

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Última parada para un tren espectral (a propósito de tren de sombras, de José Luis Guerín)

Autor/es:

Villota, Gabriel

Citar como:

Villota, G. (1998). Última parada para un tren espectral (a propósito de tren de sombras, de José Luis Guerín. Banda aparte. (12):22-25.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42280>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Última parada para un tren espectral (a propósito de tren de sombras, de José Luis Guerín)

Autor/es:

Villota, Gabriel

Citar como:

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42280>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



ÚLTIMA PARADA PARA UN TREN ESPECTRAL (A PROPÓSITO DE *TREN DE SOMBRA*S, DE JOSÉ LUIS GUERÍN

GABRIEL VILLOTA TOYOS



Tren de sombras, 1997

INTRO: EL ESPECTRO DE GORKI

"La noche pasada estuve en el Reino de las Sombras. Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido, sin color. Todas las cosas —la tierra, los árboles, la gente,

*el agua y el aire— están imbuidas allí de un gris monótono. Rayos grises del sol que atraviesan un cielo gris, grises ojos en medio de rostros grises y, en los árboles, hojas de un gris ceniza. No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso (...). Y en medio de todo, un silencio extraño, sin que se escuche el rumor de las ruedas, el sonido de los pasos o de las voces. Nada. Ni una sola nota de esa confusa sinfonía que acompaña siempre los movimientos de las personas".*¹

Cuando releo esta cita de Máximo Gorki a la que Guerín suele referirse habitualmente para presentar *Tren de sombras* (1997) pienso no tanto en ese espectador "puro" del año 1896, que es cuando el propio Gorki vivió por primera vez la experiencia de sentarse ante el cinematógrafo, sino más bien en un posible espectador "tipo" de nuestro final de siglo, de esos que acuden todos los fines de semana bien surtidos de palomitas y otros entretenimientos bucales a conectar su cerebro durante hora y media con la maquinaria hollywoodense —o alguna de sus sucursales provinciales—, y en cuál sería su reacción ante el comienzo de la última película de José Luis Guerín: imágenes en blanco y negro, sin diálogos, sin otra banda de sonido que la de un piano de acompañamiento. Más aún si éste ha caído por allí ya avisado por alguna de esas reseñas periodísticas que anunciaban la película como "muda", "experimental", y otros calificativos en la mayoría de los casos escasamente apropiados. Desde luego no pienso que ese espectador hipotético de cualquiera de las colas de los multicines de nuestras ciudades llegara a hacer la reflexión poética de Gorki, que evidentemente tiene otras implicaciones de mucho mayor interés (aquéllas a las que Guerín se refiriera) y de las que trataremos de hablar aquí, pero sí me llama enormemente la atención que aquello que fue lo primero que Gorki —como, imagino, muchas otras personas de su tiempo— echara en falta (el sonido, el color) haya sido lo que el cine más insistentemente ha buscado, en su loca carrera hacia esa perversión del naturalismo decimonónico que es el hiperrealismo actual, para acabar convirtiéndolos en elementos indispensables, tan consustanciales al espectáculo cine-

1. Burch, Noël, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1991, p.20. Según se cita allí, el texto de Gorki, "El reino de las sombras" está publicado en *Los escritores frente al cine*, edición de Harry M. Geduld, Madrid, Fundamentos, 1981.

matográfico de nuestros días que sin ellos parece prácticamente imposible entender una película, si no es en los términos de excepción o rareza que posibilitan palabras tan polisémicas hoy como "experimental", "vanguardia" o incluso "independiente"²

Pero efectivamente, al margen de esto, la película de Guerín trata de espectros, parecidos a los que ya Gorki viera en aquellas primeras imágenes, trata de la presencia y la ausencia de las personas en la pantalla cinematográfica, y trata de la mirada de asombro y tristeza que entonces Gorki tenía al ver aquellas personas, y de la mirada que nosotros hoy podemos tener al verlas. Como eran de algún modo también espectrales los recuerdos de los personajes de *Innisfree* (1990), del rodaje de una película ya lejana, espectros también de todas aquellas personas que habían participado en ella y ya habían desaparecido; del espectro del mismo John Ford, todo el rato presente. Imágenes, las de *Innisfree*, como las de *Tren de sombras*, construidas sobre esa dialéctica de la ausencia y la presencia, consustancial al mismo hecho cinematográfico: el propio Noël Burch nos recuerda cómo los testimonios de algunos de los pioneros del cinematógrafo estaban vinculados a lo que él denomina el "complejo de Frankenstein", es decir, la posibilidad de hacer revivir mediante las imágenes cinematográficas a los seres queridos desaparecidos, que con la incorporación del movimiento a sus imágenes adquieren un carácter mucho más "real". ¿De qué espectros hablamos, sin embargo? Y sobre todo, ¿dónde habitan esos espectros? Si tenemos en cuenta que en cierto modo, y como explicaremos a continuación, la diégesis de la película se desarrolla en una suerte de "fuera de campo" metarrativo, en los lugares supuestos del no-sentido, y que es allí donde opera realmente la creación del mismo: detrás de la cámara, en el laboratorio, en la moviola, pues entonces será fundamentalmente en estos aparentes no-lugares donde tenemos que ir viendo cómo se cuelan los espectros entre sus rendijas.

Pero no todos son no-lugares, pues al mismo tiempo, la película es un trabajo documental sobre un lugar geográfico también (como lo fueron las películas anteriores); la pequeña localidad francesa de Le Thuit tal y como es ahora, tal y como ahora viven en ella sus habitantes. Y es un "ahora" (en color, con sonido ambiente sincrónico) que evidentemente trata de remitirnos a un "antes", y construir así la ficción en una especie de *flashback*, de adelante hacia atrás.

También es importante la presencia de una especie de *hors cadre* continuo en los planos del pueblo, con su espacio central vacío y el paso de coches, personas, bicicletas, por los márgenes del mismo: de algún modo también con estos encuadres la vida "real" parece desarrollarse más allá de lo que la cámara registra.

Un lugar en el que las vías del tren abandonadas nos hablan igualmente de un pasado de uso y actividad, frente a una presencia ahora constante de automoviles particulares. Las ovejas pasan, nos miran como nos habían mirado antes los espectros de la familia Fleury (como caballos, ovejas y vacas ya lo hicieran en *Los motivos de Berta* (1983) o en *Innisfree*). Evidentemente éste es uno de los aspectos de mayor conexión con *Innisfree* sobre todo, aunque sin el protagonismo que tenía en aquella película. Por otro lado es importante distinguir que *Innisfree*, como

lugar geográfico, se situaba en un terreno a medio camino entre realidad y mito, entre historia y leyenda; una leyenda registrada en los propios paisajes por los que transcurre la vida de sus protagonistas. Por el contrario en la realidad prosaica de Le Thuit la única leyenda se esconde tras los muros de la mansión de los Fleury, dentro de esa inmensa cámara oscura en la que las sombras del exterior se proyectan, creando fantasmas.

LA CÁMARA, LA MIRADA CONSTRUIDA

Empecemos por considerar que, por mucho que la nostalgia niegue a Guerín la voluntad de verlo, hemos perdido sin embargo la mirada inocente, y no es posible recuperarla ya después de tantos y tantos kilómetros de película vistos en las salas de proyección, y menos aún después de tantas horas de tantos días pasados ante la pantalla del televisor.

Y desde ese punto de vista, podríamos decir que toda película es de hecho un gran juego de simulación, de equilibrios sutiles en la cuerda floja de la ambigüedad cinematográfica. Porque los espectros en *Tren de sombras* son, no lo olvidemos, figurados, simulados en buena medida; una posible diferencia entre *Innisfree* y *Tren de sombras* radicaría precisamente en esa ambigüedad, a mi juicio un tanto perversa, que se ha instalado en algunos momentos de *Tren de sombras*, y que no se hallaba tan presente en la película anterior (aunque tampoco tan ausente, pues es evidente que *Innisfree* no trata en ningún momento de recuperar la "inocencia perdida" de la mirada de Ford: en ese sentido es destacable, por poner tan solo un ejemplo, el tratamiento que se da al relato oral de *The Quiet Man* (*El hombre tranquilo*, John Ford, 1952) en la voz de los niños y niñas del pueblo, que jamás vivieron lo que allí se cuenta pero que lo han aprendido de memoria para poder explicarlo ante la presencia de la cámara). Ambigüedad que no debe ser entendida como un juicio de valor negativo, pues en la misma medida de esta ambigüedad existe una complejidad creciente en el trabajo de Guerín que lo va haciendo más y más interesante, a la par que problemático. Esto mismo es lo que me hace dudar en la insistencia por parte del realizador en afirmar su búsqueda de cierta pureza de la mirada, su intento de reconstrucción de una mirada primigenia (como homenaje al centenario del nacimiento del cine) que en mi opinión quedaría fuera de todo lugar, más aún en la medida en que la misma lógica estructural y discursiva del filme la cuestiona y desmiente progresivamente: son las propias imágenes y sonidos de Guerín, el propio relato que él crea, el que hace evidente la imposibilidad de pensar hoy un cine con la mirada de, pongamos, un Flaherty o un Vertov.

Como en éste último, se da en Guerín una consciencia de los medios de producción de la película, aunque obviamente también aquí se ha perdido la inocencia de pretender algún grado de transparencia "revolucionaria" en su evidenciación; más bien se busca la transparencia del medio con el fin de convertirla en una suerte de metadiégesis, que hable así del cine como protagonista principal de la historia que nos cuenta la película.

Sin embargo, como decimos, Guerín es consciente de ese uso y quiere hacer igualmente consciente al espectador: por ejemplo, la cámara está hiperpresente cuando se muestra en manos de Monsieur Fleury o alguno de sus parientes, con ese

2. En el colmo del delirio una crónica local llegaba a emparentar el trabajo de Guerín con el del "cine independiente americano", ¡por estar igualmente creado en los márgenes de la industria!

toque de inseguridad, irregularidad en las tomas, y subjektividad máxima, así como por la relación directa, abierta, de los retratados respecto a la presencia de la misma (características todas que actualmente relacionamos con el "vídeo doméstico": los *videos de primera* de la familia Fleury). Sin embargo después la cámara durante unos minutos, se abandona al ilusionismo cinematográfico y pierde la consciencia de su mirada, de sus movimientos. Y se suceden una serie de imágenes de preciosismo pictórico, que nos llevan del jardín al interior de la casa, lleno de aparente misterio, en el que las sombras en movimiento se deslizan por las paredes; los reflejos en las ventanas y en los espejos crean un sofisticado juego de virtualidad (cuál es la imagen, cuál es el objeto); las sombras del exterior se proyectan convirtiendo la casa en una cámara oscura, y transformándose así en una interesante metáfora para la historia interior, de puertas adentro, de un cinematógrafo familiar, privado (de jardín), frente a la "realidad" exterior, amenazante, que se proyecta sobre el espacio de ficción (interior), protegido, familiar. Metáfora que a su vez podría servir para reflexionar sobre la materialidad histórica del filme, en cuanto producto de la burguesía, dentro de ese género sabiamente calificado por el propio Guerín como "cine de jardín", y del que un filme como *Saló o le 120 giornate di Sodoma* (*Saló o los 120 días de Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975) ofrecería la otra cara: lo que sucede dentro de la mansión, de puertas adentro.³

(También cabe ser destacado el uso que a este respecto hiciera Péter Forgács en muchos de sus trabajos agrupados en las *Private Hungary Series*, pero particularmente en *The Father and his Three Sons: The Bartos Family* (1988), ese álbum familiar de los Bartos de Budapest, que tantas similitudes guarda con el álbum familiar de los Fleury, pero en el que las sombras que se proyectan sobre la cinta, además de las de sus relativos espectros, son también las de aquellos trágicos acontecimientos que, en una magnífica articulación de lenguaje cinematográfico, se van sucediendo en una suerte de fuera de campo histórico, desde los felices años veinte hasta la muerte de Stalin, vinculando, así, indisolublemente, las suertes individuales de sus protagonistas con la suerte colectiva de la comunidad en la que viven).⁴

EL LABORATORIO, LA MOVIOLA

Respecto al proceso de laboratorio, hay también en la cinta todo un trabajo sobre la materialidad fílmica que se mueve dentro de los mismos parámetros de ambigüedad en los que se desarrolla el trabajo de la mirada, pues se trata de una materialidad de ficción, por así decirlo: el carácter matérico del estado de conservación de la película construye una diégesis sobre sí mismo, pues la película nos quiere hablar precisamente, a través de él, del paso del tiempo, de un proceso de descubrimiento, restauración y montaje que en sí mismo se convierte en una de las tramas argumentales (y en ese sentido nos hemos referido antes a una meta-diégesis) del filme. Frente a las secuencias de fotografía preciosista antes comentadas, que nos remitían a una pintura de jardín casi impresionista, tenemos estas otras secuencias de imágenes que tratan de ilustrar el deterioro del propio

celuloide tras el paso de los años y de la humedad, y que hallarían una referencia extra-fílmica en cierta pintura matérica, como la de Genovés o Tapies, propia de la escuela abstracta de los años cincuenta y sesenta (dentro del contexto español).

La película avanza como esos *travelling* de los coches, como ese tren que traquetea como traquetea mecánicamente la moviola, con su sucesión de imágenes como vagones de sentido: y lo hace por medio de una cita magnífica al Vertov de *Chelovieks kinoapparatom* (*El hombre de la cámara*, 1929) (que en este caso es explícita), con aquellas imágenes de su mesa de montaje con la imagen quieta, y de pronto en movimiento, y congelada de nuevo, mostrando la cadena de fotogramas que la componen. Así, la moviola terminará haciéndose hiperpresente cuando, ya en la tercera parte, Guerín vuelva a trabajar con esas mismas imágenes que ya nos ha enseñado en la primera, y que es cuando realmente comienza a hacer su película "de autor", concepto alrededor del cual se teje de nuevo una extrema ambigüedad, por cuanto en relación a conceptos como autoría o autoridad, podemos preguntarnos ¿de quién son las imágenes?, ¿quién establece las reglas de juego?, ¿qué relaciones de poder se construyen en el filme?

Contrariamente a lo sugerido por el propio Guerín, pensamos que sí hay en *Tren de sombras* una dirección del sentido, aunque hay igualmente puertas abiertas para que el espectador construya en la cabeza, como diría Alexander Kluge, su propia película.⁵ Vemos la sombra del realizador que filma, nos detenemos con ella, ¿de qué trata esta película?

Así pues, es bastante cuestionable que el espectador sea el principal protagonista, sin la intermediación de un "delegado" (sí que lo hay: el mismo Guerín reconoce que en la primera parte la cámara toma decisiones y se convierte en "interprete"; es la mirada del padre, disfraz bajo el que se oculta el propio realizador, así como después será "intérprete" el montaje y la moviola, detrás de los que se vuelve a encontrar él mismo, ahora ya no como padre, sino como realizador enamorado de su criatura —figura como sabemos tan del gusto del realizador).

En cuanto a las posibles historias, conexiones, que a partir de aquí se establecen en la película, la referencia se vuelve de nuevo hacia la historia del cine, y nos enfrenta a un misterio que nos trae ecos de las películas de vampiros, a la "*vida para estas sombras*" que dijera Burch y que apareciera también en la película *Arrebato* (Ivan Zulueta, 1979).

Sin embargo aquí estaríamos ante una diégesis invertida: si en *Arrebato* la cámara se convierte en vampiro para el joven realizador protagonista, que acaba siendo devorado por el objetivo, en *Tren de sombras* la moviola es la que termina devorando a la protagonista, objeto de la mirada obsesiva del realizador, de nuestra obsesiva mirada espectral. El realizador en *Tren de sombras* no desaparece, él es el vampiro camuflado detrás del dispositivo cinematográfico. Convertidos en vampiros todos a través de los ojos del realizador, nos enamoramos con él de los ojos de esa chica que desconocemos, construimos una

3. Véase la interpretación que del espacio de la casa en relación al jardín hace Maurizio Viano, a propósito de *Saló*, en *A Certain Realism*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp.294-311.

4. Respecto al trabajo de Péter Forgács, puede consultarse en castellano el artículo de Carmen Navarrete "Usos privados: testimonios públicos", en "Tres miradas sobre el imaginario fílmico" en *OFF Vídeo* nº 3, Donostia, Patronato Municipal de Cultura, 1993, pp. 16-19.

5. Una de las publicaciones que mejor ha compilado el pensamiento político y cinematográfico de Alexander Kluge es probablemente "Alexander Kluge: Theoretical Writings. Stories, and an Interview", edición de Stuart Liebman, *October* nº 46, Massachusetts, MIT Press, Fall 1988.

historia de amor basada de nuevo en la hegemonía de una mirada masculina que vuelve a tener a una mujer como objeto de la misma: sin embargo antes de que este argumento, a priori previsible, llegue a desarrollarse del todo, se produce aquí un quiebro fundamental en la historia (y de nuevo Guerín sabe salir de su propia trampa, como ya lo hiciera en *Los motivos de Berta*).

El momento más interesante se va a dar aquí, como un salto, cuando pasamos a ver las imágenes en color del actor que interpreta a Monsieur Fleury, filmando. Éste es un cambio de plano lleno de sentido, y al mismo tiempo lleno de libertad, como lo es toda la secuencia siguiente en la que vemos,



Rodaje de *Tren de sombras*, 1997

dentro de unas claves de extrema artificiosidad, la representación repetida de una escena desde los diferentes puntos de vista que nos dan a entender las claves sugeridas, insinuadas, las trampas también con las que hemos ido (Guerín ha ido) jugando hasta entonces. El baile de máscaras como metáfora del juego de la representación. Como podría suceder en una película de Huiller y Straub, la precisión rigurosa con que la escena está construida, la rigidez en la interpretación por parte de actrices y actores, la repetición de las breves líneas de diálogo, o la misma caracterización excesiva de pelucas y gestos, actúan como dinamitadores en la misma línea de flotación de los mecanismos de fascinación de las imágenes, provocando ese temblor de tierra al que ya nos hemos referido en otra parte⁶ y que supone una quiebra de la frontera que convencionalmente separa documental de ficción.

UN FINAL: EL DEL CINE COMO MEMORIA COLECTIVA

En el centenario del cine la mirada hacia los orígenes propuesta por Guerín nos devuelve necesariamente una mirada hacia la muerte ¿del propio cine?, que nos sería expuesta simbólicamente en la desintegración material de la imagen. Cuando todo desaparece no queda ni la memoria en los habitantes de Le Thuit, absolutamente ajenos a la historia, a las historias narradas.

En *Innisfree* esa memoria era todavía un hecho vivo, la experiencia (y su transmisión) de una comunidad que había compartido algo, para ellos importante: literalmente el rodaje de la película de John Ford treinta años antes, metafóricamente quizás una lucha por la identidad colectiva del pueblo irlandés

(y recordemos aquí la evocación de los ancianos de los tiempos de las luchas finales contra los ingleses, en los años veinte); algo que desde luego está por completo ausente en el aséptico pueblo francés de *Tren de sombras*, un pueblo homologable a cientos de localidades más de la Unión Europea, en las que cualquier rastro de sentimiento comunitario parece referirse siempre a un tiempo pasado, histórico.

De este modo, el *Tren de sombras* puesto en circulación por Guerín se convierte en testimonio del fin de una experiencia colectiva, la cinematográfica —y recordemos aquí otros trenes como el de Alexander Medvedkine⁷, oportunamente homenajeado por Chris Marker en *Le tombeau d'Alexandre / The Last Bolshevik* (1993)—, que funcionó como pocas otras como vehículo de transmisión de las experiencias vividas por las gentes, y que en una era de consumo masivo de transmisión de las experiencias vividas por las gentes, y que en una era de consumo masivo e individual de imágenes y sonidos parece haber llegado a su fin: pues si bien aquellos espectadores a los que en el comienzo del texto nos refiriéramos sí que siguen (seguimos) llenando las salas (en increíble número en los últimos tiempos), ya casi nunca (por no decir nunca) tienen (tenemos) la oportunidad de compartir nada más que un aturdimiento perfectamente cronometrado.⁸

La única pregunta que queda por hacer es, por tanto, si seremos capaces de encontrar nuevas formas de transmisión de la experiencia por medio de imágenes y sonidos, y nuevas formas de vivir en colectividad las narraciones de otros, o tal vez este tren de sombras, que ha partido ya, marca definitivamente un final, irremediable.

6. Villota Toyos, Gabriel, "Como un temblor de tierra" en *Revista del Instituto Francés* n° 9, Bilbao, 1998 (de próxima publicación).

7. Véase Linares, Andrés, *El cine militante*, Madrid, Castellote, 1976, pp. 22-23; Medvedkin, Alexander, *El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas*, edición de Edgardo Cozarinsky, Madrid, Siglo XXI, 1973.

8. No quiero dejar sin citar aquí esa afortunada expresión acuñada por Juan Ramón Capella para referirse al papel desempeñado en nuestras sociedades por los medios de comunicación de masas y otras formas más o menos sofisticadas del ocio y del entretenimiento: *la industria de producción masiva de sentimientos de carencia*. Véase su reflexión en *Los ciudadanos siervos*, Madrid, Trotta, 1993.