

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El espejo, la máscara y la daga (Tren de sombras, José Luis Guerín, 1997)

Autor/es:

Alonso García, Luis

Citar como:

Alonso García, L. (1998). El espejo, la máscara y la daga (Tren de sombras, José Luis Guerín, 1997). Banda aparte. (12):33-37.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42283>

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:

El espejo, la máscara y la daga (Tren de sombras, José Luis Guerín, 1997)

Autor/es:

Alonso García, Luis

Citar como:

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42283>

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:



EL ESPEJO, LA MÁSCARA Y LA DAGA (TREN DE SOMBRAS, JOSÉ LUIS GUERÍN, 1997)

LUIS ALONSO GARCÍA

A Gloria Núñez, tanto tiempo en el lado oscuro y cierto del cine

"No sin estupor lo miró; casi era otro. Algo, que no era el tiempo, había surcado y transformado sus rasgos. Los ojos parecían mirar muy lejos o haber quedado ciegos"

Jorge Luis Borges

"*Esto no es una película, es un texto filmico*". La genial frase no es mía ni se refiere a *Tren de Sombras* (José Luis Guerín, 1997). Es sobre *Caro Diario* (Nanni Moretti, 1993) y se debe a Juan Miguel Lamet en el tremendo programa de *¡Qué Grande es el Cine!* Lamet no dijo más. No era necesario que explicara el sentido de su frase. Para todos los que ya hubieran visto el filme estaba suficientemente claro. (Conviene señalar que a Lamet le gustaba, con reservas, la obra de Moretti, a pesar de los defectos dados por no ser una 'película' o de los excesos de ser un 'texto').

Lo que me interesa de ese lúcido enunciado con el poder de un dogma ("*esto no es una película, es un texto filmico*") no es lo dicho sino la posibilidad y libertad de no tener que decir nada más. A no ser que me equivoque, pues cada vez entiendo menos de "cine" y de "películas", es obvio lo que se quería decir: "no es una película", es decir, un buen o un mal relato, pero un relato al fin y al cabo como todos aquellos sobre los que se sustenta la definición del cine dada por el discurso dominante de la institución; "*es un texto filmico*", es decir, cualquier cosa menos una película: un diario, una carta, una autobiografía, un ensayo, un experimento.

Siempre quise —chulerías infantiles de la edad madura— hacer una teoría del cine con el formato del *Tractatus* de Wittgenstein (1922), un encadenamiento de proposiciones numeradas y ordenadas en niveles. Ahora sé que nunca lo conseguiré. Que para ello es necesaria una capacidad sintética y un desparpajo intelectual que no poseo: "*esto no es una película, es un texto filmico*". Si alguien se toma a broma lo que escribo se equivoca. No hay la menor ironía en todo esto. Si el tríplico narrativo de Moretti —supuestamente autobiográfico porque está contado en primera persona— no es una película ¿dónde meter entonces la obra completa de José Luis Guerín?

Nuestro interés no es refutar a Lamet; es explicar porqué todos le entendemos tan bien cuando tan parcamente niega el estatuto de "películas" a aquellas obras que consecuentemente

sólo son "textos". El cine ha sido definido, en su creación y reflexión, como un contar historias y un hablar de las historias que cuenta. Y todo lo demás es "perversión", lo de Guerín y lo de aquellos empeñados en hablar de otro modo y de otra cosa sobre aquello que aparece en la pantalla.

Lo curioso es lo fácil que resulta cambiar el sentido sin cambiar los términos del enunciado ("*esto no es una película, es un texto filmico*"). *Tren de Sombras* no es una "película", uno de esos objetos de consumo, curiosos y bien acabados, entretenidos o sensibles, pero intercambiables por el de la sala cercana o el de la semana próxima. *Tren de Sombras* es un texto (filmico), una obra densa, emotiva e irreplicable. Y no porque sea una obra maestra —ya veremos hasta que punto no lo es ni puede serlo— sino simplemente porque exige algo que no pueden tener esos objetos de nombre tan vulgar como el de "película", una determinada experiencia por parte del espectador, la de la densidad, la emoción, la irrepitibilidad. Las "películas" pasan y se devanecen (sólo por mostrarnos esto *Tren de Sombras* merece la pena ser vista). Los 'textos' permanecen y cristalizan (sólo por pretenderlo, merece la pena volver a verla).

Pero darle la vuelta al sentido del enunciado sería hacer trampa. Y no porque sea saltar al campo de la semiología —allí donde Lamet, evidentemente, no entra— sino porque plantearlo así exige una explicación ("*texto: aquello que nace de la interacción expresiva entre un objeto y un sujeto; no es por tanto la obra sino la relación que se impone a partir de una cultura y una experiencia, del autor y del espectador*"). Y claro, la potencia del enunciado estaba/está en su críptica obviedad: que todos sabemos de qué se habla cuando se habla de cine sin tener que hacer definición añadida alguna ("*esto no es una película, es un texto filmico*"); que todos tenemos claro lo que el cine es: aquello desde donde pensar las "películas" pero también desde donde hablar de aquello que le falta o le sobra a los "textos".

La filmografía de Guerín plantea, mucho más acertadamente que el caso Moretti, la pertinencia de una posible oposición real entre "películas" y "textos". Sus filmes, siendo "cine" (cuestión de soporte) no acaban de ser "películas" (cuestión de argumento), pero tampoco es que sean exactamente lo otro (poemas y documentos), aquellos campos del experimental y el documental que la institución mantiene como dos líneas paralelas y subterráneas al "verdadero" eje de su historia, el de la película y los relatos. De ahí la idoneidad de la palabra 'texto' como



Tren de sombras, 1997

un término que se define sobre todo por su descontrol y su indefinición. Lo obvio se vuelve obtuso.

Los motivos de Berta (José Luis Guerín, 1983) será un relato minimalista, pero es un relato al fin y al cabo, heredero de la postura ética del cine moderno de la nueva ola (de Jean Eustache a Jean-Luc Godard), pero sobre, todo deudor de la posición estética de las corrientes subterráneas que posibilitaron la ruptura del nuevo cine (de Jean Renoir a Robert Bresson). Es un filme mucho menos moderno de lo que aparenta, o justo al revés, su modernidad está en la apariencia, en la 'fuerza' de lo que se muestra y no en la debilidad de lo que se narra. La impresionante potencia de sus encuadres y sus composiciones (que milagrosamente nunca se convierten en postales) hace que el escaso relato ceda ante la compleja estructura de imágenes y sonidos. *Innisfree* (José Luis Guerín, 1990) es un documental intimista de una corrección académica extrema —un verdadero modelo para las escuelas de cine y televisión— a pesar de su estructura caleidoscópica, de su plasticidad abstracta y, sobre todo, de los brotes ficcionales que supuestamente rompen las reglas del género. Supuestamente, porque un vistazo a *Douro, Faina Fluvial* (Manoel de Oliveira, 1931) nos muestra que esa ficcionalización está ya en el primer florecimiento del género.

Tenemos que dejar de lado, pues no hemos visto ni una sola de ellas, las obras de su filmografía "no comercial" o "no profesional", ese tiempo y espacio casi siempre sólo aludidos para ser elididos en toda biografía cinematográfica, al caer siempre bajo la etiqueta del 'aprendizaje' o el 'amateurismo' y que sin embargo se revelan —al menos a partir de la difusión del Super8 y el vídeo y para una generación en la que estos soportes fueron algo más que una vía de acceso al largometraje y el 35 mm— como fundamentales en el análisis de la escritura y perspectiva de cada autor ante el cine. En el caso de Guerín, nuestra falta se vuelve crítica dado que no hay, de forma descaradamente asumida, ruptura alguna entre la filmografía anterior y posterior a *Los motivos de Berta*. Dicho de otro modo, la 'profesionalización' del autor no ha significado una

'industrialización' de su obra, manteniéndose (de *Los motivos de Berta* a *Tren de Sombras*) niveles donde el término 'artesanal' es en parte un eufemismo para señalar los "defectos" del buen acabado cinematográfico.

El caso paradigmático de esta falta de acabado es el de la interpretación, tradicional 'prueba del nueve' y 'talón de aquiles' de cualquier trabajo de prácticas y aficionados (dejando muy claro que hablamos del papel del director y no de la calidad de sus actores). Lo curioso no es lo "insoponible" que resulta desde esta perspectiva el trabajo sobre el protagonista de *Los motivos de Berta* (sobre todo al compararlo con la finura del encuadre, la fotografía, el sonido o el montaje) sino cómo Guerín parece haber decidido montar su filmografía a partir de este "defecto", tanto por el formato documental —caso directo de *Innisfree*— como por su empeño en trabajar con no-actores, escogiendo a sus intérpretes de las zonas en las

que rueda —un asilo y un colegio en *Tren de sombras*—. El interés de este excursus es hasta qué punto este defecto puede convertirse en una actitud estética y ética ante la práctica dominante del cine (tal como por otro lado, pero de otra manera, ya estaba en Robert Bresson). A fin de cuentas, el desentendimiento o desprecio por la dirección de actores es la demolición de la estructura básica del relato cinematográfico. Sin una adecuada y ajustada interpretación un relato no "pasa", resulta "insoponible". Pero ¿qué más da? o mejor dicho ¿no es precisamente esa demolición el objetivo del cine antinarrativo?

El problema que se plantea es tremendamente oscuro y difícil, pues la 'correcta interpretación' es, por un lado, tanto una exigencia del relato como una imposición del mercado ("nuevas historias, buenas facturas" podría ser el lema de una campaña del ministerio para acabar de terminar con el cine que nos interesa); pero, por otra parte, esa 'corrección' cultural e industrial instala la ficción mucho antes de que se afirme o se niegue el carácter ficcional del texto, dinamitando toda la potencia que el cine guarda en su relación con lo real. Lo que aquí decimos puede parecer excesivo —una forma de defender lo indefendible— pero lo recusable es la manera en que la interpretación y el guión —del que hablaremos más adelante— se han acabado convirtiendo en la base de juicio del cine cuando en realidad no son más que sus elementos más exteriores, allí donde el cine sigue siendo teatro filmado y novela ilustrada.

La pregunta que antes nos hacíamos sobre la posición de Guerín respecto al cine no era por tanto retórica, dado que el autor adopta conscientemente un lugar tremendamente esquivo y resbaladizo. De ahí su exclusión tanto del boom de los ochenta, hoy transformado en "el buen momento del cine español" (la pequeña historia de Pedro Almodóvar a Alejandro Amenábar), como del lado oscuro de este trabajo de escaparate y pasarela, el llamado 'malditismo' (Alvaro del Amo, Ángel García del Val, Paulino Viota, Iván Zulueta,...). Guerín nunca ha pretendido ser un marginal o un maldito en "el arte y la industria" que es el cine,

aunque la azarosa historia de *Los motivos de Berta* debería estudiarse como un caso ejemplar del fracaso político y estético de las medidas europeas de protección del cine y del fraude ético y económico que se oculta tras el latiguello de la 'excepcionalidad cultural'. Pero tampoco ha querido ser un 'buen chico' y aceptar la normas del sistema de producción y representación que regula el cine:

"Yo llevo diciendo desde los dieciséis años que para mí el cine es una escritura, y como tal puede servir para escribir una receta de cocina, una postal, un pequeño poema, un tratado de filosofía, una carta a la novia o una novela. Depende del uso que se le dé. Yo hago el cine que me hace feliz y me divierte. Por algún tipo de perversión, es cierto que me excita mucho más hacer aquello que no hace nadie o casi nadie. Mientras los productores no me encarguen las películas y dependa exclusivamente de mí, seguiré teniendo esa atracción hacia la zona del cine más descuidada, esos legados a los que se acude menos" (JLG ; Valencia /Cartelera Turia ; nº 1777, 1998/Mar/1).

En realidad no hay nada nuevo en estas palabras. Son una paráfrasis del 'cine estilográfico' de Alexander Astruc (1948), una de las supuestas bases de la *nouvelle vague*. La novedad es la resolución y la tozudez con la que Guerín ha llevado a la práctica lo que no dejaban de ser unas bellas palabras que gran parte de las nuevas olas olvidaron demasiado prontamente. La radicalidad de Guerín parte así de la normalidad con la que asume determinados principios mediante una decidida postura vital sobre el sentido y el lugar del cine en la cultura. Lo paradójico es que, al final, aquellas viejas ideas acaban reventando el sistema de representación y producción institucional. No por enfrentarse a él desde sus definidos márgenes sino por colocarse en su centro haciendo lo único que la institución no puede soportar: la mezcla de géneros y la confusión de formatos, la aceptación del carácter industrial y el mantenimiento de la cualidad artesanal.

La fuerza y la supervivencia del sistema institucional, más allá de los modos concretos dados históricamente, está en su capacidad de asimilación de las experimentaciones y de unificación de la diversidad, en un continuo juego de metamorfosis que es el de la propia historia del cine. Situarse en sus márgenes es por tanto aceptar las normas del juego y esperar, las más de las veces, a que el sistema se lo engulla a uno a golpe de talonario. De ahí que si algo sorprende en Guerín no es tanto la novedad de su postura o la brillantez de su obra como su permanencia en la difícil posición de reinventar el cine desde la viejas y vivas propuestas del desfallecido nuevo cine.

Sólo tras estos preámbulos podemos acceder al espesor del último texto de Guerín, *Tren de sombras*. Realizada como homenaje al centenario del cine no toma como referencia ninguna de sus obras cumbres ni de sus autores señeros sino una determinada práctica, el cine *amateur* de los años '20. Esta elección es ya tremendamente significativa. Compárase si no



Rodaje de *Tren de sombras*, 1997

con la previsible y obvia de *Lumière et Cie (Lumière y Compañía, VV.AA., 1995)* en su intento de reproducir el efecto de los cortos de Lumière a través de múltiples aportaciones, con muy desigual fortuna, de directores en activo a fin del milenio; o con la excelente *To vlemma tou odyssea/Regard d'Ulysse (La mirada de Ulises, Theo Angelopoulos, 1996)* donde la búsqueda de tres rollos de la época pionera es sólo la excusa para una reflexión sobre la identidad y desintegración europea.

Escoger el cine *amateur* de finales de los años '20 como eje formal y temático del filme no es sólo un centramiento del "homenaje" en el propio hecho filmico, sino una opción conscientemente calculada, al centrarse uno de los ámbitos más profundamente enterrados bajo la definición institucional del cine. El cine nació así, a manos de los Lumière, a pesar de la "traición" de la que fue objeto su proyecto de álbum familiar y catálogo universal. Bajo esa etiqueta de 'amateurismo' fue expulsado de la 'historia oficial' del cine en la fundación del S.R.I. (Sistema de Representación Institucional) y su idea del cine como "arte e industria". Es ahí, de alguna forma, donde reside el futuro de una determinada concepción del cine, tal como Guerín recoge, en idea y obra, de Robert Bresson: "*El futuro del cinematógrafo está en una nueva raza de jóvenes solitarios que invierten hasta el último céntimo en su aventura*".

Pero nada de esto se dice en *Tren de sombras*. Todo es mucho más sencillo en una película sin diálogos dividida, por multitud de interferencias, en cuatro bloques:

Uno, las películas familiares de Gérard Fleury (un día en el jardín, retratos de la familia, las hijas en el columpio, los niños jugando con unas corbatas ante una puerta, el tío Etienne haciendo un número de magia, una fiesta en familia, criadas incluidas, la playa, la barca, un tren que pasa y la familia que se despide de espaldas a cámara); imágenes mudas, a ratos con música, maltratadas por el tiempo y bellas en su espontaneidad en blanco y negro, en esa sensación del tiempo perdido que recobra toda fotografía (André Bazin, Roland Barthes).

Dos, un recorrido actual por el territorio geográfico de aquellas imágenes, del feo pueblo de provincias a la bella ruina



Tren de sombras, 1997

de un castillo sobre el río, del bosque al jardín, de la casa a sus habitaciones, de las fotos enmarcadas de aquella época y las películas en sus latas a los reflejos en los espejos, los brillos de los objetos, las sombras proyectadas. La planificación empieza imitando la azarosidad de aquellas películas familiares (planos fijos de lugares insignificantes en el pueblo), pero según se acerca a la casa en el campo su encuadre se va centrando (reconocemos en sus imágenes los escenarios de entonces); la imagen se embellece, el viento sopla, el sol atraviesa las copas de los árboles; luego, al entrar en la casa, la cámara se va disolviendo en el registro de los reflejos, los brillos y las sombras del atardecer.

Tres, el paso de las películas de Fleury sobre la moviola de Guerin, pedazos de negativos contrastados unos con otros, llevados hacia delante y hacia atrás, parados, aumentados, acelerados. Imágenes fijas de películas móviles donde la mirada descubre un rostro (la adolescente de los Fleury), un juego de gestos (ella y su padre mirando al unísono), una imagen oculta (la adolescente que pasa en bicicleta, el tío que la saluda... y detrás, la sombra inmóvil de la joven criada), otra (en la puerta donde los niños juegan con las corbatas, la criada y el tío en una danza de cortejo). La "intriga de las imágenes" construye un juego infinito de fueros de campo, de miradas alusivas, de gestos sugerentes, el germen de un relato que aquellas películas ya no pueden darnos.

Cuatro, la reconstrucción teatralizante y declaradamente impostada de las escenas de la bicicleta, del coqueteo entre el tío Etiénne y la criada y de la última salida de Gérard Fleury para filmar un amanecer desde la barcaza en la que perdió la vida.

Como se ve por la larga descripción, *Tren de sombras* es mucho más compleja y difícil que sus dos obras anteriores, en parte por ser una síntesis de los mismas —en esa mezcla de experimental (cercano al abstracto en muchos de sus fragmentos) y documental (los filmes de Fleury, el 'reportaje turisticodetektivístico' y la 'sinfonía doméstica' del bloque segundo)— y en

parte, porque el oficio adquirido, que no la industria, es en Guerin una apertura hacia una mayor experimentación antes que un cierre sobre unos ciertos hábitos.

"En *Tren de sombras* me intereso por la que es la cualidad primera del cine, la cualidad documental, esa que sobrevive incluso dentro del filme de ficción estricta"... "Las sombras, la capacidad que tienes de pequeño para imaginarte personajes a partir de las sombras que provoca la luz de la luna cuando llega filtrada a tu habitación a través del follaje de un árbol vecino, están en el origen mismo de mi vocación de cineasta. Un texto de Gorki, 'Anoche Estuve en el Reino de las Sombras', es el punto de partida concreto de la película, aunque de una manera más general corresponde a un interés personal que viene de mucho más atrás y que nadie ha explicado mejor que Bazin en su artículo 'Muerte todas las Tardes'. Las películas familiares, mejor aún que las de ficción, tienen ese extraño poder de resucitar lo que está muerto, de convocar a los fantasmas de la familia Fleury. Sobre esa idea de muerto sin réquiem, de muertos eternizados por el cine, he querido poner en pie *Tren de sombras*" (JLG recogido por: Octaví Martí; Madrid /El País, 1995/Dic/2).

Complejidad. Guerin explica el múltiple objeto de su película, pues debajo del interés por el cine amateur se esconde la búsqueda de esa cualidad de sombra de la imagen cinematográfica —una huella intangible y fugaz—, pero también, porque en toda imagen de registro se hace palpable una resurrección, un "haber sido de la cosa", un "estar allí del espectador" (Roland Barthes):

"*Tren de sombras* es un acceso a las zonas de oscuridad que fatalmente crea la creación de luz —que enunció Michelangelo Antonioni en la célebre secuencia del revelado de la fotografía en *Blow Up*— de la incapacidad de la mirada humana para domeñar lo que atrapa en sus vuelos el ojo de una cámara y prever lo que ésta ve; y a la pregunta jamás respondida sobre la incógnita de la fragilidad de la línea fronteriza que en el cine separa las demarcaciones del documento y el poema, fragilidad que genera una ingobernable zona común entre realidad e irrealidad, vigilia y ensoñación, verdad y ficción" (Angel Fernández Santos; Madrid/El País, 1998/Ene/25).

Dificultad. Es evidente el constante ejercicio de interrogación sobre los límites de la definición del cine y del sistema de representación institucional. *Los motivos de Berta* sobre la estructura narrativa (¿cuántos son los datos mínimos para que se pueda leer un texto como relato?, ¿cuántos los elementos máximos para que el encuadre y la composición no frenen el fluir narrativo?). *Innisfree* sobre el argumento documental (¿cuánto se puede manipular la composición y el montaje para que un documental siga leyéndose como tal?, ¿cuánta ficción cabe en un documental sin llegar a contaminarlo?, ¿cuánta narración es necesaria para que el documental no se transforme en un collage, un puzzle?). En *Tren de sombras* la operación se transforma en el eje mismo del texto, tal como advierte Miguel

Marías: "Que una película se pregunte ¿qué es el cine? en vez de explicarlo parece escandaloso" (Madrid/El Mundo, 1998/Ene/24).

Hasta aquí un somero esquema de los planteamientos del último filme de Guerín. Comparto desde hace años su fascinación por los párrafos de Gorki; en ellos se formula una metáfora ('El reino de sombras') y se encierra una definición del cine (una huella intangible y fugaz) opuestas a la 'Fábrica de sueños' y el 'contar historias' del sistema institucional. *Tren de sombras* es al mismo tiempo un poema, un documento y un ensayo sobre esa fascinación de la sombra. No hay duda por tanto de la belleza y transcendencia del filme. Pero hay en algo en *Tren de sombras* que acaba colándose y haciendo que la fascinación sea más aquello de lo que habla el texto que aquello que da: el ensayo puede al documento y al poema. No es poco el logro, pero queda la sensación de un fracaso, el de la imposibilidad de volvernos a situar no sólo teórica sino también prácticamente en aquel reino de las sombras.

Es la parte del guión de la que antes hablábamos. Nada que ver sin embargo con la estructura fractal o caleidoscópica sobre la que se sostiene el texto. Hace mucho, un poco más de cien años, que sabemos que ni la homegeneidad ni la unidad tienen porque ser caracteres necesarios de un filme. Incluso, si algo molesta en *Tren de sombras* es precisamente una cierta unidad subterránea, una insistencia en hacernos ver claramente qué es aquello de lo que va el filme. Miguel Marías, en un comentario sobre *Los motivos de Berta* resumía su belleza en una cierta actitud de la mirada: "JLG no quiere que veamos lo que ve tal como él lo ve, sino hacernos ver que ve así". En *Tren de sombras*, por el contrario y parafraseando a Marías, 'no nos deja ver sino que nos obliga a verle mirar'.

Es ahí donde falla estrepitosamente la parte central del filme, aquella en la que Guerín quiere reproducir la fascinación que la sombra y el reflejo le provocaban en la infancia. A pesar de su belleza, el resultado final es precisamente ése: la reproducción de una emoción y no su experiencia, la construcción de una imagen de la sombra y el reflejo y no el juego de sombras y reflejos de los cuerpos y los objetos.

El problema es qué es lo que se entiende por mirada en cine. Demasiado a menudo se opone lo narrativo a lo antinarrativo, el relato al poema o el documento, como si a falta de narratividad todo estuviera ya hecho para darnos un objeto de "cine puro". Pero junto al nivel de la narración está el de la mostración y aunque el primero apunte hacia el que narra mientras el segundo lo hace hacia lo que se muestra, no por ello deja de existir una mirada que organiza lo que se cuenta y lo que se enseña. Es esa la mirada apasionada que regula tanto las imágenes de Fleury como los montajes de la moviola, una mirada hecha a retazos y espasmos (el rostro de la chica en el columpio, el pareado de los rostros que elevan la mirada en la moviola) pero mirada al fin y al cabo. Pero el bloque central exigía una negación de ese direccionamiento, una transformación de la mirada en visión, de la percepción en alucinación pura. Y en cambio, lo que tenemos es una mirada que nos obliga a verle mirar. Sólo al

final, en una serie de fotos congeladas en blanco y negro insertadas en la reconstrucción del último bloque y supuestamente sacadas de los cortos de Fleury, está esa especie de visión que nos enfrenta a una imagen sin la intermediación de su construcción ni de su autor.

Hay otro aspecto de gran interés en *Tren de sombras*. Pero hasta cierto punto, intuyo que en los próximos filmes de Guerín habrá oportunidades más ajustadas para plantearlo adecuadamente. Pero algo debemos decir, pues lo que más me sorprende del autor, aunque parezca una contradicción con el trazado que aquí hemos hecho, es su tremenda capacidad fabulatoria. Plantear esto es arriesgado pues inevitablemente se entenderá como un reconocimiento de su capacidad para contar historias. Pero muy a sabiendas utilizo la palabra 'fábula' y no los términos de historia o discurso. En la antigua morfología del cuento y en determinada narratología, se dibujaban tres niveles donde hoy la semiótica y la narrativa ponen dos: la 'fábula' como el nivel de los materiales en bruto, la 'trama' como una primera organización pegada a la lógica de la realidad, y 'la historia' como la organización discursiva.

Junto a un rechazo frontal de la narración como ese lugar donde una mirada acaba convertida en lectura de imágenes, curiosamente Guerín tiene un interés extremo por el universo de la ficción, interés que llega al fraude técnico en *Tren de sombras*. No hay una sola imagen del filme que no haya sido planificada y rodada por nuestro director. Todas y cada una de las imágenes son de Guerín, dado que Fleury es un personaje inventado. Pero una vez sabido esto es inevitable no darse cuenta del rigor con el que se toma sus ficciones. Dado que los cortos de Fleury están contruidos por Guerín, imagínense las posibilidades narrativas que se le abrían. Y sin embargo, dados los resultados de la exploración sobre la moviola es evidente hasta qué punto a Guerín le interesan los materiales de las fábulas y no las tramas de los relatos, los espectros (que él construye creyéndolos una ficción) y no los personajes a los que da una apariencia de figurines de teatro. Pero de esto, estoy seguro, tendremos que volver a hablar.



Rodaje de *Tren de sombras*, 1997