

CONVERSACIONES

José Luis Guerin: 'Jamás se me ocurren películas caras'

El cineasta José Luis Guerin ha saltado a la fama con *En construcción*, su última película. Con sus tres largometrajes anteriores, Guerin se había quedado en el éxito de crítica y de unos pocos que le consideraban un director de referencia. En esta conversación con Toni Comín, Manuel Quinto y Jordi Pérez nos cuenta su concepción del cine, cómo se hizo *En construcción* y algunos proyectos para el futuro.

La entrevista se desarrolla en la nueva casa de José Luis Guerin en Barcelona, en una agradable galería interior con cuatro plantas de bambú.

Jordi Pérez: ¿Qué se siente al ser un 'cineasta de culto'?

José Luis Guerin: No lo sé. Normalmente hay mucho esnobismo en estas denominaciones y por tanto intento mantener una cierta distancia con expresiones así. Habría otra acepción que a mí me cae más simpática que sería aquella que contempla el cine como un fenómeno de comunicación no tanto cuantitativo, de grandes audiencias, sino cualitativo, de intensidad. Porque yo siempre he entendido el cine como algo donde es la intensidad lo que importa. Detesto la figura y el proceder del cineasta que yo llamo 'cineasta chaperó', que es aquel que no escatima ningún medio con tal de mantener en la butaca al espectador, que busca los trucos más innobles, que notas que baja de la pantalla para hacerte cosquillas.

J. Pérez: Has dicho que películas clásicas como las de Ford, Ozu o Walsh son ahora impensables, así como su manera de entender el cine, ¿por qué?

J. L. Guerin: Sí, no creo que se puedan seguir haciendo películas con la ingenuidad grandiosa, bellísima y la sabiduría que tenía el gran cine clásico. Creo que quizá esta es una de las cosas que me distingue de muchos de los cineastas de mi generación, sobre todo de los más jóvenes, que a la pregunta de cuáles son sus cineastas de referencia pues suelen decir Billy Wilder, Hitchcock, John Ford, cineastas enormes, que yo admiro muchísimo, por

supuesto, pero ¿quién cuestiona hoy a esos cineastas? Nadie, son incuestionables. Pero a veces esas palabras y esas citas de los cineastas de ahora son más reveladoras por lo que ocultan que por lo que explicitan. ¿Y qué es lo que ocultan? La experiencia para mí fundamental del cine moderno. Una experiencia que empieza con Rosellini, Pasolini, Antonioni, la Nouvelle Vague, etc. Esa es una experiencia elíptica, que hoy no existe, ni en los medios de comunicación. Y yo me reclamo heredero o asumo esa tradición del cine moderno. Así que no creo que se pueda hacer una comedia o una película de cine negro como se hacía en los años cuarenta, en las décadas de esplendor del cine de género. Ignorar la experiencia del cine moderno me parece una barbaridad, una barbaridad.

Manuel Quinto: Volver atrás es inútil, es volver a algo que ya está hecho.

J. L. Guerin: Claro, claro, es como seguir construyendo catedrales góticas fuera de su tiempo. Es una cosa que sólo se explica por la dinámica del consumismo. Además en el cine se da algo muy dramático: lleva hablándose de la muerte del cine desde hace treinta o cuarenta años. Yo no sé si ha muerto o no, pero desde luego le ha pasado algo muy parecido a la muerte, que es una escisión terrible, dramática, entre el cine como gran arte popular y la evolución del cine en tanto que escritura, en tanto que arte. Porque el cine fue un gran arte popular, los cineastas que yo más quiero, Chaplin, John Ford, Ozu, Lubitsch eran un gran cine popular. Y es a partir de los años 60

cuando aparece esa escisión dramática, dolorosa que para mí es clarísima, constatable e irreversible.

J. Pérez: Y que sea irreversible, ¿es algo sólo negativo?

J. L. Guerin: Sí, sí, sí, es terrible. Cuando me encuentro con amigos cinéfilos parecemos personajes de la clandestinidad intercambiándonos videos de directores de fuera de los circuitos comerciales.

M. Quinto: Tiene en cambio su parte de interés ir a París a buscar una película de Guerin o de Angelopoulos.

J. L. Guerin: Yo ya crecí con eso de la muerte del cine, y tiene algo muy interesante, que es la sacralización de la película. Mis pequeños cineastas raro, que rara vez se estrenan aquí o nunca, a veces me han llevado a hacer auténticas peregrinaciones, a Montpellier como mínimo, frecuentemente a París, otras veces a Amsterdam. Porque mi relación con el cine tiene dos vertientes. Por un lado, he hecho algunas películas, pero sobre todo por el otro está mi relación como espectador, que es mucho más continuada y lejana en el tiempo. Ese hecho de tener que irlos a buscar me parece interesante porque estamos en un momento en que nada se va a buscar, todo te viene dado por la televisión, el cine se entromete en tu casa, no lo vas a buscar. Esa es la gran diferencia de ver cine en casa, más allá del tamaño de la pantalla: se evita el ritual de salir de casa, entrar en un cine, pagar, y estar sometido al tiempo que te impone esa pantalla sin posibilidad de alterarlo, de combinarlo con llamadas telefónicas. En el cine es una relación completamente distinta a consu-

mir; en casa se mira un electrodoméstico en el espacio doméstico, ¿cómo vas a vivir grandes fascinaciones, horrores y pavores, en casa? Y además no eliges, te viene dada la elección. Pero a mí el hecho de elegir me parece muy bello porque en el cine los maestros, al contrario de lo que sucede en la escuela, donde te son impuestos, los vamos buscando nosotros.

LA SOLIDEZ DE LOS MATERIALES

M. Quinto: Vistas tus películas me da la sensación de que ejerces una investigación sobre la solidez de los materiales, y cuando estás más o menos seguro de que aquellos materiales te pueden servir viene una segunda fase donde, teniendo en cuenta que la comunicación normal del cine te parece demasiado sembrada de códigos y de trampas, te preguntas si a través de esos materiales se podrá establecer una comunicación más auténtica.

J. L. Guerin: Para mí ese proceso de conocimiento de los materiales es decisivo. Para mí lo más estimulante en *En construcción*, y esa fue la condición que puse, era que no tenía ni idea de la película que iba a salir. Quería poner la revelación de la película en su propia realización. Creo que la singularidad de esta película, de las mías en general, es que escapan a la noción despótica del guión entendido en el sentido de guión de dramáticos del cine. Además hoy se escriben los guiones con la intención de seducir a las comisiones. Esta película en especial —*En construcción*— está llena de momentos que no se pueden escribir. Yo para hacer cine necesito una realidad muy concreta. Soy incapaz de filmar como lo hace Andrei Tarkovski, de crear espacios en cualquier parte fuera del mundo. Yo creo que el cine, incluso para crear abstracción, necesita partir de una realidad muy concreta. Por su propia naturaleza fotográfica tiene un trato con la realidad que funciona así.

Toni Comín: No hay ninguna ventaja en tu mirada como director respecto de la que tendrá luego el espectador.

J. L. Guerin: Creo que la reacción natural del espectador en mi película es que se pregunta, algo que pasa de una manera muy natural, sin grandes ejercicios intelectuales, ¿cuál es exactamente el pacto con la realidad que hay? Porque hay, es evidente, una naturaleza de captación documental, pero al mismo tiempo constatan una organización que es inusual en ese tipo de captación documental, ya que ves un personaje que aparece y vuelve a

aparecer más tarde, una estructura, un desarrollo secuencial de las cosas, una película de personajes y situaciones. Y que tiene unos diálogos de una calidad excepcional, que nunca podían haber sido escritos. Qué guionista de ficción puede suponer que Abdel diga: 'Está la debilidad humana y a la debilidad humana la llamamos Dios' o cuando nieva dice 'la naturaleza le está susurrando a Barcelona mediante la nieve'. Ese tipo de cosas no se le ocurren a un guionista ni en la peor empanada mental, cómo va a pensar que un peón pueda decir esas cosas. Y un actor tampoco hubiera podido interpretarlo jamás, porque hubiera dicho: 'Soy un peón o, ¿de qué voy?' Eso te demuestra que la ficción para crear su verosímil necesita eliminar cantidad de matices, de contradicciones de las que está hecha la realidad, que es mucho más rica. Hay peones así, son singularidades, pero ahí están. Y yo quería establecer este pacto con la película, que el cine fuera una herramienta de conocimiento para mí también. No saber adónde voy. En ese sentido soy todo lo contrario a lo que dicen los actores y actrices en sus *making off*, que alaban a sus directores diciendo que fulanito es maravilloso por lo claro que lo tiene todo. Pues yo no. No quiero tener ninguna certidumbre. Uno de los problemas que tenía a veces era ése, pelearme con mis propios prejuicios. Ahí está por ejemplo el encargado, que en una secuencia aparece como alguien muy despota haciendo trabajar a la

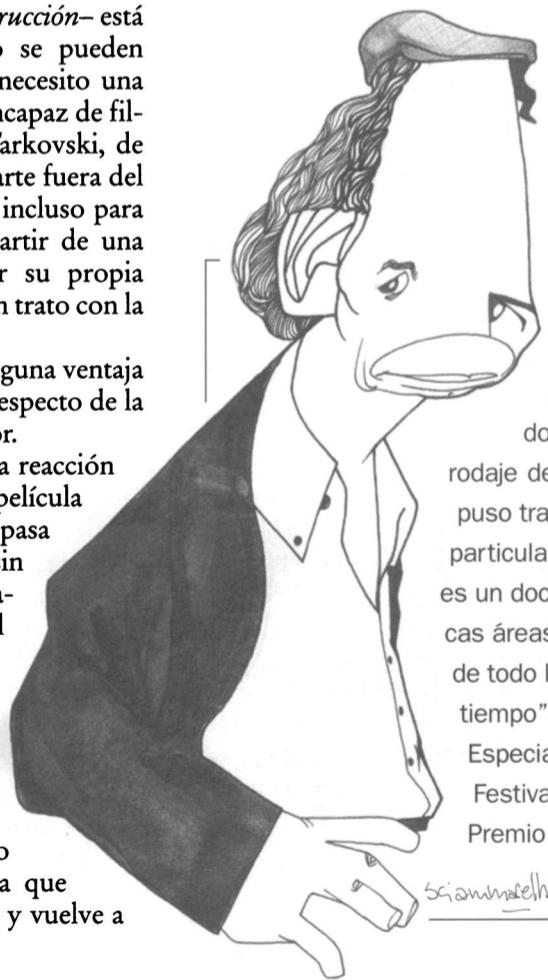
gente hasta altas horas de la noche y cabía la opción einsteiniana de decir 'pues es el capataz el canalla, lo condeno, lo condeno'. Pero a mí me pareció mucho más interesante no condenar a nadie, dejar al espectador que juzgue. Y es que unas secuencias antes o después ese mismo capataz es una persona encantadora transmitiendo la sabiduría de su artesanía a su hijo, o pensando frente a una iglesia en la nobleza del oficio de la construcción. Y pasa con todos los personajes. Lo mismo con la chavalita, Juani, que en una escena ante una máquina recreativa empieza a gritar expresiones xenófobas, y ahí cabía la opción, muchos cineastas lo hubieran hecho, de decir que sí, que eran fachas, *skinheads* y condenarlos, pero yo era incapaz, porque además los quería. Y también porque creo que los monstruos no existen, aunque sí existe la monstruosidad.

J. Pérez: Esto ligaría quizá con una frase del cineasta francés Robert Bresson: 'Del rodaje. Nada de lo inesperado que no sea secretamente esperado por ti'.

J. L. Guerin: Es precioso, claro, Bresson es el catecismo, esas *Notas sobre el cinematógrafo* son esenciales. Es perfecto, no tengo nada que añadir. Secretamente esperado, claro, muy secretamente esperado. Efectivamente, aunque tú vas siguiendo la realidad tal cual, luego cuando has hecho la película y la ves te das cuenta que has concretado cosas a las que llevabas tiempo dándole vueltas, cómo articularlas y tal. Y vas siguiendo ese proceso, y de una manera inconsciente pues se produce eso, secretamente esperado.

M. Quinto: Yo tengo otra de Jean Vigo que dice: 'El cine es el punto de vista documentado'.

J. L. Guerin: Claro, ese es un texto



JOSÉ LUIS GUERIN

José Luis Guerin (Barcelona, 1960) realizó su primer largometraje, *Los motivos de Berta*, en 1984. Años más tarde viajaría a Irlanda para rodar *Innisfree*, documental que muestra la huella que dejó en una aldea el rodaje de *El hombre tranquilo* de John Ford. En 1996, Guerin se puso tras las cámaras de nuevo para grabar *Tren de sombras*, su particular homenaje al centenario del cine. *En construcción* (2001) es un documental sobre el ocaso del Barrio Chino, una de las míticas áreas del casco antiguo barcelonés: "Intenté depurar el barrio de todo localismo para intentar construir una metáfora de nuestro tiempo", según Guerin. Con esta película obtuvo el Premio Especial del Jurado y el Fipresci de la crítica internacional en el Festival de San Sebastián 2001. Además, Guerin ha sido Premio Nacional de Cinematografía 2001.

fundamental, fundamental. Su acepción del documental era muy personal. Él estaba recluido en Niza, porque los médicos le dijeron que le convenía Niza, que es la población más antitética a Jean Vigo, y para sobrevivir en ese entorno llevó un cine-club y propuso como documentales *Le chien andalou* y *L'age d'or* como ejemplos del nuevo documental social. Al hablar del punto de vista documentado proponía la implicación absoluta del cineasta, quería de manera rabiosa que el cineasta tomara partido por las cosas.

M. Quinto: Tú quizás tomas partido durante el rodaje de la película.

J. L. Guerin: Es distinto. En *A propos de Nice*, que es una película que hay que situar en su tiempo, en las vanguardias de los años 20, Vigo sí juzga y además con una crueldad tremenda, y era necesario en ese momento ese tipo de cine, como lo era *Las Hurdes* de Luis Buñuel: nada de objetividad y toma de partido rabiosamente por las cosas. Sin embargo, creo que con la aportación teórica de André Bazin y el cine moderno, cada vez es más interesante cómo evoluciona el cine en esa manera de dar los discursos implícitamente pero no explícitamente.

M. Quinto: Pero si dices que tu punto de vista en una película lo vas adquiriendo mientras ruedas, no puedes hacer ningún discurso implícito.

J. L. Guerin: Sí, pero es evidente que hay una operación constante mía, que selecciono unos trozos y otros no. Que quizá los personajes que caen menos simpáticos en *En construcción* son los nuevos propietarios que llegan al final. En esa manera de ver las cosas sí que hay implícitamente un discurso, un modo de ver las cosas, muy explícito pero que está implícitamente dado. Yo pensaba que no era tan necesario entender a estos compradores porque sencillamente esas personas son los espectadores, y en el fondo también yo, claro. Nos guste o no estamos más cerca de los compradores de las nuevas casas que del resto de personajes de la película. La verdad es que no dicen cosas tan horribles, pero sin embargo es horrible, horrible por un problema de invisibilidad. Están ahí los albañiles –nuestros personajes– poniendo yeso y no les ven, no les dicen nada, les ignoran, son invisibles, están hablando de dónde pondrán la pecera, la tele y tal. Y eso como espectadores nos indigna, porque lo vivimos como una usurpación del espacio. ¿Qué pasa en una casa? La historia de una casa, como la de Estados Unidos, empieza con la llegada de los colonos, antes no cuenta nada, ¿qué ha pasado aquí antes? La historia de una casa empieza cuando llega el propietario. El cine es la mejor de las herramientas para vivir la experiencia del

otro, del que no es como tú. El cine tiene la capacidad de visibilizar lo invisible y el hecho de que en un mismo plano tengas a los personajes y a los colonos y que sean dos mundos que no se ven, que no se hablan, acumula una tensión extraordinaria, y esa es la magia del cine porque eso lo hacemos nosotros constantemente: es muy raro que tú llegues a una casa en obras y saludes a los operarios que están por ahí, y sin embargo el cine hace eso, tiene esa facultad maravillosa de visibilizar lo invisible.

J. Pérez: Has dicho alguna vez que la observación es una forma de conocimiento. *En construcción* parece que se rebele contra una sensación actual según la que miramos muchas cosas sin ver nada. ¿Por qué es así? ¿O ha sido siempre así?

J. L. Guerin: Me da miedo resultar pedante porque creo que tiene mucho ver con la manera en que vivimos y no quisiera pensar eso. A veces me refiero a ello como que la inercia de la cotidianidad genera una enorme, enorme ceguera.

Siempre he entendido el cine
como un fenómeno no tanto de
grandes audiencias o cuantitativo,
sino cualitativo,
de intensidad

La ficción necesita eliminar
cantidad de matices de los que
está hecha la realidad,
que es mucho más rica

Fíjate yo he querido siempre rodar mis películas por ahí, he asociado siempre rodar con un viaje, ponerme en relación con un lugar distinto. Por varias razones, porque me gusta la intensidad que se crea al llevar un equipo que esté obligado a convivir con la localización y entre ellos, romper con la dinámica de ir a rodar y volver a casa como quien va a la oficina. Pero también, y sobre todo, porque creo que la mirada del viajero es mucho más sensible –del viajero, que no del turista, que no ve nada. Pero a menudo lo más útil de viajar es que te lleva a reinterpretar tu propia calle, porque la mirada del viajero es sensible a cualquier detalle, todo son pequeñas revelaciones, los pequeños gestos, pequeñas cosas. Y a veces te sorprendes de cosas que están en tu calle. El sentido de la observación, pues, es muy importante cultivarlo y ver lo que la realidad oculta.

T. Comín: Esto me hace pensar en un amigo que estudia cine y dice “Contra el anuncio, la anunciación”. Contra la mirada propia de un anuncio publicitario, hay que hacer un cine que sea “anuncio” en el sentido de que sepa revelar lo oculto, un poco en el sentido bíblico de la anunciación a María, cuando un ángel le revela que llegará aquél que va a salvar el mundo. El cine como revelación, contra el cine como publicidad.

J. L. Guerin: Me parece una idea muy interesante.

T. Comín: Recientemente he visto *Tren de sombras*. En el texto del principio de la película hablas de la humedad que ha estropeado la cinta y que supuestamente explicaría la calidad de las imágenes que se verán a continuación, medio destruidas. Con esto, haces que el espectador tome conciencia de la materialidad del cine: una cinta de celuloide. Por un lado, el cine transforma la materia en luz, pero a su tiempo es necesario que esta luz se convierta en materia, en cinta, para que haya cine. Diría que una película como *Tren de sombras*, que intenta captar la poesía de la materia, de los objetos, de la naturaleza, al mismo tiempo nos muestra la materia de la poesía, la materia de la que está hecha el cine, una cinta que envejece, que se humedece. Hay ahí una dialéctica entre luz y materia.

J. L. Guerin: El cine se ha propuesto tradicionalmente como una ventana abierta hacia la realidad, de tal modo que la imagen debía invisibilizarse para que funcionara esa ilusión de ventana abierta. Y en *Tren de sombras* no es así, porque es evidente que no es una ventana, sino que lo que estás viendo es materia, efectivamente. Entonces por eso es una película muy radical, aunque no me guste esa palabra. *En construcción* es una película de ventana abierta y hay personajes y en *Tren de sombras* no hay personajes, porque aun cuando ves un rostro humano tienes la conciencia, la noción de que no es un rostro humano, de que es una huella de luz. *Tren de sombras* son huellas de luz. Fíjate, es exactamente el enunciado de René Magritte de “Ceci n'est pas une pipe” [Esto no es una pipa], escrito debajo de un cuadro con una pipa dibujada que tiene toda la apariencia hiperrealista de serlo. Y efectivamente una pipa sirve para fumar y eso no es más que una representación. Eso está presente en *Tren de sombras*, no es la realidad, son huellas de luz de la realidad.

T. Comín: El tema de la infancia, viendo *En construcción* y *Tren de sombras*, me da la impresión de que es muy importante para ti.

J. L. Guerin: Yo creo que todos los cineastas tenemos una deuda tremenda con la infancia. Hablando con muchas

personas que hacen cine o que les interesa mucho el cine, coincidimos en que el primer contacto con el cine fue una experiencia terrorífica. La primera mirada creadora del cineasta yo la establezco en la infancia cuando el niño tiene la capacidad de soñar imágenes con las sombras, cuando está en la cama y en la penumbra, al amanecer o al anochecer, se proyectan sombras agigantadas de árboles, de hojas, filtraciones de luz a través de persianas. Entonces el niño tiene una capacidad fascinante para invocar, convocar imágenes a partir de las sombras. Es una capacidad que luego no sé por qué misteriosa razón solemos perder. Esa capacidad de ensoñación, de imaginar la imagen, es una redundancia que me gusta. Yo creo que el cineasta nace cuando contemplas esas sombras en la infancia, ya no eres un espectador porque hay una mirada creadora ahí, que está fabulando con las primeras imágenes en movimiento. Incluso una hipótesis que a mí me parece muy bella es la que sitúa la infancia del arte en ese terreno, que dice que el hombre remoto de las cuevas de Altamira antes de trazar el bisonte lo había soñado o imaginado a partir del juego de las sombras que se creaban en los accidentes de la gruta con la entrada del sol que creaba sombras y él adivinaba ahí el bisonte.

T. Comín: ¿Es el gran tema de tus películas la reflexión sobre el tiempo?

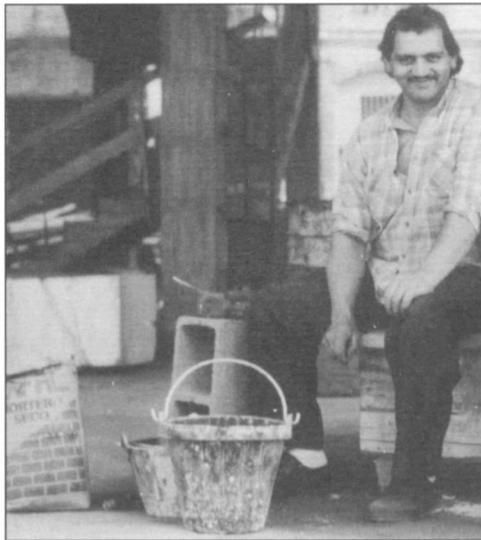
J. L. Guerin: Yo no lo busco nunca, me da mucha vergüenza esto de las unidades temáticas. Es una reflexión involuntaria. Yo estaba haciendo por ejemplo *En construcción* y de repente irrumpen ahí los restos romanos, el tiempo aparece en las entrañas de la casa, no era algo premeditado. Hay cosas raras. Fíjate que yo no soy creyente pese a que el cristianismo es muy importante para mí, pero a veces me pregunto si cuando eliges una localización no está gravitando de alguna manera misteriosa algo de providencia. Y es posible, porque no sabes muy bien por qué eliges una localización y no otra, parece que lo adivinas después, haciendo la película, cuando surge la revelación.

T. Comín: Dices que a pesar de no ser creyente, el cristianismo es importante.

J. L. Guerin: Claro, claro, claro, es nuestra educación sentimental.

T. Comín: ¿Es algo que tienes muy reflexionado?

J. L. Guerin: Es más emocional que reflexivo. Pero si profundizamos en las grandes emociones que proporcionan las películas y pensamos ¿de dónde viene eso?, casi siempre tiene un origen bíblico, casi siempre. El *western* procede de ahí, de la figura mítica del jinete que viene del horizonte, que era una manifestación del Espíritu Santo. ¿Habéis visto *El jinete pálido* de Clint



Abdel, uno de los protagonistas de *En construcción*

Eastwood? Llegan los cosacos, vamos, los malvados, y tiran a toda la colectividad, sólo queda con vida una niña, una niña, su perrito ha muerto también, y entonces se encierra y se pone a rezar. Y como consecuencia de la oración, ese plano del horizonte, y el puntito, el jinete, que es el último gran icono de la época medieval, el caballero que llega, aquí invocado por la fe de la niña.

M. Quinto: Es un jinete muy curioso porque es una persona muerta, que los malvados han matado. Y ellos lo reconocen y se asustan. Es alguien que viene del infierno pero con carnet de ángel.

J. L. Guerin: Eso está explícito en Clint Eastwood, un cineasta ya moderno, cuando el *western* ha terminado y reflexiona sobre él. Y esa oración de la niña es también el regreso del *western*, que no deja de ser un milagro en los tiempos que corren. Pero están de una manera latente estas emociones en todo el *western*. Cuando los discípulos están derrotados porque Cristo ha muerto, eso es Sam Peckinpah, el final de *Grupo salvaje*, están hechos polvo, tristes, han perdido la batalla, y entonces esa historia del otro que llega y ese encuentro tan crepuscular, tan triston entre ellos, ese es el crepúsculo del *western*. Una magnífica escena, nunca se filman bien esas escenas. Dreyer, Dreyer pasó toda su vida preparando una gran película sobre Cristo; él decía –fijaros, el cineasta más grande de toda la historia– que el sentido que tenía toda su filmografía no era otro que el de esbozar, hacer esbozos, preparativos, para llegar a hacer su gran película sobre Cristo. Cuando murió, el epitafio más bonito lo escribió el cineasta Jean-Marie Straub, que dijo: “Que Dreyer haya muerto sin poder haber llevado a cabo su película en colores –la quería hacer en colores– sobre Jesucristo nos recuerda que vivimos en una sociedad que no vale una mierda”, qué bonito.

J. Pérez: Has dicho por ahí que pre-

parabas una película del comercio del hielo en el siglo XVI.

J. L. Guerin: Estudié el comercio del hielo hasta el XVI, porque después ya cambia mucho. Pero hasta el XVI era una gran época. En los lagos helados con serruchos se cortaba el hielo, y entonces empezaban los viajes épicos con un carramato tirado por bueyes, con un gran cargamento de hielo, del cual al destino llegaba una cuarta parte en el mejor de las cosas. Pasaban una semana larga en una lucha contra el tiempo muy dramática, muy cinematográfica por tanto. Porque llevar un cargamento de hielo es como llevar una bomba de relojería. Así el tiempo del trayecto está absolutamente dramatizado porque el hielo está en llanto constante. La estela de agua –de sudor y llanto– que va dejando el carruaje me parece una metáfora bellísima. Y es una gran utopía de la lucha contra la naturaleza, que es siempre lo que hace el hombre y la cultura: llevar hielo allí donde no lo había, porque a los aristócratas les gustaban los helados, aunque también tenía fines médicos o para conservar el pescado. Era un bien muy preciado. Quienes llevaban hielo no podían dormir, la noche era el momento privilegiado porque no hay sol; normalmente eran dos personas que se contaban cuentos e historias para no dormirse. Todo es dramático.

J. Pérez: ¿Pero lo vas a filmar?

J. L. Guerin: No, es una idea que te gusta, que está ahí.

J. Pérez: ¿Y preparas otras cosas?

J. L. Guerin: Muchas. Por ejemplo una película sobre la construcción de una catedral, la gran película de la construcción. Porque además sería una reflexión sobre el arte fascinante, ese gran arte colectivo, cientos, miles de personas construyendo, y para concluir una gran obra sin firma. Ese arte o artesanía colectiva que daba sentido a las cosas y que se ha perdido. Pero ya casi se podría hacer sólo una historia épica con el transporte de una roca para hacer una catedral, de la cantera a la ciudad. Ahí ya hay una película de un hombre y la ruta; se podría cruzar con el que lleva el hielo, igual me invento un guión. Como no tendré medios jamás para hacer la catedral, pues tengo que conformarme con la historia del hombre que lleva la piedra. Hay que aprender a pensar, yo ya tengo esa autocensura hecha, jamás se me ocurren películas caras. He desarrollado un tipo de creatividad que se nutre de pequeñas ideas.

J. Pérez: Pero ahora tienes un poco más de garantías, con tantos premios, tantos espectadores.

J. L. Guerin: No lo sé, los premios como vienen se van. Soy bastante escéptico con eso. Aunque espero que sea como dices. □