en una búsqueda arqueológica, a partir de lo que hablabas recién, la búsqueda de los cineastas de la vanguardia, en este caso un cineasta que es muy poco conocido…**

J.L.G.: Que es un cineasta imaginario, me lo inventé yo, no existe, entonces… es un fraude absolutamente, ¿no? Y sí, fíjate, Tren de sombras surgió de una reflexión que me hizo el cineasta Víctor Erice sobre *Innisfree*. Víctor me dijo que ahí había visto una invocación de los muertos, una sesión de espiritismo, en la que a través de la palabra, fotografías, sonidos, ruinas de coches abandonados etc. se van invocando los muertos, hasta que al final de la película el muerto era recuperado: reaparecían los fantasmas, se hacían físicos: John Wayne tira su sombrero y lo cogía una niña, ¿no? Era la recuperación material de los cuerpos perdidos. La conciencia de eso me dio la pista para desarrollar *Tren de sombras*, donde esto sería el centro, es decir el cine como un dispositivo casi de recuperación de los espíritus, de recuperación de los fantasmas… el cine en su naturaleza más espectral. Me da miedo que que estemos intelectualizando demasiado… (risas).

Idea, azar, improvisación

H.S.: Quizás, pero ahí hay una enseñanza que diste en tu taller, en cuanto al cuerpo de la película, primero, saber cuál es el cuerpo de película, luego saber el dispositivo, y después llegar a la realidad de las cosas. ¿Cómo lo ves con respecto a tus películas? ¿Hay un ideario?

J.L.G.: Yo empezaría al revés: eliges el dispositivo y la forma para visibilizar aquello que necesitas visibilizar. Es decir (y probablemente aunque ahora no lo intelectualicemos o conceptualicemos así) si tenemos una cámara y estamos operando sobre la realidad con nuestra cámara, poniendo los límites aquí en lugar de más allá, poniendo el foco en un elemento, en lugar de otro… muchas veces puede ser pura mimesis, pero a menudo una solución técnica, un encuadre, es una formulación del pensamiento que va más rápido que el pensamiento. Eso pasa muchas veces, instintivamente hacemos un encuadre, adoptamos una solución técnica formal que a lo mejor nos costaría racionalizar. Pero si no estamos muy contaminados de modas o de tendencias, o cosas así, es muy probable que en esa solución técnica haya un razonamiento detrás, una respuesta que se concreta en una manera de crear una imagen. Eso los fotógrafos lo saben bien, que trabajando u operando sobre la realidad con frecuencia, no pueden explicar por qué el impulso de disparar así de esa manera con ese encuadre. Pero luego vas viendo toda su obra fotográfica y ves que hay una unidad en la manera de mirar, que hay un pensamiento. Esa idea muy poderosa, que la improvisación es la creación del instante, hay modos de pensar que son muy rápidos. A mí me gusta mucho pensar esto, es decir, las soluciones formales, en el fondo son formas de pensamiento, ¿no?

H.S.: Son como imágenes pensantes, en ese sentido, cuando tú agarras la cámara ahí hay una imagen que está pensando, pero tú no te das cuenta que está pensando y luego filmas, es algo muy instintivo, azaroso y es un poco cuando hablabas acerca de la improvisación, de la música de jazz a propósito de Johan Van Der Keuken. Y ahí es donde yo encuentro que también en la caza furtiva de imágenes -que es lo que haces tú en algunas películas como por ejemplo *Guest* **(2010)- hay también un ideario, una especie de diario de viaje de registro que llamas, se juntan dos ideas, una que podría ser el documental, que filma algo que no ha previsto nada, ¿cierto?, un documental de registro, de observación y por otro lado el pensar esa imagen, o sea que la estructura te va llevando a la misma idea, de cómo terminarla o de cómo llevarla, de cómo cambiar el sentido. Eso para una escuela de cine sería… la ruina, ¿no? (risas) Porque a todos se les enseña que hay que tener un guión, que hay que vender un proyecto sumamente estructurado. Entonces, yo creo que un poco la idea de la pérdida, de la tú hablas, yo siento que se está perdiendo en las nuevas generaciones, que un poco saber mirar, o no saber mirar, sino, encontrar la propia forma de mirar…**

J.L.G.: Además debería decir que es muy bonito pensar que cuando haces una imagen, una captura, un momento, que es un golpe de lucidez instantánea, ese momento surge también por un bagaje extensísimo. Si no tienes todo eso pues entonces sí que imposible hacer nada, si no tienes muchísimos guiones escritos, etc. Es decir, creo que lo que entendemos por la improvisación, la captura del instante está gravitando una tradición de imágenes, de la que tú eres parte, una trama, un proceso de asimilación y eso siempre ha sido así. Entonces lo que no debe confundirse, es la improvisación, o el no querer partir de estructuras cerradas, con la arbitrariedad absoluta, con la falta de rigor, ¿no?

Mi situación probablemente no es muy aconsejable para todo el mundo, es muy práctica y me sirve a mí, y a lo que cada uno le sirve pues, cada cual ha de encontrar su camino. Yo me encuentro en una tesitura muy contradictoria, en una encrucijada que es que yo he recibido el placer del cine en los grandes controladores del universo, esos cineastas que lo llevan todo escrito, dibujado. Ozu, por ejemplo, el cineasta, uno de los cineastas que más me conmueve, el siempre en sus fotos aparece con el cronómetro colgado aquí, el visor y el cronómetro. Para él una toma en una hora buena se lograba exactamente en el tiempo que él había previsto en el guión, todo está calculado. Y yo conocí la emoción del cine en estos grandes controladores del universo. Pero luego hay algo que me resulta completamente agotado en este lado y es también el cine moderno va a empezar perdiendo una parte de ese control hegemónico de sus grandes controladores del universo, no? Está esa frase bonita de Jean Renoir, cuando rodaba películas de ficción, decía que trabajaba con guión por supuesto, pero decía que siempre había que dejar una puerta abierta a la realidad, es decir al azar al accidente. No cerrar completamente la puerta, es decir que ahí donde Hitchcock sale a rodar: exterior día soleado, pone en el guión y se encuentra unas nubes, ¿qué haces? Hitchcock volvería a casa o cambiaría el plan, en cambio Renoir, antes de renunciar, por lo menos hacerse la pregunta "¿y qué pasa?" "¿qué pasa si juego con esas nubecillas?" Hay ahí ya una actitud completamente distinta, frente a Hitchcock que decía que no había que rodar nunca con niños y animales, porque los niños y animales son incontrolables, son documental en sí mismos, pues el gusto, de una serie cineastas que quieren incorporar un poco lo incontrolable, lo azaroso. Y yo siempre he estado atraído por estos dos polos opuestos: la posibilidad de controlar muy bien el encuadre, la luz, de beneficiarse de la gran sabiduría de las formas cinematográficas y sin embargo poder no eliminar la emoción de la vida en directo, del instante vivo…

H.S.: Tú hablabas del movimiento también, de dejarse llevar por el movimiento como una poética…

J.L.G.: Al mismo tiempo, esa captura tiene poco de accidental o instantánea, tiene mucho de observación, ¿no? Por ejemplo yo aprendo mucho en ciertas películas de los hermanos Lumière que ellos eran grandes estudiosos del movimiento, porque no utilizaban el montaje, sino que era solo el movimiento dentro de un encuadre. Y cuando los operadores iban a hacer un plano de una vista de una ciudad, a Manchester o a Lyon, o a cualquier ciudad, y hacían, lo que se llamaban "vistas" que era simplemente un plano de 50 segundos en una determinada encrucijada de la ciudad. Y era interesante porque muchas de esas películas son pequeñas joyas coreográficas. Pues, empieza la película y entra un tranvía en primer término, de derecha izquierda y al salir el tranvía pasó un coche de caballos al fondo y luego cruza un perro y dos ciclistas y unos peatones y unos niños que juegan. Y justo antes de que acabe, a lo mejor al fondo, cruza un tranvía en el sentido inverso al que ha abierto la bobina cerrando, clausurando esa toma de 50 segundos…. Es un pequeño prodigio de estudio de

ritmos de coreografía, de movimientos en distintos términos que se van enlazando muy rítmicamente. ¿Y es eso producto del azar? Exactamente, es producto del azar y bueno pues, hay un margen para el azar sin duda porque no están dirigidos esos peatones, pero lo que hay sobre todo es mucha observación previa, es decir los operadores de Lumière no rodaban así por las buenas. La realidad no se deja capturar así por las buenas, sino que obedecía a una estrategia observacional muy importante…

Primero tenían que llegar a una ciudad, ver el horario solar, la película de los hermanos Lumière era muy poco sensible, necesitaban una buena luz tenían que ver en qué momento dentro de ese horario luminoso válido las sombras le serán favorables, los ritmos de la ciudad como iban cambiando…. ¿Dónde empezar la toma con ese paso del tranvía para que ese juego de ritmos en distintas escalas luciera? Finalmente el invento de los Lumière era la fotografía en movimiento lo que tenía que lucir, era el movimiento. Es decir que, que no es sólo azar, que es una manera, que es un producto de un estudio previo del movimiento.

H.S.: Es una búsqueda del azar también, o una rigurosidad en cuanto a planificación del encuadre, saber un poco las leyes de la pintura impresionista, los Lumière sabían mucho de eso…

J.L.G.: Sería pactar con el azar, ¿no? Como tú dices eso es algo que también desarrollan los impresionistas, la captura casi del movimiento y de lo aleatorio frente a la imagen del pintor académico encerrado en su atelier, en su estudio y controlador del universo, es cierto. Es decir, en muchos cuadros impresionistas, la composición se fuga, está en movimiento se le escapa y el pintor no quiere controlar todo y someterlo a una ley compositiva estricta, sino que juega con esos elementos dinámicos de la nueva ciudad que se está gestando y que va dar lugar al cine.

Deseo de revelación

H.S.: Pero el pacto que tú haces con el azar, o el pacto que haces como cineasta, ¿Cómo lo podrías explicar? ¿Por ejemplo en tú película *En construcción* **(2001)? Ahí hay una búsqueda del lugar, un trabajo riguroso de tres años, pero hay momentos en que cambia la dirección del trabajo…**

J.L.G.: Sí, siempre es así y quizá ahí es más ilustrativo si pongo los ejemplos del cine de ficción, porque me parece que en el cine de ficción el espacio para el azar está más clausurado. Por ejemplo en **En la ciudad de Sylvia** (2007), escribí un diálogo, un diálogo muy simple pero escrito pensando en el valor de las palabras… y cogí actores y ensayé esos diálogos con los actores. Pero luego ese diálogo se va a desarrollar en el interior de un tranvía que hace su ruta cotidiana por la ciudad de Estrasburgo. Y yo controlo ese tranvía. Cogimos medio tranvía que estaba reservado para el equipo de cine y el resto del tranvía hacía su trayectoria habitual. Entonces yo estoy en la cámara, observando impaciente y muy excitado como va a ser la película que estoy haciendo. Porque hay una parte que tengo muy controlada, que es el trabajo de las palabras de los actores. Pero, la confronto con un azar absoluto, que es en qué momento las palabras de uno de los personajes van a coincidir con el parón en la parada del tranvía, con el arranque del tranvía, como va a ser la relación de luz entre el fondo y los rostros, los cambios de luz en los rostros de los actores, eso va a cambiar completamente la película. Imagínate, el actor dice algo que ensombrece el rostro de la actriz o al revés, se ilumina, eso pues, la luz es un elemento semántico de primera, de primer grado en el cine de ficción. Todo eso va a dar contenidos nuevos. Entonces, yo siempre fuerzo al límite eso, es decir quiero controlar una parte y luego quiero ver como esa parte se enriquece, se confronta se cuestiona con algo que no controlo yo. Y eso probablemente obedece también a un instinto, que sería el gran deseo de revelación. Es decir, para mí hacer una película tiene que ver con un deseo de revelación, de descubrir algo. Y si tuviera ya toda la película y yo la conociera porque está desarrollada en el guión, yo pierdo el deseo de hacerla…

H.S.: No la harías…

J.L.G.: No la haría. Es decir, una película es una forma de conocimiento para mí mismo y es quizás un gran mito que me queda de la educación religiosa que tuve de niño, el mito de la revelación. Es decir, haces una película, y cuando acabes la película no serás exactamente el mismo que antes de hacerla.

H.S.: Bueno, ahí hay un cambio, que yo creo que tú vas cambiando con cada película, o no cambiando, sino que aprendiendo algo… hablaste del amor también, que te enamorabas de cada persona que estaba frente al lente y eso se nota. Cierta mirada que te dan los objetos y las personas y

a las cuales tú les colocas mucho amor. Eso se entiende, en la medida en que tú les concedes la mirada, se podría decir, tomando una frase de director famoso, y al concederle la mirada, yo creo que respira la película en un ánimo diferente a cualquier otro documental que está siendo un estudio prediseñado de ese, de esa chica, de ese encuentro. Y ahí, claro yo creo que hay una belleza del momento, una belleza de las personas, que surge a partir de fotogenia, que es el misterio del cine…

J.L.G.: Sí, yo entiendo bastante el cine así, mmm…

H.S.: Pero *En la ciudad de Sylvia***, llega a eso o se te escapa el misterio de esa belleza, porque es una película también enigmática…**

J.L.G.: Bueno, son cosas distintas, porque, lo que dices por el gusto por las personas, pues es una idea que he comentado algunas veces. Que cada vez me importa más el cine como una forma de retrato. Y quizás yo empecé bastante así, pues con la primera cámara lo que hacía era filmar amigas mías. Y alguna vez intenté hacer alguna foto y me di cuenta que era un fracaso, que al fotografiar a una muchacha, lo que me gustaba de ella desaparecía, o no estaba esencialmente ¿Por qué? Porque lo que a mí me parecía bello, tenía que ver con un ritmo interior, con una manera de respirar, de mirar con algo que requería seguir un poco de tiempo y la fotografía pues no tiene esa capacidad de seguir un poco de tiempo, sino que es otro arte de congelar el instante. Entonces, pues eso se me hacía que mi concepción del retrato necesitaba unos segundos, una respiración, y después si pues entrando a las películas, me he dado cuenta de que, yo no sabría filmar al enemigo.

H.S.: ¿Cómo a un antagonista por decirlo así?

J.L.G.: Sí, la figura del antagonista en mis películas, creo que es una presencia en off, en un fuera de campo, una amenaza que está, pero que rara vez se encarna. Mi manera de entender el cine siempre ha partido desde el principio de empatía, la cámara como una manera de establecer incluso una relación afectiva con que tienes enfrente. Me es difícil entender el cine pues, así de una manera muy profesional: se contrata a unos actores, trabajas con ellos, luego no los vuelves a ver, quizá a la salida del teatro una vez. Para mí hacer imágenes es una manera de crear vínculos. Por ejemplo hoy verán una película muy pequeña, muy modesta, que es una película sobre mi calle, que se llama *Recuerdos de una mañana* (2012). Pues, esta película, yo la desarrollé porque azarosamente filmé a un violinista que tocaba en el balcón y luego pasó una historia con él que me llevó a repensar esa imagen que accidentalmente había tomado. Probablemente si no hubiese tomado esa imagen, la del violinista tocando en la ventana, no me hubiese sentido involucrado para luego desarrollar la película sobre mi calle. Es a partir de que a veces tomas imágenes y no sabes cuál es su finalidad, pero te parece que las tomas que por algo. Esa es una manera de relacionarme con el cine.

Un cine pequeño

H.S.: *Recuerdos de una mañana***, es casi lo opuesto en términos de viaje a lo que has hecho en tus anteriores películas. Al parecer, cómo concibes que el cine debe ser un viaje, tanto interior como exterior, siempre viajaste: en** *Innisfree* **a Irlanda, después a Francia, incluso viniste a Chile y a Latinoamérica en general, hiciste** *Guest***… En esta película, tú viajas a la esquina y hay poquitas películas que hablan de eso, no? Hay una de Kossakovsky que es sobre la esquina de su casa. Esta reacción frente a la vida, que podría ser de cine doméstico, pero en realidad ahí hay algo más…**

J.L.G.: Sí, que es un poco constituir el programa que les propongo para ahora, cuando acabe nuestra conversación. Las películas más íntimas más domésticas, ¿no? Las que he hecho con esta herramienta, que llevo siempre conmigo, con esta pequeña cámara (José Luis muestra su cámara). Y yo siempre he querido con cada película, como decía, hacer un poco lo contrario, de la película precedente, siempre ha sido un juego de contrarios mis películas. Después de *En la ciudad de Sylvia*, con actores, donde hay un deseo de controlar las cosas, pues hice una película que se llama Guest. Es una película de viajes, en donde en principio yo no elijo ninguno de los viajes, sino que me someto voluntariamente a un juego que es durante un año aceptar todas las invitaciones que me llegan. Y en esos viajes con destinos que no vienen elegidos por mí, sino que acepto, es un dispositivo al azar, yo voy a los sitios a donde me invitan, soy un invitado, de ahí el título *Guest*. Durante un año amanecía en hoteles con una tarjetita en la mesa de noche, donde estaba mi foto con mi carnet y debajo estaba la palabra "guest". Pues eso es lo que soy, es el estatuto de quien mira, de quien filma, es un especialista en nada que no conoce en profundidad nada, sino que es el punto de vista de alguien que

pasa fugazmente, efímeramente por muchas ciudades, e intenta dejar un trazo, una huella de ese paso fugaz por los sitios, de esa forma de callejear, ¿no?

H.S.: Está en la programación, sí, efectivamente…

J.L.G.: Ah, es que hay una secuencia que se desarrolla en Chile y yo quería avisar a las personas que filmé en Chile para que vinieran a verla. Entonces, bueno, cuando acabé *Guest*, una empresa coreana me encargó una película de tema libre de una duración aproximada de media hora y entonces yo acababa de llegar de ese largo viaje, que fue la película *Guest* y les planteé todo lo contrario. Pues hacer una película sobre mi calle, sin salir de casa. Y de ahí salió mi película *Recuerdos de una mañana*, y ahora me tocará una película donde de nuevo controle mucho los elementos y donde tenga el placer de trabajo con el equipo y con los actores…

H.S.: Algo más parecido a En la ciudad de Sylvia…

J.L.G.: Espero que sea completamente distinto, pero sí, digamos que estos equipos maravillosos digitales, nos dan la capacidad de hacer soliloquios, de hacer trabajos en los que uno no tiene que dar explicaciones a nadie y piensas de otra manera. Y me gusta mucho, ofrece posibilidades muy buenas para el cine íntimo, especulativo, de ensayo. Pero eso no me quita el deseo del cine como control de las formas y el trabajo con el equipo, de discutir con un director de fotografía como ha de ser la luz, y los actores, ¿no?, necesito también de esa parte. Pero, fíjate al principio pasaba muchos años entre una película y otra porque no tenía estas herramientas y ahora con estas herramientas eres como un escritor que a lo mejor un día capturas una imagen, esbozas un pequeño montaje en tu casa, lo guardas en una carpeta, como lo guardaría un escritor, luego, a lo mejor meses después tomas otra imagen y la pones en relación con esa secuencia que empezaste a esbozar, ¿no?

Hay una plasticidad del pensamiento, que no tiene nada que ver con lo que a el cine permitía hasta ahora, es como la posibilidad de integrar el trabajo del cine con tu vida cotidiana. Eso por lo menos en mi caso, no existía y yo me daba cuenta de que pienso de una manera muy distinta si estoy con un montador al lado o si estoy solo. En cierta manera me obligo a rentabilizar su tiempo, hay algo en el mecanismo humano que por más libre que te sientas, crees que has de rentabilizar el tiempo del otro. En cambio si trabajas sólo, exactamente sólo, como un escritor, eso no existe y al no existir eso, accedes a otras formas de pensamiento…

H.S.: ¿La idea de lo epistolar surge con esta cámara pequeña también? La idea de escribir cinematográficamente o videográficamente, en este caso a Jonas Mekas (y viceversa) en *Correspondencias* **(2011)…**

J.L.G.: En *Guest* encontré por primera vez a Jonas Mekas, con el que después se hizo el trabajo de *Correspondencias*. Dentro de ese viaje, Jonas Mekas tiene un poco la función del oráculo, en Nueva York, él me da una pista, una base de trabajo, que es su principio de: "I react to the life", del cine como una reacción a la vida. Ese principio del instantáneo, de la improvisación casi jazzistica… y un poco ese encuentro con él en Nueva York, pues es lo que da una disciplina a las distintas partes de esta película. En Nueva York a mí me pasó una cosa, que fui víctima de la alienación cinéfila. Es decir, cuando voy a Nueva York, que es una ciudad que me gusta mucho, no veo Nueva York, sino que veo evocaciones cinematográficas de otras películas y así queda reflejado en el episodio que les propongo para ver de Nueva York. Como Nueva York va seguido de Chile, y es cortito y como ustedes son chilenos me parecía gracioso que pudieramos ver igual el sketch de Nueva York y el de Chile juntos y no luego podemos así hablar, más claridad del trabajo siguiente que es el que podrán ver las *Correspondencias*…

(Nota: Aquí se proyectan ambas escenas de *Guest*)

H.S.: El encuentro con Jonas Mekas, de estar ahí en un café…

J.L.G.: Sí, sí, no sé si le han podido entender, porque además de hablar el inglés, tiene un fuerte acento lituano, pero habla precisamente de esto que hablábamos, "chance and choice", el azar y la elección, ¿no? Dice, pues, que sale a filmar callejeando, al azar, sin ideas predeterminadas. Y a mí manera, sin intentar para nada imitar a Jonas Mekas, partí de ese principio: sin ideas predeterminadas en las ciudades a las que llego, salgo con mi pequeña camarita, al encuentro de un

motivo, de un personaje, de una situación, con la idea que pudiera desarrollar, como quien va buscando el motivo para hacer una película. Y va siendo como un catálogo de pequeñas películas. Curiosamente en Nueva York, como les he dicho antes, es la única ciudad donde no veo la ciudad, sino que veo películas. Es tal la yuxtaposición de películas que son un impedimento. Entonces lo que decidí es poner en el soundtrack de la película que pasaban esa tarde en la televisión, que es un melodrama que me gusta mucho, que se llama **Retrato de Jenni***e* (William Dieterle, 1948), porque además la película está muy ligada a la idea del retrato.

H.S.: ¿La del pintor, no…?

J.L.G.: El director se llama William Dieterle, no es un director muy conocido, pero sí es muy valioso. Es un director que empezó trabajando a las órdenes de Murnau, y que captó bastante bien las cosas de Murnau, la manera de firmar lo fantástico, lo invisible, lo misterioso. Y *Retrato de Jennie* es un extraordinario melodrama, a mi juicio. Que tiene que ver con **Vértigo** (Alfred Hitchkock, 1958) y con esas películas donde hay una mujer inspiradora musa, pero que también está ligada a la muerte, a la desaparición, al enigma un poco, bueno a la idea de la Beatriz de Dante, ¿no?

H.S.: Un fantasma que vuelve… como en los cuentos de Edgar Allan Poe. Creo que es una figura que también te persigue a tí, si no es que tú la persigues. Y ahí entraríamos en otro enigma metafísico que es la muerte, no? Y la muerte no creo que sea tu tema, pero siempre gravita en muchas de tus películas, de muchas formas. No sé si tienes una respuesta para eso, o la respuesta está en las películas…

J.L.G.: Bueno, pues la muerte es la espada de Damocles, es la amenaza que tenemos todos y el cine es una respuesta a eso. Es un mecanismo defensivo, porque como siempre digo, el tiempo se escapa muy rápido, fugaz, es irreversible. Ustedes están aquí ahora y cuando salgan de esta charla, serán dos horas más viejos, yo también. Serán dos horas que no podremos recuperar. Entonces frente a esa idea de la fugacidad del tiempo, la máquina del cine permite capturar trozos de tiempo y preservarlos de esta hecatombe, ¿no? Es un mecanismo defensivo, de respuesta. Esto está en la naturaleza más íntima del cine por tanto, me parece que una consecuencia natural que esté también temáticamente dentro de las películas.

Como citar: Silva, H. (2012). Diálogo con José Luis Guerín , *laFuga*, 14. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/dialogo-con-jose-luis-guerin/604