

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Los ojos qué tú ves

Autor/es:
Torrell, Josep

Citar como:
Torrell, J. (1997). Los ojos qué tú ves. La madriguera. (1):52-52.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41602>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:



Los ojos que tú ves

Los ojos que tú ves

Josep Torrell

Después de cien años de cine, dice, «la inocencia es imposible». El número de historias es limitado, aunque las formas de contarlas son infinitas. José Luis Guerín lo sabe y actúa en consecuencia: *Tren de sombras* cuenta de forma diáfana la más sencilla y esencial de esas historias: la de alguien que descubre la atracción que siente hacia otro ser, su anhelo y su angustia; su miedo.

I

Los rótulos iniciales informan que un día, al amanecer, Gérard Fleury, cineasta aficionado, abandonó su casa «en busca de la luz adecuada para una filmación» y murió en circunstancias no esclarecidas. Guerín construye su película como una pesquisa que busca la causa de la muerte de Fleury entre las imágenes de sus películas, rastreando las huellas de su historia en el poso de su mirada. *Tren de sombras* deviene así una indagación sobre la naturaleza misma del cine: sobre la pulsión escópica que subyace en él.

La mirada deseante, el deseo de ver, es el sustrato común de todo el cine conocido, pero la actitud hacia el cruce de miradas entre el actor y la cámara (el ojo vicario del espectador) ha sido históricamente divergente. La mirada a cámara existió en las primeras décadas del cinematógrafo. Proscrita por el cine clásico de Hollywood, persistió en el cine familiar y resurgió como marca autoral en el cine moderno.

El lugar en el que el ojo que ve no sólo puede ser visto sino que incluso lo desea, como certificación de una reciprocidad afectiva, ha sido siempre el cine familiar. El interés de Guerín por este tipo de cine íntimo y no comercial viene de antiguo; en 1984 sostenía ya que «hasta la vulgaridad termina desapareciendo en esos viejos films familiares, que involuntariamente nos empiezan a hablar de fantasmas y a discurrir sobre lo efímero y transitorio de las cosas». Al componer las ficticias filmaciones no profesionales de monsieur Fleury, Guerín explora con brillantez las posibilidades del juego entre mirar y capturar la mirada ajena, y la representación del ansia por la reciprocidad

en la mirada que recorre este tipo de cine.

El resultado de esa exploración es un análisis magistral de cómo circula el deseo en las imágenes, del modo en que lo no dicho, lo inconsciente queda patente en todos los fotogramas, incluso en aquellos en apariencia más anodinos. Porque *Tren de sombras* es, ante todo, una película que habla del deseo (y de la contrariedad); una película que gira en torno al intento de prolongar el instante en que se reconoce el deseo en la mirada ajena, a la fugacidad de ese momento en que dos miradas se encuentran, que significa casi todo, tanto en la vida como en el cine; su contrapunto es el descubrimiento de que el destinatario de la mirada es otro, cuando la mirada deseada se torna esquiva y ese largo plano-secuencia que es la vida funde en negro. Guerín cuenta la historia de un deseo contrariado, que no puede expresarse socialmente como tal, una fascinación que, en una vertiente no incestuosa, recorre toda su filmografía.

II

Tren de sombras adopta la forma de sonata. Cada uno de sus cuatro movimientos ofrece una visión de la historia del desaparecido Fleury, a la vez que componen un recorrido por la historia del cine, atravesando los varios modos de escritura cinematográfica, reinterpretados, fundidos y depurados por el poderoso sentido de la imagen propio de Guerín. Esta travesía interroga y pone en juego los componentes esenciales de los varios modos de representación cinematográficos. En este sentido, el auténtico «espectro de Le Thuit» que subyace en la película es el pensamiento de Noël Burch: *El tragaluz del infinito* ilumina *Tren de sombras*, transfiguración creativa de sus enseñanzas.

Así, el primer movimiento, compuesto por las ficticias filmaciones de Fleury, busca la correspondencia con la presunta ingenuidad del cine primitivo. El segundo movimiento, el más complejo, explora y contradice las peculiaridades del cine más institucionalizado: Guerín recicla tres de sus principales recursos: la movilidad de la cámara, el uso de la iluminación y la música para conferir dramatismo a las

imágenes. La intensificación del efecto dramático tiene su contrapunto en la eliminación de otro de los rasgos indisolubles del cine institucional: el cuerpo del actor. En un otoño de metáfora, la cámara explora el paisaje sin figuras donde aconteció la historia, los lugares de una ausencia. La deliberada impureza de la reconstrucción de Guerín desarrolla aquí uno de los momentos fundacionales de la modernidad cinematográfica, el final de *El eclipse* de Michelangelo Antonioni (el tercer movimiento contiene otra alusión explícita a *Blow up*). El



escamoteo de los personajes tiene su contrapartida en la restitución de uno de los aspectos claves de la estética cinematográfica: la conjugación recíproca de la luz y el tiempo. Guerín compone un repertorio de fenómenos intangibles (el viento entre los árboles, la mutación de las sombras, la tempestad y el rayo, el deslizamiento de la lluvia en los cristales...) que evocan las últimas experiencias de Jean Marie Straub y Víctor Erice, tan próximos a Guerín, tan distintos entre sí. El tercer movimiento —una de las cumbres estilísticas del cine español— constituye una representación de la conciencia lingüística del medio, propia de la modernidad cinematográfica en la que se inscribe el trabajo de Guerín. Mediante una extensa gama de recursos para alterar la temporalidad de las imágenes (detención, enteltecimiento, aceleración, rebobinado, repetición y remontaje), se procede a la inspección y desmenuzamiento de las filmaciones de Fleury, cuyo análisis descubre en la falsa inocencia de las imágenes del primer movimiento las pasiones sugeridas por las sombras y acordes del segundo. Guerín aplica con autoconciencia modernista uno de los dispositivos narrativos esenciales del cine institucional a unas imágenes ficticiamente primitivas: el *raccord* de mirada, la mostración de qué o a quién miran los personajes. El cuarto movimiento, reconstrucción explicitadora de lo aprendido con delicadeza en los tres anteriores, parece evocar la configuración de un nuevo modo de representación postmoderno, basado en el pastiche, la banalidad, la oquedad discursiva y la grosera enfatización de lo evidente.

El cine ha cumplido cien años, pero el tiempo borra sus huellas: corroe los soportes, degrada las emulsiones, descompone las imágenes que contienen. Guerín, coleccionista

de viejas películas familiares, es particularmente sensible a este desvanecimiento de las miradas, a la urgencia de preservar el patrimonio cinematográfico. Toda la ficción de *Tren de sombras* se articula en torno a la restauración de una vieja filmación, y la película está enteramente puntuada por una amplia sucesión de efectos de destrucción que delatan la fragilidad del cine, esa caducidad que le asemeja a la vida.

III

El valor de una película como *Tren de sombras* es en última instancia su propia existencia material, que demuestra que el cine es y puede ser otra cosa, algo completamente diferente de esa producción industrial siempre igual a sí misma, que a menudo se confunde interesadamente con la creación cinematográfica. Pero Guerín ha conseguido además algo sumamente inusual en un cine que se adentra en el campo del experimentalismo y de la transgresión de los códigos narrativos institucionalizados. Su película consigue un difícil equilibrio entre experimentación y legibilidad. *Tren de sombras* es una obra anticonvencional, pero no es en absoluto una película hermética. Imágenes sabiamente colocadas a los pocos minutos de proyección aportan pistas inequívocas de cuál es el eje vertebrador de su discurso, pistas que se confirman y enriquecen en el transcurso de la obra.

Por otra parte, en ese rótulo con letras azules sobre fondo negro que dice «Pere Portabella presenta», se intuye un aire de relevo. Portabella ha demostrado una gran audacia e inteligencia al producir una de las pocas películas que se pueden parangonar con su espléndido y añejo *Umbracle* (1972), dado que *Tren de sombras* es verdaderamente una obra insoslayable y renovadora, un hito en la historia del cine ♦