



III CONGRESO INTERNACIONAL
HISTORIA, ARTE & LITERATURA

en el **CINE**
en **ESPAÑOL & PORTUGUÉS**

Hibridaciones, Transformaciones
& Nuevos Espacios Narrativos

libro de
actas

TOMO I



VNIVERSIDAD
D SALAMANCA

24, 25 & 26 de Junio
2015
SALAMANCA
ESPAÑA



CENTRO DE ESTUDIOS BRASILEÑOS



CON LA PARTICIPACIÓN DE:



**VNIVERSIDAD
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



CENTRO DE ESTUDIOS BRASILEÑOS

AATSP
The American Association of
Teachers of Spanish and Portuguese



UNIVERSIDAD
LOYOLA
ANDALUCÍA



Salamanca
Ciudad de Cultura y Saberes
AYUNTAMIENTO DE SALAMANCA

**FH
D**
FUNDACIÓN
CULTURAL
HISPANO
BRASILEÑA



actividades culturales
universidad salamanca

Spain's TV & Cinema: una aproximación transatlántica

Manuel A. Broullón-Lozano

Personal de Investigación en Formación – Universidad de Sevilla

Resumen en español:

Los motivos de Berta (1983) es la ópera prima de José Luis Guerín. A menudo olvidada, esta película presenta interesantes valores estéticos que han marcado el estilo y las conexiones intertextuales de la filmografía de este cineasta hasta día de hoy. El presente trabajo se propone realizar un estudio tanto de los controvertidos hechos cinematográficos que acaecieron entre 1982 y 1983 (relativos al proceso de producción, distribución y exhibición) como de los filmicos, en tanto que estos quedaron condicionados por aquellas circunstancias. Por medio un análisis semiótico trataremos de proponer algunas claves sobre la filmografía de este cineasta desde sus orígenes.

Palabras clave:

Historia del cine español, Cine contemporáneo, José Luis Guerín, *Los motivos de Berta*

Abstract:

Las razones de Berta (1983) is José Luis Guerín's first movie, which has been often forgotten. This film appears as an interesting object of study due to his aesthetic values that have defined the style and the intertextual connections of his filmography until today. This paper may consider the controversial "cinematographic facts" that occurred between 1982 and 1983 (around the process of production, distribution and exhibition of the movie) as the "film facts", as they depends on that circumstances. Through the method offered by semiotics we may propose some clues about the filmography of this director.

Key words:

History of Spanish Cinema, Contemporary Cinema, José Luis Guerín, *Los motivos de Berta*

I. Introducción: un peregrinaje cinematográfico

José Luis Guerin ha definido el proceso de creación de sus películas como “peregrinajes cinematográficos” (Broullón-Lozano, 2011). Su particular poética, que a menudo ha sido definida como la de “un cineasta maduro” (Caparrós Lera, 1992, p. 261), una poética de los márgenes a la vista de su formalismo desestabilizador (Catalá *et. al.*, 1991; Monterde, 2007), opera justamente al modo de un largo viaje en el que el cineasta va recogiendo y anotando hallazgos (Losilla y Monterde, 2010, pp. 14-16). De forma análoga, también la presente indagación ha sido el resultado de una peregrinación investigadora cuyo tránsito por *Los motivos de Berta* no era el destino principal del viaje o, al menos, la relevancia de esta etapa no auguraba ser la que finalmente ha llegado a adquirir.

Más de treinta años separan el momento de la creación de *Los motivos de Berta* y el momento de la escritura de este trabajo. Es por ello por lo que el objeto de estudio se plantea como un objeto muy relevante, visto que la literatura científica especializada en cine español apenas se refiere a esta obra más allá de señalarla como la opera prima de una filmografía (*cf.* Gubern *et. al.*, 2010, pp. 450-453; Caparrós Lera, 2007, p. 169). Tan solo Mayer (2010, pp. 49-108), desde un lúcido análisis estético, y Caparrós Lera (1992, pp. 260-262), dan cuenta del impacto y de la agitación que su tumultuoso estreno produjo sobre la cultura cinematográfica nacional en los tiempos de la Ley 3304/1983 para la Protección de la Cinematografía Española, conocida como Ley Miró. No se trata por tanto de un objeto inédito, puesto que documentación existe y muchísima. Sin embargo es una documentación dispersa y parcialmente olvidada en archivos, hemerotecas y filmotecas, como se verá más adelante¹.

Si bien el propio cineasta es consciente de que cuando realizó *Los motivos de Berta* “era muy joven, demasiado joven... es un trabajo de adolescente” (Guerin en Broullón-Lozano, 2011) al investigador riguroso le corresponde estudiar y documentar tanto el objeto artístico que supone el primer gran hito en la filmografía de un cineasta como los hechos y pormenores que tuvieron lugar en torno a su proceso de creación, con tal de ubicar, analizar y elaborar tipologías y clasificaciones.

En consecuencia, el objetivo que aquí se propone es el de catalogar los signos que componen el objeto de estudio (apartados 4 y 5) con arreglo a las metodologías sociosemiótica y de los estudios filmicos (apartado 3), para, posteriormente, establecer algunas claves de su poética. Finalmente, en las conclusiones, dichas claves se pondrán en relación intertextual con otras obras del mismo cineasta con tal de aislar algunas isotopías que podrían ser pertinentes de cara al estudio de la filmografía completa.

¹ La red de redes, con el desplazamiento de las formas narrativas de la tercera a la primera persona y los nuevos paradigmas participativos, han llevado a uno de los niños actores secundarios de la película, Hugo Serra, a colgar la película completa en Vimeo acompañada de un texto en donde explica “sus motivos” para compartir la obra de forma pública y libre por primera vez en el marco del ejercicio de su profesión en el sector audiovisual (*vid.* Serra, 2014).

2. Objeto de estudio: más allá del film

El objeto de estudio está compuesto 1) por la obra cinematográfica misma, *Los motivos de Berta*, y 2) por documentos que dan cuenta de la producción y circulación de la misma. Dichos documentos son de dos clases: de una parte, una serie de entrevistas que hemos mantenido con el cineasta (*vid.* Broullón-Lozano 2011 y 2013) y, por otro lado, los textos críticos y teóricos publicados en torno al estreno de la película.

Primer problema para esta investigación: no ha sido posible encontrar copias de calidad en soporte analógico de la película. De hecho, para el análisis filmico, hemos trabajado con una copia en VHS depositada en la Filmoteca de Barcelona sometida al desgaste del uso y del tiempo. Lo cual, naturalmente, desluce o, como mínimo, condiciona negativamente la experiencia de recepción, puesto que la obra de arte no ha sido percibida en la plenitud de sus propiedades materiales. Habrá de disculparse este factor a falta de una copia en 35 milímetros, soporte original del film, que se hace desear ya no solo para su estudio, sino también de cara a su conservación y a su fruición en ciclos y retrospectivas.

La obra cinematográfica ha de ser descrita como un largometraje de 115 minutos rodada en película analógica de 35 mm. Esta es, no obstante, la reducción de un primer montaje de 180 minutos recortado por imposiciones comerciales. Aunque originalmente el soporte de la filmación era de película en color (imposición del contrato de distribución), el resultado de la misma fue reducido a blanco y negro por decisión del propio cineasta (*cfr.* García Ferrer y Rom, 1984, p. 61). Esta elección, según recogió la crítica del momento, se debió a “motivos meramente estéticos, que no comerciales, a pesar del riesgo que ello entraña, y mucho más en una industria como la española. *Los motivos de Berta* ha sido producida en cooperativa y su presupuesto ha rondado los diez millones de pesetas” (García Ferrer y Rom, 1984, p. 49).

Se ubica cronológicamente en relación de contigüidad con los cortometrajes juveniles *Memorias de un paisaje* (1980, 16 mm) y *Naturaleza muerta* (1981, 35 mm), que comparten con la opera prima toda una serie de isotopías, como se verá más adelante. Estas isotopías son esenciales para la maduración del estilo de este cineasta y se repetirán a lo largo de toda su filmografía, como se puede ver, por ejemplo, en las largas tomas ambientales de *En construcción* o en esa danza perfectamente sincronizada de cuerpos en un paisaje urbano que es *La ciudad de Sylvia*.

Por otro lado, aunque es posible realizar un trabajo de hemeroteca para recuperar las críticas y paratextos de la época, gracias a la colaboración del préstamo interbibliotecario de la Biblioteca Nacional de España, ha sido posible tener a disposición un documento de especial relevancia como es el cuadernillo mecanografiado a máquina titulado *Surcando el jardín dorado... Un viatge pels films de J. L. Guerin i les fotografies de E. Momeñe*. Editado por el Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, este

pequeño volumen de factura artesanal recoge diversos escritos del cineasta, de varios críticos, de la prensa nacional y hasta las correspondencias con el distribuidor José Juan Valdés. Los pormenores aquí recogidos nos han permitido relacionar a la obra de arte con su contexto de producción y de recepción, como corresponde a los estudios fílmicos guiados por el modelo de la Sociosemiótica.

Finalmente, hay que indicar que aquella pequeña publicación es el resultado de un ciclo que tuvo lugar en la sede de la Asociación de Ingenieros Industriales de Barcelona (que mantenía y animaba un cine-club) a propósito del tema de la adolescencia y con el punto común de la iconografía de *Alice in Wonderland* de Lewis Carrol. Formaron parte de este ciclo *Los motivos de Berta* y una serie fotográfica de Eduardo Momeñe. De esta manera, Guerin mantiene, ya desde su opera prima, una estrecha relación con el cine en el museo o espacio expositivo, cuestión que será fundamental para su obra en soporte digital en el siglo XXI.

3. Metodología: hechos cinematográficos y hechos fílmicos

Un objeto de estudio tan heterogéneo como es este solicita una doble aproximación metodológica, de acuerdo con la naturaleza de cada uno de los conjuntos discursivos que lo componen.

Se adoptará el enfoque propuesto por el filmólogo francés Gilbert Coen-Seat. Dicha propuesta distingue entre “hechos cinematográficos” y “hechos fílmicos”. Conviene recordar el sentido original de este binomio una vez más. Christian Metz, en el capítulo I de *Lenguaje y cine* (1973, p. 81), define el “hecho fílmico” como “dentro del cine; los hechos fílmicos son todos esos elementos que pueden encontrarse como tales en la película como objeto terminado”. Estos serán los signos catalogados en el apartado 5. De otra parte, los hechos cinematográficos serían todos aquellos que afectan a las circunstancias de producción de la película, los “elementos contextuales, es decir, aquellos que se examinarán a partir de paratextos en el apartado 4.

La relación entre estos dos niveles quedará garantizada por el Modelo de la Sociosemiótica (Rodrigo Alsina, 1995, pp. 86-163), el cual considera a los discursos en su triple dimensión de *producción, circulación y consumo/recepción* (vid. Rodrigo Alsina, *op. cit.*, pp. 102 y ss.) pero, al mismo tiempo y recogiendo las valiosas aportaciones de la Semiótica de la Cultura de la Escuela de Tartu/Moscú, lo hace de un modo estructural, al modo de un ecosistema o “semiosfera” (Lotman, 1996, pp. 11-12). Se verá, por lo tanto, de qué modo los condicionantes y las variables de cada uno de los niveles afectarán o incluso alterarán el conjunto.

4. Hechos cinematográficos: un cine desde los márgenes de la industria

Aunque insólito, me parece cada día más normal y necesario el que de un modo progresivo fueran ingenieros quienes facilitaran el cine desplazando hasta la nulidad a los distribuidores (Guerin en García Ferrer y Rom, 1984, p. 23).

El anarquista Andrés Carranque de los Ríos habla en su novela *Cinegrafías*², retrato satírico y radiografía barojiana de la cultura cinematográfica de su tiempo, del “caimán” o “caimanías”. Es decir: el cineasta pícaro, vividor y trasnochador que deambulaba como Nosferatu por los locales nocturnos de Madrid, al acecho de algún ricachón para convencerlo de firmar un contrato con el que financiar su nueva película y así pegarle el sablazo correspondiente.

Si bien en las décadas precedentes era el creador el que movía los hilos del enredo comercial, hacia finales del siglo sucede lo contrario. En dinámicas económicas que dependen de los procesos de privatización, descentralización, desregulación y externalización de la producción, a partir de los años ochenta, las tres fases se separan y se dislocan. De este modo, las estructuras de poder, las “élites financieras”, pasan de la tenencia de los medios de producción a la externalización de los mismos para ocuparse exclusivamente de los negocios de mediación y ventas (Naïr y Torres, 2013, p. 23). Es el capitalista quien abusa, quien se sirve del creador (actualmente, del joven emprendedor), a partir de la compra de un producto acabado que explotará en función de economías a gran escala y de inciertas ingenierías financieras. En consecuencia, en esta nueva “sociedad del rendimiento”, el individuo productor que está en la base del sistema es el único y último responsable de su éxito en función de las leyes de la productividad individual, que garantizarán su sustento material y vital (Han, 2014, pp. 20-26). Dicho de otro modo: este sistema vende el paradigma autorial del cine europeo a la economía de mercado... y por tanto lo destruye.

Para analizar los hechos cinematográficos convendrá entonces adoptar una hipótesis marxista y materialista del proceso de producción, en la que el esfuerzo creador supone una energía de trabajo invertida que produce unos resultados materiales y una plusvalía. Así lo entiende el propio Guerin:

La sociedad te exige que tengas un oficio. Convertir algo en un oficio, encontrar tu lugar en el mundo, que la gente te pregunte “¿tú qué eres, tú qué haces, cuál es tu trabajo?”. Y hay que responder de algún modo. Y está el deseo, sin duda alguna, es una cuestión de deseo. Es algo deseado y cuando veo la más mínima

² En el tomo IX (1935-1939) de Entrambasaguas y Palomo (1968). *Las mejores novelas contemporáneas*. Barcelona: Planeta.

posibilidad de acceder a ello emprendo la aventura. Es una aventura loca, implicando, pidiendo préstamos a un montón de personas, implicando a todo el equipo sin cobrar. No solo sin cobrar, sino invirtiendo ellos mismos dinero en la empresa. Era un momento en que casi todos empezábamos, era una experiencia muy ilusionante. Para Gerardo Gormezano, director de fotografía, por ejemplo, era su primera película. La fortuna fue muy mala con la distribuidora, que se acogió a una legislación en la que era necesario tener una película española oficialmente como distribuida para poder tener americanas y entonces distribuía sin distribuirla, digamos. [...] Yo estaba en una situación muy angustiada... era un muchacho, no tenía recursos para devolver los préstamos y resolver eso, me había metido en un lío muy grande... Ya había pasado el entusiasmo extraordinario de hacer la película, luego estaba en una situación muy difícil (Guerin en Broullón-Lozano, 2011).

La prensa diaria de la época se hizo eco de estos acontecimientos. En concreto, encontramos que

el 27 de abril se firmaba un contrato de distribución con Globe Films, que, entre otros aspectos, preveía la entrega de tres millones de pesetas para cubrir gastos de publicidad, copias y estreno de la película en un plazo superior a tres meses, contabilizables a partir de la primera copia standard. Curiosamente, Valdés [el distribuidor] aparecía en el contrato en nombre y representación de V.O. Films, (una entidad con graves problemas financieros) pero en el momento de la firma aseguraron que a efectos legales no tenía la mayor importancia (García Ferrer y Rom, 1984, p. 65).

Mirito Torreiro, crítico de la revista especializada *Dirigido por...*, documenta los sucesos desde su posición de observador en el Festival de San Sebastián, donde la película se estrena en la sección “Panorama del Cine Español” junto a *Los zancos* de Carlos Saura:

*financiado en parte por Globe Films contra los derechos de distribución, la firma madrileña logró, a cambio de la película de Guerín, dos licencias de importación, una para *Porky's II* y otra para *Corazonada* (evidentemente, *Los motivos de Berta* es una producción 1983), exigiendo a cambio otras contrapartidas: rodaje en color, reducción de las tres horas y media que duraba, tras 7 meses de montaje, del original a una hora 55 minutos, etc. Dado que, al parecer, la distribuidora creía que la película, que Guerín montó en blanco y negro, no resultaría comercial, se limitó a estrenarla “de contrabando”, en un pase de prensa en Madrid para el cual habilitó también la taquilla. El resultado fue que la película figura como*

estrenada sin haber llegado siquiera a estar un día entero en la cartelera y a su director, un barcelonés de 24 años, no le queda otro recurso que esperar de la Dirección General de Cinematografía un esclarecimiento de las cosas que por lo menos le permita estrenar regularmente la película (García Ferrer y Rom, 1984, pp. 61-62).

El Correo Catalán echa más leña al fuego con este provocador reclamo: “¿Quiéren ustedes saber cómo se condena al malditismo a un cineasta sin vocación de *loser* y cómo la industria puede, literalmente, hacer desaparecer del mapa una película antes de su estreno, pese a tener a su favor las críticas más entusiastas? Lean, en exclusiva, para EL CORREO CATALÁN, las declaraciones de José Luis Guerin, autor de *Los motivos de Berta*”. En sus páginas recoge una exhaustiva crónica y una entrevista en profundidad con el joven Guerin, en donde se cuentan los pormenores de la aventura, que terminan con el ya mencionado falso estreno del 9 de marzo de 1984 en los cines Griffith de Madrid, en dos pases, a las 17:30 y a las 19:45, junto a títulos como *Estoy en crisis* o *Sus años dorados* dentro de una denominada “Semana del Cine Español”. Por estos pases se recaudaron 27.000 pesetas, que se suman al hecho de que, por el estreno, la distribuidora Globe podía acreditar la cuota de cine español y obtener a cambio la deseada licencia de importación regulada por la Ley Miró. Esta licencia fue empleada, como ya se ha avanzado, para hacerse con *Corazonada* de Francis Ford Coppola.

Sin embargo, *Corazonada* fue un fracaso de recaudación en las salas españolas. Por este motivo, el distribuidor, arruinado, sale de España y se refugia en Argentina: “hoy la empresa que dirige el señor José Juan Valdés se encuentra en situación de quiebra, a punto de la suspensión de pagos: sus locales han sido desalojados y el personal disuelto” (García Ferrer y Rom, 1984, p. 68). Cuando el Laboratorio Ribera avisa de que la segunda copia de exhibición no había sido abonada aún por Globe, Valdés, desde América del Sur, se niega a pagar argumentando ante los abogados de Guerin que “*Los motivos de Berta* es una película que no existe como tal” (García Ferrer y Rom, 1984, p. 67).

Lo que nos interesa desde el punto de vista contextual es el ambiente político e ideológico que, a partir de aquí, se organiza en torno al estreno saboteado de la opera prima de Guerin, quien inicia toda una campaña participando en mesas redondas o en su periplo por los festivales, tal y como sucedió en la Mostra de Cine del Mediterrani de aquel año. Allí, *Los motivos de Berta* se proyecta junto a *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* de Pedro Almodóvar. Por otro lado, tras concedérsele el Premio Especial de Calidad del Ministerio de Cultura, dotado con ocho millones de las antiguas pesetas, la directora general de cinematografía –palabras de Manuel Muñoz en *El País* (3/10/1984) – se interesó por el caso de la película durante el Festival de San Sebastián, concediendo una entrevista al cineasta en donde pudo explicar su situación³. Alrededor, todo un conjunto de críticos, creadores y personalidades secundaron esta campaña ideológica por el cine

independiente y de calidad, de modo que, lo que comenzó como un modesto proyecto de jóvenes creadores mediante una cooperativa bajo la denominación P.C. Guerin, termina convirtiéndose en argumento de la polémica sobre el cine de autor y la efectividad real del sistema licencias para la defensa del Cine Español. Tal y como se ha apuntado en las páginas anteriores, varios fueron los medios de comunicación a nivel nacional los que no dudaron en dirigir sus sospechas contra la eficacia de la Ley Miró. Desde las páginas de *Diario 16*, Vicente Molina Foix mostró que se trata de un arma de doble filo:

Me dicen que Los motivos de Berta, primer largometraje del catalán de veinticuatro años José Luis Guerin, tiene serias dificultades de distribución comercial e incluso ha sufrido cierto boicot por parte de algunas de las superpotentes maquinarias que velan por nuestros intereses de espectadores. Si se confirma, y esta película no llega pronto y dignamente al público, empezaré a pensar que la loada racionalización de nuestro cine, emprendida con tanto acierto por Pilar Miró, no funciona del todo bien (García Ferrer y Rom, 1984, pp. 56-57).

5. Hechos filmicos: un cine desde los márgenes del lenguaje

Me limité a registrar las cosas en su exterior, epidérmicamente. Su función sólo consistía en testimoniar instantes, actos, gestos espontáneamente recogidos de una amiga (Guerin en García Ferrer y Rom, 1984, p. 36).

¿Cuáles fueron los elementos estéticos que llevaron a *Los motivos de Berta* a ser una película bien recibida por la crítica y por los jurados oficiales a pesar de las dificultades de distribución? Catalogaremos los signos bajo cuatro isotopías, por orden de complejidad formal y grado de impacto estético sobre la filmografía de Guerin: 1) el cine dentro del cine; 2) el proceso de maduración vital y artística; 3) el paisaje y 4) el tiempo.

5.1. Cine dentro del cine

En primer lugar, *Los motivos de Berta* es una película en la que aparecen de forma explícita los fenómenos metarreferenciales con un alto valor significante. Bien sabemos con Roman Jakobson (1981) que toda “función metalingüística” no está encaminada sino a que el discurso “se vuelva sobre el propio código” (p. 357). Las poéticas del cine posteriores a la modernidad, contexto histórico e ideológico en el que se ubica el joven Guerin de finales de los setenta y principios de los años ochenta, está marcada por esta premisa. El cine moderno es un cine modesto en recursos y presupuestos pero que tiene conciencia de sí mismo como código significante. Es por ello por lo que, en congruencia con el peso intelectual de la Nueva Ola Francesa (*vid.* Fernández Heredero y Monterde,

³ Más adelante, *Los motivos de Berta* también sería premiada en el fórum de la Berlinale del año 1985.

2002, p. 33 y ss.), los cineastas formalistas no se conforman con los juegos banales del cameo, del “homenaje” o del gusto de la cita por la cita. Se trata, ante el agotamiento de los modelos convencionales, de proponer una reflexión sobre las posibilidades y límites del medio con una función especular. De ahí la peculiar característica de *Los motivos de Berta* como la evolución desde lo que comenzó siendo un film diario hasta emanciparse, casi por completo, de sus elementos puramente indiciales (según Charles Sanders Peirce, relación de contigüidad entre el signo y su causa):

Felizmente, tras un año elaborando el guión de lo que debía ser un primer largometraje en 35 milímetros, conocí a Silvia Gracia en una discoteca rural y me enamoré de ella. La cámara mostraba una fe ciega, dejándose guiar por la lectura intranferible de su mirada, por lo oculto de su mundo interior, que sólo se dejaba intuir. Todavía la moviola me cuestionaba el significado de esa mirada. Fácilmente quedaba hechizado, deteniendo un fotograma ocupado por ella, y dudaba de mis propios planteamientos cinematográficos al violar esa mirada buscándole una respuesta a su luminosidad en los cachitos de celuloide que contenían el objeto o la persona contemplada. Sin embargo, todo encajaba bien, por otra parte. Silvia, tan ausente e ignorante hacia su personaje, evolucionaba día a día en el rodaje, descubría novedades insospechables e incluso tuvo su primera menstruación durante esos días. La cámara se convertía entonces en un simple testigo que debería registrar a Berta en términos similares a los que se registró al esquimal Nanouk (Guerin en García Ferrer y Rom, 1984, p. 9).

Como sucede con el efecto extrañamiento de un espejo, todo fenómeno metarreferencial propone, en palabras del crítico Eugeni Bonet, “el conflicto de profundidad como cuestionamiento de un código representativo/ilusionista” (García Ferrer y Rom, 1984, p. 39). Actitud, por otra parte, que encuentra un vínculo claro y confeso por la segunda generación de la modernidad francesa: “es esa moral a veces romántica (Garrel), otras progresivamente escéptica hasta rozar el nihilismo (Eustache)... siempre rebeldes, inconformistas y despectivos con la mediocridad del entorno, quien ha dado lo mejor al cinematógrafo” (Guerin en García Ferrer y Rom, 1984, p. 37).

Así, los personajes de *Los motivos de Berta*, habitantes de la Castilla rural, asisten, ojos atónitos, al rodaje de un film de época protagonizado por una de las musas de Eric Rohmer, Arielle Dombasle (Guerin, 1983; 01:37:48). Fuera del film, hay que decir que la presencia de la actriz supuso, además, todo un reclamo publicitario bien explotado por la prensa del momento, como refleja el diario *El País* el 11 de julio de 1983:

Arielle Dombasle, actriz y directora de cine norteamericana radicada en París, ha permanecido en España por espacio de una semana. Considerada como una

5
1
0
2
P
E
C
L
A
H
I
C

revelación por la crítica francesa, ha trabajado a las órdenes de Roman Polanski y de Eric Rohmer en La buena boda. El año pasado realizó su primera película, Chasse-Croisse, en la que trabajaba asimismo, como guionista y actriz. Actualmente prepara su segundo film (García Ferrer y Rom, 1984, p. 49).

Pero en el interior del texto filmico, jugar con varios niveles de ilusión y realidad produce un efecto especular en el que las varias capas entran en conflicto con la objetividad del dispositivo de filmación atento al paisaje natural y al rostro humano. Este lugar común de significación se desencadena casi al comienzo de la película, durante aquella escena en la que los niños juegan en medio de un paisaje desolado, entre los restos de un coche abandonado (Guerin, 1983; 00:22:02). Misterio del cinematógrafo y paradoja óptica: mostrar la naturaleza tal cual es, en la que, por unos momentos, como en un juego infantil, aceptamos ver signos que ya se han separado de su origen indicial.

Berta, entonces, se revela. Algo llama su atención fuera del autoengaño que exige la regla del juego infantil (Guerin, 1983; 00:23:05). Berta se baja del coche abandonado, como Don Quijote del caballo de juguete Clavileño, y se adentra en la inmensidad del paisaje acariciado por el viento. Berta comienza a vivir en otra realidad... Surge por tanto la segunda isotopía: la maduración vital y estética del personaje.

5.2. “Una fantasía de pubertad”

Si bien este es un motivo que se repetirá a menudo en su filmografía y que entronca con la tradición romántica de la novela de formación (*bildungsroman*) y de la novela de formación de artista (*künstlerroman*), el personaje de Berta supone la primera simbolización de gran potencia estética que incluso llegará a inspirar a personajes trágicos como el del violinista Manel de *Recuerdo de una mañana* (2011), la última película de Guerin hasta la fecha. Se tienden por tanto una serie de puentes intertextuales entre todas las obras del cineasta, en una enmarañada constelación que va más allá de “la angustia de las influencia” (parafraseando a Harold Bloom), pero que en todo caso repite sistemáticamente la cita de dos obras fundamentales en la estética cinematográfica de Guerin, tanto a nivel de argumento y trama como en lo que se refiere a los ciclos iconográficos que estos ponen en pie. Estas son las *Penas del joven Werther* (Johann Wolfgang Von Goethe) y *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Afirma Guerin citando al escritor alemán:

Pienso que la aproximación al mundo de las caricias y los tiernos sentimientos están solo al alcance de la auténtica y sincera desinhibición cultural, aquella que solo las mentes puras de pubertad saben describir, junto a los genios (Guerin, en García Ferrer y Rom, 1984, p. 35).

5
1
0
2
P
E
C
L
A
H
I
C

Werther será constantemente evocado en *La ciudad de Sylvia*, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y *Recuerdo de una mañana*, en donde incluso se llegará a proponer un transfer psicológico entre el personaje trágico de Goethe y el desaparecido del que intenta dar cuenta la película. Así pues, en *Los motivos de Berta*, *Werther* incluso “se aparece” figuradamente en el campo a ojos de la adolescente. Provocará no sólo una pasión platónica, sino una apertura hacia la realidad en su faceta más cruda, que llegará en aquel momento en que Berta descubra el suicidio en medio del paisaje que, estoico, se convierte en testigo silencioso de la decadencia del corazón humano (Guerin, 1983; 01:05:18).

5.3. El paisaje: espacialidad y temporalidad

Se llegará entonces a las dos últimas isotopías: el paisaje y el tiempo. Ambos aparecen en una relación directamente proporcional, puesto que es el espacio el que encierra los misterios del tiempo mientras que el discurrir inexorable de Cronos es el que modifica aquel espacio infinito sin líneas claras en el horizonte de los campos de Castilla. Dicho espacio adquiere una dimensión significativa, es decir, deja de ser fondo o pretexto para convertirse en signo: “la expresión del máximo a partir del mínimo”, según apareció en una crítica publicada en 1984 por la revista *Casablanca* (García Ferrer y Rom, 1984, p. 50). Puntualiza el propio Guerin al respecto: “partiendo de que el cine se adecuaba más al principio de *crear nuevas realidades personales* sobre el de *imitación de la realidad*, he seleccionado esas amplias extensiones de trigales porque me parecían el marco adecuado donde desarrollar esta historia de pubertad” (Guerin en García Ferrer y Rom, 1984, p. 48). Este espacio puede ser explicado por medio de una relación intertextual con “los trigales de Dovjenko” o “los nubarrones de Ford” (García Ferrer y Rom, 1984:, p.50), pero también, con algunas películas posteriores al Nuevo Cine Español, en donde el espacio castellano, rural y silencioso, es un espacio opresivo.

Si bien se ha de ser consciente de que toda relación intertextual es una relación caprichosa y prejuicio de crítico, nos parece que es pertinente poner en diálogo *Los motivos de Berta* con otros films no exactamente contemporáneos como pueden ser *El espíritu de la Colmena* de Víctor Erice (1973) o *Nueve cartas a Berta* de Basilio Martín Patino (1966). Las tres fueron rodadas en Castilla y León: Guerin en Melque de Cercos, Erice en Hoyuelos y Martín Patino en Salamanca. Todos son espacios rurales o semiurbanos, y en todas ellas se habla de la maduración intelectual de un personaje cuyo espacio vital se le ha quedado pequeño. Estos personajes buscan aventuras más allá de los límites al tiempo que su visión infantil y fantásica de la realidad queda aplastada por una realidad que se impone sin posibilidad de enmiendas ni resistencias. En consecuencia, dicho tratamiento del espacio y del tiempo responde en estos casos a una intención estética, sentimiento común e imaginario colectivo de varios cineastas españoles del período previo y posterior a la Transición.

En la dialéctica del personaje con su entorno y por medio del conflicto o “cruce

de caminos” (Mayer, 2010: 106) que ello comporta en el encuadre paisajístico, aparece la valiosa noción de la “semántica del paisaje”. El propio Guerin la define de la siguiente manera:

buscar una semántica del paisaje. Pensaba mucho en una frase de Dreyer, que dice que la imagen de cine siempre tiende a recargarse, que siempre hay que ir quitando cosas para encontrar lo esencial y que en una gravitación fuerte lo poco que dejas en la imagen. Ese paisaje es maravilloso porque es un paisaje muy vaciado pero muy armónico, con ondulaciones en los que se fuga un camino y reaparece en una escala más lejana, con una arboleda muy nítida, muy bien recordada en el horizonte, luego otro vacío, otro árbol aislado, el río, el camino... elementos ordenados, un poco como en los fondos de los paisajes en un cuadro flamenco. Entonces eso me excitaba mucho para componer. Compones el vacío, la fuerza que tiene una silueta humana, la significación que puedes darle a un arbolito aislado, a un camino que serpentea, a un camino que se bifurca, que hay que tomar la elección de un camino. La niña me parece que siempre tomaba la ruta de la izquierda y al final toma la derecha, es como una decisión, una elección. Pues esa idea de extraer una cierta semántica al paisaje era primordial. Tal vez el motor de verdad ilusionante y excitante para hacer la película. A veces contamos cosas muy complicadas y el motor que te ilusiona es así de sencillo: filmar en ese paisaje vaciado, como, en el caso de La ciudad de Sylvia, filmar en un tranvía (Broullón-Lozano, 2011).

6. Resultados

La relación entre los hechos cinematográficos y los hechos filmicos invita a pensar en un paradigma autorial marcado por formulaciones poéticas fuertes. De una parte, se ha examinado la fuerza comunicativa de los signos marcados por la estética del silencio y por la pureza formal de la composición en un pacto comunicativo que requiere de la cooperación activa del espectador. Pero por otro lado, no ha de perderse de vista la fuerza ideológica de estos planteamientos, que en la polémica surgida en torno a un cine bendecido por la crítica y los jurados pero repudiado por las instituciones, proponen un cine de resistencia, un cine de los márgenes, un cine de los límites que evoque al tiempo que provoque. Justamente en ese punto de encuentro entre las dos dimensiones o implicaciones es en el que, bajo nuestro punto de vista, radica el valor de esta obra cinematográfica como uno de los hitos fundacionales del cine independiente y formalista que aún habrá de desarrollarse en la era digital a comienzos del siglo XXI.

7. Conclusiones: por una semántica del paisaje

La aportación que aquí se espera poder realizar es la formulación del concepto de

5
1
0

“semántica del paisaje”, una noción teórica que sea capaz de reunir a las cuatro isotopías señaladas. Si bien somos conscientes de que dicha formulación, realizada de acuerdo con un razonamiento inductivo, es válida tan solo para la filmografía de Guerin (la filosofía ha demostrado que tales son las limitaciones de toda inducción), esperamos que realizando estudios comparativos entre distintas filmografías o entre diversos discursos artísticos (del mismo modo que se ha propuesto la relación entre *Los motivos de Berta*, *Nueve cartas a Berta* y *El espíritu de la colmena*) se pueda enriquecer el debate y matizar dicho concepto.

2
P

Así pues, definiremos “semántica del paisaje” como la aproximación analítica y por tanto hermenéutica a un proceso de codificación en lenguaje cinematográfico que, poniendo en juego las técnicas compositivas comunes a la pintura, a la fotografía y al cine, exprese una serie de contenidos a partir de la relación fenomenológica entre un paisaje natural y el punto de vista artificial creado por los juegos de lentes del dispositivo cinematógrafo.

E
C

Dicha formulación dará lugar, como se ha visto, a un cine de corte contemplativo marcado por una poética del silencio (acústico pero también narrativo) y por un pacto receptivo de atención que exige la cooperación textual del espectador. Será por tanto, y de acuerdo con los pormenores del proceso de producción, un cine que escapa a lo institucional y a lo industrial, en diálogo con la formulación moderna de la política de los autores y situado en los márgenes institucionales pero que, por esa misma condición, cumple con una función similar a la de la poesía (Puzuelo Yvancos, 1980): ensanchar los límites del lenguaje para desautomatizar la percepción y desestabilizar el sentido. Sí, el cine de José Luis Guerin es un cine de poesía.

8. Referencias bibliográfica y filmográficas:

L
A

Broullón-Lozano, Manuel A. (2011). *Entrevista con José Luis Guerin*. Barcelona. Inédita.

H

Broullón-Lozano, Manuel A. (2013). En torno al concepto de “esbozo cinematográfico”. Conversaciones con José Luis Guerin. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 9, pp. 67-84.

I
C

[Catalá, J. M., Cerdán, J. y Torreiro, C. \(1991\). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y medio.](#)

Caparrós Lera, J. M. (1992). *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos.

Caparrós Lera, J. M. (2007). *Historia del Cine Español*. Madrid: T&B Editores.

[Cohen-Seat, G. \(1946\). *Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma*. In: *Introduction générale*. París: PU.](#)

Erice, V. (2012). *El espíritu de la colmena*. Barcelona: Vértice.

5
1
0
2
P
E
C
L
A
H
I
C

Fernández Heredero, C. y Monterde, J. E. (eds.) (2002). *En torno a la Nouvelle Vague, rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia: Insitut Valencià de Cinematografia.

García Ferrer, J. M. y Rom, M. (eds.) (1984). *Surcando el jardín dorado... Un viatge pels films de J. L. Guerin i les fotografies de E. Momeñe*. Barcelona: Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

Goethe, J. W. (2009). *Penas del joven Werther*. Madrid: Alianza Editorial.

Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Rimbau, E. y Torreiro, C. (2010). *Historia del Cine Español*. Madrid: Cátedra.

Guerin, J. L. (1980). *Memorias de un paisaje*. Barcelona: P.C. Guerin.

Guerin, J. L. (1981). *Naturaleza muerta*. Barcelona: P. C. Guerin.

Guerin, J. L. (1983). *Los motivos de Berta*. Barcelona, P.C. Guerin.

Guerin, J. L. (2001). *En Construcción*. Barcelona, S.A.V./DeAPlaneta Home Entertainment/Ovideo.

Guerin, J. L. (2008a). *En la ciudad de Sylvia*. Barcelona. Cameo.

Guerin, J. L. (2008b). *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. Madrid: Versus.

Guerin, J. L. (2011). [Recuerdo de una mañana. Inédita.](#)

Jakobson, R. (1981). Lingüística y poética. *Ensayos de lingüística general* (pp. 347-395). Barcelona: Seix Barral.

[Losilla, C. y Monterde, J. E. \(2010\). José Luis Guerin: escribir con la cámara en presente es la esencia del cine directo. Cahiers du Cinéma-España, 37, pp. 14-16.](#)

[Lotman, J. M. \(1996\). La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto](#). Madrid: Cátedra.

Martín Patino, B. (2004). *Nueve cartas a Berta*. Madrid: Suevia Films.

Mayer, M. (2010). *Le temps des fantômes. Approche à l'oeuvre cinematographique de José Luis Guerin*. Marsella, Barcelona: Universidad de Marsella/Universidad Pompeu Fabra.

Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.

Monterde, J. E. (2007). José Luis Guerin: ¿documental?, ¿ficción? Cine. En Cerdán, J. y Torreiro, C. (2007), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos* (pp. 113-140). Madrid: Cátedra.

Nair, S y Torres, J (2013). Sobre la posibilidad de una esfera pública europea. *IC – Revista Científica de Información y Comunicación*, 10, pp. 15-34.

Pozuelo Yvancos, J. M. (1980). Lingüística y poética: desautomatización y literariedad. *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, nº 37.4, pp. 91-144.

Rodrigo Alsina, M. (1995). *Los modelos de la comunicación*. Madrid: Tecnos.

Serra, Hugo (2014). Los motivos de Hugo. Recuperado de <http://necesitounproductor.jimdo.com/2014/01/20/los-motivos-de-hugo/>