

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Las ánimas de lo inanimado en torno a Tren de sombras de K.L . Guerín

Autor/es:

Escudero, Isabel

Citar como:

Escudero, I. (1998). Las ánimas de lo inanimado en torno a Tren de sombras de K.L . Guerín. Banda aparte. (12):30-32.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42282>

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:

Las ánimas de lo inanimado en torno a Tren de sombras de K.L . Guerín

Autor/es:

Escudero, Isabel

Citar como:

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42282>

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:



LAS ÁNIMAS DE LO INANIMADO EN TORNO A *TREN DE SOMBRAS* DE J.L. GUERÍN

ISABEL ESCUDERO



Tren de sombras, 1997

*Hay dos modos de conciencia:
una es luz y otra, paciencia.
Una estriba en alumbrar
un poquito el hondo mar;
otra, en hacer penitencia
con caña o red, y esperar
el pez, como pescador.
Díme tú: ¿cuál es mejor?
¿conciencia de visionario
que mira en el hondo acuario
peces vivos, fugitivos,
que no se pueden pescar,
o esa maldita faena
de ir arrojando a la arena
muertos los peces del mar?*

Podría decirse que, en esquema, estos versos de don Antonio Machado nos sirven idealmente como andamiaje de las dos operaciones contrarias e irreconciliables que también se dan en *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997), y que Guerín con-

duce, y sobre todo luce con osado talante, tejiendo y destejiendo a su antojo esta *elegía manierista*. ¿Por quién?, ¿a qué?, ¿del propio cinematógrafo que ya centenario y cansado recuerda nostálgicamente su lejana infancia merodeando la sombra de sus arcanos? Puede ser, pero lo cierto es que siendo el cinematógrafo el artificio más privilegiado y la artimaña más eficaz de los hombres para acercarse y hasta palpar algo de eso que sin saber bien qué es, los humanos llamamos 'vida', 'muerte', 'tiempo', *Tren de sombras* se convierte así en una mirada que es, a su vez, reflejo y espejo de otra cosa que traspasa los límites del propio cine y lo trasciende constituyéndose en razonamiento e idea metafórica. Esa exagerada competencia del cinematógrafo es, pues, como hemos dicho antes, una virtud propia que lo privilegia, pero también puede volverse contra él porque esa misma competencia propicia un plus de significación que hay que contener y, en todo caso, no añadirle desde el autor más voluntad de significación; puesto que, entonces, lo que podría haber sido no sólo deslumbramiento sino alumbramiento de la verdad contra la falsedad de la realidad, desvelamiento, arriesga a quedarse en puro lucimiento, en otro ejercicio vano y complementario

(esta vez desde el cine "marginal" o intelectual) de la habitual operación del cine dominante. Advertimos de esto porque estamos rozando materiales muy delicados cuando el cine se hace no sólo vehículo re-productor y con-formador de la realidad sino otra cosa: instrumento de razón, pensamiento y sentimiento vivos él mismo. El exceso de intención de querer decir, la notoria voluntad de significar, puede llegar por sobrecarga de virtuosismo a dañar la propia virtud. No sólo, pues, es conveniente apartarse en la indagación de los caminos marcados por el género (narrativo, lineal, causal,



Tren de sombras, 1997

argumental...). —Guerín esto lo hace y lo hace bien—, sino también desprenderse de la fe del propio autor en sí mismo, desconfiar de la propia autoridad de su saber y su intención, cosa sin duda difícil dado su mucho prestigio y antigüedad ya desde Dios Padre en el Génesis; —esto Guerín no lo logra siempre—; hay zonas de este tren de sombras en que el maquinista interviene demasiado. Un buen maquinista debe dejarse llevar por su tren. (Este saber quitarse de enmedio Guerín lo logró mejor en *Innisfree* (1990), claro que allí su oficio era más humilde, el de un dios vicario de otro más divino, John Ford, lo cual le libraba de la tentación). Quizá por eso el ejercicio de cine inteligente con que Guerín nos regala, marcha con más soltura en los tramos en que el autor logra despegarse de sus propias manipulaciones. Por ejemplo, en tanto que se deja disfrutar (y disfrutamos) con las inocentes travesuras de los rancios celuloideos supuestamente primordiales (no afecta a la cosa en sí la "autenticidad" de dichos materiales) revisiscentes de aquel Edén perdido de la alta y dorada burguesía, el jardín de las delicias de los Fleury, donde por un extraño milagro de felicidad se funden y confunden armoniosamente las edades y las clases sociales en una eterna infancia que coincide, a su vez, con la infancia del cinematógrafo. Encantadora destreza en la selección y transcurso de las anécdotas tópicas del cine mudo. Y sigue su marcha este tren con soltura y levedad incluso cuando, entrando ya en el manejo manierista, frena la velocidad mecánica de su niñez y nos conduce hasta la contemplación pausada y sensual, pictórica y melodiosa (este tren mudo se alimenta de bien escogida música celestial) de los desiertos parajes y el solitario palacio poblado de sombras, los animales disecados, los visillos temblorosos, las pálidas fotografías en las estancias vacías abandonadas por los efímeros vivos, "naturalezas muertas", que por extraña paradoja han adquirido una suerte de eterna vida. Sombras que se deshacen bajo el aguacero y la vigilante luna en música y lágrimas de las cosas, en tanto que al conjuro del péndulo de un reloj, cuyo reflejo cae sobre una congelada fotografía, se activan los latidos del corazón del propio monsieur Fleury. Ahí Guerín —volvemos al poema de Machado— nos invita a asomarnos al abismo con "*conciencia de visionario/que mira en el hondo acuario/peces vivos, fugitivos, que no se pueden pescar...*" Sobre este

hondo acuario, donde se ha practicado el vacío, cae y cae la pertinaz lluvia sobre los cristales, envolviendo la casa como un bálsamo consolador, como una líquida muralla separadora de la barbarie de afuera, del tráfico de un progreso tan feo como arrítmico y ruidoso. Decía Borges que siempre llueve en el pasado. Así, suspendidas las cosas en un tiempo suspendido, sorprendidas en su inanidad por la magnífica captura fotográfica de Tomàs Pladevall, nos arras-

tran sin necesidad de argumento ni intriga, ni durabilidad.

Quizá sea eso de la necesidad de duración como "película", y como tal la exigencia de argumento, (una película con una duración convencional parece estar ya convencionalmente obligada al argumento), uno de los factores que contribuye a que el autor alargue en demasía la contemplación a la que nos había conducido bajo la pura magia de una mirada con otro *tempo* que, si bien es también un tiempo real, no es el tiempo encadenado del acontecer sucesivo, o sea, pendiente de los sucesos. Cierta regodeo esteticista amenaza con dañar la fragilidad de la hermosura, su misterio. También la necesidad de que pase algo, de argumento, puede haber influido en que el realizador se vea como empujado a "producir" una intriga (más o menos intrigante, amorosa, incestuosa, policíaca...), como una turbulencia dentro de la apacible normatividad doméstica —no hay nada como una sana manzana familiar para criar gusanito—; una intriga para que el espectador siga alimentando la expectativa hasta los ochenta minutos previstos, (con el desarrollo del imperio audiovisual se ha consolidado la interiorización de la expectativa en el espectador). Así llegamos a la zona más intencionada y mecánica de este tren de sombras: la de la manipulación analítica en el laboratorio de una realidad fragmentada y distorsionada en pos de la fabricación de una intriga. (Moviola adelante y atrás, atrás y adelante, en una incansable revisión milimetrada de los documentos filmados, sugiriendo múltiples combinaciones sentimentales por entrecruces de gestos y miradas, algunas de ingenua impostura, operación que lejos de sospechar o desvelar la transgresión de algún radical tabú de la ley familiar, o más bien mantenerse en una sugerente ambigüedad, deriva hacia alguna historia banal (como se evidencia posteriormente en la reproducción "realista") que no puede dar fundamento a la misteriosa muerte de monsieur Fleury que es lo que la película nos propone en su comienzo como enigma. Con lo cual, la fabricada intriga no hace más que matar el misterio en vez de dejar que el misterio se alimente de su propia suspensión.

Este planteamiento nos conduce a la parte más teatral y manierista del filme: la aparición de los actores reales y actuales, que una vez despojados del aura de lo perdido, aquella vivacidad del rancio celuloide, quedan convertidos, pese a su colorido y ani-

mación, en verdaderos fantasmas, en estatuas infinitamente más muertas que aquellas figuras dichosas que retozaban sin tiempo en el jardín primigenio. Claro que Guerín necesitaba un pretexto que nos descubriera que eran sus manos las que habían construido, manchado y destruido los celuloideos antiguos. (El que no fueran fruto de un hallazgo azaroso no desmerece la operatividad de los documentos). Él había actuado como el tiempo mismo, el tiempo corrosivo; el propio cinematógrafo también ha construido a los muertos, no es su única competencia la facultad de reviviscencia o resucitación de lo desaparecido sino también su capacidad de "embalsamar lo real" tal como apuntó Bazin. El cine, a la vez, fabrica la muerte y salva a los muertos, (esa es también dialécticamente la labor de la fotografía): "No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso..." nos recuerda Gorki en la carpeta de presentación de este filme. Y, volviendo al poema de Machado, también ahí aparece una segunda forma de conciencia: "...esa maldita faena/de ir arrojando a la arena/muertos los peces del mar".

Más no olvidemos que, como se está haciendo una elegía manierista, el propio instrumento del arte no puede quedarse a salvo de esa muerte que administra; es así el propio cinematógrafo, y con él su cineasta, el que está condenado a muerte y a ser arrojado a la arena; y Guerín, al haber antropomorfizado y personalizado en monsieur Fleury el propio cine, constituyéndolo a su vez en doble de sí mismo como portador de la cámara, lo mata gloriosamente haciendo que se pierda en la corriente oscura de la vida, engullido por el río heraclitiano, la cámara y él fundidos: niebla en la niebla. Es notable la lógica poética de esta metáfora cinematográfica de *muerte viva*, muerte que no es estar muerto sino un *irse muriendo* que es vida, que es cine; (no hay más vida que ese irse muriendo, ese perderse sin fin). Ya al comienzo del filme, al atardecer, frente al espejo del río, hendido por cinco patos salvajes, alineados en perfecta geometría, (*ritornello* que se repetirá al final como un delicado juego poético de Guerín sobre un posible orden de la "naturaleza"), la barca vacía aguarda amarrada a esta ribera, invitadora, preludiando un viaje sin vuelta donde monsieur Fleury con su cámara, como cíclope cegado, en pos de una soñada luz, hace de Caronte de sí mismo



Rodaje de *Tren de sombras*, 1997

en un amanecer sin retorno. Contrapunto de esta frágil barca es la otra barcaza dragadora que parece estar ahí desde siempre surcando incansablemente las aguas del lago, sacando interminablemente la arena sin fin de su fondo.

Excurso:

Se ha querido ver por parte de algunos críticos ciertas relaciones entre *Tren de sombras* y *El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992), (remitimos al número especial de *Banda Aparte: revista de cine - formas de ver*, nº 9-10, enero, 1998, dedicado a este autor). Quizá esto sea debido a un cierto carácter común de cine de indagación o descubrimiento contra los habituales modelos narrativos, o quizá a la aparición repetida de la "naturaleza" y de la cámara como sujeto a la vez que objeto cinematográfico. Estos detalles son accidentales puesto que la operación fundamental de *Tren de sombras* es esencialmente inversa a la de *El sol del membrillo*. Este puro documento filmado sin escenificación ni guión, que da cuenta de una acción viva que se va produciendo instantáneamente en su nudo devenir, la función *activa* y no pasiva de eso desconocido que sin saber bien qué es llamamos naturaleza, el seguimiento puntual de la fugacidad en aquella epifanía del membrillo, la imposible captura de la luz... poco tienen que ver con la fabricada resucitación planteada por Guerín.

Y volviendo a *Tren de sombras*, finalmente Guerín nos conduce hasta los verdaderos espectros, los fantasmas de la realidad real o contemporánea que son los habitantes actuales de Le Thuit, muertos vivos que caminan como autómatas, la mayoría de ellos ya convertidos en automóviles rebullendo bajo la constante Información y el vano ruido; en tanto que los niños en las esquinas del invierno aparecen y desaparecen como ánimas nuevas, aguardando bajo sus pesadas carteras a los autobuses escolares, niños espectros de los niños lejanos de aquel perdido Paraíso donde no había trabajo, ni enfermedad ni escuela,... ni televisión, sino tan sólo aquella negra camarita que les seguía haciéndoles correr como volando, escapándose de sí mismos, volviéndonos a todos niños eternos.

Tren de sombras es un *filme interrogante* que no tendría por qué doblegarse al servicio de ninguna intriga ni argumento de la realidad, (no es su tiempo el de la Historia sino el de la memoria); intenta acceder a una subrealidad que busca el fundamento mismo de una ilusión, la del cinematógrafo, la del tiempo y su salvaje infinitud. Sus preguntas de elocuente mudez quedan en el aire sin solución posible, o más bien quedan en *disolución*. Lo cual no empece para que, al menos, queden planteadas a modo de algunas de estas adivinanzas aporéticas que nos vienen bien al caso: "¿Quién es más cierto / el vivo o el muerto?"; y en cuanto a la guerra declarada entre verdad y realidad: "¿Qué será esto / que es verdad/ pero no es cierto?".

"Eso es lo grave / que es verdad / y no se sabe".

19 de Mayo de 1998