

DIÁ LO GO



Sobre el cine de José Luis Guerin, Víctor Erice dijo en cierta ocasión que transitaba entre el manierismo y el documentalismo; en aquel artículo¹, Erice citaba dos polos opuestos de la filmografía de Guerin: *Tren de sombras* (1997) y *En construcción* (2001). Podemos ampliar esta idea hasta llegar a la conclusión de que la obra de José Luis Guerin es una constante búsqueda expresiva en la que la propia forma cinematográfica —el lenguaje de la luz, el tiempo, el espacio, la idea de montaje, etc.— y la realidad filmada —fugaz, inesperada, espontánea...— se entremezclan, dialogan y se exponen a la mirada implicada del espectador.

La pantalla como lienzo

JOSÉ LUIS GUERIN

«La experiencia en museos me permite adentrarme en el lado más íntimo del cine, pensarlo desde su materialidad»

Ese descubrimiento constante se formula bien a partir de una idea más reposada y reflexiva —como en el caso de los vínculos entre cine y pintura expuestos en el proyecto para el Museo Esteban Vicente de Segovia *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico* (2011)²—, bien desde impulsos más primarios; de esa necesidad de *reaccionar* ante lo que sucede a nuestro alrededor surgen las palabras *«I react to life»* de Jonas Mekas, que José Luis Guerin recordará en una de las *Correspondencia(s)* (2011)³ entre ambos cineastas. En cualquier caso, sea cual sea el planteamiento, en el cine de Guerin siempre existe una tensión entre dos nece-

sidades: la de trabajar minuciosamente y ordenar una gran cantidad de imágenes posibles y la de invitar a indagar en el orden secreto de las mismas.

La charla que reproducimos a continuación es una reflexión sobre el medio cinematográfico y su situación actual en el amplio mundo del audiovisual, a partir de la visión de un cineasta de amplia trayectoria, que se posiciona como autor más allá de los parámetros convencionales de la industria del cine.

TRAS LA ESPECIFICIDAD: «UNA EXPERIENCIA ÚNICA E IRREPETIBLE»

A propósito de la reciente exposición *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico*, ¿cómo te planteas la manera de narrar y el tratamiento de las imágenes en el espacio museístico?

Sea cual sea el proyecto que haga —una película, un corto, algo para un museo— intento buscar una especificidad, un proceso de producción; intento buscar algo *específico*... Me pregunto: «¿qué es lo que me permite esa producción en particular que no podría hacer, en modo alguno, en otro tipo de producción?» e intento llevar al límite esa idea en cada película. La realidad de producción es completamente distinta en mi experiencia de una película a otra y hago que sea una experiencia única e irrepetible. Es decir, *En construcción*, por ejemplo, surge de la universidad y eso lo utilizo como experiencia límite para hacer algo que sería completamente imposible si no estuviera en su seno: se trata de poder trabajar durante tres años haciendo una película con unos estudiantes. Con técnicos eso no sería posible, porque no hay dinero para ello. En *Tren de sombras*, el hecho de que Pere Portabella fuese el productor me permitía llegar a unos ciertos límites que no podría en otro tipo de películas. En las *Correspondencia(s)*² con Jonas Mekas, igual: me gusta mucho llevar al límite las posibilidades que me da cada encargo.

La experiencia en museos —la Bienal de Venecia de arte, el CCCB y el Museo Esteban Vicente de Segovia—, lo primero que me permite es, precisamente, adentrarme en el lado más íntimo del cine. Pensar el cine más desde su materialidad, desde su intimidad: el cine es unos trozos de espacio y unos trozos de tiempo; pensarlo así, de manera muy descarnada, muy desnuda. Curiosamente, esas experiencias, lo que me han posibilitado —que ya estaba latente en *Tren de sombras* y otros trabajos— es ir hacia atrás: pensar el cine desde su formato cuadrado, la pantalla cuadrada de los Lumière en blanco y negro y muda es ya un pozo sin fondo. Los avances tecnológicos, la mecánica industrial del propio medio, llevan consigo ese imperativo de estar a la última, dejando muchas posibilidades que quedan colgadas ahí, suspendidas: se trata de la lógica del avance. Siempre me pregunto, cuando veo una película como *Amanecer* (Sunrise: A Song of Two Humans, F.W. Murnau, 1927), hasta dónde podría haber llegado el cine mudo si hubiese tenido una tregua de diez años más, por las cuotas de expresión y elocuencia que estaba alcanzando ese arte, que no tiene nada que ver con lo que va a ser luego el cine sonoro.

Es muy difícil formular estas cuestiones en una película en el seno de la industria. En cambio, los museos te permiten pinitos en esa dirección. Hoy es implantable algo que ya formaba parte de la reflexión previa de cuando



Correspondencia(s) entre José Luis Guerín y Jonas Mekas (2011)

hacías una película cuarenta años atrás: empezabas por plantearte qué ventanilla ibas a utilizar, qué formato iba a tener la película, si iba a ser más o menos rectangular, más o menos cuadrada. Ya he renunciado a esa batalla porque, realmente, ningún cine lo respeta: hay un formato estándar al que te has de someter. Sin embargo, en un museo tienes toda la libertad del mundo para, incluso, pro-



Correspondencia(s) entre José Luis Guerin y Jonas Mekas (2011)

poner marcos que nunca han existido en cine; te permiten pensar el cine desde la fotografía: los estadios previos. Así planteé la instalación *Las mujeres que no conocemos* (2007)⁴, como un relato fotosecuencial. Por supuesto ahí está Chris Marker, pero también Étienne-Jules Marey o Eadweard Muybridge: el misterio de lo que se elide entre dos fotos; la película que se escapa en el intersticio, entre una imagen y otra. Lo que, finalmente, se imagina el espectador haber visto si muestras una relación entre dos fotos. Todo eso que no nos es permitido en el seno del cine es muy excitante poderlo explorar en el museo.

En tu mediodrama *Dos cartas a Ana* (2011)⁵ se cita a Plinio el Viejo: «Hasta aquí la dignidad de un arte que está muriendo» ¿Qué significado guarda esta sentencia en relación con el cine?

Esta cita de Plinio es el cine; es el grito de guerra que llevamos como una penitencia desde los años sesenta: «El cine ha muerto», «la muerte del cine». En *Las mujeres que no conocemos* partí de la fotografía como forma de relato previa al cine. Aquí [en *La dama de Corinto*] me voy mucho más atrás, me voy a la pintura, incluso a una pintura que nadie ha visto: una escuela pictórica pletórica, esplendorosa, de la que no queda una sola imagen, la gran pintura helenística. No queda ni una sola imagen pero generó ese

vacío semántico, esa ausencia. Suscita una gran excitación a partir del Renacimiento por intentar suplir esa carencia, y se generaron una gran cantidad de imágenes que venían a reemplazar esas otras perdidas.

Entonces, para mí, pensar la pintura es también un modo de seguir pensando el cine. Creo que todas las frases, los textos, podían imaginarse perfectamente reemplazados por el cine. Son frases que, incluso, tienen una resonancia para cualquier cinéfilo. Sorprende que Plinio el Viejo diga en el siglo I d. C. que la pintura es un arte del pasado, que ya terminó. No han llegado los Tiziano, Rafael o Caravaggio y ya lo entiende como algo del pasado. «Es un arte sin porvenir» es la famosa frase de Louis Lumière a Georges Méliès cuando le quería comprar la patente. Esta cita creo que muestra esa reversibilidad constante. Los ejemplos que cojo de la antigua pintura son aquellos en los que el pintor es un cineasta: el mítico *casting* de Zeuxis para crear su Afrodita —si no recuerdo mal—, que hizo desfilar a todas las muchachas de Cortona para acabar eligiendo cinco y componer con partes de las cinco su mujer; ahí empieza a esbozar su teoría del montaje cinematográfico.

También en *Dos cartas a Ana* leemos: «Porque me gusta ir hacia atrás, hacia las primeras cosas» ¿A qué remite esta reflexión?

Cuando me aturdo, me confundo, ante la dispersión brutal que propone el mercado, ante el vértigo que me da un comercio de carátulas de películas; busco la idea, o la ilusión quizá, de tocar con los pies en la tierra al ir a la fuente, al origen; como si el origen contuviera una revelación esencial y permanente. Me gustaba mucho este título de la pintura del Paleolítico que se llamaba así: *el origen, eterno presente*. Yo tengo mucha necesidad de eso. Mi identidad se gesta en ese diálogo con los orígenes, con lo que me ha precedido. Necesito cultivar la idea de formar parte de una trama.

André Bazin hablaba de *embalsamar* el tiempo y, al fin y al cabo, esto nos remite a un nuevo vínculo entre la pintura y el cine...

Esa idea poética de Plinio el Viejo está en *La dama de Corinto*: ante un drama eminente, que el amante de una muchacha parta probablemente hacia una guerra, se piensa en detener el tiempo en su forma de la sombra. Es sumamente cinematográfico; es la materialización de esa idea baziniana. Con el añadido de que esa primera pintora precisa ya del dispositivo cinematográfico; es decir, que no va a trazar su imagen a partir de la observación, sino que va a necesitar que se proyecte la sombra del amado para delimitar su contorno con un carboncillo. Se trata de una concepción muy poderosa porque ahí está la idea del origen mítico de la pintura, pero también, con menos propiedad, la del propio cine.

SOPORTES, IDEAS Y FORMAS: EN BUSCA DE UNA IDENTIDAD

¿Cómo te planteas tu manera de hacer cine en el marco actual de cambio tecnológico en cuanto a soportes de grabación, sistemas de edición o formas de exhibición?

Quizá usamos el lado neocrológico del cine. Hay un gusto desde siempre por el crepúsculo que empieza a ser inquietante y que, tal vez, tenga que ver con la propia naturaleza del cine, con lo fantasmagórico y con ese vínculo tan grande que tiene con la propia muerte. Sin embargo, para mí no es muy relevante la mutación de soportes, no tengo a ese respecto ningún fetichismo con el celuloide. Me parece que todavía no existe ningún otro soporte que rivalice con él en cuanto a calidad, pero es igual —de hecho, yo he realizado mis últimas películas con una pequeña camarita doméstica—.

Entonces, lo que debe tener vigencia no son tanto los soportes como el pensamiento, las ideas: de ahí la necesidad de formar parte de una trama. Es verdad que ese sentimiento de trama te singulariza, en el sentido de que hoy

en día todo el mundo hace imágenes. El cine está diluido en un gran magma mucho más grande, que es el audiovisual. Ahora que llevo unas semanas en Facebook, recibo muchísimos trabajos que me envían porque quieren tener una opinión, y la mayoría de ellos creo que no tienen nada que ver con el cine y que es una manera de pensar distinta. Si tienes esa conciencia de dónde vienes, de los legados

con los que trabajas, con los que has gestado un imaginario —incluso una moral, diría—, la forma de pensar difiere con respecto a otros muchos usos del audiovisual, como pueden ser desde el activismo hasta cámaras de seguridad, hasta trabajos de animación, de video-creación, que —con todo

el interés que puedan tener— son otra cosa: no forman parte de esa trama. Sin duda, puedo tener una mirada de gratitud, incluso de curiosidad, hacia muchas de ellas, pero me cuesta llamarlas *cine*. Es decir, lo que buscamos no es una idea nostálgica o romántica, sino una identidad; a partir de ahí, teniendo esa identidad, la tecnología puede cambiar todo lo que quiera, pero yo sé de dónde vengo. Quizá para aquellos que, como yo, no tenemos muy claro un anclaje nacional, ni de índole religiosa, eso es muy importante.

La forma, tal como yo la entiendo, nunca es ornamento, sino más bien el medio que tenemos los cineastas para vehicular nuestras ideas

Tren de sombras (1997)



¿Cómo te posicionas en tanto que creador de historias frente a los códigos narrativos convencionales, aquellas maneras de contar más habituales para la industria del cine?

El posicionamiento viene después, es decir, no es ningún *apriorismo* teórico: uno hace lo que desea hacer y, si acaso luego, piensas o algunos te hacen ver dónde estás más o menos como entorno. Pero yo creo que las ideas teóricas no son buenas como *apriorismo*, sino que debe prevalecer el deseo violento de hacer algo; después, si acaso, te preguntas por qué lo has formulado así.

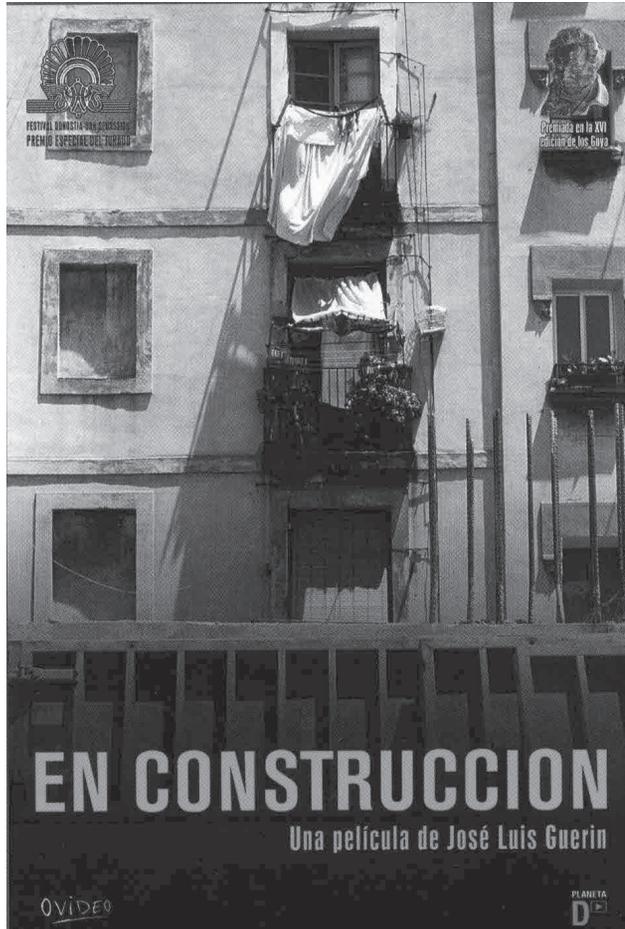
Por otra parte, ¿cómo te planteas crear el máximo efecto en el espectador con el mínimo efectismo?

El trabajo con la forma cinematográfica es decisivo. Eso me lleva a un permanente desencuentro con muchos documentalistas. Hay muchos documentalistas que ven en el cine una herramienta subsidiaria para ilustrar asuntos sociales y que entienden que la forma cinematográfica es algo retórico, algo ornamental. Para mí no es así; creo que la forma, tal como yo la entiendo, nunca es ornamento, sino más bien el medio que tenemos los cineastas para vehicular nuestras ideas.

Lo que es importante sería ver el registro que tiene cada película, porque cada película, en su escritura, guarda un cierto pacto con la realidad, una cierta distancia con la realidad. Se puede ver en la propia escritura cinematográfica: pudiendo ser documentales tanto *En construcción* como *Guest* (2010), es evidente que parten de registros, o de escrituras, distintos con la realidad. Acabo de hacer una película para Jeonju Digital Project⁶. El Festival de Jeonju produce cada año una película compuesta de tres partes y elige a tres directores, que casi siempre eran asiáticos, pero en los últimos años ha contado con películas también de Harum Farocki, Pedro Costa, Chantal Akerman, Yia Zhan Ke, Wang Bin, y este último año nos propusieron a Jean-Marie Straub, Claire Denis y a mí. Mi película, que ya se ha estrenado y se llama *Recuerdos de una mañana* (2011), se ha mostrado en Locarno, en Jeonju y ahora va a tener circulación por festivales. Aquí tiene problemas legales: no la puedo mostrar en España porque es una película que se activó a raíz de que mi vecino de enfrente se arrojara por la ventana, y los familiares no quieren que la película se vea. Lo menciono para ilustrar un hecho que sería completamente distinto en una película de ficción; incluso la responsabilidad y la lógica judicial son completamente distintas si planteas un modo de enunciar del lado documental o del lado de la ficción.

Hablemos de la fascinación de las imágenes, y de cómo estas se relacionan entre sí, por ejemplo, por contraste, como en el caso de *Guest*.

Cualquier imagen de *Guest* hubiera sido una aberración total en otra película mía. Es una película que en seguida se ve cómo está hecha: es un soliloquio de un tipo que soy yo con una cámara y con el sonido integrado en la misma cámara. Eso me lleva, por ejemplo, a hacer un tipo de encuadres impensables, que hubiese juzgado incluso como muy feos en otras películas. La necesidad de escuchar a quien me está hablando en espacios públicos, normalmente ruidosos, me lleva a una proximidad muy grande con el sujeto que filmo, a hacer unos primeros planos con grandes angulares que juzgaría de horribles, de impúdicos, incluso. Sin embargo, aquí se lee de otra manera porque se ve esa tensión entre ver y oír; es decir, la imagen resultante no obedece a una idea de cuadro —como puede verse en *En construcción* o en *Tren de sombras*—, sino que es la tensión entre la captación en presente de algo que desaparece y la necesidad de escucharlo. Para mí tiene la belleza del dibujo hecho de un solo trazo: siempre pienso en ese referente, en los dibujos de Matisse que están hechos sin levantar el lápiz del papel, donde es algo irreversible; el trazo en presente del momento. Y estás haciendo la película en el mismo momento en el que estás hablando y conociendo a una persona que tienes enfrente; estás viviendo y filmando, y se confunden ambas cosas. Y, efectivamente, cuando estás filmando, eres consciente también de la secuencia



En construcción (2001)

que se está creando y de cómo se relaciona con otras secuencias que has rodado antes. Esto es, que hay una conciencia de estructura, y a mí me parecía bonito explorar esa forma; algo completamente fragmentario y episódico, de trozos de vida independientes que, sin embargo, van teniendo unas rimas; un juego de complementariedades. La tensión entre una composición o una estructura naciente y ese carácter fragmentario me excitaba mucho.

En cuanto al trabajo de elaboración de un discurso a partir de las imágenes rodadas, da la sensación de que filmes como *Tren de sombras* están más hechos a posteriori, de una manera más reposada, y en la mesa de montaje, en la moviola...

Guest también está hecha absolutamente en la moviola; es decir, existe esa tensión absoluta del rodaje. Pero, por ejemplo, en el año en el que realicé *Guest* fui a cuarenta y cuatro festivales de cine; recopilé muchas horas de material y, por tanto, había muchas películas posibles, y se te daba a elegir una. Entonces, en esa labor de extracción y de puesta en relación, vaciando de elementos, los vínculos entre los elementos que quedan se cohesionan de otra manera. La labor de renuncia es muy importante. La idea de la moviola se visualiza más explícitamente en *Tren de sombras*. Igualmente, estas dos películas serían los polos opuestos de mi filmografía. Paulino Viota me dijo que mis películas impares salían íntimas, silenciosas, mientras que las pares son populares, parlanchinas, más subjetivables; como si hubiese un deseo con cada película de destruir la anterior.



Al mismo tiempo, en tus películas hay elementos en común, como la idea de búsqueda constante, junto con el recorrido que implica; la noción de deseo...

La película como un *work in progress*, como una construcción, como algo que se está construyendo a sí mismo, se puede apreciar en *En construcción*, por eso elegí ese título. Es algo que está en movimiento, tienes la impresión o el sentimiento de que estás viviendo en presente la construcción de la película, eso me gusta mucho porque me hace sentir más frágil como cineasta: el renunciar al poder hegemónico que tiene el cineasta clásico del control extraordinario de todo, desde el propio momento de la génesis de la película con un guion y, frente a eso, el imperativo —creo que no solo de cineastas, también de creadores de muchas disciplinas— de pactar con lo aleatorio, con lo azaroso, con la intención de trascenderte, de salir de ti mismo, de asistir a una revelación que no podrías obtener recluido en tu mundo. Por tanto, se trata de pactar con estructuras que se abren a lo aleatorio —lo que sería una experiencia extrema—: la decisión de ir a todos los festivales de cine, sin discriminar, a todos los eventos a los que me inviten; intentar buscar un pequeño motivo para hacer una película, callejeando...

Quizá esa búsqueda está ligada también a lo azaroso...

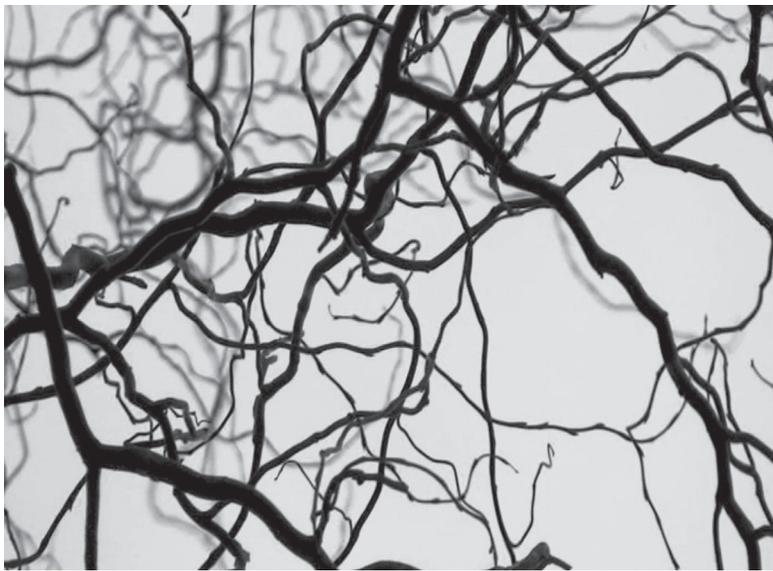
Completamente. Tiene mucho que ver con la idea del *flâneur*, tal como la inventaron Charles Baudelaire y Walter Benjamin, del testigo fugitivo, fugaz...

PELÍCULAS CONSTRUIDAS. CREAR Y ESPERAR, DOS ESTRATEGIAS FIJAS

Me gustaría que hablásemos de cómo *Tren de sombras*, a pesar de inspirarse en modelos característicos del cine primitivo, como las películas familiares o las vistas Lumière —en las que existía un amplio margen para lo inesperado—, contiene un nivel mucho más alto de preparación que otras obras de las que hemos hablado, como *En construcción* o *Guest*.

Efectivamente, *Tren de Sombras*, incluso a pesar de ser una película familiar, está muy *construida*. Yo tenía muy pactado que iba a ser una película que iba a recorrer un día de verano, que el día empieza luminoso, en un jardín esplendoroso, y que va evolucionando hacia el crepúsculo, hacia la tarde, para dar lugar a la siguiente parte dentro del film, que es otoñal y nocturna. La película tenía una división: la primera parte está presidida por el sol, la segunda por la luna; la primera por el verano, la segunda

La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico



Dos cartas a Ana (2011)

por el otoño. Dentro de esa película familiar se sigue el día, de la mañana al crepúsculo, con una serie de rituales que enlazan tanto con motivos del primer cine como con la pintura impresionista *Le déjeuner sur l'herbe*: el columpio, el baño en el río, sensual, con las ninfas, iba a acabar con una excursión crepuscular a las ruinas de un castillo. Está llena de diálogo con la pintura, con la literatura, con cosas muy míticas. Aunque luego es muy importante que eso no se vea en absoluto, es decir, exterminar cualquier cita cultural que enturbiara la relación directa con esas imágenes.

Entonces, diría que, en *Tren de sombras*, si bien los motivos que jalonan esa película familiar estaban muy bien decididos, sí es cierto que en el momento de la captura, 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. Yo nunca daba instrucciones de lo que tenían que hacer, sino que creaba la situación —la merienda en el campo, el baño en el río— y, luego, sin decir nada, iba raptando los momentos que surgían. Son dos estrategias que utilizo en todas mis películas: esos momentos donde creas tú la situación pautándola, como lo hacían los viejos *metteurs en scène* que tanto quiero, y los momentos en los que el proceder debe ser crear una situación y luego ser como un cazador, un pescador que espera con su caña para pescar los pequeños momentos. En *Tren de sombras*, esa ha sido la estrategia para la pequeña película familiar, pero dentro de un plan muy pensado. Los gestos son azarosos, siempre te dan regalos, pero que obedecen a una estructura muy elaborada de antemano.

¿Cómo concibes tu relación con el espectador desde el punto de vista de guiar más o menos sus posibles interpretaciones frente a la pantalla?

Sí, eso es algo decisivo: hasta qué punto tienes derecho a guiar las cosas cuando a fuerza de guiarlas las desvirtúas. Es decisivo en la medida en que es el modo en que te relacionas con el espectador. Y es la preocupación fundamental en el montaje: hasta dónde muestras y hasta dónde sugieres. La relación entre mostrar y sugerir, entre ser ex-

plícito o implícito, dónde das demasiado o dónde quizá das demasiado poco, el temor a ser grosero con el espectador, a subrayarle algo. Cuando se subraya algo, desaparece cualquier atisbo de belleza para mí; casi te diría que en el cine me siento ofendido cuando me subrayan las cosas exclamativamente, cuando son sobreexplicativos, cuando me señalan enfáticamente qué es lo que he de mirar y sentir, que es el proceder más habitual sobre todo en la televisión. La televisión es muy explicativa. Si hay un violador, por ejemplo, te obligan a fijarte en la

crueldad, te marcan los adjetivos calificativos.

Es la ecuación sagrada del cine: cómo te relacionas con la persona que filma y cómo la relacionas con esa otra persona que es el espectador. Ese triángulo, esos tres vértices de la ecuación. Además, constituye tu compromiso social: es el modo en que te relacionas con la sociedad.

LOS MUSEOS Y FILMOTECAS COMO ESPACIOS ALTERNATIVOS PARA LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRÁFICA

Volviendo al ámbito de los museos, ¿consideras que el discurso expuesto en el espacio museístico potencia ciertos ingredientes que has trabajado anteriormente en tu filmografía?

Claro, eso es decisivo porque en el cine no existe el espacio, en el sentido de poder hacer abstracción absoluta de la sala para entrar en esa idea, que viene de la pintura, de *finestra aperta sul mondo*, como decía Leon Battista Alberti, «ventana abierta sobre el mundo». En el museo, esa ventana puede adquirir formas completamente diversas. La película funciona en la lógica del cine. La primera sala de las tres que componen *La dama de Corinto* sería una sala de cine convencional, donde te sientas y asistes a una proyección de una media hora. Las otras dos salas —que en realidad serían el grueso del espacio expositivo— juegan absolutamente con el diálogo entre pantallas, con las pausas de un espacio, la secuencialidad en el espacio. Aquí el espectador camina y puede intentar otorgar un valor significativo al formato. Hay una pantalla que tiene el tamaño de una postal frente a otra de las dimensiones de una pantalla o un cuadro de formato mediano, y se juega con las pausas entre un cuadro y otro. Se establece un símil con una exposición de cuadros, donde hay una cadencia, donde, en el paseo, el espectador va pensando cómo un motivo visual reincide, se complementa, crea formas narrativas en el espacio, jugando incluso no solo con la escala de las proyecciones sino también con

la disposición, la altura, la arquitectura, con la distorsión de la proyección. A mí me gusta mucho utilizar la arquitectura de los museos para realizar aberraciones también con las sombras que se proyectan, fugas distorsionadas, ángulos...

¿Qué diferencias has experimentado entre plantear y desarrollar un proyecto para una institución museística, respecto de hacerlo para la industria del cine?

En cuanto a instituciones, en el ámbito de los museos es infinitamente más respetuosa. Tendría como inconveniente, casi psicológico para mí, que pesa como una losa la solemnidad del arte y que casi te da vergüenza hablar con tus amigos y con otros que hacen cine. Es decir, que la naturalidad de poder mostrar una película en un cine es maravillosa, y hacer algo en el museo te sitúa de entrada en una especie de púlpito muy antipático: «estoy hablando desde otra instancia, atención, esto no es cine, es arte...». Yo creo que, con el tiempo, eso se va a normalizar mucho más —espero— y que vamos a aceptar esos espacios que nos tienden como lo que son: una alternativa a las salas de cine, que cada día son más hostiles con nosotros, donde cada vez es más difícil mostrar lo que hacemos. Por lo demás, estoy intentando persuadir a los comisarios que hasta ahora me han invitado de que se pasen a la producción de cine (risas). Son serios, rigurosos, respetuosos, profesionales... Yo creo que hay mucha más gente que sabe que existe *La dama de Corinto* que *Guest*, para la que no he tenido ni un anuncio, ni un cartel, ni una estrategia de estreno, no he tenido nada. Eso en los centros de arte no pasa, ya que de entrada ves una implicación y una preocupación: te lo consultan todo...

Imagino que te refieres al hecho de considerar al cine como un arte, más que como una mercancía únicamente...
Te da una libertad distinta; te permite desvincularse de unas primeras formas de narrar. Me gusta mucho esa idea



Unas fotos en la ciudad de Sylvia (2007)

de poder pensar más el cine desde la materialidad, que es algo muy común en el arte contemporáneo, su propia fisicidad, pensar qué es una exposición, pensar qué es una imagen bidimensional, pensar qué es una pantalla, pensar la pantalla como lienzo... La idea del cine como espacio y como tiempo es muy excitante, y cuando vamos al cine normalmente eso se oculta en aras de la idea de la ventana abierta sobre el mundo, del ilusionismo, del trampantojo. Pero yo recuerdo con emoción la primera vez que leí en un manual de cine, siendo un niño, la noción de plano como una unidad, un trozo, era así de tosca la expresión: «un plano es un trozo de tiempo y de espacio». Esa frase me dio vértigo, me pareció muy excitante. Me parece que es un pozo sin fondo en sí misma; y que quizá el espacio donde mejor se puede explorar esa idea es el museo, más

que la sala de cine. Hemos de conseguir que todos los museos tengan salas de cine, porque la exhibición de cine se ha desentendido del cine. De una manera natural, los museos cada vez van a tener que suplir esa carencia. De un lado, estaría la realidad del museo como espacio que te permite explorar de otra manera el espacio, el tiempo, la proyección, la multiplicidad de pantallas, etc.; pero, de otra, estaría la propia sala de cine, sometida a una crisis sin precedentes por las políticas de exhibición actual y que necesitan un reemplazo en otros espacios, es decir, poder ver películas. Hay centros que lo han empezado a hacer, con cineastas muy extremos, muy explícitamente artísticos, como Sokúrov. Esa cuota debería ampliarse mucho.

Quizá las filmotecas, más que nunca, deberían ser el lugar en el que se trata al cine de una manera particularmente atenta...

Yo soy un hijo de las filmotecas; soy un producto de la filmoteca. Cuando yo era un chaval, como no había escuela de cine —Franco la cerró—, lo único que tenía era la fil-

moteca. Ver películas y discutir con los amigos de lo que veíamos. Y quizá porque es la mía pienso que es la mejor escuela de cine: ver películas. Ver más de una vez las películas que de verdad quieres. Esa es la mejor escuela.

La filmoteca ocupa un espacio medular hoy porque existe esa necesidad imperiosa, a mi juicio, de la identidad vinculada a un pasado, a unos legados

Del mismo modo, ¿crees que las filmotecas o los museos tienen mucho que aportar en tanto que educadores y divulgadores de la cultura cinematográfica? Creo que el ejemplo de *La dama de Corinto*, una exposición que vino acompañada por toda una serie de complementos que la enriquecieron, es un buen ejemplo.

Un ciclo de proyecciones, un ciclo de conferencias... Sí, claro, la filmoteca ocupa un espacio medular hoy porque existe esa necesidad imperiosa, a mi juicio, de la identidad vinculada a un pasado, a unos legados. Hoy que el cine está diluido, perdido, en ese gran magma que llamamos audiovisual, ¿qué papel juega el cine dentro de todo eso? Incluso ¿cómo identificar al cine hoy dentro de ese gran espacio del audiovisual? Para mí no hay más que esa relación de legados. Ese diálogo con los legados puede ser sostenible si hay filmotecas. Ese es el motivo por el que vivo en una ciudad grande —he estado tentado de largarme al campo—: la filmoteca, la proyección, la noción de «*la maison du cinéma*», que decían los Lumière, «la casa del cine»... ■

Notas

1. ERICE, Víctor (2002). Los muertos, *Letras de cine*, 6, p. 51.
2. Más información sobre la exposición *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico*, del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia, en <http://www.museoestebanvicente.es/exposicion.asp?id=49>.
3. La serie de *Correspondencia(s)* entre directores (José Luis Guerín y Jonas Mekas, Isaki Lacuesta y Naomi Kawase, Albert Serra y Lisandro Alonso, Víctor Erice y Abbas Kiarostami, Jaime Rosales y Wang Bing, Fernando Eimbcke y So Yong Kim) ha sido editada recientemente por Intermedio DVD y La Casa Encendida de Madrid, y se expone, entre otros lugares, en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) del 12 de octubre de 2011 al 19 de febrero de 2012: http://www.cccb.org/ca/exposicio-totes_les_cartes-38071
4. La instalación *Las mujeres que no conocemos*, del CCCB, puede verse en línea en <http://www.cccb.org/ca/album?idg=18748>
5. El citado medimetraje forma parte del catálogo de la exposición, que incluye un DVD: MARTÍNEZ DE AGUILAR, Ana y CALVO SERRALLER, Francisco (2011). *José Luis Guerín. La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.
6. Jeonju International Film Festival: <http://eng.jiff.or.kr/index.asp>

Santiago Barrachina Asensio (Valencia, 1979) es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Desde 2001 trabaja para el servicio de videoteca de l'Institut València del Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay (IVAC – La Filmoteca), y ha estado vinculado a distintas actividades para la divulgación de la cultura cinematográfica a partir de asociaciones como el Cinefórum Comunicación Audiovisual, ahora Cinefórum L'Atalante, o el Aula de Cinema de la Universitat de València, gestionada por dicha asociación. Del mismo modo, también formó parte del equipo impulsor de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*.