



Work in Progress

Escribe JOSÉ LUIS GUERÍN

¿Qué puntos en común podrían tener los principales focos de resistencia del panorama del audiovisual actual?: creo que —esencialmente— la memoria; frente a la televisión, que procede por mimesis, de manera irracional, el cine cuenta con más de cien años de memoria, y por tanto la conciencia de un medio y un lenguaje. Para mí es importante esta distinción, que no tiene que ver tanto con un medio tecnológico, sino con una manera de pensar. Yo estoy harto de ver televisión en pantallas de cine. Alguna vez, muy rara vez, he visto auténtico cine en formato televisivo. No se trata de esa memoria de guiños, ni de *remakes*, el lado más detestable de relacionarse con el medio, que es lo que ha llevado al cine a un callejón sin salida de reproducciones, de estereotipos: se trataría más bien de un diálogo con la Historia. Creo que es algo tan normal que me asombra... si un cineasta decide hacer una película sobre la tercera edad, ¿cómo va a ignorar quiénes han trabajado anteriormente con esas mismas herramientas? Qué menos que, como un gesto de curiosidad, estudiar cómo lo ha abordado Bergman en *Cuando huye el día*, o *Candilejas* de Chaplin, *Umberto D* de De Sica. Es algo tan normal en el caso de un escritor, y en el cine se considera casi una extravagancia ese diálogo con el propio medio. Fijaos cómo el lenguaje videográfico de Godard para *Histoire(s) du cinéma* debe poco a

la sintaxis cinematográfica de Griffith y sin embargo es uno de sus trabajos más bellos en video. Probablemente porque es portador y consciente de esa memoria.

En mi caso —pensando en el título que me propuso Doménech,¹ *Work In Progress*, que alude, de alguna manera, a mi película *En Construcción*— recordaba que yo quería llamar así a mi película en un principio. Pensaba que era la acepción más apropiada. *En Construcción* podía interpretarse como algo gremial, la construcción de un edificio, pero la construcción del edificio no es más que un marco temporal y físico donde se desarrollan las historias. Sin embargo *Work in Progress* tenía esa acepción, por un lado, de algo que está en movimiento, de algo que se está haciendo, que tanto puede ser un barrio como una sociedad. *En Construcción* es también una película finisecular, del fin de un siglo y el comienzo de otro. Pensaba que captando una pequeña transformación en esa parte de la ciudad podía captar una pequeña parte del movimiento del mundo, buscar los ecos del mundo. Por otro lado, *Work in Progress* puede referirse a la película misma, creo que el espectador toma conciencia, viéndola, de algo que se está construyendo, que es la propia película. Es el reto de plantear un cine que normalmente se ve como la ejecución de un plan absolutamente previsto y cerrado de antemano, liberado a una experiencia distinta.

El cine casi siempre funciona así, por compartimentos. Primero se escribe un guión; posteriormente, el rodaje es la ejecución más o menos fría de ese plan previsto; y luego el montaje es otra fase de esa ejecución. La realización de *En Construcción* duró tres años. El primer año no

Director cinematográfico, se encuentra entre los realizadores españoles de mayor reputación internacional. Debutó con el largometraje *Los motivos de Berta* (1984). Su documental *Innisfree* (1989) obtuvo el Premio Ciutat de Barcelona y el Fotogramas de Plata al mejor film español del año. Luego de realizar *Tren de Sombras* (1996) filmó *En Construcción*, que fue premiado en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián 2001 y que también obtuvo el Premio Nacional de Cinematografía del mismo año. Es docente del Master de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona.

tanta belleza!, esta modulación del ritmo interno del encuadre. Y es un producto, verdaderamente, del azar. La realidad no se deja capturar así por las buenas. Los operadores de Lumière, cuando llegaban a una localidad, primero la estudiaban, estudiaban sus movimientos y la luz a las diferentes horas del día (sus emulsiones eran muy poco sensibles, necesitaban mucha luz para filmar), y como producto de ese estudio y del movimiento, elegían el ángulo, la distancia, el momento de empezar y de acabar. Es decir que nunca es producto del azar, o es producto, en todo caso, de una manera de forzar el azar, de pactar con él.

Es curioso porque una de las películas que nos llamó mucho la atención a mi equipo de alumnos y a mí fue precisamente la que creo que es la primera, sin duda, la primera película sobre la construcción que existe. Una película de los Lumière que se llama *Demolición de un muro* (*Démolition d'un mur*, 1896), que no es ni más ni menos que eso, los operarios tumban un muro. Pero ahí el operador, que a menudo era también el proyccionista (un acto muy íntimo el de la manivela), en la proyección, como estaban descubriendo la naturaleza del cine, ralentizaba o aceleraba según la naturaleza del propio material. Y ellos descubrieron que era muy divertido pasar hacia atrás la imagen y ver cómo se construía el muro. Y esa condición de que la película sobre la construcción tuviese esa naturaleza reversible, es decir que fuese construcción y destrucción simultáneamente nos dio la pista de cómo podíamos abordar nuestra película. *En Construcción* debía contener esa misma ambivalencia o ambigüedad. Se podía llamar *En Construcción* con la misma propiedad que se podía llamar *En Destrucción*.

Siguiendo cronológicamente y pensando en arquitecturas, en seguida me viene a la cabeza el *slapstick* y, sobre todo, Charlot —Chaplin—, seguramente, el cineasta que más quiero. Todos esos cómicos rodaban, por supuesto, sin guión. Sin embargo, fijaos, casi el primer guión era la arquitectura. Es algo sobre lo que me gustaría meditar. Cuando se habla de cine y arquitectura se suele hablar, normalmente, de películas que abordan la arquitectura. Y sin embargo, hay una relación muy íntima, y que a mí me interesa mucho: la arquitectura como génesis de la puesta en escena. Hay algo que tiene clarísimo Louis

Lumière desde la primera toma que hace y es que la película empieza con unas puertas que se abren y acaba con las puertas que se cierran. Bien, Chaplin, cuando rodaba sus cortometrajes, no tenía nada. No tenía notas escritas, pero pedía que le construyeran algo, una pequeña construcción. «Porque si yo tengo una puerta y una ventana, yo puedo empezar a hacer cosas. Si hay una puerta y una ventana puede pasar un policía, me escabullo por aquí, juego con la farola, le doy un sartenazo por una ventana». Es decir, la puesta en escena surge de un principio arquitectónico. Cuando Doménech² me propuso esa expresión, *Work in progress*, mucho más que el ensayo y todo esto, pensé sobre todo en Chaplin. Toda su filmografía, además, es un permanente *Work in progress*. Reflexionar sobre la película que se ha hecho para sacar nuevas ideas para la siguiente, nuevos desarrollos, y es el que llevó más lejos ese principio. El único que, al menos al final de su trayectoria, pudo desarrollarla con todas las de la ley. El rodaje de su película *Luces de ciudad* (*City Lights*, 1931. Charles Chaplin) sería el modelo perfecto, el sueño de todo cineasta, una gran producción donde el cineasta se permite tomar un rumbo, abandonarlo, retomar, repetir un montón de escenas con otro actor, parar el rodaje y pensar. Pensar es el lujo más caro en cine. Pues Chaplin, al final de su carrera, pudo hacerlo. Tenía todo el equipo pagado ahí esperando y él pensando, con tiempo para reconstruir, hacer correcciones de guión. Se me ocurre que quizás por eso es el mejor cineasta de la historia.

El otro día aparecía en los diarios que están proliferando muchos papeles sobre *Casablanca* (id., 1942. Michael Curtiz), y casi todos hacen hincapié sobre la idea de que *Casablanca* es una película que si está muy bien, casi de puro milagro, es a causa de un montón de azares y accidentes. Tampoco la política de estudios ha escapado a esa idea del *Work in progress*. Y desde luego, la idea del guión cerrado, no significa que la actitud de los cineastas sea homogénea. A Hitchcock se le reconoce en ese sentido como un maniático, cualquier incidencia que pudiera colarse en el estudio era una catástrofe. Él lo tenía todo dibujado en sus *storyboards*, cualquier incidencia de, llamémosle, la realidad o del azar era una hecatombe. Y sin embargo Leo McCarey, otro cineasta de estudio, pactaba de otra manera

rodábamos ni un solo plano, sólo nos reuníamos los estudiantes que constituían el equipo de la película y yo y hablábamos. Hablábamos y veíamos películas juntos. Sin embargo, sin esa experiencia de ese año previo, hubiera sido imposible el resto, la realización de la película a lo largo de dos años. Se me habían ocurrido los títulos de algunas de las películas hechas en ese sentido de *Work in progress* con las que dialogamos durante esa fase de preparación, de charla, de búsqueda de un léxico común. El guión es una cosa que procede, tal como la entendemos hoy, de Griffith, que llevó hasta una sofisticación extrema la narratividad cinematográfica, pero que es un arma de doble filo, porque por un lado ha permitido al cine llegar a un grado de sofisticación fantástico, y de ahí proceden gran parte de las obras más ambiciosas. Del guión de hierro surgen Hitchcock, Dreyer, Ozu, etc., pero también se ha convertido, y sobre todo en la actualidad, en una forma de control. Es decir, ¿por qué Griffith se inventa el guión? Por un lado, efectivamente, por una exigencia sintáctica, por otro, porque sus películas se hacen muy costosas, y entonces los inversores quieren ver dónde invierten el dinero. Esto del cine cuesta mucho dinero y quieren tener un control sobre las ideas y las formas de las películas. Tal es así que yo creo que esa segunda vertiente, del guión como control sobre el cineasta, se ha hecho mucho más poderosa que la primera. Cuando escribimos un guión a menudo surge la duda de si verdaderamente estamos construyendo una herramienta de trabajo para hacer una película o si estamos más preocupados por cómo seducir a una comisión del Ministerio de Cultura, la televisión...

Se podría ser instructivo, hablando de *Work in progress*, y empezar por el principio, por *La Salida de los Obreros de la Fábrica (La Sortie des usines Lumière, 1895)* de los hermanos Lumière. Yo tengo en casa alguna de las filmaciones previas. Sabéis, seguramente, que filmó muchas tomas a lo largo de muchos meses. Empezó a filmar las primeras salidas de la fábrica en invierno. La que conocemos y ha pasado como primera película de la historia del cine es una versión que se desarrolla en verano. Es muy bonito porque en las primeras ves la sombra de las ramas desnudas de los árboles, mientras en la versión final vemos sus copas frondosas, sus sombras. Viendo esas distintas versiones, se

percibe como una idea de variaciones sobre un mismo tema. Porque siempre es lo mismo: se abren las puertas, salen los obreros, y concluye la filmación con las puertas que se cierran. Entonces hay una serie de variaciones, con un perro, un ciclista, un coche de caballos, elementos que tienen un potencial de fotogenia para que luzca el movimiento. En todo caso, el cineasta se nutre de sus propias imágenes, las analiza y vuelve, vuelve al mismo lugar, corrige la distancia, la angulación, establece pautas a los obreros que salen. Hoy sabemos incluso que Lumière llegó a supervisar personalmente el vestuario de alguno de esos obreros. Y que, además, fijaos, ya en esa película les pidió que no miraran a cámara en la toma que él dio como buena, la final. Ese conjunto de tomas sería un primer bello ejercicio de *Work in progress*. No hay guión, no existe esa tiranía del guión. El cine nace libre, y lo hace, en parte, alimentándose de sí mismo, de la reflexión sobre sus propias imágenes.

Hay una belleza en el cine de Lumière que a mí me cautiva de una manera muy especial y que surge de una fricción entre el deseo de control y lo aleatorio. Él crea un dispositivo y, además, calcula bastante las cosas, pero luego necesita de algo aleatorio que se le escapa, y cuenta con eso, con lo accidental. El dispositivo y el azar. Fijaos, habría dos modalidades: en la primera él mismo provoca una situación, la salida de la fábrica; y en la segunda, la captura se realiza sin más mediación. Pero en ambas está esa tensión, o esa fricción, entre el cálculo de un dispositivo y el azar. Precisamente, recuperando a uno de los cineastas vivos más ambiciosos que tenemos, Rohmer tiene un trabajo sobre los Lumière, para televisión, donde filma una charla entre Langlois y Jean Renoir. Y ahí Langlois reflexiona sobre la belleza de esas películas de apariencia azarosa, rodadas por los operadores de Lumière. A lo mejor filman una avenida de Lyon, y la película, el único plano, el único rollo, se abre con un tranvía que cruza en primer término de izquierda a derecha, cruza luego entrando en campo, en profundidad de campo, un coche de caballos, unos peatones, unos niños, y justo antes de que se cierre la película, un tranvía, en sentido opuesto, cierra la película, en un efecto de simetría precioso. Una coreografía de entradas y salidas, de cuadro, de juego en la escala, de espacio cinematográfico. Y dices, ¿cómo es posible

pone de color verde, amarillo.

Entonces, no consiste sólo en pasar mucho tiempo y conocerse y nutrirse de la experiencia de los otros, sino que es también, y para mí se trata lo más importante en *Nanuk...*, el respeto por el tiempo del otro. Cuando veo a Nanuk con su arpón tumbado en el hielo, buscando pescado, siempre visualizo el contraplano de Flaherty, tumbado igual que Nanuk, con su cámara. Y veo esa imagen, el *tête-à-tête* de dos seres humanos, cada uno con su herramienta, en la espera. La espera como una actitud moral, de un tiempo que no se puede violentar. Uno con su cámara, el otro con el arpón, pero ninguna herramienta es más valiosa que la otra. «Si no hay pez, no hay pez: volvemos a casa; en este caso, sin filmación y sin pez». Ahí donde un cineasta diría: «ya ha pasado un tiempo razonable, dos horas, tres... mi tiempo es muy valioso, tiene un *cachet*, etc. Metemos a un truco de montaje, meto por ahí un atrezzo», Flaherty no. Flaherty no considera que su tiempo pueda ser más valioso que el del esquimal que tiene enfrente. Me parece que ese principio hoy, además, donde el tiempo es el gran becerro de oro al dictado de la televisión, es la transgresión más brutal que se puede plantear en el cine. Donde esa política del tiempo yo creo que es el gran tabú. En todos los ámbitos, incluso el pequeño tiempo contemplativo es hoy también una transgresión, pero ese tiempo de la vivencia respecto al otro me parece lo más extremo, y lo menos seguido actualmente, del gran legado de Flaherty.

Tenía unas notas sobre esas huellas que dejan las películas y la función que van adquiriendo en el cine moderno. Pero, igual no conocen ustedes las referencias que para mí son muy importantes y que me gustaría compartir y transmitir. En fin, voy a citarlo: quería hablar algo de Jean Rouch. Jean Rouch es un etnólogo, empezó filmando en los años cuarenta, utilizando su cámara como herramienta auxiliar en sus investigaciones etnológicas. Tenemos, por ejemplo, la película que se llama *La Caza del Hipopótamo* (*Chasse à l'hippopotame*, 1950). Una película rodada sin equipo, muda. Por supuesto, en el rodaje estaba prohibida cualquier repetición. Unos nativos con unas lanzas se van acercando al hipopótamo que, de pronto, avanza hacia ellos y huyen corriendo, vuelven a acercarse, tiran las lanzas, se van corriendo y el hipopótamo se queda con un montón de

lanzas. Hacen una segunda batida, vuelven..., es decir, la caza del hipopótamo es todo un ritual, por lo que para Jean Rouch era un ejercicio muy vital de *Work in progress* en el momento de la filmación, donde se da una película sin montaje y sin posibilidad de repetir ninguna toma. Ni los nativos ni los hipopótamos en ese momento estaban para hacer una repetición. Así es que, con la sabiduría y con la tosquedad de un amateur, tiene que buscar el ángulo que le parece más expresivo para que se entienda la acción, y ya, mientras está filmando eso, tiene que pensar hacia dónde salir corriendo para buscar el nuevo emplazamiento de la cámara, para que se pueda entender secuencialmente, crear una narrativa de esa escena. Por todo ello, son películas muy bonitas porque recuerdan al dibujo de un solo trazo, esos dibujos que se hacen sin levantar el lápiz del papel. Matisse o la pintura china tienen una gran sabiduría en ese sentido. Serían películas de un solo trazo. Sin posibilidad de repetición, de trucos de montaje, sin posproducción. Y ahí queda eso.

La propia filmografía de Jean Rouch, así como la de Chaplin, ha sido un continuo *Work in progress*, un ir reflexionando e ir descubriendo el gusto por el cine. Hasta que, me parece que en el año sesenta y uno, Rouch rueda una película para mí capital, importantísima. Que me gustaría incitaros a ver: se llama *La pirámide humana* (*La pyramide humaine*, 1961). Esa película se plantea como una experiencia, es una película rodada en la *Côte d'Ivoire*, en la Costa de Marfil, en un liceo en el que estudian conjuntamente jóvenes europeos y africanos. Y Rouch quiere filmar la relación entre chicos y chicas, negros y blancos. Sus relaciones sentimentales, amorosas. Es una película de una modernidad excepcional, atendiendo además al año de su filmación. Empieza filmando discusiones entre los alumnos europeos, por un lado, y los negros, por separado. Crea esa pequeña situación de rodar discusiones entre ellos. Los blancos hablan sobre los negros, los negros sobre los blancos. De esos diálogos, surgen pequeñas puestas en escena nacidas del azar de sus discusiones, de tal modo que se van combinando distintos registros. Hay una ruptura de la homogeneidad, que Carlos⁴ ha citado muy bien, por ejemplo a través de Rohmer, es un tema muy interesante en el cine moderno que para mí tiene el origen estricto en Rossellini, que

con las incidencias.

En una película con un guión tenemos «exterior-día-soleado», salimos a rodar y nos encontramos con unas nubes. ¿Qué hacemos con esas nubes? Habría ahí una política muy interesante que llevaría a unos cineastas a pensar, «vamos a rodar, vamos a cambiar el plan de trabajo, rodamos en interior», y, frente a eso, habría otros cineastas que pensarían «¿qué nos pueden aportar esas nubecillas que tenemos por ahí a la secuencia que estaba prevista?». Por lo menos se detendrían a pensar. O si la actriz viene con ojeras... nos peleamos con maquillaje o nos preguntamos un instante «¿qué podría resultar?, ¿podrían aportarnos algo esas ojeras imprevistas?». Es decir, que eso mismo ha existido, también, en la política de los estudios. La cuestión es que la noción de *Work in progress* y esta política con lo aleatorio se ha borrado. No quedan huellas de ello en el producto final de una película clásica.

Es terrible, pero la verdad es que se ha hecho imposible hablar del cine moderno sin citar a Godard constantemente. Me lo había propuesto, pero se ha hecho imposible. Es en un texto de Godard sobre Rossellini, sobre *Stromboli* (*Stromboli, terra di Dio*, 1949. Roberto Rossellini) concretamente, donde él veía uno de los rasgos esenciales del cine moderno: la visibilidad de esas huellas. Es decir que la propia película nos da cuenta de la experiencia misma del rodaje. Pensaba en la relación entre el cineasta Rossellini y la actriz Ingrid Bergman. Y como, en las entrelíneas de esas imágenes, está latiendo esa historia. De pronto se empiezan a hacer visibles esas huellas. Y es verdad que en ese sentido la historia del cine documental lleva una cierta ventaja en la carrera de la modernidad. Una historia que empieza con la película fundacional *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922. Robert J. Flaherty).

¿Habéis hablado de Nanuk, el esquimal? ¡Fija-te, siempre se deja lo esencial! ¡Dios mío, pero si ahí está todo! Yo veo muchas veces esa película, entre otras cosas, porque me remite a algo que ha comentado Carlos³, esas películas que te devuelven a un estadio originario, la ilusión de ver algo por primera vez. Hay películas que te devuelven a ese contacto inicial con las cosas. Y a mí eso, desde luego, me sucede con Nanuk... Cuando veo el rostro de Nanuk, concretamente su sonrisa, me parece que nunca antes he visto en cine un ser humano. Me digo que es la primera vez que veo

retratado un ser humano en cine. Y me olvido absolutamente de todo, y me maravillo, me vuelvo a sorprender. Cómo filma a los niños, a su mujer y a Nanuk: es el primer hombre. Entonces, cuando estoy un poco hastiado de consumo de cine, recupero estas imágenes que me reconcilian con él. Y en esa película los personajes miran a cámara y sonríen. Creo que el tema de la película, a fuerza de verla, para mí es eso, esas sonrisas, ese cruce de miradas. Esa película, verdaderamente, a mí me habla de una relación, de una relación de amistad entre dos personas, entre dos hombres. Uno tras la cámara y otro frente a ella. El director no sale en la imagen, no está, pero se evidencia a través de esas miradas, de esas sonrisas, de las actitudes. Y se va viendo, entrelíneas, la historia de esa relación. Más allá del monumento etnográfico, y de las muchas perspectivas que tengo de Nanuk, la película que acabo viendo es esa, la crónica de una amistad que se ha ido generando durante el rodaje.

Lo curioso es cómo las huellas de esa relación quedan inscriptas dentro de la película y cómo en la evolución de Flaherty como cineasta se van a ir borrando esas huellas, desarrollando una noción de puesta en escena del documental que va a ser canónica. Creará una forma de escritura muy bella, pero *Nanuk...* permanece como algo excepcional, por muchas razones. En todo caso también inaugura una experiencia de trabajo en el tiempo. La unidad de trabajo de Flaherty es de tres años, él necesita primero vivir –convivir– y luego rodar. Es decir, primero la experiencia vital, antes de rodar una sola imagen quiere conocer a las personas que va a filmar, y como fruto de ese conocimiento surge una película. Es todo lo contrario de la televisión, ¿verdad? Aterrizo un helicóptero con una cámara y dispara. Esas cámaras que no sabes cómo aparecen, pero que están ahí. Primero vivir y luego filmar. Y ese es un legado, para mí, importantísimo e irreplicable de Flaherty, que le llevó, además, casi a cortar con la industria del cine o, por lo menos, a no establecer pactos con ella. Los pocos que tuvo fueron muy traumáticos. Fijaos, *Nanuk, el esquimal* es una película financiada por una compañía peletera. Se encontraba más a gusto con empresas de ese tipo que con empresas de cine, que se entrometían de manera abrupta en su práctica, porque le planteas a un productor: «necesito tres años para filmar a una gente» y, claro, el productor se

se cuestiona en la propia película los registros. Pero, sobre todo, dejan que aflore ese sentido de la película que se está construyendo sobre la marcha. Es decir, el director cede una parte de poder muy importante y delega provocando, licitando, ese azar. Las discusiones de sus alumnos provocan la ilusión de una posible historia de amor, de celos, etc. Y da lugar a una puesta en escena. Esa puesta en escena es vista por sus personajes, y genera una nueva discusión y esa nueva discusión genera, a su vez, otra escena. Así, vamos viendo cómo se va construyendo la película. Es decir que en lugar del criterio de guión, la ejecución de un plan completamente previsto, son las propias imágenes que van generando la dirección de sucesivos rodajes. Y además, ahí se podrían ver tres registros, sería la captación en directo, lo que yo llamo puesta en situación y la puesta en escena. Que podrían marcar tres tipos de naturaleza del documental. La puesta en situación, entiendo, sería algo parecido a la puesta en escena, pero con matices distintos. El director baraja toda una serie de elecciones, cuál de los personajes quiere filmar, crea una disposición, un dispositivo, coloca la cámara y espera a ver qué pasa. Al final la película te deja un sentimiento muy fuerte de que lo importante no han sido tanto esas imágenes sino el alrededor de las imágenes. La experiencia vivida en torno de esas imágenes. Es un poco jodido de explicar porque resulta un tanto abstracto y, sin embargo, creo que el visionado de la película no deja ningún lugar a dudas. Nos deja ese pozo enorme de que hay una vivencia muy densa, muy importante entre los planos de esa película.

Bien, en todo caso, nos encontramos ante eso que me parece tan interesante, un cineasta ante un proceso que desconoce. De alguna manera yo acepté hacer una película como *En Construcción* porque me daba esa posibilidad de hacer una película sin guión. De descubrir la película que yo iba a hacer. No quería saber qué película iba a hacer, quería descubrirlo. El cineasta debe tener la revelación de la película durante su propia realización. E intentar transmitir, claro, esa revelación al espectador. Por tanto, la película es también el testimonio de una búsqueda. Y me interesa resaltar esto, frente al poder absoluto que representa el cineasta clásico que lo controla todo, esa idea del cine moderno que ha aparecido en muchos de los ejemplos que

ha propuesto Carlos⁵ de delegar en el azar, de provocar el accidente y crear nuevos pactos con la realidad. El cineasta cede una parte de poder e invoca a lo aleatorio.

Quizás para ilustrar eso me hubiese gustado proponeros aquí una imagen de Maurice Pialat que recuerdo con mucha intensidad. Que se ha ido también, el cine francés está huérfano. Y me hubiese gustado proponeros una imagen de Sandrine Bonnaire. Antes de que fuera actriz, fue la primera aparición que tuvo Sandrine Bonnaire en la pantalla en una película que se llamaba *A nuestros amores* (*À nos amours*. 1983), y él decidió encarnar el papel de su padre. Vio claro —fijaos— que no podía delegar la interpretación de ese personaje en un actor porque hacerlo habría supuesto dejar en manos de éste la dirección de Sandrine Bonnaire. Más que la dirección de actores, yo estoy viendo ahí un escultor sobre sus modelos. El momento que me hubiese gustado poner es una discusión. Una charla que tienen padre e hija. Es un momento donde Maurice Pialat se salta el guión que está escrito y Sandrine Bonnaire está esperando la réplica que estaba escrita en el guión y que había memorizado. Y entonces, vemos cómo sonrío, empieza a decirle «ven aquí, ven aquí», y tenemos un momento bellissimo de la perplejidad real de Sandrine Bonnaire. Se rompe la máscara, por así decirlo, de la actriz y de la representación. Es un momento de lo que Rossellini llamaba ese plus de verdad. Es una tensión muy emocionante que podríamos revisar en la historia del cine. Rossellini muchas veces violentando la máscara de Ingrid Bergman para extraer algo, ese plus de realidad. 

Jose Luis Guerín, El Escorial, Madrid, el 28 de agosto de 2003*

(Transcripción de Manuel Yáñez)

* La charla de José Luis Guerín, con el título de *Work in progress*, fue brindada en el curso "Cine y Pensamiento: el ensayo filmico". En su tránsito hacia la escritura hemos decidido mantener el carácter coloquial e informal de las palabras del director barcelonés pues creemos que en él reside gran parte del encanto de un texto como este. Gracias a la gentileza de Manuel Yáñez, José Luis Guerín y los editores del website *Tren de Sombras* (www.trendesombras.com), en cuya edición 0 se conoció en formato *online*, este texto forma parte de ARKADIN N°1.