

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

La invención de Guérin: retrato sin sombra y con espectro

Autor/es:

Ferris Carrillo, María José

Citar como:

Ferris Carrillo, MJ. (1998). La invención de Guérin: retrato sin sombra y con espectro. Banda aparte. (12):17-21.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42279>

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:



L A INVENCION DE GUERÍN: RETRATO SIN SOMBRA Y CON ESPECTRO

MARÍA JOSÉ FERRIS CARRILLO

"Desde cada fotografía, nos miran siempre los ojos de un fantasma"

Julio Llamazares

I. TODAS HIEREN, SÓLO LA ÚLTIMA MATA

En una novela de Adolfo Bioy Casares, el protagonista, un prófugo escapado de la ley, busca refugio en una isla presumiblemente desierta. Sin embargo, descubre, para su sorpresa, que un grupo de personas la habitan. El evadido se dedica a procurarse su sustento a la par que espía las idas y venidas de los veraneantes. El personaje (cuyo nombre desconocemos porque narra en primera persona y nunca se identifica nominalmente) quedará prendado de una mujer del grupo, prendido en su mirada, abismado en su propio deseo.

Hasta aquí, el argumento del relato no peca de excesiva originalidad, pero pronto se aboca en un desarrollo inquietante y siniestro que nos obliga a una lectura compulsiva y sin retorno. Sabremos, por los diarios del protagonista, que esta mujer a la que mira y admira casi todos los días, pero que no le devuelve la mirada y que él, en su delirio de enamoramiento, interpreta, obtusamente, como un juego de seducción¹; esta mujer, a quien ve caminar y dialogar con sus compañeros, es una presencia especial, distinta a todo lo humano. Faustine, que etimológicamente significa "feliz", es una suerte de espejismo inalcanzable, de reflejo articulado. Es inalcanzable dada su condición de objeto de deseo: "mientras hay deseo hay insatisfacción (...) En el acto del amor hay siempre una pulsión de



Rodaje de *Tren de sombras*, 1997

unión parcialmente defraudada, parcialmente fracasada."² Pero Faustine está más allá: es una especie de imagen inaprehensible que repite sus gestos, sus acciones y sus palabras: una fotografía en movimiento. Y las conversaciones y los paseos con sus amigos son una danza de la muerte condenada a la reiteración sempiterna, como un suplicio mitológico (Atlas, Tántalo, Sísifo o Prometeo son exponentes ideales de la eternidad hecha castigo). Y esta puesta en escena se presenta (se re-presenta una y mil veces justificando plenamente el uso del prefijo) ante los ojos del protagonista, espectador fortuito, convidado de piedra forzoso: "Estar en una isla habitada por fantasmas artificiales era la más insoportable de las pesadillas; estar enamorado de una de esas imágenes era peor que estar enamorado de un fantasma (tal vez siempre hemos querido que

1. "Efecto prismático de la seducción. Otro espacio de refracción. No consiste en la apariencia simple, en la ausencia pura, sino en un eclipse de la presencia. Su única estrategia es: estar/no estar ahí, y asegurar así una especie de intermitencia, de dispositivo hipnótico que cristaliza la atención fuera de todo efecto de sentido. La ausencia seduce a la presencia" (Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1987, p.83).

2. Peri Rossi, Cristina, *Fantasías eróticas*, Madrid, Temas de Hoy, 1991, p. 35/117.

Rodaje de *Tren de sombras*, 1997

la persona amada tenga la existencia de un fantasma).”³ Nuestro hombre ha puesto el dedo en su propia llaga: siempre nos enamoramos de una imagen, de un ideal, de un espejismo. El objeto del amor se crea en lo imaginario, evacua cualquier atisbo de eso que llamamos realidad porque el deseo no quiere saber nada que no se inscriba en el ámbito de la fantasía, de lo incognoscible. Y ante el deseo, sólo la posibilidad de la mirada anclada en el ser amado, ilusión de completud. En un acto de amor supremo (de sublime estulticia como todo acto de amor), el protagonista decide incluirse en ese escenario, darse muerte (físicamente) para vivir eternamente junto a la imagen de la mujer anhelada, en una fantasía de unión, comunión y conjunción: “La verdadera ventaja de mi solución es que hace de la muerte el requisito y la garantía de la eterna contemplación de *Faustine* (...) el goce de contemplar a *Faustine* será el medio en que vivirá la eternidad.”⁴ El enamorado, pues, se autoinmola para construirse como imagen, es decir, como ideal y entrar en el intercambio del amor. La conclusión no puede ser más atroz: *Faustine* y nuestro personaje habitarán espacios distintos aun-

que parezca que estén unidos: “Aún veo mi imagen en compañía de *Faustine*. Olvido que es una intrusa; un espectador no prevenido podría creerlas igualmente enamoradas y pendientes una de otra. Tal vez este parecer requiera la debilidad de mis ojos. De todos modos consuela morir asistiendo a un resultado tan satisfactorio. Mi alma no ha pasado, aún, a la imagen; si no, yo habría muerto, habría dejado de ver (tal vez) a *Faustine*, para estar con ella en una visión que nadie recogerá. Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica: busquemos a *Faustine* y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de *Faustine*. Será un acto piadoso”⁵.

No hay, pues, posibilidad de encuentro amoroso. Y esto tiene como consecuencia la formalización de un deseo sempiterno. Si el deseo se satisface, se agota. Si nunca es correspondido, vivirá eternamente⁶. Como el protagonista no puede poseer a *Faustine*, asegura la perpetuación de su anhelo: mirarla para siempre es su fantasía, la ilusión en que sustenta su vida. La tragedia (y toda historia de amor es una tragedia que se salda

3. Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, Barcelona, Seix-Barral, 1985, p. 92.

4. *Op. cit.* nota 3, p. 122.

5. *Ibidem*, p. 126.

6. “El único amor duradero es el no correspondido: ése te dura toda la vida” (Woody Allen, *Shadows and Fog*, *Sombras y Niebla*, 1991) / “Cándida escandalizaba al personal afirmando que los únicos amores eternos eran los no realizados” (Marina Mayoral, *Cándida otra vez*).

con la pérdida de la lucidez de sus protagonistas) es que, para conseguir esto, tenga que autosacrificarse: darse muerte para pasar a ser imagen perpetua. Quizá sea este el sueño de todo enamorado irredento, porque el amante no deja de ser alguien que se ama a sí mismo por persona interpuesta, una suerte de Narciso esquizoide ahogado en un reflejo dual: yo-el otro.

La invención de Morel es una obra enriquecedora porque permite lecturas poliédricas. Nuestra interpretación se ha decantado por analizar su estatuto como historia de amor desgarrada en que Faustine sería la hipertrofia del mecanismo que regula el deseo: es "literalmente" inalcanzable en tanto objeto de amor y porque habita un espacio no real (el del imaginario). El protagonista es un ser anhelante; ciego de deseo, que se construye como imagen eterna para poner en escena una representación sublime del sentimiento. Los/las lectores/as somos la audiencia que necesitaban estos Tristán e Isolda moradores de la isla del espejismo y del fantasma de la pasión.

Sin embargo, desde su condición caleidoscópica, *La invención de Morel*, puede ser leída de muchos modos: como un relato de ciencia-ficción, como una reflexión filosófica y teológica sobre Dios y la creación y sobre el cuerpo y el alma, como un cuento de terror gótico... Aquí apuntamos otra posible interpretación: este es un ensayo sobre cinematografía, un tratado sobre las pasiones del ojo (las pulsiones escópicas), sobre el deseo y las expectativas del/la espectador/a filmico/a con los personajes de un filme, sobre el aura de los actores y las actrices, sobre el paso del tiempo y el tiempo detenido, sobre la reiteración *ad infinitum* de acciones y espacios. En conclusión, un ensayo sobre la fugacidad y la muerte, el dolorosamente familiar *tempus fugit* (cuya máxima lapidaria, referida a las horas, es: "Todas hieren, sólo la última mata"). Y esta es, sin duda, la base de la esencia vital y cinematográfica.

II. EN POS DE RATONES MUERTOS

José Luis Guerín (Barcelona, 1960) es, justamente, alguien que se cuestiona, de forma constante, estos temas: el paso del tiempo, el enigma de las miradas, los arcanos humanos, la esencia de la realidad, la escritura de la luz. En este aprendizaje continuo que es la vida, Guerín cuenta con dos bazas genuinas: su pasión y su verbo. Con estas características, su destino parecía diseñado: o charlatán o "peliculero". Guerín es ambas cosas, quizá porque ambas son idénticas. Se constituyen en la palabra "cineasta" (que, en puridad, debía ser "cineísta", ya que el sufijo que indica "especialización profesional" es -ista, v.gr. "ebanista", "periodista"). Guerín va más allá y es antropólogo, coleccionista, detective, viajero. Como un William Hamilton contemporáneo colecciona, en lugar de vasijas y volcanes, paisajes irlandeses, estíos y otoños normandos, fotogramas de rostros femeninos, películas familiares y canciones de taberna. Sus investigaciones y exploraciones vitales nos las restituye, a modo de "tímidos homenajes de amor"⁷, convertidos en filmes, en textos de lectura plural que, necesariamente, ponen en funcionamiento la inquietud mental del público.

Aquí no vamos a hablar por extenso de sus obras; nuestro propósito es trazar un marco para la presentación de su figura y lo que nos gustaría rastrear son algunos de sus pensamientos, palabras y omisiones. Nos confesamos, desde ahora, pecadores devotos de Guerín, y nos tememos que este texto que buscaba un tono exegético derive a la pura hagiografía. *Nostra culpa*, desgarramos nuestras vestiduras, incapaces de sofocar el llanto y lanzamos ceniza sobre nuestras cabezas. Somos, sí, pecadores, además, audaces ya que hacemos nuestra la propuesta de Víctor Goti, prologuista de *Niebla* de don Miguel de Unamuno: seremos los desconocidos los que al conocido presentemos.

La figura de Guerín es enjuta y azul como la tristeza en inglés. Carece de sombra porque se la vendió a Peter Schlemihl (que iba obsesionado en busca de una) a cambio de películas familiares. Es un orador nato, pero no altisonante ni vocinglero (lo de "charlatán" es casi una "boutade" porque parece más bien alguien de la estirpe de los salones decimonónicos o de los ambientes áulicos dieciochescos). Su elocuencia no es política ni aséptica: sabe dotar de hechicería a sus palabras (narrador y cuentista) y ofrece cada vocablo a sus interlocutores como si se tratara de un conejo blanco que extrae del fondo de su chistera lingüística (mago). Sabe granjearse la atención sin necesidad de apelar a la "captatio benevolentia". Sólo con su tono de voz pausado, sosegado (hipnotizador), aderezado por el vuelo de sus expresivas manos (prestidigitador) suspende el juicio del auditorio y lo prepara para nuevas sorpresas, para nuevos estímulos intelectuales. Otras manos, por cierto, que siempre nos han impresionado son las de otro prestidigitador mágico, Federico Fellini, que son puros mapas vivos, textos a interpretar, en esas fotografías de Francis Giacobetti.

Francamente, no sabemos qué tipo humano sería Guerín en esas romas y simplificadoras clasificaciones de los biotipos conocidas desde los escritos hipocráticos y que Kretschmer, por citar algún ejemplo, dividió en leptosomático, atlético y pícnico; sin embargo y, en relación a los "humores" vitales tan en boga en el medioevo, nos consta que prefiere la melancolía a la cinefilia nostálgica. Siempre hemos pensado en él como "el reflexivo" y esta definición ha anidado en nuestro cerebro como si en realidad se tratara del epíteto épico que intentaría acotar algo imposible: una personalidad compleja y plural. Por otra parte, y siguiendo el hilo de nuestra reflexión, aventuraríamos que la *Épica* con mayúscula no debe de ser muy del agrado de Guerín y que más que una *Ilíada*, lo que le gusta emprender son odiseas modestas, en las que se den la mano el viaje como motor de conocimiento y la historia de su tiempo personal e intrasubjetivo (la intrahistoria, si el bueno de don Miguel nos permite remedar este concepto por su pluma acuñado). Porque Guerín, como Ulises, como Eneas, como tantos, es un viajero (y no un turista, como dicen los personajes de Paul Bowles en *El cielo protector*), un visitador de tiempos y espacios, alguien que, consciente de la esencia vital y cinematográfica, sabedor del estigma (y enigma) del *tempus fugit*, va en pos de lo inalcanzable (como el prófugo de Bioy Casares); va en busca de lo efímero, de los desaparecidos: "La idea es recuperar a los muertos"⁸. Como otro personaje literario, el protagonista de *Nocturno hindú* de Antonio

7. *Op. cit.* nota 3, p. 41.

8. Son palabras del propio José Luis Guerín en una entrevista realizada en Valencia el 4 de Febrero de 1998 y transcrita desde un cinta-audio por miembros de *Banda Aparte*.

Tabucchi, anda "en busca de ratones muertos... viejos archivos, crónicas antiguas, cosas devoradas por el tiempo"⁹.

Es curioso que el personaje de esta novela tampoco tenga nombre (como el evadido de *La invención de Morel*). El primero va a la búsqueda de un amigo y su periplo por la India le lleva a descubrir que él no era el uno que creía sino otro que, especularmente, era él mismo, como si la identidad fuera una caja china llena de reflejos. La novela de Tabucchi sigue los parámetros de la cuentística tradicional o de la novela de aprendizaje, que se sustentan en la base de un didactismo y la consecución de unas enseñanzas para afrontar la vida: el ejemplo clave es *Baarlaam y Josafat*. Pero esta idea de la vida como camino de aprehensión de sabiduría impregna todas las literaturas de todos los tiempos y lugares: Segismundo en *La vida es sueño*, Siddharta, hasta llegar al Bildungsroman de Goethe (*Wilhelm Meister*) o a *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja, por citar someramente algunas obras señeras.

El tema del viaje suele ser definitivo en la adquisición de los conocimientos vitales por parte del protagonista. De estos itinerarios existenciales también sabe mucho Guerín, buscador de prados irlandeses y costas normandas. Pero es consciente que este destino hacia el que se parte (el prófugo, a la isla supuestamente desierta; el personaje de Tabucchi, a la India) no es necesariamente idílico ni pristino, porque la esencia de lo primigenio es falaz y corrompible: "los viajes hacia los orígenes siempre te llevan al final", comenta el director y hace referencia a Manoel de Oliveira.

Si los espacios no nos sustentan, si "no hay más paraísos que los perdidos", volvamos la vista al tiempo, ese "gran escultor", volvamos la vista hacia lo único eterno: la muerte. Y oigamos las paradojas de este terreno escurridizo: "Para detener lo fugaz, lo instantáneo, hay que fijar la vista en una cosa, mejor cuanto más efímera: una nube que cruza el horizonte, un perro que se aleja, un periódico llevado por el viento, y grabarla en la memoria para poder algún día rescatar a través de ella, ese momento. Para detener lo fugaz, lo instantáneo, hay que saber que el azar —la muerte— es lo único que permanece."¹⁰

En su obsesión por la consecución de la permanencia, los seres humanos se han rodeado de prótesis de falsa eternidad; las más cotidianas son también las más atroces: "La fotografía congela un instante, el cine recoge un trozo de tiempo que permanece. Sin embargo, en las viejas escenas de una película familiar, íntima, —por torpe y tosca que sea—, la idea de que son personajes desaparecidos está muy presente y late con mucha presencia, yo creo. Nace espontáneamente esa idea de que son personas desaparecidas, que no están, y que los muertos en el cine se mueven con la misma naturalidad que los vivos en una suerte de indiferencia extrañísima."¹¹

Fue Roland Barthes¹² quien teorizó a la perfección ese sentimiento que nos sobrecoje cuando nos abocamos a una fotografía por la que ha pasado el tiempo (segunda paradoja: el

tiempo, ¿puede transcurrir sobre una imagen fija?). Tal vez sobre el "studium" sepamos poco, pero es difícil no experimentar el "punctum": "Porque todas las fotos antiguas son una representación de algo que ya no existe. La prueba más evidente de que somos efímeros (...) Por eso nos fascinan tanto las fotografías verdaderamente antiguas: porque son fotos de muertos. Y así, vemos sus cuerpos, sus rostros, el entorno; pero sobre todo vemos sus miradas, que son todo presente. Miradas vivas congeladas, que han desaparecido hace ya muchos años, que ese presente continuo es un engaño, un espejismo producido por esa pizca de alma prisionera que ha quedado en la foto."¹³

Es imposible no experimentar ese "pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad"¹⁴ porque en él se cifra nuestro destino.

III. EL CIELO DE LA INCONSCIENCIA

No es de extrañar que, ante tan poco halagüeño futuro, nuestro prófugo decida encadenarse al estatuto de imagen para ser eterno. En su acto volutivo, individualmente consciente, está su fuerza. Si no tenemos una identidad inmutable, si al buscarlos descubrimos que somos otros, estemos en la India o Las Alpujarras, ¿dónde echar el ancla?, ¿dónde saciar ese prurito de eternidad? ¿Plantando un árbol?, ¿escribiendo un libro, teniendo una hija?

Tal vez, o tal vez anclándose en una mirada, la de la persona amada, como nuestro evadido, como la propuesta de *Tren de sombras*, en la que se imbrican cuidadosamente toda la temática recurrente que estamos poniendo en escena: tiempo, fugacidad, muerte, imagen, eternidad, identidad, fotografía, cine, cadáveres, fantasmas: "A veces me he encontrado con películas familiares y para mí son siempre un enigma, un misterio: ¿Quiénes diablos son estas personas que se divierten en el jardín? Son fantasmas. Para mí, las películas familiares a condición de que el tiempo pase por ellas, se convierten en películas de misterio; porque esas personas son desconocidos muy misteriosos. Y luego, sobre todo, en el cine familiar, si pasa el tiempo, pues queda muy desnuda esa idea de lo efímero, de la fugacidad, de que son seres desaparecidos, de que estamos, nos encontramos ante muertos (...) En el despojamiento absoluto de las películas familiares, eso es muy evidente, muy nítido: la idea de que los seres que estamos viendo pertenecen a otro tiempo, desaparecieron, y entonces nos devuelve esa idea que tan bellamente formuló André Bazin de que el cine lo que hace es embalsamar el tiempo, es un trozo de vida embalsamada: el tiempo de la vida se escapa, fluye y lo que hace el cine, esencialmente, es embalsamar trozos de tiempo que quedan ahí. Yo creo que en ese choque, pues, surge esencialmente mi película. Es decir, de la confrontación de esos dos tiempos: el tiempo que se escapa de la vida y ese tiempo embalsamado del cine. Y un poco el principio de esa indagación sería una fascinación por un rostro femenino, el de Hortense Fleury, la hija del Sr. Fleury; hay una mirada que es una mirada en off de quien está contemplando esas

9. Tabucchi, Antonio, *Nocturno hindú*, Barcelona, Anagrama.

10. Llamazares, Julio, *Escenas del cine mudo*, Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 127.

11. Son palabras de José Luis Guerín extraídas del programa de televisión *Días de cine* emitido el 2 de enero de 1998 y transcritas desde una cinta vídeo.

12. Barthes, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990.

13. Montero, Rosa, *El alma de las fotos en El País Semanal*, 9 de Agosto de 1992, p. 4.

14. *Op. cit.* nota 12, p. 65.

Rodaje de *Tren de sombras*, 1997

imágenes, que empieza a detener fotogramas de ese rostro, escrutando ese rostro, buscando el enigma de una mirada (...) Reencontrar a la amada muerta, como en Peter Iverson (*Sueño de amor eterno* de Henry Hataway), Jennie (*Portrait of Jennie* de William Dieterle) o *Vértigo* (...) Ilusión de entrar dentro de un fotograma; ilusión de entrar en la pantalla.”¹⁵

No podemos obviar la conclusión: Guerín no es otro que el prófugo de la isla de los fantasmas en movimiento generados por Morel, el inventor de todo el artefacto de ilusión que tan macabramente remite al cine-embalsamador de cadáveres y a la fotografía-perpetuadora de las miradas de los muertos.

Ahora bien, proponemos aquí un juego especular y espectral de identificaciones y proyecciones. *Tren de sombras* habla también de la tragedia del amor y las referencias son más fílmicas que mitológicas. Hortense Fleury pertenece por derecho propio a la estirpe de las Lauras, Jennies, Mujeres del cuadro o Madeleines que todos los cine-cró-filos han venerado. Porque de hecho, la historia del cine no deja de ser la mitología del siglo XX con estrellas, dioses, héroes y humanos.

¿A quién se equipara un director de cine?, ¿al prófugo amartelado que se incorpora a las imágenes para vivir la eternidad bajo la mirada de la amada?, ¿a Morel, el inventor de estas

fotografías macabras y fascinantes que dotan de eternidad a las personas al tiempo que las hacen fenecer? ¿No es esa la actitud del realizador cinematográfico: embalsamar y embalsamarse? ¿Héroe caído o dios y demiurgo?

A nosotros nos gusta pensar que Guerín es ese hombre que ha inventado “una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas” y ha conseguido unir, en la ilusión de completud, a nuestro prófugo con Faustine en el cielo de la inconsciencia, ese lugar donde sólo tienen acceso los amantes, los niños y los locos.

María José Ferri(s) Carrillo
(de la familia Ferri de Le Thuit)

15. Son palabras de José Luis Guerín extraídas del coloquio que siguió al preestreno de *Tren de sombras* en Valencia el 4 de Febrero de 1998 en los cines Albatros y transcritas desde la cinta-audio. Estoy en deuda con Daniel Gascó García porque me proporcionó dicha cinta, con Cèlia Benavent Català por permitirme participar en este proyecto de escritura y con ambos y con José Luis Guerín por hacer de aquella noche de invierno un espacio mágico en palabras, vibraciones y resonancias.