



DAVID MONTERO SÁNCHEZ

SOBRE EL CINE COMO MEMORIA. TREN DE SOMBRA DE JOSÉ LUIS GUERIN

A pesar del maltrato comercial al que se ha visto sometida desde su estreno, *Tren de sombras* constituye una parada irrenunciable a la hora de examinar las aproximaciones al cine desde el propio cine. La película de José Luis Guerin organiza un diálogo con el medio que se encauza en varias direcciones, convocando distintos modos de representar la realidad a partir del hallazgo de unos viejos filmes familiares. El objetivo último consiste en activar la mirada del espectador, a quien el cineasta invita a reflexionar sobre el cine como ejercicio que emerge a partes iguales de la fascinación ante el tiempo recuperado y de la posibilidad de abordar ese pasado recobrado desde perspectivas distintas.

Explica José Luis Guerin que lo que distingue al cine de otros lenguajes visuales como la televisión es la memoria entendida como conciencia de un medio y de un lenguaje en el que la imagen encuentra su valor en constante diálogo con el trabajo de otros. "Creo que es algo tan sencillo que me asombra: si un cineasta decide hacer una película sobre la tercera edad ¿cómo va a ignorar a quienes han trabajado anteriormente con esas herramientas? Qué menos que, como un gesto de curiosidad, estudiar cómo lo ha bordado Bergman en *Fresas Salvajes*, Chaplin en *Candilejas* o De Sica en *Umberto D'*" [1]. Además de la advertencia de un director formado principalmente en la cinemateca, la idea resulta un parámetro atractivo desde el que acercarse críticamente a la filmografía del propio Guerin. De hecho, en muchas de sus películas, esta memoria cinematográfica se materializa palpablemente tanto en

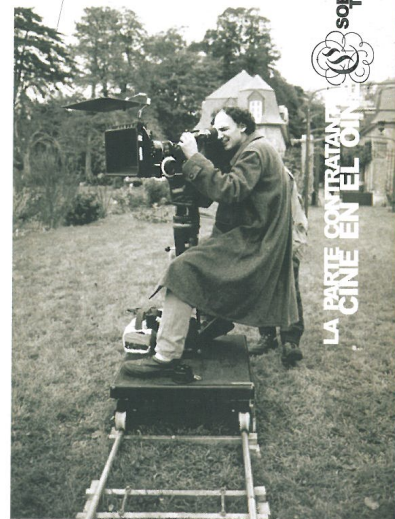
PROBABLEMENTE ES EN TREN DE SOMBRA, RODADA CON MOTIVO DEL CENTENARIO DEL CINE, DONDE EL ESPACIO DIALÓGICO DEL QUE HABLAMOS SE TRANSFORMA DE MANERA MÁS ROTUNDA EN OBJETO DE LA ATENCIÓN DE GUERIN



un plano formal como incluso a nivel argumental (aquí es posible pensar, por ejemplo, en el papel que juega *El hombre tranquilo* de John Ford en la trama de *Innistrée*). Es, sin embargo, en un sentido que podríamos denominar discursivo en el que este ejercicio dialógico adquiere su plenitud como reflexión sobre el pacto entre la esencia de lo que se desea contar y la forma en la que se presenta lo narrado. No se trataría pues, en ningún caso, de invocar una manida cinefilia, sino más bien de poner de relieve la importancia de una forma de pensar en diálogo con un acervo de fórmulas posibles, ya exploradas, a través del cual el cineasta recapacita acerca de lo que ve y hace visible en sus películas.

Probablemente es en *Tren de sombras*, rodada con motivo del centenario del cine, donde el espacio dialógico del que hablamos se transforma de manera más rotunda en objeto de la atención de Guerin. La cinta está organizada en torno al descubrimiento de una serie de películas familiares rodadas a principios de la década de los treinta por Gérard Fleury, un acaudalado abogado francés desaparecido en extrañas circunstancias en el lago de Le Thuit poco después de filmarlas. Según se relata al comienzo, los rollos de película, mal conservados, se han deteriorado de tal forma que su contenido sólo puede mostrarse al espectador a través de una nueva filmación en la que Guerin trata de reproducir con exactitud no sólo decorados, gestos, encuadres y movimientos, sino también los estragos que el tiempo y la humedad han causado en el celuloide. Esta reconstrucción ocupa los primeros minutos de *Tren de sombras*, constituyéndose en una suerte de texto primario alrededor del cual se van a congregarse distintas formas de 'pactar con la realidad', por utilizar la expresión del propio Guerin, que van desde la inmediatez del cine directo o la retórica del *found footage* a la reconstrucción espectacular en la que los personajes de las películas originales aparecen retratados a todo color, ataviados como estrellas de la gran pantalla e incluso, en algunos casos, suplantados por otros actores que sólo se parecen vagamente a ellos y tratan de imitar sus gestos.

Imagen del rodaje de *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997)



LA PELÍCULA SE VA
 A IR ALEJANDO
 HACIA TERRENOS
 MUCHO MÁS
 DOGMÁTICOS,
 COMPLICANDO
 PROGRESIVAMENTE
 LOS CRITERIOS DE
 LA NEGOCIACIÓN
 ENTRE HECHO Y
 NARRACIÓN



En efecto, una de las primeras reflexiones que asaltan al espectador tras ver *Tren de sombras* es que Guerin ha puesto en pie un inventario de las formas en las que el cine ha gestionado el vínculo discursivo que le une a la realidad a lo largo de diferentes periodos históricos. Desde la sencilla fascinación por el medio y sus posibilidades que testimonian los primeros minutos del filme, donde los miembros de la familia Fleury alternativamente saludan al espectador, posan como para una fotografía o interpretan divertidos frente a la cámara, la película se va a ir alejando hacia terrenos mucho más dogmáticos, complicando progresivamente los criterios de la negociación entre hecho y narración. Las convenciones del cine directo son las primeras en hacerse presentes en la visita a los paisajes cotidianos y actuales del pueblo de Le Thuit. *Tren de sombras* adquiere aquí la sobriedad de un acercamiento estrictamente documental, que se recrea en la falta de acción, en la sostenida duración de las tomas, en la sincronización del sonido directo y en la discontinuidad de los planos, recalando el efecto de una realidad desprovista de cualquier elemento dramático.

Sin embargo, a medida que la cámara va completando su camino de regreso hacia el ahora abandonado *chateau* de los Fleury, la ficción comienza a reclamar su espacio; primero con la irrupción de



Imágenes de *Tren de sombras*
 (José Luis Guerin, 1997)



la música extradiegética y, posteriormente, a través de las fotografías familiares a las que el juego de luces provocado por una tormenta dota de una vida inesperada que acaba devolviendo a la pantalla el metraje original. En esta ocasión las imágenes familiares se convierten, no obstante, en material encontrado, en el que Guerin parece vislumbrar realidades ocultas a primera vista: la intensidad de la mirada a la cámara de la hija adolescente de Fleury, la complicidad secreta entre ella y su tío, el 'affaire' romántico entre este último

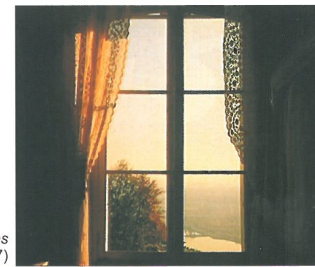
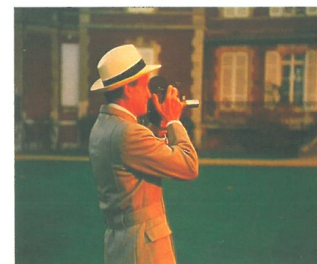
y una de las criadas de la casa, la posible relevancia de estos eventos a la hora de esclarecer el misterio de la muerte del propio Fleury, etc. En este sentido, la reevaluación de la película original en la mesa de montaje de Guerin constituye el momento clave de *Tren de sombras*. Aquí los fotogramas se detienen o avanzan con extrema lentitud unas veces, otras recuperando su velocidad de proyección; las miradas destinadas inicialmente al vacío se encuentran, adquiriendo nuevos y sorprendentes significados. Es durante este ejercicio cuando se hace presente de forma más palpable la tensión entre la sencillez del material de partida y la necesidad cinematográfica de dar forma a una narración dramática que, en *Tren de sombras*, apunta en partes iguales hacia el melodrama de amores, el 'thriller' policíaco y el género de terror [2].

La película desemboca así finalmente en el terreno de una ficción aún más depurada, a través de la cual es finalmente posible reconstruir los acontecimientos imaginados por el realizador, recreando momentos que nunca llegaron a filmarse, como las tomas en las que Fleury parte hacia el lago. Son imágenes que se rigen por las convenciones del cine como ficción narrativa y apuntan hacia la falsedad del docudrama, pero que sobre todo activan definitivamente la mirada del espectador. Se podría decir que, en virtud del proceso de exploración dialógica que recorre la película, la postura ética y estética que genera cada uno de estos discursos se hace visible hasta el punto en el que la realidad de partida parece desaparecer casi por completo, oculta tras las condiciones concretas impuestas por cada lenguaje.

Sin embargo, en *Tren de sombras*, este contraste adquiere su significado íntegro en relación con un plano de reflexión ontológico, central en el espacio de la película y en el que se retoman algunas de las ideas expuestas por André Bazin en su conocido ensayo sobre la naturaleza de la imagen fotográfica. Bazin concluye en su texto que la fotografía es ante todo el arte de embalsamar el tiempo y que el cine ofrece además la posibilidad de

recuperar ese tiempo preservado en su duración esencial; en lugar de congelar un instante único el cinematógrafo retrata, en palabras del propio Bazin, "algo así como la momificación del cambio"[3]. Estas momias son en gran medida los fantasmas que Guerin emplaça en *Tren de sombras* a una vida que ya no les pertenece plenamente, a una memoria espectral igualmente consustancial al cine. Sólo teniendo en cuenta esta capacidad de recobrar el tiempo pasado es posible comprender que el ejercicio dialógico que sostiene la película no se ha ejecutado en el vacío: la presencia última de la familia y sus sirvientes, aún asediada por las exigencias de la representación, exhibe de forma persistente la inscripción de una realidad, la presencia de una huella que interpela por igual al cineasta y al espectador. La intensidad de la mirada de la hija de Fleury, sin duda el elemento más poderoso del filme, no sólo aparecería así como la clave desde la que resolver el enigma de un asesinato o evidenciaría la pasión de un romance oculto; tampoco desvelaría la fascinación del propio Guerin por el rostro de su actriz principal. Este es además el gesto de quien se asoma al abismo de tiempo que es el cine, una mirada cautivada por la inmortalidad que se abre ante ella y que, en su silencio, parece interrogar acerca del presente de sombra en el que habita. //D.M.S.

Imágenes de *Tren de sombras*
 (José Luis Guerin, 1997)



[1] El texto completo está disponible en: <http://www.trendesombras.com/num0/guerinum0.asp>

[2] Sería interesante rastrear en mayor detalle las múltiples alusiones textuales que recorren *Tren de sombras*, donde se pueden identificar a primera vista referencias directas a películas como *El regador regado* de los hermanos Lumière, el Bergman de *El séptimo sello* y, sobre todo, a *Une partie de campagne* de Jean Renoir. Por razones de espacio, nos restringimos aquí a la exploración de un diálogo principalmente de tipo discursivo.

[3] André Bazin (1967). *What is cinema?* Vol. 1. Berkeley: University of California Press. *Mi traducción*. Para un desarrollo en mayor profundidad de la relación entre *Tren de sombras* y las ideas de Bazin: Josep Lluís Fecó, (2001). "El tiempo reencontrado. *Tren de sombras*" en *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio.

GUERÍN