



POÉTICA Y LÓGICA DEL ESBOZO

Análisis semiótico del entorno digital
desde la obra de José Luis Guerín

TESIS DOCTORAL

Doctorando:

Manuel Antonio Broullón Lozano

Directores:

Dra. M^a Elena Barroso Villar

Dr. Manuel Ángel Vázquez Medel

Dr. Luis Navarrete Cardero

Tutor académico:

Dr. Luis Navarrete Cardero

Sevilla, junio de 2017

**El presente documento contiene la versión de depósito del trabajo de investigación.
Para consultar la versión completa, contactar con el autor: manuelbroullon@gmail.com*

Para Álvaro.

Agradecimientos:

A mis directores de tesis: catedrática doctora M^a Elena Barroso Villar, catedrático doctor Manuel Ángel Vázquez Medel, y profesor doctor Luis Navarrete; lectores pacientes y críticos de mi trabajo, también docentes en toda la riqueza vital de esta hermosa palabra: del latín, «docere», «guiar» hasta el lugar del «docentis» y del «docto» o «doctor»... a un estudiante no siempre «dócil».

Al catedrático doctor Jorge Lozano Hernández (Universidad Complutense de Madrid), al profesor doctor Tarcisio Lancioni (Universidad de Siena) y al profesor doctor Francesco Marsciani (Universidad de Bolonia) por sus lecciones y sus escritos generosamente compartidos conmigo durante las estancias realizadas bajo su tutela en estos años.

A los doctores Elisa Alonso Jiménez, Inmaculada Casas Delgado, Lola González Gil, Rayco González González, M^a Eugenia Gutiérrez Jiménez, María Lamuedra Graván, Jezabel Martínez Fábregas, Concha Mateos, David Montero Sánchez, Pedro Poyato, Daniele Salerno, Juan J. Vargas, Paula Velasco Padial y Patricia Venti; por su amistad y por las conversaciones compartidas. También a Iván Cerezo, Fran Garcerá, Óscar Hernández, Francisco Javier Martín López, Alessandra Nardini, Ahmad Natche y Estrella Sendra.

A todos los miembros del Grupo de Investigación «Literatura, Transtextualidad y Nuevas Tecnologías» (HUM-550): Dra. M^a Jesús Orozco Vera, Dra. M^a José Aguilar, Dra. M^a Elena Barroso, Dra. Julia Barroso, Dr. Jesús Corriente, D. Mario Fernández, Dr. Israel Lara, Dr. Pedro Javier Millán, Dr. Juan Lucas Onieva, Dra. Concepción Pérez Rojas y Dra. Concepción Torres Bejines.

A los miembros del Centro «Omar Calabrese» de la Universidad de Siena: doctores Maria Cristina Addis, Massimiliano Coviello, Stefano Jacoviello, Valentina Manchia, Francesca Polacci, Giacomo Tagliani y Francesco Zucconi.

A los participantes en la edición 2016-2017 del Seminario sui Fondamenti della Teoria della Significazione de la Universidad de Bolonia: Dr. Giovanni Guagnellini, Dra. Paola Donatiello, Riccardo Giannini, Graziela Rodrigues, Dr. Waldir Beividas y Dra. Iara Farias. A Valentina Aiello, Giulia Licata y Fernando Seliprandi, también.

A José Miguel Moreno y a René; Raúl Gallego y Gervi Navío, equipo del programa radiofónico «La gran evasión», por su amistad cinéfila que me ha acompañado suscitando nuevas reflexiones en la última etapa.

A José Luis Guerin, por su generosidad con este trabajo de dimensiones muy pequeñas en comparación con la belleza de sus películas.

A mis padres, a mi hermana; a mis abuelas y abuelos.

A Tamino y Turiddu, mis compañeros silenciosos y observadores.

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO

- Punto de partida y antecedentes de la investigación
- Argumentación de la estructura y organización de los contenidos

BLOQUE I: LAS HERRAMIENTAS.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

1. SELECCIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

- 1.1. Recorte y constitución del objeto de estudio
- 1.2. Objetivos generales
- 1.3. Objetivos específicos

2. ELABORACIÓN DE UN MARCO TEÓRICO

- 2.1. Fundamentos epistemológicos
 - 2.1.1. Posicionamiento fenomenológico: entre la Física y la semántica general
 - 2.1.2. El orden textual
 - 2.1.3. El orden de lo simbólico en el marco de una antropología estructural
- 2.2. Bases teóricas
 - 2.2.1. Teoría estética
 - 2.2.2. Teoría formal del arte
 - 2.2.3. Semiótica
 - 2.2.3.1. Fundamentos para una racionalidad semiótica estructural
 - 2.2.3.2. La semiótica transdiscursiva
 - 2.2.4. Teorías del cine y poéticas fílmicas

3. FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS

- 3.1. El corpus: indagación empírica y trabajo de campo
- 3.2. De la cultura al recorrido generativo del sentido
- 3.3. Análisis
 - 3.3.1. Análisis fílmico
 - 3.3.2. Análisis morfo-estructural: pertinencia de un modelo

BLOQUE II: EL CONTEXTO.

APUNTES PARA EL ESTUDIO DE LA SEMIOSFERA A TRAVÉS DE LA IMAGEN POST-CINEMATOGRAFICA

4. DESPUÉS DEL CINE

4.1. Actitud ante el cambio cultural digital:

una explosión de sentido con repercusiones ecosistémicas

4.2. El horizonte de la Transhumanización

4.3. Materia, sustancia y forma cinematográficas en la cultura visual digital

4.3.1. Materia

4.3.1.1. Materialidad del signo cinematográfico analógico

4.3.1.2. (In)Materialidad del signo cinematográfico digital

4.3.2. Forma

4.3.2.1. El cine resituado en el paradigma de las artes: el «hiperdiscurso»

4.3.2.2. Cine y post-cine como interfaz cultural

4.3.2.3. La imagen del tiempo en la era del *big data*

4.3.2.4. ¿Un «espectador emancipado»?

4.3.2.5. El «efecto Lumière

4.3.2.6. Insistencias y resistencias de las imágenes

4.4. El paradigma de las mutaciones

BLOQUE III: ITINERARIOS POR LA FILMOGRAFÍA.

DE LA POÉTICA DEL ESBOZO COMO FORMA DEL SENTIDO

5. POÉTICA Y AUTOCONCIENCIA: IMPLICACIONES Y APLICACIONES

5.1. Poética

5.1.1. Perspectiva introversiva: la poética como función

5.1.1.1. Un rasgo pansemiótico

5.1.1.2. El texto poético como semiosis introversiva

5.1.1.3. Poética y semióticas visivas: problemas generales de aplicación

A. Trasvases de la teoría:

pertinencia de la poética estructural en el texto visivo

B. Función semiótica y estilística cinematográfica

C. Semióticas semi-simbólicas

5.1.2. Poéticas, diálogos de artistas y prácticas-teóricas:

intersecciones con la teoría

5.1.2.1. Paratextos: teoría indígena y poéticas del cine

5.1.2.2. Visualidades factuales

A. Soliloquios

B. Diálogos de artistas

5.1.2.3. Prácticas-teóricas: del manierismo a «la forma que piensa»

A. Manierismo, romanticismo y fantasmagoría: un análisis formal

B. En torno al ensayismo fílmico

5.1.3. Poética e informatividad: por una Semiótica de la cultura

5.1.3.1. Por un *cine menor*: periferias del cine español

5.1.3.2. Segundo comentario a Jakobson

5.1.3.3. Resituación de los márgenes en la segunda modernidad
(cinematográfica)

5.2. Autoconciencia: identidades visuales

5.2.1. *Flâneur*

5.2.1.1. *Souvenir*: figuras de la memoria

5.2.1.2. El *flâneur* demiurgo de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*

5.2.1.3. Todo reducido a una mirada: *Dans la ville de Sylvie*

5.2.2. *Bricoleur*

6. LA POÉTICA DEL ESBOZO

6.1. Rodaje: *ad-tendere, cum-praendere*

6.2. Montaje: *in-tendere*, memoria, *actio*

6.3. En torno al esbozo

6.4. El esbozo cinematográfico

BLOQUE IV: RESULTADOS.

ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA OBRA DIGITAL DE JOSÉ LUIS GUERIN

7. *EN CONSTRUCCIÓN* (2001)

- 7.1. Del documento a la negociación de la forma fílmica
- 7.2. *Débrayage*: la instalación de una forma de mirada
- 7.3. Miniaturas: algunos esbozos cinematográficos
- 7.4. El cronotopo
- 7.5. El yeso, el mármol y el testimonio: por una poética rosselliniana
- 7.6. Dialogías. El lugar del hiperdiscurso
- 7.7. Figuras del mundo natural: de la forma como negociación del sentido

8. *UNAS FOTOS EN LA CIUDAD DE SYLVIA* (2007):

UN CASO NOTABLE DE *BRICOLAGE*

- 8.1. Cabezas, máscaras y espaldas
- 8.2. Ventanas y pantallas
- 8.3. Dos lecturas intertextuales y un final feliz: *le temps retrouvé*.

9. *GUEST. DIARIO DE REGISTROS* (2010)

- 9.1. Problemas generales de la enunciación: el diario filmado
- 9.2. Todas las periferias
- 9.3. Huésped en su propia casa: del cine como un gran arte del retrato
 - 9.3.1. La sombra y la *silhouette*
 - 9.3.2. Retratos
 - 9.3.3. El retrato fotográfico
 - 9.3.4. Análisis estructural del retrato
 - 9.3.5. El retrato filmado y la poética del esbozo
- 9.4. Estructuras cíclicas: de lo popular y las tormentas

10. *DOS CARTAS A ANA* (2011a)

- 10.1. Los límites del texto:
 - primer análisis estructural del cine en el espacio expositivo
- 10.2. *Dos Cartas a Ana*: de la enunciación epistolar

- 10.3. La enunciación enunciada y el esbozo cinematográfico
- 10.4. Transdiscursividad
 - 10.4.1. El cine y la pintura
 - 10.4.2. El cine y la danza
 - 10.4.3. El cine y el discurso histórico
- 11. *CORRESPONDENCIAS* (2011b)
 - 11.1. Dentro y fuera del objeto fílmico:
segundo análisis estructural del cine en el espacio expositivo
 - 11.2. El pacto discursivo de las *Correspondencias*:
introducción a un formato emergente
 - 11.3. Revisitando *Guest*: la lógica del encuentro
 - 11.4. «Friends in cinema»:
comunidad cinematográfica a partir de un doble retrato
 - 11.5. Prácticas-teóricas: ¿*videotaping* o *filmmaking*?
 - 11.6. El valor del silencio: retratos, paisajes y una naturaleza muerta
- 12. *RECUERDO DE UNA MAÑANA* (2012)
 - 12.1. La hipótesis de la imagen perdida (razonamiento a favor)
 - 12.2. Una enunciación especular
 - 12.3. Del indicio al mito: transformaciones
 - 12.4. Interludios musicales: el retorno de Orfeo
 - 12.5. Un ensayo filmado sobre la poética del esbozo
- 13. *LA ACADEMIA DE LAS MUSAS* (2016)
 - 13.1. Un caso remarcable de estética neobarroca: expresión y contenido
 - 13.1.1. Ritmo y repetición
 - 13.1.2. Inestabilidad y metamorfosis
 - 13.1.3. Nudo y laberinto
 - 13.1.4. Desorden y caos: el *trompe l'oeil*
 - 13.1.5. Complejidad y disipación
 - 13.1.6. Más-o-menos y no-sé-qué
 - 13.1.7. Distorsión y perversión

13.2. Dos niveles de lectura: semiótica figurativa y semiótica plástica

13.2.1. De la figuratividad a lo figural.

Valorización de la palabra en el juego neobarroco

13.2.2. «Le bruissement de la langue»:

emergencia de una plástica cinematográfica

13.3. Sólo el cine

14. APÉNDICE. *LE SAPHIR DE SAINT LOUIS* (2015)

O LA CÁMARA DE LAS CURIOSIDADES

BLOQUE V: CONCLUSIONES

CAPITOLO V: CONCLUSIONI

EPÍLOGO

– Referencias bibliográficas

– Referencias filmográficas

PRÓLOGO.

Hablemos del cine y de las películas. Seamos espectadores apasionados ante todo; pero reflexionemos también sobre cómo hacen esas películas para decirnos aquello que creemos que nos dicen. Detengámonos a pensar en qué sentido tiene hacer cine en el siglo XXI con las herramientas digitales. Y escribamos. Ante todo escribamos «con amor, con encanto y hasta con cierto desenfreno», como propuso en los años veinte del pasado siglo Francisco Ayala (1996: 11), pionero de la crítica cinematográfica española. Tal vez así, siguiendo este proceso discursivo –y acaso también creativo–, lleguemos a alguna conclusión provechosa.

Punto de partida y antecedentes de la investigación.

Todo este asunto debió de empezar cuando mis padres me llevaron a ver mi primera película. No me acuerdo ni de cómo ni de dónde fue, pero lo cierto es que aquel no constituyó un hecho puntual, mas dio lugar a una costumbre cotidiana relacionada –de eso sí estoy seguro– con el juego infantil. En casa había televisión y muchas cintas de vídeo VHS: soy consciente de que formo parte de la generación televisiva; los CD-rom, DVD e Internet no llegarían a nuestro hogar hasta yo haber superado mi primera década de vida. Sospecho que los antecedentes de este discurso se sitúan en la cotidianeidad del domicilio familiar, en la experiencia fascinante de escuchar y de ver historias con imágenes en movimiento. Quizás es por ello que desde mi emplazamiento social, cultural e intelectual, como ha afirmado el cineasta luso Manoel de Oliveira, «la mente no pueda pensar sin una imagen; no hay pensamiento ni concepto sin imagen» (2004).

Después de aquellos años –días felices en mi memoria– la intuición se mezcló con la razón durante mis estudios superiores en la universidad pública: en la licenciatura de Comunicación audiovisual (2005-2010), el Máster universitario en Artes del espectáculo vivo (2010-2011) y el Programa interuniversitario de doctorado en Comunicación (2013-2017). También con el ejercicio de un oficio entre los años 2013 y 2017 como Personal de Investigación en Formación (PIF) del V Plan propio de investigación¹ de la universidad

¹ Este es el resultado de un proyecto financiado por el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Sevilla a través de su V Plan propio de I+D+i. Las acciones de dicho programa están cofinanciadas por el Programa Operativo Fondos Europeos de Desarrollo Regional de Andalucía (2014-2020, FEDER). En el marco de estos contratos predoctorales han de mencionarse también las ayudas ganadas para estancias internacionales en 2014 (Universidad Complutense de Madrid), 2015 (Università degli Studi di Siena) y 2016 (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna).

hispalense en dos áreas de conocimiento: Literatura española y Comunicación audiovisual. Entre ambos campos de saber, naturalmente, la imagen ha seguido siendo el motivo central de mis inquietudes.

Argumentación de la estructura y organización de los contenidos.

Este trabajo de investigación se estructura en cinco bloques concebidos como un políptico pictórico: varias tablas independientes que, colocadas sobre unos goznes bien engrasados, puedan girar en diferentes combinaciones con las que adquieren todo su sentido, de forma a veces superpuesta, otras secuencial.

La primera «tabla» reconoce cuáles son los fundamentos teóricos y metodológicos que constituyen al objeto de estudio. Dicha constitución, naturalmente, es la consecuencia de una forma de mirada particular: la mirada del semiólogo. Tal es mi formación y especialización; y por otra parte, este resulta ser un enfoque privilegiado para tender puentes entre la Literatura y la Comunicación audiovisual, a condición de que ambas áreas disciplinares se definan como aquellas que se ocupan de distintas variedades del discurso.

La segunda, que coincide con el bloque II de este documento, presenta una panorámica del paisaje actual del discurso cinematográfico; si es que, como veremos, aún podemos seguir hablando de «cine», pues su muerte ha sido decretada desde distintas instancias. A continuación corresponde hacer un *zoom* sobre la inmensidad de ese paisaje en el bloque III con tal de ubicar en el espacio y en el tiempo al objeto: la obra de José Luis Guerin. Ello requerirá afinar bien el aparato de enfoque, y por ello, definir qué entendemos por los dos ejes centrales de este trabajo, «poética» y «autoconciencia», con respecto al objeto encuadrado, recortado sobre su entorno.

El bloque IV constituye la consecuencia lógica de aquellos razonamientos, pues ofrece una descripción razonada del análisis de las obras elegidas. Se trata de examinar uno de esos encuadres posibles sobre el paisaje –puede haber otros–: aquel que constituye el periodo digital de la filmografía de Guerin.

La quinta y última «tabla» será la que cierre el políptico superponiéndose a las demás: se trata de las conclusiones. En todo caso, desde el punto de vista lejano del prólogo, este bloque se antoja aún como un lienzo en blanco donde, como en una obra de *action painting*, irán cayendo los trazos de pintura poco a poco, los vislumbres resultantes de toda la acción investigadora y analítica, al tiempo que las hipótesis se vayan confirmando o refutando – pues tal es el proceder de la indagación científica–.

BLOQUE I: LAS HERRAMIENTAS.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS.

La ciencia del siglo XXI o «ciencia transmoderna» es aquella que ha asumido las transformaciones, las problemáticas y los límites de las posibilidades del conocimiento, instalándose en un horizonte fronterizo, relacional y complejo (*vid.* Vázquez Medel, 1994, 2003b, 2010a y 2014; Morin, 2005; Vattimo, 1990 y Vattimo & Rovatti, 2006). En dicho marco general resulta ineludible iniciar toda tentativa investigadora formulando ciertas preguntas sobre las condiciones en las que un fenómeno se constituye como relación recíproca entre la conciencia del sujeto y el aparecer eidético² de una alteridad, cualquiera que esta sea. Y ello, en consecuencia, suscita una reflexión en segundo grado sobre la pertinencia de aquel *metalenguaje* que pudiera ocuparse de indagar semejante reciprocidad.

Sujeto y objeto van siempre de la mano. En el caso del cine, el propio José Luis Guerin nos ha sugerido en una de nuestras entrevistas la idea de que «todo empieza por un afecto, por un amor hacia las películas. La relación con el cine viene con la generosidad, con el entusiasmo. De una actitud vital y generosa» (anexo III: 51). Suscribimos aquí con energía cada una de estas palabras. Siguiendo los planteamientos del crítico francés de los años cincuenta André Bazin en defensa de sus «jóvenes turcos» –los escritores más jóvenes de *Cahiers du Cinéma*– ante los recelos de sus colegas británicos de *Sight & sound*: «hablan de lo que conocen, y siempre se saca provecho de escuchar a los especialistas» (Bazin, 2008: 91). Partimos aquí de este tipo de relación generosa: en primer lugar entregarse al «*plaisir du texte*» –el «placer del texto» como habría de llamarlo Roland Barthes (2007)–, el cual fomenta esa «especialización» que, según Bazin, señala el lugar de algo que merece la pena, incluso si aún no se hubiera llegado a comprender el todo. Sólo después será posible abordar el establecimiento de las condiciones de la *epojé* necesaria como para fundar adecuadamente el juicio racional.

Desde el ámbito científico Jürgen Habermas nos ha recordado que conocimiento e interés se codeterminan hasta el punto de que no existen el uno sin el otro: «el mundo del

² Habrá de recordarse que Aristóteles plantea en la *Metafísica* (1998: 34) que «necesariamente habrá algo fuera del todo, y este algo serán la forma y la especie» de modo que «conocemos todas las cosas por el *eídos* (forma)» (*ibid.*; *Metafísica* I, 1010a25). Igualmente, en la *Física* (1995: 48 y 70) asigna el filósofo a esa forma o *eídos* (εἶδος) la propiedad encarnada en lo individual y concreto: «aquello que permite a la materia ser denominada tal ser particular» (*ibid.*; *Física* II, I, 193 b 3-5). Sobre este importante presupuesto epistemológico fundaremos las bases teóricas y metodológicas del presente trabajo de investigación; también la operatividad del concepto de «objeto-discurso» como superficie eidética con un funcionamiento particular que utilizaremos constantemente en el desarrollo del mismo.

sentido transmitido se le ofrece al intérprete sólo al tiempo que le ilustra sobre su propio mundo» (Habermas, 1989: 158). ¿Cuál será ese «mundo»? Ciertamente, la Fenomenología de Edmund Husserl ya había previsto en la quinta de las *Meditaciones cartesianas* que la esfera de la intencionalidad jamás llega a una plena correspondencia entre la idea del «yo soy» y de «el mundo es», sino que surge como «momento de sentido» ante una alteridad a un tiempo constituyente y constituida (Husserl, 1979: 135; *cf.* Marsciani, 1988: 6 y ss.). Tal es también el fundamento de la racionalidad semiótica estructural, en tanto que A.J. Greimas establece la sintaxis fundamental del sentido sobre el eje de una interdependencia sujeto-objeto en función de un valor en circulación que los hace emerger a ambos como actores con existencia semiótica (1973: 186-188; 1987: 28-30; y 1989: 22-31). Es en esta estructura semio-narrativa, en esta negociación en torno a un valor atribuido, en donde hay sentido.

Entenderemos por tanto dicha reciprocidad como una construcción que recorta al fenómeno con respecto del mundo, no como un dato en bruto que le pertenece. Es más: ello proyecta ese «mundo» como *universo simbólico* provisto de un sentido, en donde se incardinan el objeto y la subjetividad, definida esta entonces como conciencia movilizadora por una incitación que la convoca. Incluso lo que se podría denominar como «mundo natural», por ende, se presenta como un paisaje conformado por el universo de sentido en el que emerge el fenómeno más allá de su datidad física (Greimas, 1989: 119 y ss.; *cf.* Lancioni & Marsciani, 2007: 59-70).

Por su parte Habermas, nuevamente, advierte de que toda experiencia se inserta en un marco dependiente de cierta mediación, lo que da lugar a unas coordenadas de sentido o «contexto específico de aplicación»:

la sintaxis referencial del lenguaje en que se formula el saber teórico permanece reconectada a la lógica del correspondiente contexto precientífico de experiencia y acción. De ahí que las proposiciones teóricas, una vez fundadas, sólo puedan pasar del discurso a determinados contextos específicos de aplicación, lo cual muestra la conexión de *conocimiento e interés*. (Habermas, 1989: 323-324)

En la línea de Habermas afirma el filósofo pragmático Richard Rorty (*vid.* Eco, 1997: 104-126) que la interpretación se realiza según el interés previo, lo que dará lugar a un «vocabulario final preferido» que, evidentemente, funcionará sólo dentro de unos contextos y en virtud de cuya construcción se producen los cambios intelectuales «cuando se descubre que es más útil, provechoso o interesante habitar un nuevo vocabulario» (*op. cit.*: 21). No obstante, en la polémica sobre la interpretación, Jonathan Culler, más cerca aún de Habermas, hablará de un «contexto provechoso» que se preocupe «de la comprensión

sistemática de los mecanismos semióticos», noción más restringida que la de «vocabulario final preferido» de Rorty, la cual el primero de ellos encuentra «demasiado feliz» (*op. cit.*: 23). Asumimos, pues, que es misión fundamental del investigador apuntalar y, o bien ensanchar o bien transformar con enmiendas a la totalidad, esos «contextos provechosos» o «contextos específicos de aplicación»; admitiendo previamente que el mundo del *sentido común* es una construcción entre otras posibles alternativas.

El deseo de rigor que acepta sus propios límites de origen y de destino e incluso los cauces que imponen los contextos precientíficos a los que alude Habermas, se corresponde con el hecho de que semióticos y lingüistas hayan rechazado desde hace décadas la idea de que primero veamos las cosas y que, después, les atribuyamos un nombre generando un signo que las designen, denotándolas o connotándolas. Por el contrario, los principios de *inmanencia* y *biplanariedad* del signo en un sistema de diferencias negativas o red de distribución del valor diferencial según Ferdinand de Saussure (1995: 103 y 161), o la biplanariedad de una semiótica cualquiera –definida esta como función solidaria– en el pensamiento de Louis Hjelmslev en virtud de la tríada *materia-sustancia-forma* (1980: 73 y 79, respectivamente; *cfr.* Marsciani, 1988: 119), demuestran que el mundo emerge cuando disponemos ya de formas, palabras, estructuras gramaticales –pero también de imágenes, encuadres y modelos–, según las cuales establecemos dinámicas de relación intersubjetivas.

La forma o *eídos* es entonces el espacio fundamental de la negociación de sentido por medio de la co-presencia relacional entre dos elementos que se reconocen mutuamente como alteridad, aun si esta se antoja todavía como inescrutable o misteriosa. Y para ello, naturalmente, es imprescindible una fascinación que movilice al sujeto en el seno del fenómeno: el poder de seducción de la alteridad será directamente proporcional a ese *plaisir du texte* experimentado durante la primera fase de reconocimiento recíproco y asignación del interés por medio de la investidura del valor atribuido.

Vayamos aún más allá. ¿Qué incitación será aquella que provoque semejante movilización de la conciencia en torno a un objeto, particularmente, artístico? Según Dámaso Alonso todo texto al que se enfrenta un crítico requiere de un salto de fe: «Sí: para apoderarse de la individualidad, de la ‘unicidad’ del objeto literario, se necesita ‘un ciego y oscuro salto’. Y que el lance sea verdaderamente de amor» (Alonso, 1993: 12). El sentido del texto artístico no se da por sí solo –tampoco el del mundo–; por el contrario, aparece frecuentemente revestido de un misterio que quizás pudiera desvelarse en dicho «lance» al modo de una negociación que promete no ser fácil. En el caso de este trabajo de

investigación y siguiendo el planteamiento de Husserl en *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, entendemos que todo parte del establecimiento de una correlación intencional entre el sujeto cognoscente y la alteridad manifestada bajo unas condiciones únicas y extraordinarias: «la subjetividad es sólo lo que ella es en la intersubjetividad: *yo* que funciona constitutivamente» (§50; 2008: 213). Intersubjetividad, sí, no relación con un polo objetual dado, absoluto, cosificado, empírico si se quiere. De un lado porque hemos contado con la conversación con el autor de las obras –con las no pocas precauciones que ello suscita a nivel metodológico–, pero también porque la relación con las obra mismas se plantea como una *negociación de sentido*, como interpelación «de» y «con» un texto que es un dispositivo autoconsciente, dotado de una maquinaria de significación propia que pacta, una a una, sus condiciones de posibilidad: «così il senso di un'opera qualunque, è il senso di un fenomeno per tutti e per ciascuno, per tutti nella sua oggettività la quale, tuttavia, si costituisce trascendentalmente nell'intenzionalità di ciascuno. Questo è l'effetto di ritorno del terzo paradosso [...]: ogni Ego è un Alter-Ego» (Marsciani, 1988: 8)³.

El concepto de subjetividad nos invita a razonar en el interior de ese espacio interacción para cuestionar la «doxa» subyacente a la racionalidad moderna y positivista; es decir, veremos que a menudo bajo –o sobre– las categorías de sujeto y objeto aparecerán más cosas de las que pensábamos... a veces, incluso a nuestro pesar. Esta cuestión se repetirá a lo largo de toda la investigación y pondrá de manifiesto que la subjetividad entraña una polisemia que a pesar de todo no estamos aquí en condiciones de resolver. Tampoco es ese nuestro propósito. En cualquier caso y para situar la cuestión, valga argumentar que detectaremos un desplazamiento entre la noción gnoseológica o epistemológica –el sujeto de conocimiento pero también el horror del sujeto al reconocerse pro-yectado en el mundo, lo que está en la base de la gran angustia del existencialismo europeo– hacia el plantamiento de *yoes* múltiples o de un sujeto orientado, movilizado, o mejor dicho, modelizado por las categorías formales que lo sitúan y proyectan en el interior de un universo simbólico.

Volveremos sobre estas cuestiones en el epígrafe 2: se trata de elementos que a menudo provocarán múltiples matizaciones en el desarrollo del ejercicio discursivo que es la investigación, pues resulta ser desde luego el método el que invoca y constituye al objeto.

³ «Así el sentido de una obra cualquiera es el sentido de un fenómeno para todos y para cada uno; para todos en la objetividad, la cual, sin embargo, se constituye trascendentalmente en la intencionalidad de cada uno. Este es el efecto de retorno de la tercera paradoja [...]: todo Ego es un Alter Ego.» (La traducción es nuestra, en tanto que no existe traducción de esta obra en lengua española. En adelante indicaremos este tipo de casos mediante la fórmula *tr. n.*).

1. SELECCIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.

En la era digital, más allá de los márgenes de la industria y con la herencia estética e ideológica de la modernidad cinematográfica⁴, surge un cierto tipo de creación fílmica de complicada clasificación. Tradicionalmente, este tipo de películas se ha venido incluyendo en la categoría documental bajo el «fastidioso nombre de *non fiction*» (Weinrichter, 2004: 11). La crisis de las etiquetas de ficción y no-ficción –cuyas fronteras son cada vez más porosas– exige repensar este vasto conjunto. Se trata de un cambio de paradigma que, a la luz de las aportaciones de especialistas como Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin, podríamos denominar como *paradigma de las mutaciones*: «se trata fundamentalmente de rechazar todas las barreras dominantes, de criticar lo que nos han enseñado, de no creer nunca ni una palabra de la comunicación cultural estándar sobre ninguna película» (2010: 73). De este modo queda claro que la forma de mirada crítica viene aparejada a unos objetos que se resisten a los moldes, al tiempo que reclaman dicha actitud cuestionadora.

Es en este contexto en el que conviene situar la obra de José Luis Guerin. Podemos afirmar que nuestro cineasta es un hijo –o tal vez ya un nieto– de aquella modernidad, a la vista de la manifiesta cinefilia patente en su doble aproximación a la praxis del oficio. Primero, desde un profundo y bastante fuera de lo común conocimiento de la Historia del cine, de las películas y de sus autores. Y segundo, desde la práctica de una creación fílmica marcada por una particular autoconciencia tanto del medio como del acto de creación. Se alinea así en una tendencia muy propia del cine moderno consistente en visitar la tradición, pero lo hace en un doble movimiento que sitúa una noción de clasicismo y, en paralelo, quiebra la lógica causal del discurso narrativo así como las clasificaciones genéricas de dicho repertorio «clásico» (Losilla, 2011), al tiempo que privilegia composiciones de gran densidad semántica hasta llegar al extremo de un acentuado formalismo, como veremos más adelante en el bloque III.

José Luis Guerin ha dado importantes pasos en esta dirección desde la década de los 80 del siglo XX (*vid.* Monterde, 2007: 40 y ss.), sea con los cortometrajes en formatos menores –8 o 16 milímetros– o con su reducida –tan sólo cinco largometrajes entre 1980 y 2005– pero intensa filmografía analógica. Aquellos cortos y películas son especialmente valiosos por sus múltiples referencias culturales –*Los motivos de Berta* con las naturalezas muertas pictóricas y el romanticismo literario y musical alemán; o *En la ciudad de Sylvia* a

⁴ En adelante, con el término «modernidad» se aludirá en todo momento a la modernidad cinematográfica, en lugar de a la modernidad como periodo o concepto perteneciente al discurso histórico.

través de Gustave Courbet–, cinéfilas –*Innisfree* con respecto a *El hombre tranquilo* de John Ford– o metadiscursivas –*Tren de sombras*–. Por otra parte, el reconocimiento de Guerin como cineasta de primera fila es un hecho tal vez no patente en cifras de taquilla, pero sí perfectamente contrastable en los festivales internacionales de cine o a través de retrospectivas al más alto nivel. Precisamente la película *Guest* (2010) constituye el mejor documento acreditativo, pues es el resultado de las filmaciones realizadas durante un año de viajes con la gira de su obra anterior –*En la ciudad de Sylvia* (2007)– por esos certámenes.

Esta aproximación nos pone sobre la pista de la práctica de un «cine menor», casi doméstico, de bajo presupuesto y con escasas pretensiones comerciales. Sus circuitos trascienden –aunque no renuncian– a la sala comercial y a la cartelera de cada viernes: serán también los de los márgenes de la industria, los del «cine expandido» –*expanded cinema* según Gene Youngblood (1970)– en dirección al museo, a la sala de exposiciones, a la pantalla digital, etcétera. A estos ámbitos Lipovetsky & Serroy (2009) y Darley (2002) añaden la pantalla doméstica, la pantalla de los dispositivos móviles o la del ordenador personal, en una especie de retorno a la recepción solitaria del *kinetoscopio* del cine de los orígenes. Por tanto, a la producción de un cine menor corresponde también una recepción mutada.

En este sentido el acercamiento a las tecnologías digitales ha permitido a José Luis Guerin encontrar un nuevo impulso para la creación, pues ha incrementado notablemente su ritmo productivo. Si bien su manera de trabajar con notas y apuntes no es nueva, sino que ya ha sido practicada, pensada y enunciada con anterioridad por otros y por él mismo; el soporte digital le ofrece unas condiciones idóneas para un desarrollo extensivo.

A la vista de estas circunstancias particulares que llaman poderosamente nuestra atención en el marco de la cultura visual digital, el problema de investigación se plantea en función de dos preguntas muy amplias:

- 1) *¿qué claves propone la filmografía digital de José Luis Guerin en torno a las mutaciones del discurso cinematográfico a principios del siglo XXI?; y*
- 2) *¿qué estructura del sentido subyace a este cambio en el éidos de las películas?*

1.1. Recorte y constitución del objeto de estudio.

Instalados en este horizonte conviene precisar que el objeto de estudio aparece siempre para el semiólogo como un objeto dotado de sentido. Este, como hemos visto, nunca se da en términos absolutos, sino que es el resultado de una proyección intersubjetiva. Su desciframiento consiste en una tarea durante la cual emerge cierta perspectiva concreta que selecciona y recorta la alteridad del objeto de interés. En consecuencia, ese punto de vista da lugar a un *objeto formal* –cuestión disciplinar–, el cual depende de las preguntas que se le destinen. Ello quiere decir que el mismo objeto puede ser seleccionado por diferentes formas de mirada –según un cierto sesgo u otro– de acuerdo con el interés de fondo que lo constituya: un interés económico, sociológico, histórico, filmológico, tecnológico, etcétera... cada uno con sus propios contextos de interés que hacen del objeto algo valioso, portador de sentido. Se trata por tanto de un proceso de atribución de valor que proyecta una serie de inquietudes, no del valor como propiedad intrínseca, esencial o trascendental del objeto en sí.

Así es que nuestro punto de partida también habrá de reconocer el emplazamiento del que procede, el cual considera que toda forma concreta, por muy opaca que pudiera parecer, es un resultado posible de entre distintas alternativas de manifestación. La indagación de todas esas alternativas como condiciones de posibilidad es la pregunta por la *significación*, sea como «estado» –qué significa esa forma– o como «proceso» –cómo se genera la forma– (vid. Greimas & Courtés, 1982, I: 373). Primer implícito: la forma es el resultado de una articulación, por lo que habrá de ser descomponible en unidades menores operativas para su análisis. Segundo implícito: todos esos elementos menores subsisten a la *manifestación* concreta en virtud de un sistema de diferencias negativas. Dicho sistema descubre el nivel de la *inmanencia*, en donde la distribución de los elementos en función de un valor diferencial que los ordena permite intuir el ámbito profundo y prácticamente abstracto del *sentido* –no en vano «antes de su manifestación bajo una forma de significación articulada, nada puede decirse del sentido», afirma Greimas (*op. cit.*: 372)–.

Es por ello que la semiótica resiste a limitarse a una mera metodología descriptiva de la forma. A diferencia de la historia del arte, de la iconografía, de la iconología, o incluso de la crítica de cine, la semiótica no se contenta con que el fenómeno sea interpretable. Por el contrario presupone que detrás de la manifestación eidética existe un mecanismo que hace funcionar a esos elementos en virtud de una lógica, si así se quiere denominar. No es cuestión, pues, de poder definir el sentido como «sentido común», único o universal –lo

cual lo convertiría en un sentido dogmático—, sino de estudiar cómo aquel se genera, se articula, y cómo hace funcionar a la significación.

Llega entonces el momento de descender hasta lo concreto: el *objeto material*. Nuestra aproximación hacia semejante fenómeno parte de dos premisas. En primer lugar, de que todo objeto significativo contiene implícitamente las claves de su propio funcionamiento. Y en segundo lugar, de que está sujeto a posibles transformaciones en función de ese sistema de posibilidades en inmanencia. De ahí se deducen dos cosas: el equilibrio necesario entre la naturaleza desestabilizadora del objeto al que nos enfrentamos —el *cine digital*, también llamado «post-cine»— y la competencia meta-semiótica del método de trabajo a emplear para dar cuenta de dichas transformaciones. Lo que nos interesa es la manifestación local del sentido a través de una forma post-cinematográfica. Aquella será, pues, el resultado de una escritura, la cual concreta eidéticamente al objeto-discurso a través de un proceso de enunciación —fáctico o simulado— o puesta en funcionamiento inherente a dicha escritura.

Tomaremos en cuenta, pues, siete manifestaciones formales concretas a través de las tantas películas digitales realizadas hasta la fecha por José Luis Guerin, a saber:

1. *En construcción* (2001).
2. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007).
3. *Guest: diario de registros* (2010).
4. *Dos cartas a Ana* (2011): dentro de la instalación museística *La dama de Corinto*.
5. *Correspondencias* (2011): dentro del ciclo *Todas las cartas*.
6. *Recuerdos de una mañana* (2012).
7. *La academia de las musas* (2016).

A ello se añade *Le saphir de Saint Louis* (2015) como última pieza digital producida recientemente a la que naturalmente también dedicaremos un espacio a modo de apéndice. Razonemos un instante en torno a los límites de este objeto material. Tal repertorio no presenta un «fin», como el de una película clásica. Tampoco secuelas o *spin off*. Bien al contrario exige la cartela «Sin fin» que garantice su continuidad, como en las obras del granadino José de Val del Omar. Queda así previsto que futuros giros estéticos en la filmografía de José Luis Guerin puedan ser recibidos e incorporados en sucesivas indagaciones sin mayor dificultad, en tanto que hemos aceptado que toda forma comprende un mecanismo exclusivo a su manifestación. Por otra parte, también conviene

recordar que el análisis exigirá en ocasiones acudir a las películas analógicas en 35mm o en formatos menores de este y de otros autores para explicar ciertos funcionamientos de manera comparativa, esto es, estableciendo algunas relaciones con-textuales e inter-textuales que apoyen la correcta ejemplificación de los razonamientos, a condición de que dichos contextos e intertextos estén formados a su vez por un corpus de objetos de sentido de distinta clase en el cual se descubrirán sus propias leyes. Una relación completa de dicho corpus la señalaremos detalladamente en el epígrafe 3.1.

1.2. Objetivos generales.

En vista de las posibilidades creativas ofrecidas por la disponibilidad de pequeños equipos digitales y en virtud de una serie de alineaciones cinéfilas autoconscientes con algunas tramas, películas y autores de la Historia del cine y del arte, se intuye a través de la filmografía de José Luis Guerin todo un sistema. Volviendo sobre el cine de los orígenes, sobre el poder de reproducción mecánica del artefacto cinematógrafo, vislumbramos una *poética del esbozo* o forma abocetada que sugiere connotativamente más que muestra de manera puramente denotativa o referencial. Y desde ella una *lógica del esbozo* como aquel conjunto de condiciones de posibilidad del proceso de simbolización entre el *término neutro* –fuera de la semiosis– y el *término complejo* –el funcionamiento de la máquina de la significación bajo dichas condiciones–. Por tanto nos hemos propuesto pensar en torno a dos cuestiones que, a su vez, contengan varios elementos de interés en su interior:

- 1.2.1. Indagar cuáles son algunos de los rasgos principales de la poética cinematográfica de José Luis Guerin a partir del análisis formal y estructural de su filmografía –principalmente de la digital, pero siempre en conexión con elementos e inquietudes que la reconecten con su etapa analógica, así como con otras obras y movimientos–. Tal es el propósito de elucidar una posible *poética del esbozo*.
- 1.2.2. Cuáles son las mutaciones en la lógica del sentido que dichas manifestaciones formales y prácticas en general –de producción, pero también de recepción– aparejan consigo. De aquí se desprende una inquietud por la *lógica del esbozo*.

1.3. Objetivos específicos.

Los objetivos de este trabajo son cuatro, de lo concreto y particular, a lo general y abstracto. Los enumeraremos siguiendo el orden cronológico con el que, en verdad, hemos procedido durante el periodo de investigación:

- 1.3.1. Documentar un episodio y una filmografía de la Historia del cine español a través de la catalogación filmológica de los objetos y del trazado de un corpus con el que guardan relaciones contextuales, intertextuales y paratextuales.
- 1.3.2. Analizar el funcionamiento semiósico en inmanencia de los siete elementos que componen el objeto material; en frecuente conexión con otros elementos de la misma y de otras filmografías, a través de su forma y de su estructura.
- 1.3.3. Contribuir al estudio, a partir del análisis de casos concretos, de algunas de las dinámicas de mutación del discurso post-cinematográfico y su resituación en el sistema de las artes. Será este el ámbito de una poética general que afecte a varias subclases del discurso: cinematográficos, literarios, pictóricos, escultóricos, etcétera...
- 1.3.4. Elucidar algunas cuestiones concernientes a la *lógica del esbozo*:
 - 1.3.4.1. como articulación general de la significación y del sentido, realizando una aportación a la semiología general en virtud del funcionamiento *semi-simbólico* de determinadas semióticas, como son las semióticas visivas.
 - 1.3.4.2. ello, por otro lado, también conducirá en ocasiones a tender puentes con una posible *semiótica de la cultura* como el complemento más adecuado de un enfoque estructural en sincronía y diacronía, de cara al abordaje de la cultura visual digital.

2. ELABORACIÓN DE UN MARCO TEÓRICO.

2.1. Fundamentos epistemológicos.

Colocar la máscara y al mismo tiempo designarla: esa es la función del arte. (Barthes, 1973: 40)

En *Tren de sombras* (Guerin, 2008) vemos pasar ante nuestros ojos una serie de imágenes que se nos presentan, en un principio, como transparentes e inocentes; como simples documentos a los que el espectador se asoma tal vez con la curiosidad del historiador o del antropólogo, o quizás incluso con la avidez de un *voyeur*. Es decir, con el único interés de ver cómo sería la vida de una familia burguesa de la Francia del período de entreguerras: cómo vestían, qué comían, a qué se dedicaban en los tiempos de ocio, cuáles eran los espacios de sociabilidad, etcétera. Vemos que existe en ellas un orden simbólico que rige todo lo que comparece en el encuadre: en el modo de seleccionar esas escenas, sí, como si fueran las filmaciones domésticas de algún aficionado, pero también en el modo de comportarse, de vestirse –completamente *demodé* para los espectadores de hoy– y de relacionarse de las figuras que habitan esas imágenes.

Al comienzo del film se nos revela mediante una cartela que vamos a ver reunidos los fragmentos de las últimas películas familiares que realizó el señor Fleury, abogado parisino, antes de su fallecimiento en 1930 bajo extrañas circunstancias cerca del lago de Le Thuit, donde se adentró para hacer algunas filmaciones paisajísticas:

Irreversiblemente dañadas por la humedad padecida durante casi siete décadas de inadecuada conservación, hemos procedido a su restauración. Agradecemos a los hermanos Ives y Mirelle Fleury así como a las familias Lanquest, Gaultier y Ferri, de Le Thuit, su inestimable complicidad en la restauración de esas viejas escenas de cine familiar: imágenes rudimentarias pero vitales, que vienen a recordar la infancia del cine. (Guerin, 2008; 00:00:24)

Sucede igual que en las novelas de estética realista-intencional, en donde al comienzo de la obra se coloca un prólogo que garantice el pacto de lectura veraz de lo que a continuación va a ser relatado: la técnica del documento encontrado⁵. *Tren de sombras* es un

⁵ Así es, por ejemplo, en la «nota del transcriptor» de *La familia de Pascual Duarte* (Cela, 1990: 13-14), en donde se relata cómo fueron encontradas en una botica de Almendralejo las cuartillas manuscritas que habrían dado lugar a la novela. También es el caso de las *Penas del joven Werther* (Goethe, 2009: 15). Allí el supuesto compilador de las cartas de Werther a Guillermo invita al lector a encontrar consuelo en los documentos que dice haber podido reunir, generando un efecto de sentido de veracidad en los sentimientos que transmitirían unas epístolas redactadas en primera persona. Aunque podríamos citar una infinidad de casos similares en la novela moderna, pero sería grosero no hacer referencia a aquel paseante-narrador de *El Quijote* que hojea todo tipo de papeles en un mercado de la calle del Ancañá de Toledo, en donde halla los *cartapacios* de Cidi Hamete que logra interpretar con la ayuda de un joven morisco; documentos que dan cuenta de cómo termina el incidente de Alonso Quijano con el gallardo Vizcaíno en El Toboso (Cervantes, 2011: 113-117).

fake, un falso documental, un juego formal que se construye sobre la suspensión momentánea del descreimiento que propician unos cauces formales netamente realistas como son la película de *found footage* o la herencia objetivista de la doctrina documental griersoniana. Y es aquí, precisamente, en donde surge toda una reflexión ante el discurso como un efecto de sentido producido por la maquinaria textual implícita en la escritura.

Veámoslo detenidamente. Las imágenes de *Tren de sombras*, aparentemente transparentes, se tornan en objeto de un litigio interpretativo. Hacia la mitad del film los fotogramas dejan de desfilarse en la velocidad de paso habitual de 24 por segundo, se apartan del *continuum* documental sin mayor orden ni concierto aparentes que el de la prueba física de que algo sucedió alguna vez ante las lentes del cinematógrafo. Tras unos 40 minutos de películas familiares, una voluntad silenciosa a la que jamás conoceremos, como si estuviera trabajando con una vieja moviola, selecciona fotogramas, los hace pasar lentamente, vuelve atrás una y otra vez sobre tomas que ya hemos visto... hasta detenerse por completo en las imágenes, gastadas por la humedad, de Hortence jugando en el columpio (Guerin, 2008; 00:48:03). Incluso dejamos de ver el fotograma proyectado para contemplar la tira de película completa: el marco que el rollo de celuloide constituye antes de que entre en la ventanilla del proyector. Es decir: ya no es la proyección, ni siquiera la ilusión de movimiento. Es a la evidencia del dispositivo, a la evidencia del film a lo que asistimos.

Pero aún hay más: la bobina gira a toda velocidad y vuelve sobre las mismas imágenes ya vistas en busca de alguna revelación. La voluntad callada que mueve hacia delante y hacia atrás los rollos nunca se conforma, quiere llegar más lejos y desentrañar los misterios que podrían contener las imágenes. Es a partir de la escena de la bicicleta, en la que un caballero saluda con el sombrero a Hortence, cuando en una ampliación se descubre a una de las doncellas entre los árboles del paisaje, espionando (*op. cit.*; 00:54:16). ¿Qué extraña relación hay entre Hortence y el caballero que saluda? ¿Por qué la doncella espía tras el tronco de un árbol? Arranca entonces toda una investigación que intenta reconstruir a partir del análisis pormenorizado de estos fotogramas los trazos de las inciertas relaciones entre algunos miembros de aquella familia. Reconstruir, es decir, establecer una serie de hipótesis paralelas sobre lo que las imágenes podrían revelar. Y en esa investigación nadie habla, nadie explica nada. Sólo vemos pasar y detenerse las imágenes cuya correspondencia con el referente signico en el negativo fotográfico ya no es suficiente para levantar el velo de las apariencias. Más adelante, el silencioso investigador incluso llega a recurrir a una puesta en escena que simula la posición relativa de la cámara

con respecto a los personajes, con tal de hacer un esquema de la situación (*op. cit.*; 00:01:18). Y lo hace visualizando la escena desde varios puntos de vista hipotéticos: primero mostrando directamente al *cameraman*, luego desde el escorzo de la doncella que observa tras los árboles (*op. cit.*; 00:01:38), etcétera. Esto es, genera una serie de posibilidades alternativas que organizan un sistema, un microcosmos.

Pues bien: tal es, en otro nivel de pertinencia, el proceder de nuestra investigación.

2.1.1. Posicionamiento fenomenológico: entre la Física y la Semántica general.

En primer lugar *Tren de sombras* pone de manifiesto que encontraremos un instrumento de observación ubicado en el centro de la escena. Su emplazamiento no es inocente: en primer lugar genera un punto de vista, produciendo un despliegue espacial durante un lapso de tiempo, con arreglo a cierto modelo de visualidad que es heredero de la perspectiva artificial de raíz renacentista. Y en segundo lugar genera una serie de relaciones en el seno de ese espacio y de ese tiempo desplegadas. Los personajes son conscientes de que están siendo filmados: las miradas a cámara, el comportamiento de las figuras ante ella... todo plantea una serie de vectores de interacción que podemos asociar con la idea tanto filosófica como física de «Fenómeno».

No en vano, Niels Bohr definió al fenómeno desde la Física cuántica como una relación entre elementos: «no se puede considerar, en el fenómeno cuántico, de forma independiente al instrumento y a la materia/energía» (Diéguez, 1996: 89). Por consiguiente, el instrumento observador introduce una perturbación en el fenómeno observado, generando una indeterminación, una imprevisibilidad en el comportamiento de los elementos que entran en liza. Frente a la Teoría de la relatividad que describía la realidad en términos contextuales, en donde las variables coyunturales y el valor fijo asignado las constantes definirían el resultado a partir de una fórmula matemática o ley universal, la Física cuántica opera en términos de *probabilidades* o *incertidumbre*. No en vano, para Heisenberg la cuántica «no representa la realidad actual sino más bien un conjunto de probabilidades que podrían ser actualizadas de acuerdo con las condiciones experimentales» (*op. cit.*: 88).

Y ello conecta inmediatamente con ciertos postulados de la semántica general y del paradigma estructural, en tanto que da lugar a toda una «semántica de los mundos posibles» (Doležel, 1999) o a distintos «modelos de realismo» (Villanueva, 2004: 106-107); sistemas de reglas que despliegan diversas configuraciones paralelas –acaso universos alternativos

como los de la Física— en virtud de un sistema de formas en un estado latente de disponibilidad con existencia virtual.

A pesar de la falta de consenso en las interpretaciones dentro de la Física cuántica y del no siempre sencillo maridaje entre esta disciplina y la Fenomenología filosófica, sí que es cierto que parece que ciertas tendencias científicas apuntan hacia un paradigma convergente que cumple con dos funciones. En primer lugar pone de manifiesto la capacidad de los lenguajes formales y de los sistemas de aproximación para avanzar hipótesis por medio de la representación diagramática, del mismo modo que Galileo elaboró un modelo de sistema solar en contra el *sentido común* de su tiempo en base a la proyección a través de una forma visiva de sus cálculos y de sus observaciones astronómicas por medio de vidrios que, al mismo tiempo, distorsionaban y amplificaban la visión ocular de los astros (*vid.* Geymonat, 1986: 43 y ss.). Y en segundo lugar, desde una mirada intersticial, ello no hace sino incidir en que nuestra noción de «mundo» depende de una serie de modelos formales que no son designados, sino que designan, organizando la perspectiva, orientando la experiencia y, finalmente, dando lugar a una noción intersubjetiva de lo «cierto» y «verdadero» como un sistema discursivo sometido a leyes internas de coherencia y aceptabilidad. En definitiva, y de acuerdo con la tercera interpretación de la teoría cuántica, todo sistema formal de probabilidades vendría a describir, además de un sistema, «nuestro estado de conocimiento sobre ese mismo estado de cosas» (Diéguez, 1996: 88).

Ni la realidad es estable ni tampoco las mediaciones que nos la proporcionan son definitivas ni inocentes: son formas estructurantes a partir de la relación sintáctica entre un sujeto y una alteridad, sumidos ambos a su vez en una encrucijada de otras formas y estructuras que las atraviesan: «los hechos no son datos inamovibles» sino que la ciencia transmoderna los plantea ahora, y de forma previa al desarrollo de interpretaciones, «como problemas» (Reale & Antiseri, 1995: 45). Y ello, en definitiva, rompe metodológicamente con la posibilidad de una ontología filosófica, para poner el acento sobre las mediaciones.

2.1.2. El orden textual.

Se descubre así que esa «realidad» o «mundo posible» consiste en un fino tejido de elementos que, de manera secreta o manifiesta, atraviesan el dispositivo fenomenológico, dando lugar a un orden que se hace presente bajo la forma manifestada. Accedemos por tanto a la dimensión textual en su doble etimología: «testis» o testimonio, atestado; pero

también «textum», participio del verbo latino «texere» (vid. Colombo 1986; cit. en González, 2013: 511). De la primera de ellas se desprende que nada se puede recuperar si no es a través de la forma, como hace el anónimo investigador de *Tren de sombras*. De poder alcanzar una realidad, pues, no será sino a través de su aprehensión eidética, del mismo modo que en los discursos judiciales, policíacos, periodísticos o históricos, la versión más plausible de la realidad sólo emerge del minucioso tejido de las pruebas indiciales. La verdad resulta ser entonces un efecto de sentido que de ahí se desprende como constructo... hasta que se demuestre lo contrario. Del otro lado, el acto de tejer proporciona una forma articulada, el producto de un «montaje» si así se quiere.

Con base en la *filosofía de la sospecha*, establece Paul Ricoeur en torno a los sistemas de pensamiento de Sigmund Freud, Karl Marx y Friedrich Nietzsche, que la misma noción de «verdad» –ya que no es pertinente en una forma pura e independiente de sus condiciones de manifestación, de su tejido bajo una superficie eidética– es el efecto de una estratificación e incluso de una mistificación sujeta al devenir retórico, histórico e interesado de la intersubjetividad (Ricoeur, 1990: 46 y ss.). Conviene para este autor no perder de vista la ilustrativa imagen que ofrece Nietzsche en torno al carácter lingüístico y construido de todo juicio racional en *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral* (1873):

las verdades son ilusiones que han olvidado su auténtica naturaleza; metáforas que han perdido su forma sensible; monedas en las que ha desaparecido el cuño y que, en consecuencia, ya no son consideradas como moneda sino como metal. (Nietzsche, cit. Vattimo&Rovatti, 2006: 170)

Sin perder de vista que el metal es metal y que la forma es forma más allá de su funcionamiento práctico, ante aquellas voces que han advertido de la fragilidad de la hermenéutica, Maurizio Ferraris, repasando el sistema de Michel Foucault, sostiene que una salida posible consiste en el tránsito de la teoría general de la interpretación hacia una racionalidad semiótica. Así, la interpretación, «dando una vuelta sobre sí misma, entra en el terreno de los lenguajes que se autoimplican conscientemente» hasta el punto de que «se crea de esta forma un código, y la hermenéutica se transforma en semiótica» (Ferraris, en Vattimo&Rovatti, 2006: 172). De ahí que el pensamiento se diluya en una escritura, huella tras huella, para someterse a un permanente juicio de *falsación* que cuestione sus leyes internas y, en último término, hacer las cuentas con *sentido común*: «el criterio para establecer el *status* científico de una teoría es su refutabilidad o su testabilidad. Una teoría que no es refutable por ningún suceso concebible no es científica. La irrefutabilidad no es una virtud de una teoría –como se cree a menudo–, sino un vicio» (Popper, 1991: 61).

Tanto si es por la parte de Foucault desde la noción de «genealogía» (1997), con respecto a toda concepción histórica, o para Jacques Derrida a través de los conceptos de «escritura» y de «différance» (1986), es necesario acudir a la memoria antropológica de los lenguajes, a la memoria del proceso de producción de los sentidos a través de esos lenguajes puestos bajo sospecha, retorcidos, cuestionados. Y en concreto será para Derrida, en su lectura deconstructiva del universo del sentido común, para quien cobra especial relevancia la atención a las zonas marginales, a los huecos e intersticios, zonas de indeterminación y vacío donde, en suma, «la vigilancia de quien escribe suele ser menor»: «la conclusión no es, por tanto, la conversión de lo marginal en central» puesto que «el centro y el margen se manifiestan en definitiva en un único territorio: el de la textualidad» (Derrida, 1989: 10).

2.1.3. El orden de lo simbólico en el marco de una antropología estructural.

Identificada la textualidad como nudo, urdimbre y trama de toda forma sensible, cabe preguntarse por cuáles son los mimbres que la tejen. Si se acepta que toda forma con la que nos relacionamos es producto subjetivo e intersubjetivo de las prácticas del ser humano autoconsciente, es decir, del «homo sapiens-sapiens» –el hombre *que sabe que sabe*–, entonces habrá de reconocerse que nos estamos situando en el marco de una antropología general, esto es, de «un sistema analizzabile nei termini di un sistema più generale [...]; la maniera in cui certi elementi di un sistema sono stati riuniti, e altri esclusi, permettendo di intendere il sistema locale come un insieme di scelte significative, compatibili o incompatibili con altre scelte, che ogni società, o ogni fase del suo sviluppo, si è vista indotta a operare» (Lévi-Strauss, 2007: 28)⁶.

El funcionamiento como sistema de posibilidades de significación de todo fenómeno antropológico supone «ocupar de buena fe» para Claude Lévi-Strauss (*op. cit.*: 28) el espacio que Ferdinand de Saussure había acotado para la semiología, como aquella ciencia encaminada a ocuparse del estudio de «la vida de los signos en el seno de su vida social» (1995: 43). Encontraremos, pues, un orden simbólico que organiza esa «vida social» a través de formas que configuran y manifiestan aquellos valores responsables de producir prácticas, esto es, dinámicas de relación social. No en vano, el estructuralismo se basa en

⁶ «Un sistema analizable en los términos de un sistema más general [...]; la manera en la que ciertos elementos de un sistema han sido reunidos y otros excluidos, permitiendo comprender el sistema local como un conjunto de elecciones significativas, compatibles o incompatibles con otras elecciones, que toda sociedad, o toda fase de su desarrollo, se ha visto inducida a operar». (*tr. n.*).

una epistemología de lo simbólico como recomposición del sistema de distribución del valor tanto en la lengua natural como en las formas de cortesía, los lenguajes formales, de signos, los ritos, el parentesco, la moda, el mito, la ciencia, etcétera. En especial la estructura del mito es para Lévi-Strauss un caso paradigmático de cómo estos sistemas constituyen mucho más que un lenguaje: se trata de una sustancia que realiza, que actualiza la forma como tal a través de un material cultural... y que está naturalmente mucho más allá del mito como relato (*vid.* Lévi-Strauss, 1995: 229-252). No obstante encontrar dicha sustancia y describirla de forma directa, además de una quimera, carece de interés alguno, puesto que la manifestación realizada es una posible actualización de entre otras tantas posibilidades. En todo caso se podría llegar a comparar las transformaciones entre distintas configuraciones realizadas, paralelas, o virtuales e hipotéticas entre sí.

De otra parte, habría que especificar en este punto que, cuando nos referimos al funcionamiento simbólico, esta idea no se corresponde exactamente con el símbolo en el sentido de la filosofía estética, o incluso en ciertas formulaciones semióticas, en donde se coloca al símbolo en el lugar de otra cosa a la que se sustituye o re-presenta, sino con la idea de intersticio entre dos elementos que funda una forma de racionalidad. Racionalidad que Gilles Deleuze en *¿En qué se reconoce el estructuralismo?* (2002) plantea como tercera vía entre el orden de lo real y el orden de lo imaginario: «el establecimiento de un tercer orden simbólico, irreductible al orden de lo real, de lo imaginario, y más profundo que ellos. [...] La estructura se define al contrario por la naturaleza de ciertos elementos atómicos que pretenden dar cuenta a la vez de la formación de todos y de las variaciones de sus partes» (*op. cit.*: 3). Dicha racionalidad intersticial implica aceptar que la producción de todo objeto de sentido tiene necesidad de una adecuación, de una estabilización destinada a organizarse en virtud de los nexos, conexiones o reglas de correspondencia entre distintos niveles de pertinencia. El área de interés de esta base epistemológica no será por tanto el lenguaje con su base en la fonología, la gramática, la semántica y la sintaxis; tampoco la descripción o la elaboración de inventarios —por otra parte ingenuos— de semánticas funcionales; sino que es este estrato subyacente el que permite a los elementos entrar en funcionamiento como manifestación o «forma simbólica» (*cfr.* Cassirer, 1998). La significación no quedará planteada, por lo tanto, como la representación de algo cuya presencia se restituye bajo una forma reconocible de manera automática y unilateral, sino como la estructura general de la significación: el mecanismo o los mecanismos de *formatividad* que hacen posible que algo se manifieste y sea reconocible como tal.

Las imágenes como fenómenos antropológicos serán, por su parte, un ámbito privilegiado de indagación, en tanto que organizan la experiencia y modelan las prácticas, sea como modelos de visualidad, sea como organización cronotópica de las culturas. La rehabilitación de los conceptos de «imagen» e «imaginación» que Gilbert Durand pone en pie en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1982) plantea la base adecuada para este ámbito de reflexión estructural e intersticial, de modo que se supere la mera descripción de la forma de la iconografía y el simbolismo psicoanalítico. Por su parte, el proyecto científico de una «antropología de la imagen» (*vid.* Belting, 2007) implica igualmente atravesar la forma singular para dar cuenta del conjunto de los mecanismos que sostienen al conjunto de las prácticas culturales de una sociedad, así como la delimitación y funcionamiento del fenómeno de lo visivo y de las visualidades o prácticas de visualidad (*cf.* Crary, 1988; Mitchell, 2009; Fell, 1977 y Mirzoeff, 2016):

Si se elige una aproximación antropológica [...] se encuentra uno con un nuevo problema en la objeción de que el estudio de la antropología se refiere al ser humano, y no a las imágenes. Esta objeción demuestra precisamente la necesidad de lo que cuestiona. Los hombres y las mujeres aíslan dentro de su actividad visual, que establece los lineamientos de la vida, aquella unidad simbólica a la que llamamos *imagen*. La duplicidad del significado de las imágenes internas y externas no puede separarse del concepto de imagen, y justamente por ello trastorna su fundamentación antropológica. Una *imagen* es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen. Debido a esto, si se considera seriamente el concepto de imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, que, podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta. (Belting, 2007: 14)

2.2. Bases teóricas.

En función de este paradigma se establecen tres estratos. Bajo la Teoría general del conocimiento –que hemos desarrollado en los epígrafes anteriores siguiendo las bases epistemológicas estructurales– se situarían la Semiótica –en colaboración puntual con la Teoría estética y la Teoría formal del arte–; la Teoría del Cine –como subestrato específico que señala el lugar de una semiótica-objeto particular–; y, finalmente, el análisis fílmico combinado con una escritura crítica (ver figura 1).

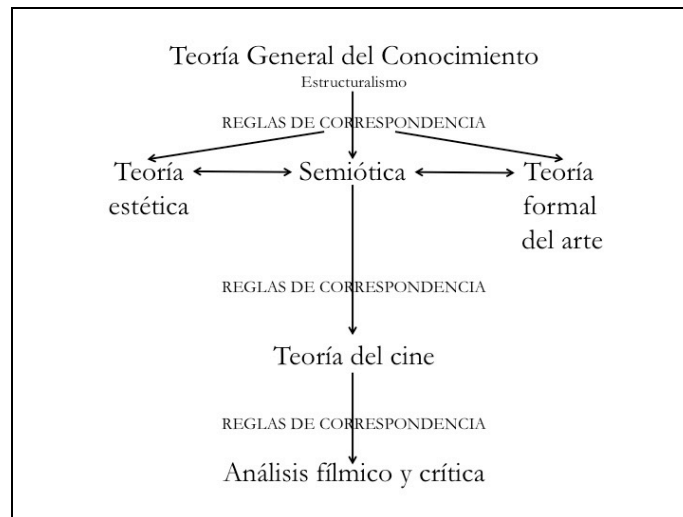


Figura 1.

Aunque «se hace camino al andar», y por ello incluiremos frecuentemente a lo largo de este trabajo algunos párrafos aclaratorios o abundantes notas al pie con los debidos razonamientos específicos, conviene que prestemos atención durante las páginas siguientes a las reglas de correspondencia que garantizan la compatibilidad entre los niveles de pertinencia convocados, entre teorías que no siempre son fácilmente conciliables entre sí.

2.2.1. Teoría estética.

Todo esfuerzo que pretenda acercarse hacia un objeto estético deberá hacerlo profundizando en él mismo, esto es, entrando en contacto fenoménico con las reglas que lo rigen y con los principios de su composición formal. Al tiempo que la mirada produce la perspectiva del objeto, igualmente, aquel señala hacia afuera suscitando un espacio de observación, convocando al sujeto a partir de las nociones liminares, por ejemplo, de marco en el cuadro, de pedestal en el museo, de pantalla en el cine o de principio y final en el discurso narrativo (*cfr.* Lotman, 1979b; 173-197 y 199-208). La experiencia estética se funde además en una reciprocidad entre un objeto y la fuerza de atracción que este pudiera ejercer sobre la mirada movilizadora del sujeto, quien lo contempla en el interior de un espacio semiotizado. Algunas veces dicha atracción surgirá a causa de una poderosa seducción sensorial –un /no-poder no-mirar/–; pero con carácter general, el texto estético se distinguirá de lo no-estético, prosaico o funcional, por su capacidad de generar relaciones desestabilizadoras y, en el extremo, por lanzar interrogantes hacia ese espacio convocado.

En esta encrucijada, con las Teorías estéticas surgen importantes vínculos de colaboración. Dichas teorías plantean ante todo una reciprocidad semejante entre los dos polos de la interacción fenoménica: sujeto y objeto, contemplador y contemplado, o lector y texto. Las estéticas analítica (Ingarden, 2005) y de la recepción –tanto de su corriente alemana (Iser, 1987 y Jauss, 1992) como francesa (Riffaterre, en Warning, 1989: 89-110)–, tienen su base epistemológica común en la *hermenéutica filosófica* (vid. Gadamer, 2001 y 2012). Esta teoría general de la interpretación surge del giro lingüístico de la filosofía, en pos del segundo Heidegger⁷, y plantea la experiencia estética como negociación entre *horizontes* (vid. Gadamer, 2012: 447-458); a saber, el horizonte de expectativas del lector u «horizonte del preguntar» y el «horizonte de sentido del texto», contenido por él como depósito de saberes. Para Hans-Georg Gadamer ambos se interpelan en una «lógica de preguntas y de respuestas» (*op. cit.*: 447), aspirando al punto culminante de una completa *fusión de horizontes* una vez que el intérprete haya ganado la competencia suficiente como para poder preguntar: «la reconstrucción de la pregunta a la que se supone que responde el texto está ella misma dentro de un hacer preguntas con el que nosotros mismos intentamos buscar la respuesta a la pregunta que nos plantea la tradición» (*op. cit.*: 452).

Ahora bien, mientras que la hermenéutica filosófica considera que existe un *sentido común* recuperable a través de la exégesis textual y que existe una pregunta correcta en un estado de disponibilidad latente custodiada por la historicidad y por la tradición; la epistemología estructural, en cambio, define al sentido como una construcción y una proyección, una sustancia de la expresión o del contenido que podría manifestarse de distintas maneras pero a la cual no es posible acceder de no ser por la vía de la forma. El sentido no puede consistir, en modo alguno, en una idea trascendental, sino que al igual que los etnolingüistas Sapir y Whorf, comparando distintos lenguajes hallaremos diversas organizaciones inmanentes a tales universos simbólicos. En consecuencia la observación de diferentes manifestaciones desvela que el sentido no podrá ser un sentido común en estado de disponibilidad, mas un *continuum* de transformaciones, es decir, de tránsitos entre formas diferentes (*cf.* 1980: Hjelmslev, 80 y 84). Encontramos aquí por tanto una incompatibilidad epistemológica importante –por no decir insalvable– entre la hermenéutica de base idealista y la epistemología estructural, a pesar de compartir la misma inquietud de fondo por una negociación con la forma que aparece ante la conciencia subjetiva en el fenómeno.

⁷ El lenguaje definido en *Carta sobre el Humanismo*, de hecho, como «la casa del ser». Martin Heidegger (2000: 11) plantea una búsqueda del «ser» a través del lenguaje, o mejor dicho, dentro del lenguaje. Y de igual modo, siguiendo el camino inverso, a través del «pensar el ser se llega al lenguaje».

La estética analítica de Roman Ingarden y por ende, la estética de la recepción de Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss, conceden en cambio un rol primordial al sujeto, dejando momentáneamente en suspenso el idealismo filosófico, y apostando por una «experimentación productiva» (Ingarden, en Warning, 1989: 41) en función de varias posibilidades o lecturas virtuales construidas en reciprocidad fenoménica ente el texto y sus interpretaciones. «La obra literaria de arte –como cualquier obra literaria en general– se distingue de sus concreciones en que surge de lecturas individuales de la obra –o también, de su representación en el teatro y su visión por el espectador–» (*op. cit.*, 1989: 36). Dicha negociación subjetivista sienta las bases de un *pacto* en el que el receptor se apropiaría de la textualidad, en tanto que «nadie puede hablar de *la obra en sí*, sino que siempre nos referimos a *la obra en mí*» (Vázquez Medel, 2014: 27). Concluye de hecho Iser que

el lugar de la obra de arte es la convergencia del texto y del lector, y posee forzosamente carácter virtual, puesto que no puede reducirse ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al lector. A esta virtualidad debe la obra de arte su dinámica, que, por su parte, es la condición de los efectos que produce. El texto se actualiza, por lo tanto, sólo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal sólo en el proceso de su lectura. Por eso, en lo sucesivo, sólo se hablará de la ‘obra’ cuando se cumple este proceso como constitución exigida por el lector y desencadenada por el texto. *La obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector.* (Iser, en Warning, 1989: 149)

Toda teoría es hija de su tiempo. Es quizás por ello que el tipo de objetos a los que estos autores se refieren en gran parte de sus ensayos pasen por los procesos formalmente transformadores de las vanguardias. No en vano, Umberto Eco publicaría en 1962 *Opera aperta* (1979), ocupándose precisamente del sistema expresivo de los lenguajes vanguardistas, y en 1979 *Lector in fabula* (1993), donde aborda la necesaria cooperación interpretativa del lector a la construcción del texto narrativo, en esta ocasión, con carácter general. Al respecto resulta por tanto imprescindible requerir la colaboración de la Teoría formal del arte, y en especial, aquella que se ocupa de las vanguardias como lugar privilegiado de negociación de sentido en torno a una forma que, o bien destaca por su opacidad, o bien cancela el reconocimiento figurativo (*vid.* Bürger, 1987 y Barroso Villar, 2005). Una de las características principales de este tipo de objetos es que presentan abundantes zonas de silencio e indeterminación: la superficie eidética destaca, entonces, por la sustracción de elementos que modifican en mayor o menor medida los modelos de representación tradicionales. Roman Ingarden (2005), de hecho, ya consideraba que los lugares de indeterminación como los silencios o las zonas de sombra son también espacios significantes generadores de sentido, los cuales, lejos de distanciar de la fruición, fomentan

el principio de «disponibilidad de la obra de arte»:

Es una formación puramente intencional que tiene la fuente de su ser en actos de conciencia creativos de su autor, y cuyo funcionamiento físico está en el texto escrito o en otro medio físico de posible reproducción. En virtud del estrato dual de su lenguaje, la obra es accesible intersubjetivamente y reproducible, de manera que se convierte en *un objeto intencional intersubjetivo*, relativo a una comunidad de lectores. (Ingarden, en Warning, 1989: 36)

Siguiendo a Julia Barroso (2005) entenderemos que el arte del siglo XX como forma portadora de significación –en donde se engloba también el cine, naturalmente–, después de las vanguardias históricas, no sólo rompe amarras respecto a exclusividad de la figuración y la referencialidad, sino que además señala hacia esa forma por encima de otros usos y valores:

Si se admite que el arte no se realiza por el mero placer de crear formas vacías, sino que en primer lugar, es un poderoso medio de expresión hoy, de los propios artistas; y que es signo a su vez de la parte receptiva probablemente en el sentido cultural del medio que los envuelve e implica, se aceptará que sus contenidos son importantes, aunque en ocasiones puedan llegar a consistir en sus propias formas. Las artes visuales no se pueden reducir a una mera creación de signos plásticos, que también podrían ser acústicos o cinéticos⁸. Además de estos modos y formas, y de manera indisoluble, expresan contenidos variados: son formas comunicativas. (Barroso Villar, 2005: 16-17)

2.2.2. Teoría formal del arte.

Mientras que la hermenéutica o la corriente *semiótica interpretativa* de Umberto Eco (1997 y 1998) –aun bien distantes entre sí, epistemológicamente– jerarquizan las interpretaciones de manera que algunas resultan más adecuadas y otras son «interpretaciones aberrantes» dando lugar a procelosas «derivadas de la interpretación»; ciertos movimientos artísticos, como los marcados por el espíritu de lo barroco, valorizan esas mismas aberraciones. La deformación barroquizante, la carnavalización, la parodia, la sátira o la interpretación impertinente son, al fin y al cabo, transformaciones sujetas a un sistema de posibilidades de fondo. Muchas son las minas pero pocas las que producen oro verdadero: lo cierto es que el temperamento barroco ha dado lugar a periodos de renovada creatividad ante el agotamiento de las formas canonizadas. Desde *El Quijote* hasta *Un chien andalou*, desde *Las meninas* hasta *Blanco sobre negro*, desde el *Ulises* hasta *Pierrot lunaire*. Y ello sólo es posible con una orientación «mediante» y «hacia» la forma misma. Así es que el estudio de los «géneros carnalescos» (Bajtín, 2005) o, en general, la indagación del

⁸ Como así es en nuestro objeto de estudio. Queda claro por lo tanto que los planteamientos de Julia Barroso Villar, aun partiendo del discurso de las vanguardias históricas, se postulan como un fecundo punto de partida para estudiar otras expresiones artísticas y culturales del siglo XX, especialmente en lo que se refiere a las dos características señaladas por la autora: 1) dimensión «audio»; 2) dimensión cinética. Esto es: el cine.

«espíritu barroco» (Wölfflin, 1991; D'Ors, 1964; Calabrese, 1994), descubren una perspectiva desde la cual las formas torcidas, derivadas, desviadas, impertinentes incluso, cuestionan profundamente la normalidad de lógica del sentido o del *sentido común*.

La orientación hacia la forma es la constante metodológica de toda aquella Historia del arte que pretende escrutar los objetos con los que se confronta más allá de su datación. El procedimiento analítico indicado por Adolf von Hildebrand en *El problema de la forma en la obra de arte* (1989) señala una vía practicable en torno al descubrimiento de una «organización contrastiva» o «arquitectura interna» del texto visivo como factor diferencial entre la «verdadera» y la «falsa obra de arte», en virtud de la clausura del conjunto y de la solidaridad relacional entre todos los elementos que lo componen, siguiendo ciertas reglas de organización detectables y explicitables (*cf.* Lancioni, 2012b: 134-154). En este sentido las aportaciones de Heinrich Wölfflin –a quien a menudo haremos referencia en el bloque II– siguen algunos de dichos planteamientos, ampliando el campo de visión hacia un sistema de contrastes entre la *forma clásica* y la *forma barroca*; entramado en el que privilegia a la segunda denominándola como «forma pintoresca» o resultado de la mediación de un «estilo» particular (1991: 29-37). A la cuestión de una *arquitectura interna* se suma ahora una inquietud *estilística* que excede los límites del objeto singular; y que permite considerar, en abstracción, un sistema de rasgos tan reconocibles como mutables según los períodos, las modas o las culturas a las que pertenecen las obras. El estilo aparece entonces como un «conjunto de condiciones de posibilidad» gracias al cual se reconocerán estas expresiones como formas individuables en un sistema que combina propiedades de sincronía y de diacronía (*cf.* Lancioni, 2012b: 170).

Del mismo modo, la Teoría de formatividad de Luigi Pareyson (1989) o las aportaciones de Aby Warburg (2010) y Erwin Panofsky (1966) desde la iconología, sitúan varios niveles reconstruibles bajo la lectura de la obra. Hemos de recordar que para Warburg las mutaciones en el *pathosformeln* (*vid.* Calabrese, 2012: 48 y Zucconi, 2013: 22-25) son el producto de una serie de homologías formales observables en función de un tópico común detectado por la mirada comparativa entre varias manifestaciones, colocando y moviendo las imágenes o los detalles de las mismas con chinchetas en una reestructuración permanente del orden de visión y de lectura en su *Atlas Mnemosyne*.

Si la iconografía ya era un método tradicional de interpretación capaz de reconocer las figuras en distintas manifestaciones a partir de los atributos que presentan, dicho pensamiento iconográfico encontrará su máximo esplendor en el concepto de «símbolo» de

la iconología panofskiana: se trata de un *simbolismo oculto* –«disguised symbolism» (Lancioni, 2010: 4)– en el que se presupone que todo elemento que forma parte de un conjunto figurativo quiere expresar algo. El paso adelante con respecto a la iconografía radica en el hecho de que el símbolo no sólo actúa en sincronía sobre el código religioso de la Contrarreforma católica, por ejemplo, sino en todo el arte secular, descubriendo en profundidad toda una configuración de las prácticas socioculturales con arreglo a semejante repertorio de formas. Al mismo tiempo, los razonamientos del propio Panofsky en *La perspectiva como forma simbólica* (1966) nos ponen sobre la pista de que la «correcta» construcción y desciframiento de la forma visiva es el resultado de un modelo de visualidad, de una lógica de la representación históricamente producida:

le forme delle singole figure o delle cose viene negata come tale, e viene trasformata nel ‘piano figurativo’ sul quale si proietta uno spazio unitario visto attraverso di esso e comprendente tutte le singole cose –independientemente dal fatto che questa proiezione venga costituita in base all’impressione sensibile immediata oppure mediante una costruzione geometrica ‘corretta’, che fu scoperta nel Rinascimento. (Panofsky, 1966: 35)⁹

Si bien todos estos planteamientos ponen sobre la mesa un proceso de simbolización sujeto a un código o sistema de reglas que rige un conjunto formal, lo cual coincide con gran parte de nuestro interés, la diferencia epistemológica, como sucedía con la hermenéutica, radica en la base idealista de la iconografía y del simbolismo iconológico, por la que el reconocimiento o no de una figura depende de la capacidad del intérprete de lograr las competencias adecuadas que garantizarían el acceso seguro a un único significado. A pesar de todo, reconoce Omar Calabrese que existe un interesante campo de colaboración con la semiótica sugerido por Umberto Eco (1999) en *La estructura ausente*, a condición de que «all’iconologia dei soggetti –o come dice Eco, delle ‘grandi configurazioni?’– si dovrebbe poter sommare un’iconologia delle strutture testuali» (Calabrese, 2012, 40)¹⁰. En todo caso, con el *Atlas* de Warburg y la perspectiva como forma simbólica de Panofsky, la iconología inaugura una perspectiva crítica sobre el modo en que las culturas organizan sus modelos en imaginarios o redes de imágenes.

En tal campo de indagación y ocupándonos de los fenómenos de la contemporaneidad, cabe destacar que el filósofo italiano Pietro Montani (2010) ha

⁹ «Las formas de las simples figuras o de las cosas queda negada como tal, y resulta transformada en el ‘piano figurativo’, sobre el cual se proyecta un espacio unitario visto a través de este y aglutinante de todos los elementos individuales –independientemente del hecho de que esta proyección quede constituida en base a la impresión sensible inmediata o bien mediante una construcción geométrica ‘correcta’, que fue descubierta en el Renacimiento–». (tr. n.).

¹⁰ «A la iconología de los sujetos –o como dice Eco, de las ‘grandes configuraciones?’– se debería poder sumar una iconología de las estructuras textuales». (tr. n.).

constatado una indiferencia de la mirada ante la saturación de imágenes en la cultura visual del siglo XXI; lo que Jesús Martín Barbero conceptualiza como «hegemonía de las imágenes» en el interior de los distintos discursos audiovisuales, prisioneros de aquella corriente por la que todo parece un *déjà vu* (vid. Martín-Barbero & Rey, 2004). William James Thomas Mitchell, al tiempo que tras *Pictorial turn* (2009) propuso una aproximación crítica al presente partiendo del programa metodológico de la iconología de Erwin Panofski, ya advertía en *Cloning terror* (2010) de que en el espacio digital de la red de redes se producen complejos efectos de clonación de imágenes. Adquiriendo una vida propia, las imágenes digitales tienden a reproducirse incontroladamente, incluso de forma autónoma, en una mimesis formal y estilística que invierte los roles del creador y de la creación, como el doctor y la criatura en el relato del *Moderno Prometeo* de Mary Shelley. Y es que, siguiendo a Bruno Latour y Peter Weibel (2002), la fotografía binaria es siempre réplica y clonación, hasta el punto de que no existe el original o, si se prefiere de esta otra manera, cada réplica es a la vez una copia original. Así pues, la reproducción entre dos imágenes viene dada por la reproducción del código binario que las conserva en la memoria potencialmente ilimitada del *big data*.

El sucesor del «homo videns» (Sartori, 2012), entonces, prisionero voluntario en el *synopticon* de la cultura digital, está sofocado, cansado, agotado visualmente... todo resulta demasiado visto, demasiado repetido. En una palabra: prosaico. Su actitud es de indiferencia con respecto a los estímulos que le llegan. Esa actitud generalizada de cansancio, certero diagnóstico de las sociedades occidentales postcapitalistas según otro filósofo, Byung-Chul Han (2012: 66 y ss.), requiere de una «pedagogía de la mirada» o, cuanto menos, de un retorno al problema de la forma que revierta el hastío de la visualidad.

Dentro de este conjunto de aproximaciones es de justicia reservar un lugar privilegiado al *formalismo ruso*, pues si bien se ocupa de la forma del discurso literario, y en especial, de los textos poéticos, su enfoque es la base de muchos de los planteamientos de la semiología estructural europea que bien pueden valer para la indagación formal de las imágenes. El estudio de la lengua de poesía de Jurij Tynjánov (vid. Todorov, 2010: 117-122 y 141-146) y, posteriormente de Roman Jakobson (1982), parte de la observación de la forma como mecanismo. En el seno de esta racionalidad, el instrumento adecuado deja de ser el del símbolo para privilegiar la sistematicidad de la composición, algo fácilmente extrapolable a la idea de «arquitectura interna» en Hildebrand (*sic.* Lancioni, 2012b: 287) en virtud del concepto de «función». Escribe Tynjánov: «llamo *función* constructiva de un

elemento de la obra literaria –en tanto que sistema– a su posibilidad de entrar en correlación con los otros elementos del mismo sistema y, en consecuencia, con el sistema entero» (Todorov, 2010: 126). En consecuencia, la artificialidad y la clausura autárquica de la lengua poética proceden por medio de la dinámica de una deformación barroquizante o «desautomatización de la percepción» (*cf.* Pozuelo Yvancos, 1980: 91-144), frente al automatismo estático de la lengua de prosa:

el dinamismo se manifiesta en la noción del principio de construcción. No hay equivalencia entre los diferentes componentes de la palabra; la forma dinámica no se manifiesta ni por su reunión ni por su fusión[...], sino por su interacción, y en consecuencia, por la promoción de un grupo de factores a expensas de otro. Se puede decir entonces que siempre se percibe la forma en el curso de la evolución de la relación entre el factor subordinante y constructivo y los factores subordinados. (Tynjánov en Todorov, 2010: 121)

El estudio de la forma literaria, en definitiva, se mueve dentro de los límites de la pregunta por la *literariedad* y el modo en que aquella, constituyendo un sistema articulado, pudiera ser analizada a partir de los textos que componen dicho conjunto. En el ámbito hispánico conviene señalar la aportación de la Estilística, que de la mano de Dámaso Alonso (1950) y Amado Alonso (1955), resulta transitar en paralelo a la lingüística y a la semiótica estructural. No es casualidad que en su *Diccionario*, Greimas señale que «se calificarán de *estilísticos* los hechos estructurales dependientes tanto de la forma como del contenido como de la forma de la expresión de un discurso, situados más allá del nivel de pertinencia escogido para la descripción, la misma que, por lo tanto, no los toma en consideración» (1982, I: 156). La distinción entre una «forma exterior» y una «forma interior» de la estilística a través de «niveles sensoriales, intelectuales y afectivos» (*cf.* Vázquez Medel, 1987b: 61), sugiere la idea de una estratificación en la que la mirada va contrastando la posición y la articulación de los elementos a partir de una homologación entre todos estos niveles superpuestos bajo la superficie. Dicho enfoque, por tanto, genera un umbral hacia la abstracción de la estructura –lo que no deja de ser una proyección lanzada por el estudioso– afrontando la manifestación, la cual actualiza y realiza el sistema de posibilidades virtuales descubierto en inmanencia a través de la noción de estilo.

2.2.3. Semiótica.

2.2.3.1. Fundamentos para una racionalidad semiótica estructural.

Ante todo la semiótica ha de definirse en sus dos acepciones. En primer lugar como semiótica-objeto o *función semiótica* entre elementos de distinto orden que constituyen los planos del contenido y de la expresión de una forma cualquiera. La homologación entre

estos planos organizados en categorías y rangos en el interior de cada uno de ellos constituye la base del funcionamiento de todo mecanismo semiótico: la significación. En segundo lugar la «semiótica» o «semiología» se entenderá de un modo disciplinar como el *metadiscurso* (cfr. Pérez Tornero & Vilches, 1980: 7-19) que se ocupa de estudiar dichas relaciones entre contenido y expresión, a las que subyace la articulación estructural del sentido en función de un sistema inmanente de distribución del valor en circulación, jerarquizado.

En su célebre ensayo de 1998 *La svolta semiótica* («el giro semiótico»), Paolo Fabbri anunció todo un cambio de orientación en los paradigmas científicos: un giro semiótico por el que las ciencias asumen que son discurso, construcción del imaginario compartido, al tiempo que se manifiestan bajo formas articuladas produciendo aquello que entendemos como «realidad». En rigor Fabbri define a la semiótica en continuidad con Saussure como una disciplina que tiene «pleno derecho a la existencia» (Saussure, 1995: 42) incluyendo en su interior a la lingüística. Sin embargo, mientras que el teórico suizo consideraba a la «ciencia del signo en el seno de la vida social» (*op.cit.*: 43) enfocada desde la psicología social y, por ende, desde la psicología general, para Fabbri queda entendida como «una ciencia descriptiva de la realidad» (Fabbri, 1999: 14) que no obstante, y aunque parta de ella, trascenderá la mera descripción en el momento en que pase a «estudiar los recorridos del sentido a través de las sustancias de expresión» (*op. cit.*: 15). En definitiva su lugar es el de un «proyecto incluido en una antropología general que presta atención a los estilos semióticos de la vida» (*op. cit.*: 16) –tal como hemos visto en el epígrafe 2.1.2. que sugería Claude Lévi-Strauss por medio de la definición de la antropología cultural, ocupante «de buena fe» del espacio de la semiótica saussureana–.

En lo que a nosotros respecta, tal «racionalidad semiótica» (*vid.* Marsciani, 1988) se define como una forma de mirada sobre objetos particulares que se pregunta por las formas del sentido y sus dinámicas de transformación, las cuales configuran un mundo habitable en el que, de hecho, estamos inmersos. Conceptos clásicos como los de «función» en Hjelmslev (1980: 55-63), de «texto» en Lotman (1979b: 101-103) o «discurso» en Greimas (1982, I: 126-130), nos ponen sobre la pista de que estamos ante una cierta idea de dinamismo o «proceso», tras el cual descubriremos el «sistema» inmanente –como sugiere el propio Hjelmslev (1980: 109-115) a partir de la dicotomía *langue/parole* de Ferdinand de Saussure (1995: 39-40)–, pero al que el segundo no le subsiste en ningún caso como una idea pura. La semiótica –dicho sea nuevamente– no es una ontología. Conviene precisar

que para la semiótica estructural greimasiana, a cuya herencia metodológica nos debemos en mayor medida, el sentido no se da como dato o como idea trascendental –como el «sentido común» de la hermenéutica– sino que es un *efecto de sentido* o construcción, resultado del funcionamiento de la maquinaria de la significación, esto es, de la semiosis:

La palabra ‘sentido’ debe entenderse como ‘efecto de sentido’, única realidad aprehensible, aunque incapaz de ser aprehendida de manera inmediata. De aquí resulta que la semántica no es la descripción del sentido, sino la construcción que, aspirando a una representación, sólo será validada en tanto en cuanto pueda provocar un efecto de sentido comparable. Situado en la instancia de la recepción, el efecto de sentido corresponde a la semiosis, acto situado en el nivel de la enunciación, y al de la manifestación, que es el del enunciado-discurso. (Greimas, 1982, I: 136)

La racionalidad semiótica es aún un proyecto en curso debido a la juventud de la disciplina en comparación con el recorrido varias veces centenario de la Historia o de la Filología, por ejemplo. Sin embargo, en el curso de las últimas décadas ha precisado su lugar, de un lado, separándose del campo exclusivo de la lingüística y, de otra parte, abandonando la descripción *naïf* de las semánticas particulares. Entrando en conversación interdisciplinar, la semiótica ha optado por realizar intervenciones críticas sobre las preocupaciones del tiempo presente, convirtiéndose en «socio-semiótica» (Landowski, 2007) o «etno-semiótica» (Del Ninno, 2007, Lancioni & Marsciani, 2007 y Marsciani, 2007). Con todo y a pesar de estas precisiones, tal y como incluso reconocen los autores mencionados en los prólogos de sus propios ensayos, aquí preferiremos seguir denominando a nuestro marco disciplinar como semiótica *tout court*.

En conclusión: resituada en el sistema de la ciencia y en el marco de una antropología general, «al igual que la lingüística performativa, la semiótica también debe concebir los signos como acciones, como transformaciones de situaciones, como planteamiento y modificación de acciones, espacios y tiempo» (Fabbri, 1999: 40); en cuyo interior la semiótica de la imagen constituye un nivel de pertinencia específico interesado por las *formas del sentido* inmanentes a los textos visivos (*vid.* Lancioni, 2012b: 273-301), los cuales señalarían el lugar de un conjunto en función de su vehículo discursivo a través de una superficie plástica que trasciende la mera reproducción figurativa.

2.2.3.2. La semiótica transdiscursiva.

La denominada como *Semiótica de la trascendencia discursiva* o *Semiótica transdiscursiva* (Vázquez Medel, 1995 y 1996: 63-84; Barroso Villar, 2007: 40-81; Millán Barroso, 2009) no ha de confundirse con una lectura de esta racionalidad desde la filosofía idealista. Por el

contrario mantiene sus fundamentos estructurales 1) ofreciendo una salida al enroque de las semiologías atómica y de los códigos sobre los modelos de la lingüística; y 2) entendiendo el texto y el discurso de una manera amplia y dinámica. Se trata de un ensanchamiento de los enfoques, de una diversificación de los ámbitos de interés a condición de que los objetos elegidos se comporten discursivamente para ser analizados como tales. Las propuestas procedimentales de este enfoque dejan atrás tanto la fonología y la exclusividad de la lengua natural como la elaboración de catálogos o inventarios semánticos, en relación con el proceso histórico de la Academia española por el que algunos profesores e investigadores en Lingüística y Filología empezaron a abrir el campo de la investigación en Comunicación a finales de los años ochenta del pasado siglo.

Estos autores entendieron que la «superficie discursiva» (Barroso Villar, 2007: 20) es el resultado de una convergencia de diferentes semióticas-objeto, las cuales interactúan y se contaminan a través del plano del contenido o de la expresión –como por ejemplo el plano del contenido de las semióticas visivas de carácter figurativo y el plano de la expresión de la semiótica del mundo natural– en una interacción que, por analogía con las nociones de «intertextualidad» (Kristeva, 1969) e «hipertextualidad» (Genette, 1988; *cfr.* Martínez Fernández, 2001), pasarán a denominarse relaciones *interdiscursivas* e *hiperdiscursivas* (Millán Barroso, 2009: 96), en el seno de una serie de fenómenos más amplios de manifestación formal del sentido denominados como *trascendencia discursiva* o *transdiscursividad* (Vázquez Medel, 1998). Veremos un mayor desarrollo de estos planteamientos en el epígrafe 4.3.2.1.

2.2.4. Teorías del cine y poéticas filmicas.

Es imprescindible precisar que la teoría del cine no se escribe en singular sino en plural, dependiendo de los emplazamientos de las distintas cinematografías que se deseen plantear: a saber, nacionales, centrales o periféricas, industriales, alternativas, etcétera.

Una revisión bibliográfica comparada, por ejemplo, de un compendio teórico digamos clásico como el de Robert Stam (2001) en paralelo a otro alternativo como el de Gerardo Tuduri (2012), pondrá rápidamente de manifiesto que la elección de una u otra teoría, así como el ensamblaje de las posturas en el interior de cada una, depende en gran medida de una cierta «tendencialidad»¹¹, de un punto de vista «capaz de agitar las estancadas aguas de la cinematografía» (Jordá en Pasolini & Rohmer, 1970: 5). Las teorías

¹¹ En las páginas citadas, Joaquim Jordá se refiere a la corriente crítica italiana denominada «de tendencia» asumida por las revistas *Filmcritica* y *Cinema e film* de la segunda mitad del siglo XX.

cinematográficas han estado a menudo tan suscitadas como regidas por una actitud determinada; sea a través de un punto de vista práctico –cineastas que reflexionan sobre su oficio–, político –como la teoría del montaje soviético o el neorrealismo italiano– o editorial –en torno a las revistas cinematográficas más influyentes del siglo XX como *Cahiers du Cinéma*, *Sight & Sound* o la americana *Film Culture*... entre otras tantísimas que sería imposible enumerarlas todas–. ¿Cómo obviar que han sido y son muchos los críticos que desde la producción dispersa y atomizada en revistas especializadas han constituido toda una tradición de escritura, como puede ser la de André Bazin, Serge Daney, Jonathan Rosenbaum o Adrian Martin; también algunos cineastas de la Nueva Ola francesa como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer o Jacques Rivette?

La teoría del cine tomada en su totalidad resulta un sistema heterogéneo repleto de tendencias y posturas a veces enfrentadas, del mismo modo que no ha establecido unos límites claros con respecto a la crítica. Esta heterogeneidad de partida la ha ordenado Jacques Aumont (2004) distinguiendo entre las formulaciones de «la crítica, del comentario de la obra, de la apreciación valorativa, de la historia y del relato biográfico» (Aumont, 2004: 19). En esa publicación –no por casualidad titulada *Las teorías de los cineastas*– dicho autor concede una atención especial a un sexto tipo: las formulaciones de aquellos que «piensan su arte en términos artísticos: cine por el cine, cine para decir el mundo» (*op. cit.*: 12). Podrían ser estas acaso unas poéticas formalistas, en tanto que parten de un interés autóctono con respecto al objeto de su interés: comprender el cine sin agotarlo en una sola definición, concebirlo en cuanto a sus usos y potenciales más allá de parámetros de rentabilidad o reconocimiento social. De otra parte, muchos han sido los cineastas que han terminado convirtiéndose en teóricos –incluso en contra de su voluntad individual, como Alfred Hitchcock en el célebre libro de entrevistas publicado por Truffaut– cuando se han detenido a conversar en torno a los problemas de su técnica y de su oficio.

Por otro lado están aquellos cineastas que, aun habiendo pensado mucho, han escrito poco o nada, pero cuyas películas constituyen verdaderos ensayos de poética en virtud de una identidad estilística muy fuerte. Intuimos en determinados casos como los de Kenji Mizoguchi, Stanley Kubrick o Carl Theodor Dreyer –entre otros, conjunto en el cual, naturalmente, incluiremos también a José Luis Guerín–, que bajo el discurrir de sus imágenes radica todo un sistema al que no se puede acceder de no ser atravesando las propias obras con parsimonia y generosidad cinéfila; unas veces pobladas con profusión por todo tipo de significantes y de artilugios, en otras ocasiones, como en el de la

filmografía que nos ocupa, en función de su apariencia minimalista, prácticamente desnuda.

De entre las muchísimas posturas posibles vamos a trabajar fundamentalmente con dos: la *teoría del montaje soviético* (vid. Eisenstein, 2001 y Vertov, 1974b) –una poética netamente formalista– y ciertas variaciones de la *teoría realista de tradición francesa*, cuyo manifiesto fundacional lo constituyen los artículos de André Bazin titulado «Montaje prohibido» y «Ontología de la imagen fotográfica» (Bazin, 2007: 23-32 y 67-80, respectivamente). En ellos Bazin postula el poder constructivo del cinematógrafo por encima de su capacidad reproductiva, la cual constituye a pesar de todo su condición materialista de base. De aquí se desprende una definición del cine como *poética del encuentro* a partir de un dispositivo –el cinematógrafo– que instala un punto de vista: una relación de mirada entre una subjetividad y lo que queda al otro lado de aquel aparato –precisamente denominado «objetivo»–. Este punto de partida común es el de aquellas prácticas cinematográficas que encuentran su capacidad simbolizadora en la *búsqueda de las formas cinematográficas en vivo*, es decir, la reivindicación del cine como un arte del hallazgo en el momento en que sale de las cuatro paredes del estudio y convierte al azar incontrolado de la macrosemiótica del mundo natural en su plató y su escenografía.

Finalmente cabe destacar que el proyecto actualmente en curso de edificación de una *teoría digital del cine* parte de una importante fractura en los modelos de producción, simbolización y de recepción. El cine, que ya fue «une invention sans avenir» en sus orígenes según las palabras del patriarca de los Lumière, se transforma radicalmente con el cambio de siglo y de milenio, hasta el punto de que hoy por hoy se habla de «la muerte del cine» (Cherchi Usai, 2005) y de «post-cine» (Denson & Leyda, 2014); un fenómeno ubicado cronológicamente «después del cine» (Quintana, 2011). En palabras de Francesco Casetti:

Il cinema ridefinisce la sua identità: ci chiede di accettare le trasformazioni cui è andato incontro, e anzi di proiettarle all'indietro, sulla stessa storia; solo così possiamo stabilire un ponte tra passato e presente che si tratti ancora di cinema. Insomma, la sua persistenza per un lato è basata su una maggiore flessibilità, per un altro lato su una sorta di reinvenzione continua di sé che ci è affidata e che ci consente di rinoscere come cinema, e come lo 'stesso' cinema, ciò che abbiamo davanti, pur con tutte le sue diversità. Leggerezza e reinvenzione: se il cinema rimane tra di noi, queste sono le condizioni perché ciò avvenga. (Casetti, 2015: 237)¹²

¹² «El cine redefine su identidad: solicita aceptar las transformaciones a las que ha dado encuentro, y aun más, proyectarlas hacia el pasado, hacia su propia historia; sólo así podríamos establecer un puente entre el pasado y el presente para seguir siendo cine. En resumen su persistencia por un lado está basada en una mayor flexibilidad, de otra parte en una suerte de reinención continua de sí mismo que se nos encomienda y que nos permitiría reconocer como cine, o como el 'mismo' cine, aquello que tenemos ante nosotros, incluso con todas sus diferencias. Ligereza y reinención: si el cine continúa entre nosotros, estas son las condiciones para que ello suceda.» (tr. n.).

El punto de ruptura entre el cine y aquello que podría considerarse como «post-cine», bajo cierto y no poco problemático punto de vista, se sitúa en el hecho diferencial de que, desmaterializada en el interior de la novedosa tecnología digital, la imagen hace entrar en crisis los vínculos que anteriormente la unían de forma empírica con la realidad: una especie de imparable iconoclastia involuntaria con respecto a las viejas imágenes fotográficas basada en el carácter perecedero de su soporte físico en celuloide. Cancelada la supervivencia de las imágenes con una existencia material, en términos peirceanos, se rompería la evidencia ontológica del nexo que vincula al representante con el referente al que se supone que sustituye o representa. El post-cine regresa necesariamente a uno de sus problemas fundacionales: su frágil resistencia con respecto al tiránico dominio de Cronos y su aspiración a una eternidad indiferente, salvaguardando la forma de su corrupción.

La teoría digital del cine también coloca en el centro de sus preocupaciones la precariedad de los límites genéricos entre las dos grandes macrocategorías que, tradicionalmente, se han venido manejando desde la teoría y la crítica: *ficción* y *no-ficción* (Weinrichter, 2004). La categoría «documental» ha sido un concepto caro desde luego para la teoría y la práctica del cine, asociada a un cierto grado de representación realista –lo que Genette denomina «relatos factuales» en *Ficción y dicción* (1993)–. Con el cine digital, que por decirlo citando a Agnès Varda (2004; 00:04:43) permite «efectos estroboscópicos, hiperrealistas y hasta narcisistas», el documental no sólo va a encontrar una nueva vida (Weinrichter, 2010), sino que, derribando las fronteras genéricas y trasgrediendo las marcas enunciativas hasta ahora asociadas a los macrogéneros, va a ocupar uno de los puntos de interés de la teoría y de la crítica a través de los reciclajes del cine doméstico, del diario, del epistolario, de las *escrituras del yo* y de un renovado *cine etnográfico* que, en la estela ya lejana del magisterio de Jean Rouch, se preocupa no sólo por depurar la mirada, sino también por hacer girar en 180 grados el punto de vista de la cámara sobre su propio eje, o bien mostrando el contraplano o bien denunciando la artificialidad del montaje en las derivas discursivas reunidas de forma amplia y vaga bajo la denominación de «cine-ensayo» (*cfr.* Lopate, 1996, Torreiro & Cerdán, 2005 y Bergala, 2000a), en ocasiones definido también como «forma dialógica» (Montero, 2012; *cfr.* Weinrichter, 2005 y 2007).

Finalmente, en el intento de superar la cesura entre teoría y praxis creemos fundamental otorgar a la crítica de cine un papel primordial; o bien contribuyendo a dotarla de instrumentos que trasciendan el mero impresionismo de la feria de supuestas novedades

en que a menudo se convierte, o bien concediéndole el lugar que le corresponde de pleno derecho como punto de contacto con el nivel empírico de la investigación. Quienes se han ocupado de documentar y estudiar este tipo de escrituras en relación con el fenómeno cinematográfico (*vid.* Navarrete Cardero, 2013) han asignado entre otras funciones un papel creativo a su práctica. Por otra parte, el contexto de la web 2.0 y de las prácticas de escritura en red, en donde la crítica se disemina en todo tipo de modalidades discursivas a menudo marcadas por el discurso pasional y la adhesión cinéfila (Rosenbaum, 2010; *cf.* Menarini, 2012), la práctica de la una crítica de tipo analítico se convierte en un espacio de resistencia ante los discursos hegemónicos, tanto acerca de las imágenes como en lo concerniente al contexto general de la cultura, atravesada por las prácticas de consumo voraz. No hay que perder de vista que todo gesto analítico, cuando queda formalizado, da lugar a un *metadiscurso* que discurre en paralelo y frecuentemente con seria desventaja en términos de ingenio y calidad con respecto al objeto con el que la emprende, para bien o para mal. La escritura crítica, por tanto, ha de ser rehabilitada como momento reflexivo con una función transformadora, en tanto que sea considerada como el resultado de «inactividad motriz que deviene pura energía intelectual» (Losilla, 2010: 13). De acuerdo con el crítico y teórico Àngel Quinana:

el gran reto de la crítica reside en escribir y pensar desde el cambio, pues el nuevo compromiso ya no está en las viejas batallas que convirtieron a la crítica en un gran circo romano del gusto, sino en levantar acta de lo que está ocurriendo para convertir la crítica en testimonio y documento de un mundo en transformación. (Quintana, 2012: 7)

3. FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS.

3.1. El corpus: indagación empírica y trabajo de campo.

Como ya hemos anticipado durante la exposición de los objetivos específicos – epígrafe 1.3.–, el proceder de la investigación ha comenzado por una fase empírica de documentación, esto es, por la elaboración de un corpus. Dicho corpus se establece en función de un criterio de clausura de los objetos que lo componen, el cual trasciende la materialidad de sus componentes. Esta nos parece una cuestión central que, no obstante, se desarrollará adecuadamente en el bloque II: no siempre los objetos-discurso que componen nuestro corpus están ligados a un soporte material tangible. De hecho, por ejemplo, la copia de la que disponemos de la película de 2016 *La Academia de las musas* es una copia digital que José Luis nos ha hecho llegar a través de un enlace alojado en Internet. La película no es que haya perdido su cuerpo en soporte 35 milímetros, DVD, Blu-Ray o cualquiera que sea, sino que esta corporeidad es netamente digital. Su naturaleza codificada en lenguaje binario restituye ese cuerpo por medio de una operación de decodificación a través de la interfaz de cualquier pantalla; proceso de traducción intersemiótica –de lenguaje binario a semiótica visiva– que no hace sino acelerar las conexiones espacio-temporales y facilitar, desde nuestro punto de vista, la labor del investigador a la hora de llevar y de traer la copia consigo, o de detenerla para analizar un *raccord* o una composición, por ejemplo.

Así es que podemos agrupar los elementos que componen este corpus en función de su soporte –o carencia del mismo– y de su tipología, con tal de explicitarlo adecuadamente.

En primer lugar tenemos los siete componentes del objeto material –ya mencionados– más las cinco películas analógicas –*Los motivos de Berta*, *Innisfree*, *City Life*, *Tren de sombras* y *La ciudad de Sylvia*– y dos cortos de juventud –*Memorias de un paisaje* y *Naturaleza muerta*–. Para reunir estas piezas hemos realizado una especie de «peregrinaje cinematográfico» entre las ciudades de Sevilla, Segovia, Barcelona, Madrid y Cádiz entre salas de cine, museos, filmotecas y festivales en busca de dichos objetos, ya que algunos de ellos –como *Dos cartas a Ana* o las *Correspondencias*– estaban ligados a un espacio físico de exhibición; otras veces dependían de la ubicación geográfica de las pantallas en las que se pudieron ver.

Casi siempre hemos podido trabajar a partir de copias digitales de cada uno de estos objetos, dando por hecho que las pantallas o las calidades de visionado no han sido las más adecuadas para este tipo de películas. Ello ha sido contrarrestado, en la medida de lo

posible, con primeros visionados en salas de cine, festivales o museos, en donde el soporte digital DCP o el transfer a 35 milímetros proyectado en una gran pantalla con sonido envolvente ha generado la experiencia deseable en cada caso.

En una segunda fase, unas veces la disposición de estos objetos ha surgido en virtud de sus ediciones videográficas por parte de los sellos Intermedio, Versus u Ovideo; otras en plataformas de Internet como Filmin o MUBI –para algunos segundos visionados que suscitaron curiosidad–; y en ocasiones, también cedidos por el propio José Luis de manera confidencial. De otra parte, aquellas obras analógicas de la primera etapa las hemos encontrado digitalizadas para su adecuado estudio en la sede madrileña de la Fimoteca Española o en la Fimoteca de Cataluña en Barcelona. Tales han sido los casos de *Memorias de un paisaje* y *Naturaleza muerta*, por un lado, y de *Los motivos de Berta* por otro, respectivamente¹³.

En segundo lugar, una segunda área de elementos de este corpus la componen una serie de *intertextos* que, a partir de la experiencia vital, han ido conformando una memoria personal. Dichos intertextos pueden clasificarse según la especie discursiva a la que pertenecen: cinematográficos, literarios, pictóricos o escultóricos. Entre los primeros distinguimos todas aquellas películas citadas en el apartado de referencias filmográficas, las cuales sirven para establecer conexiones de tipo iconográfico y señalar las derivas estilísticas que permiten ejemplificar los razonamientos. Los intertextos literarios han sido, en cambio, mucho más restringidos, y han venido dados por citas o referencias o bien explícitas en el objeto material o bien confesadas por parte del autor real. Estos han sido *En busca del tiempo perdido* y *Recuerdos de una mañana* de Marcel Proust, *Las penas del joven Werther* de Johan Wolfgang von Goethe y la *Vita Nuova*, la *Divina Comedia* y los sonetos de Dante Alighieri. Las ediciones consultadas están debidamente indicadas en el apartado de referencias bibliográficas, especialmente las traducciones de Raffaele Pinto –de la *Vita nuova*– y de Manel Pla –de *Recuerdos de una mañana* de Proust–. Los elementos pictóricos han ido surgiendo a partir de conexiones secretas y personales: hemos procurado en tales casos incluir una reproducción de la obra indicando la datación y ubicación de cada una. Finalmente, los intertextos escultóricos se establecieron a partir de hallazgos en distintos viajes realizados en las estancias internacionales desarrolladas en el curso del plan formativo de este proyecto. Igualmente en estos casos se indica la información contextual oportuna.

¹³ En el anexo I, titulado «Filmografía completa. Fichas de películas», ofrecemos un catálogo completo de esta fase primera de documentación.

Tercer conjunto: aquel que componen toda una serie de documentos que podríamos considerar como *paratextuales* en función de su posición o bien anterior o bien periférica con respecto a las obras del objeto material. Aquí incluiremos guiones –cuando los hay–, documentos de producción, fotografías de rodaje, críticas, entrevistas, artículos de prensa o comentarios en redes sociales y ediciones de las obras. En rigor, todos estos elementos están debidamente recogidos junto a las referencias bibliográficas. Los guiones, escritos de juventud del cineasta y *dossiers* de proyectos los hemos consultado en la sede de Recoletos de la Biblioteca Nacional del España y en la Filmoteca de Madrid.

Finalmente, esta indagación ha contado con la colaboración generosa de José Luis Carroggio Guerín a partir de un contacto permanente a través de distintas visitas recíprocas, correo electrónico y cuatro entrevistas en profundidad recogidas en los anexos II, III, IV y V, celebradas en Córdoba, Segovia, Barcelona y Sevilla, respectivamente. El último de ellos, el V, coincide con una experiencia con la que esperamos haber realizado una modesta actividad de divulgación de este proyecto de investigación a nivel local, que tuvo lugar el martes 19 de julio de 2016 con el diálogo entre el cineasta y quien escribe en el programa radiofónico *La Gran Evasión* (88.0 FM Sevilla). La transcripción de estos coloquios, además de una documentación de primera mano, ilustra frecuentemente los distintos razonamientos una vez aplicado el filtro correspondiente del análisis del discurso sobre dichas declaraciones.

3.2. De la cultura al recorrido generativo del sentido.

Superada la fase de trabajo de campo, este corpus compone una textualidad, un tejido de elementos articulados tanto entre ellos como en el interior de cada uno. Hacia afuera apuntan hacia el ámbito de la cultura como memoria compartida y no-hereditaria de una colectividad, cuyos límites apenas pueden intuirse sobre el fondo de un horizonte vago y apenas alcanzable; pero conjunto del cual, no obstante, es claro que dichos elementos forman parte. Tal sería el ámbito de una «semiótica de la cultura» (Lotman, 1979b, 1996 y 1999), en el que, circunscritos al corpus como simulacro de una parte de esa gran textualidad, podremos avanzar algunas hipótesis en torno a puntos comunes de su funcionamiento, haciendo una aportación –que se sabe parcial– al estudio de la cultura digital.

La dimensión interior resulta más provechosa, pues hemos visto que la determinación de los objetos como objetos formales presupone que todos ellos están

dotados de sentido. Si el sentido, al modo de Hjelmslev y Greimas, aparece como sustancia común a distintas manifestaciones eidéticas –que pueden ser películas, cuadros, novelas, esculturas o poemas; pero también espacios antropológicos, modas o prácticas–, entonces es posible reconstruirlo a partir de un análisis en profundidad de los elementos que solidariamente funcionan dentro de la estructura de la significación de cada una de ellas.

¿Cómo se produce, pues, el sentido? El método estructural que hemos planteado garantiza precisamente su operatividad en virtud del concepto de *recorrido generativo del sentido*, esto es, «la economía general de una teoría semiótica» que postula la posibilidad de definir cualquier objeto semiótico «según el modo de su producción», de manera que «los componentes que intervienen en ese proceso se articulan entre sí según un ‘recorrido’ que va de lo más abstracto a lo más concreto» (Greimas y Courtés, 1982, I: 194).

Hay que señalar no obstante que dicho *modus operandi* es una reconstrucción simulada de sus condiciones de producción de acuerdo con un modelo semiótico propio, no a una ontología que testimonie las condiciones materiales y económicas factuales de la producción del objeto-discurso ni, necesariamente, circunscrito a la intencionalidad de la expresión de alguien que realice su programa de acción.

Esta cuestión nos parece metodológicamente crucial. Mejor dicho, es la cuestión definitoria del método semiótico estructural, ya que marca la diferencia con respecto a las metodologías del historiador, del psicólogo o del sociólogo. Mientras que aquellos tratan de recuperar la «escena» como una porción de la realidad empírica, la mirada del semiólogo practica una simulación a la inversa. El sentido no existe como sustancia trascendental, sino en el interior de la forma; es el resultado de la proyección invertida que realiza el sujeto investigador conforme a las categorías de que le provee el método, desde las *estructuras discursivas* de superficie –observables en la superficie eidética del objeto– hasta las *estructuras semio-narrativas* –de base abstracta– (*op. cit.*: 196):

La teoría semiótica que tratamos de elaborar, aunque de inspiración generativa, es difícilmente comparable a los modelos generativistas [de la lingüística y de la gramática generativas], ya que su proyecto es diferente: basada en la teoría de la significación, persigue dar razón de todas las semióticas (y no sólo de las lenguas naturales) y construir modelos capaces de generar discursos (y no frases). Por otra parte, considerando que todas las categorías, aun las más abstractas (incluyendo las estructuras sintácticas), son de naturaleza semántica y, por ello, significantes, no muestra el menor reparo en distinguir, para cada instancia del recorrido generativo, subcomponentes sintácticos y semánticos (*strictu sensu*). (*op. cit.*: 195)

3.3. Análisis.

El análisis ha actuado en dos fases distintas. La primera de ellas corresponde con el trabajo pormenorizado con los propios objetos materiales, descomponiendo sus partes y determinando la articulación de los mismos sobre la sintaxis de superficie. Esta primera parte consiste en un análisis de tipo formal y, en ocasiones, iconográfico o intertextual, que en el proceso posterior de escritura requiere de una serie de descripciones para dar cuenta de su proceder. La segunda parte emprende una negociación de sentido mediante el análisis morfo-estructural en inmanencia, en donde los límites del objeto-discurso establecen el ámbito de actuación pertinente con tal de encontrar y determinar el funcionamiento de su maquinaria de producción de la significación.

3.3.1. Análisis filmico.

Las metodologías concretas han sido las propias del análisis de textos vivos brindadas por la semiótica general (Greimas, 1994¹⁴), aplicada (Casetti & Di Chio, 1991; Lotman, 1979a y 2001; Zunzunegui, 1995: 145-194 y Ramón Carmona, 2010), y por el microanálisis filmico (Talens, 1986); plasmadas en el apunte manuscrito durante el repetido visionado de las obras fílmicas en su dimensión dinámica, pero también practicando recurrencias en bucle o congelando fotogramas en la pantalla digital doméstica del ordenador personal. La descomposición analítica ha procedido anotando códigos de tiempo y aislando secuencias como unidades espacio-temporales, a su vez agrupadas en bloques temáticos mayores.

En el interior de cada secuencia hemos aislado unidades que señalan el lugar de una «isotopía» o lugar común de significación (Greimas & Courtés, 1982, I: 229-232), tanto del plano del contenido como del plano de la expresión. Ello dibuja al final un esquema general del funcionamiento de ambos planos a partir de la sucesión de anotaciones que comparten las mismas isotopías.

Los fotogramas capturados en el curso de estas operaciones los hemos utilizado para ilustrar nuestros razonamientos y ejemplificarlos; la totalidad de los cuales se incluyen en formato digital en DVD junto a los anexos del presente documento.

¹⁴ Ya que de imágenes se trata –sean acústicas o visivas– la semiótica general recomienda distinguir entre los niveles figurativo y plástico. Elucidaremos tales funcionamiento en el bloque III, en donde creemos que dicha disquisición es pertinente conforme al razonamiento sobre el funcionamiento poético de los objetos. Por lo pronto valga reconocer que se trata ante todo de dos maneras distintas de lectura, a veces complementaria, otras independiente, que proporcionan perspectivas alternativas sobre la disposición sintáctica de los elementos que entran en juego sobre la superficie discursiva.

3.3.2. Análisis morfo-estructural: pertinencia de un modelo.

El método estructural como reconstrucción del recorrido generativo del sentido presupone que toda forma es forma de algo que no necesariamente le antecede a modo de presencia empírica, lógica o causal –el esquema de la representación mimética–, sino que su manifestación le otorga un modo de existencia semiótico. Poder designar las cosas dota de existencia a esas mismas cosas dentro del fenómeno relacional de la alteridad entre sujeto y objeto o entre sujetos distintos. La existencia semiótica supone por tanto el pasaje de la *indiferencia* a la *diferencia*, esto es, la incorporación de un elemento a una posición en el interior de un sistema de oposiciones negativas, por las que algo se distingue de todo lo demás. Tales sistemas diferenciales pueden articularse en dos vertientes o componentes: una componente *sintáctica* y otra *semántica*.

La noción de sintaxis ya implica la articulación de distintos elementos que desempeñan una función y que, además, garantizan el carácter descomponible de la superficie eidética en unidades discretas. Uno de los ejes sintácticos más relevantes que nos servirá como umbral hacia la indagación del mecanismo de significación es el de la «enunciación», proceso de discursivización o puesta en marcha de la máquina de producción de sentido a partir del despliegue de la actorialización, la temporalización y la espacialización, por las que alguna instancia –sujeto– produce un enunciado –objeto-actante–, en una relación de reciprocidad en que ambos se desvelan (Greimas & Courtés, 1982, I: 144-146 y II: 86-89). La triple deixis *io, hic et nunc* –yo, aquí y ahora– y sus diferencias con otras disposiciones –no yo, no aquí y no ahora– es la base fundamental de la enunciación que, como veremos en su momento, puede ser entendida al modo de un simulacro interno al objeto-discurso en virtud del principio de clausura del mismo.

Desde la vertiente semántica, si la expresión es expresión de un contenido, entonces se despliegan una serie de figuras reconocibles como «isotopías», sean temáticas o expresivas. En el interior de estos lugares comunes, las diferencias de significado pueden reconstruirse en el cuadrado semiótico: «la representación visual de la articulación lógica de una categoría semántica cualquiera» (Greimas & Courtés, 1982, I: 96-99 y II: 63-69). Una pequeña tipología de dichas diferencias incluye las *cualitativas* –entre términos contrarios–, *privativas* –entre términos contradictorios– y *participativas* –entre todos los elementos del conjunto del cual forman parte–. En consecuencia, el cuadrado semiótico se construye a partir de una diferencia cualitativa entre dos términos contrarios ($A \neq B$) y sus contradictorios (No A y No B) en una relación diagonal de diferencia privativa; los cuales, a

su vez, son términos subcontrarios. Todos ellos, en definitiva, se oponen a los demás en el interior del conjunto en virtud de una diferencia participativa (figura 2).

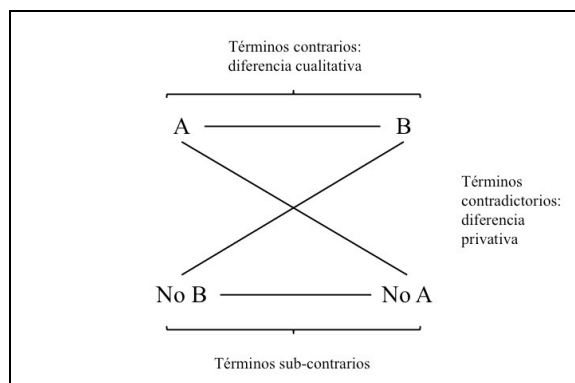


Figura 2: el cuadrado semiótico como sistema de diferencias.

Pero el sentido propiamente se articula en profundidad, bajo estas dos componentes, sintáctica y semántica, en el nivel de las *estructuras semio-narrativas*. La semiótica narrativa será aquella en que, precisamente, se observe la orientación de un sujeto hacia un objeto en función de una jerarquía de valores. La investidura del valor tiene lugar por tanto en el nivel profundo de una sintaxis fundamental en relación estrecha con la semántica fundamental, de modo que se activa un sistema de homologaciones entre todos estos estratos superpuestos unos sobre otros. Podemos representar dicha estratificación mediante el cuadro de la figura 3, lo que da lugar al recorrido o simulacro de recorrido generativo del sentido (Greimas & Courtés, 1982, I: 197; *cfr.* Calabrese, 2012: 36).

	COMPONENTE SINTÁCTICA		COMPONENTE SEMÁNTICA
ESTRUCTURAS SEMIONARRATIVAS	Nivel profundo	Sintaxis fundamental	Semántica fundamental
	Nivel de superficie	Sintaxis narrativa de superficie	Semántica narrativa
ESTRUCTURAS DISCURSIVAS	Sintaxis discursiva Sintaxis de superficie (plástica) Discursivización Actorialización ———— Temporalización ———— Espacialización		Semántica discursiva Tematización Figurativización

Figura 3: el recorrido generativo del sentido.

Esta investigación, a todas luces, está destinada a producir el presente documento de trabajo con tal de someterlo a escrutinio de los especialistas y a discusión pública. Y ello sólo es posible a partir de la escritura del mismo. De hecho ha sido durante la redacción cuando han aparecido los conflictos con mayor intensidad; también donde se han elucidado modestamente. No podemos sino otorgarle a esta práctica una función central en el desarrollo del pensamiento, canalizando las intuiciones y los juicios impresionistas bajo esta forma de racionalidad. Sí, el pensamiento se convierte en devenir constante por medio de la escritura, la corrección autocrítica y la reescritura.

BLOQUE II: EL CONTEXTO. APUNTES PARA EL ESTUDIO DE LA SEMIOSFERA A TRAVÉS DE LA IMAGEN POST-CINEMATOGRÁFICA.

4. DESPUÉS DEL CINE.

If Perceptive Organs vary, Objects of Perception seem to vary;

If the Perceptive Organs close, their Objects seem to close also. (William Blake)¹⁵

Se ha hablado a menudo de «la muerte del cine». Provocadora y no poco polémica afirmación ha sido esta cada vez que se ha formulado, sea a través de las distintas experiencias vanguardistas que venían planteando enmiendas a la totalidad del paradigma de las artes desde los años diez y veinte del pasado siglo, a través de la modernidad cinematográfica en los cincuenta y sesenta, o de los heterogéneos movimientos finiseculares que coinciden con el centenario de la invención del cinematógrafo¹⁶. A todas aquellas corrientes generadoras de discursos de distinta clase –sean manifiestos o ensayos, sean obras artísticas– les es común un mismo elemento: el deseo de los cineastas y teóricos que los perpetraron de abrir una brecha en los límites, de inaugurar un horizonte nuevo por conquistar bajo la metáfora del lenguaje cinematográfico como un vasto territorio desconocido hacia el cual urge partir dejándolo todo atrás: «una mañana, partimos/ las ideas/ plenas de entusiasmo/ el corazón oprimido por el rencor/ y por deseos amargos/ y vamos/ siguiendo el ritmo de las olas/ meciendo nuestro infinito/ en la finitud de los mares» (Godard, 2007: 101).

Aparece entonces una tensión entre dos polos opuestos que coincide con la antigua *Querelle des Anciens et des Modernes*: las reglas de lo ya conocido y limitado por el canon de los momentos marcados por el *clasicismo* frente a la novedad de los periodos caracterizados por la *transgresión*. Tal dicotomía expresa a la perfección la paradoja que plantea Godard entre la finitud de los mares y la infinitud del sujeto deseante, puesto que toda vanguardia (*vid.*

¹⁵ «Si varían los órganos de la percepción, parecen variar los objetos de la percepción; si se cierran los órganos de la percepción, parecen cerrarse también sus objetos» (Blake, 2014: 125).

¹⁶ En ocasiones el debate surgió en términos de movilización militante, como fue el caso del movimiento Dogma 95. Sus promotores, más que certificar la muerte del cine, solicitaban matarlo metafóricamente en un acto de rebelión inconformista. Un lacaniano *matar-al-padre* que en un principio mucho tuvo que ver con el programa ideológico que décadas antes había propuesto François Truffaut en su artículo de 1945 contra el «cinéma de qualité» o «cinéma de papà» titulado «Une certaine tendance du Cinéma Français» (*vid.* Romaguera i Ramió&Alsina Thevenet, 2010: 226-246). Así se explica que el Manifiesto Dogma afirme en sus primeros párrafos: «DOGME 95 tiene como fin formal luchar contra ciertas tendencias del cine actual». De forma análoga, la irrupción de Lars Von Trier y Thomas Vinterberg en la conferencia-simposio no por casualidad titulada «Le cinéma vers son deuxième siècle» del 13 de marzo de 1995, se planteó mediante el anuncio del manifiesto mismo como «un acto de sabotaje. ¡Ya es suficiente! [...] El cine estaba muerto y pedía su resurrección» (1995).

Bürger, 1987 y Barroso Villar, 2005; *cf.* Lotman, 1999: 160) se constituye ante un fondo o espacio textual sobre el cual se recorta y al que trata de superar, sea por mutación de algunos elementos, sea por enmiendas a la totalidad. En consecuencia, cuando se habla de la *muerte del cine* y del consiguiente *post-cine* que lo sucedería, conviene hacer un esfuerzo por aprehender esa tensión entre lo conocido y lo transgresor, los límites que acotan el significado y las posibilidades de generación de nuevos sentidos en el seno de la cultura en la que se enmarca. ¿Pero cuál es esta cultura... o estas culturas? Jurij M. Lotman (1979b: 77-78) plantea una tipología que opone a la cultura de lo *clásico* frente a la del *barroco*.

Lo *clásico*, definido por la línea recta, constituye una cultura del orden, de las normas, de la gramática, del academicismo que rige y dicta cómo han de componerse los textos. La línea recta sirve, además, para señalar el todo de la estructura de la obra de arte mediante un sólido límite entre el dentro y el fuera, el principio y el fin, el marco y el cuadro, el pedestal y la escultura, lo que es texto y lo que queda fuera de él. Por el contrario, lo *barroco* está caracterizado por la línea curva: lo sinuoso, lo ornamental, lo repleto de detalles y matices... Lo barroco, además, en su manifestarse como objeto de contemplación, solicita del receptor distintas perspectivas posibles en función de su complejidad formal. Así es que la línea curva genera zonas de oscuridad y recovecos; incluso permite intuir elementos fronterizos que vuelven inciertos los bordes, estableciendo zonas de indeterminación entre los dominios del texto y del no-texto.

Lotman ofrece un ejemplo muy sugerente a través de la comparación de las esculturas del zar Pedro el Grande de Trubeckoi y Falconet: «sobre el fondo de una tradición ya constituida que incluye el pedestal o el marco en el dominio del no-texto, el arte de la época barroca los introduce en el texto [...] transformando el pedestal en una roca y ligándolo de manera temática en una única composición con la figura» (Lotman, 1999: 101). En lo barroco, pues, o bien el pedestal queda integrado en la escultura o bien es aquella la que invade al pedestal, cuestionando al mismo tiempo el concepto de frontera, el estatuto de la obra de arte –puesto que delata su artificio, lo hace patente– y la posición del sujeto receptor; hasta el punto de que provoca un sentido de caída contrario al deseado:

la roca que bajo los zócalos de Pedro [el Grande] confería a la estatua empuje hacia delante, en Trubeckoi se transformaba en barranco y abismo. Su caballero había cabalgado hasta el límite y se había detenido pesadamente sobre el precipicio. El sentido de la escultura del caballero era a tal punto manifiesto que ordenaron al escultor sustituir la roca por el tradicional pedestal. (Lotman, 1999: 102)

Para Heinrich Wölfflin (1991: 29-37) la misma tipología se desprende de la oposición del repertorio de formas características del Renacimiento —«el gran estilo»— con respecto al Barroco —«el estilo pintoresco»—. Este historiador del arte distingue una serie de puntos de ruptura entre ambas épocas, estilos o formas de la expresión a partir de varias oposiciones categoriales. En primer lugar señala la diferencia entre lo lineal-arquitectónico delimitado y lo visual-pictórico de *márgenes difusos*; entre los contornos firmes o palpables y los límites vagos, incluso escondidos, en un cierto margen de indeterminación. En segundo lugar lo superficial y lo bidimensional se oponen a la *profundidad tridimensional* con el descubrimiento de la perspectiva. La inclusión del límite del marco en el interior del cuadro genera composiciones que yuxtaponen varios planos visuales, negando la frontalidad o sugiriendo puntos de fuga sin llegar a mostrarlos explícitamente. En tercer lugar se observa una oposición entre lo estático y lo *dinámico*, entre la pose detenida y la duración; lo cual proyecta a la forma sobre el horizonte del progreso temporal, mostrando la posibilidad de desarrollo de una serie de escenas potenciales. En cuarto lugar, desde la oposición entre lo múltiple y lo unitario, Wölfflin establece la organización de uno o de varios *órdenes de lectura posibles* que se plantean a partir de la experiencia de contemplación inmersiva con la constitución de jerarquías que rigen el funcionamiento del conjunto. Por último, y lo que es de gran interés para los estudios sobre semióticas visuales, y en especial, sobre cine, la *luz* cobra un papel central: Wölfflin opone la claridad prístina de la racionalidad renacentista a los matices y a las zonas de deliberada oscuridad del barroco. En la misma línea, el historiador de la cultura moderna M. H. Abrams plantea una fecunda oposición entre el arte clásico, regido por la metáfora del espejo, y el arte moderno, que explica por medio de la imagen de la lámpara:

El espejo se corresponde con la idea de la imitación clasicista, mientras que la lámpara con el arte moderno. El espejo representa la realidad duplicándola de una forma homogénea, mientras que la lámpara es selectiva; esto es: enfoca un aspecto de la realidad, que de esta manera se hace violentamente visible a costa del resto, que queda en penumbra. La primera manifestación histórica de esa técnica pictórica de la lámpara es la llamada técnica del claroscuro, que comenzó a usarse en la segunda mitad del siglo XVI, aunque alcanzó su máxima fuerza expresiva con el naturalismo barroco, a partir del uso que hizo de ella Caravaggio. (Calvo Serraller, 2006: 338)

Lo barroco definido como «una categoría de la forma —de la expresión o del contenido—» (Calabrese, 1994: 31) es por tanto perfectamente asimilable a las características del cine moderno. Se pone de relieve «el placer de la imprecisión» a través de la opacidad formal y de «los lenguajes de aproximación y la ironía», que Omar Calabrese atribuye, por

ejemplo, al uso de las formas del discurso oral en manifestaciones contemporáneas como pueden ser las películas de cineastas como Woody Allen o Nanni Moretti (Calabrese, *op. cit.*: 183-184). A la luz de estas consideraciones no ha de perderse de vista que dicho autor se ha inclinado por definir a la contemporaneidad como *la era del neobarroco*. De este modo la tipología cultural se distingue del concepto de «barroco» de la historiografía del Arte –el cual pertenecería a un período histórico concreto– y lo precisa o más bien lo acota con respecto al término *passe-par-tout* de «lo postmoderno», que consiste en 1) la crisis de las narraciones y 2) la incredulidad hacia los metarrelatos de legitimación (*vid.* Lyotard, 2012). En este sentido, en el ámbito hispánico, el escritor novecentista Eugenio D’Ors ya había intuido en su ensayo de 1935 una persistencia de lo barroco como dinámica cultural más allá del Siglo de Oro:

Tiéndese progresivamente a creer que: 1.º El Barroco es una constante histórica que se vuelve a encontrar en épocas tan recíprocamente lejanas como el Alejandrino lo está de la Contra-Reforma o esta del período «Fin-de-Siglo»; es decir, del fin del XIX, y que se han manifestado en las regiones más diversas, tanto en Oriente como en Occidente. 2.º Este fenómeno interesa no sólo al arte, sino a la civilización entera y hasta, por extensión, a la morfología natural [...] 3.º Su carácter es normal; y, si cabe hablar aquí de enfermedad, será el mismo sentido dentro del cual Michelet decía que «la mujer es una eterna enferma». 4.º Lejos de proceder del estilo clásico, el Barroco se opone a él de una manera más fundamental todavía que el romanticismo; el cual, por su parte, no parece ya más que un episodio de desenvolvimiento histórico de la constante barroca. (D’Ors, 1964: 77-78)

Lo *neobarroco*, en congruencia, no se definirá tan sólo como «un periodo específico de la historia de la cultura», sino como «una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan» (Calabrese, 1994: 31) que podría emerger en distintas épocas, movimientos y discursos concretos bajo ciertas manifestaciones particulares. A saber: ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nudo y laberinto, complejidad y disipación, más-o-menos y no-sé-qué¹⁷, distorsión y perversión.

Si tratamos de extrapolar esta tipología a la cultura cinematográfica, rápidamente colocaremos a todos los movimientos transgresores en el grupo de lo barroco. Lo moderno cinematográfico de las nuevas olas y de los nuevos cines se caracteriza, precisamente, por establecer como clásico a un repertorio de obras escogidas que al mismo tiempo no tiene más remedio que dejar atrás en su evolución creadora. Así lo sostiene Carlos Fernández Heredero, quien utiliza la ilustrativa metáfora de la tradición y las normas como el «espejo de la madrastra» o «reflejo no complaciente» ante el cual quienes lo construyeron empiezan

¹⁷ Este es el punto que se refiere a la recepción, a la impresión del contemplador. Frente al saber unívoco del signo transparente, la opacidad de la forma produce una indeterminación (*vid.* Calabrese, 1994: 170-185).

a plantear «grietas y disidencias» en cuanto se confrontan con la técnica y la práctica cinematográficas (VV.AA., 2009: 64). En la misma línea, lo *postmoderno cinematográfico* (Molina Foix, 1995: 151-166; *cfr.* Darley, 2002: 101) supone una «segunda modernidad» (Aumont, 2007: 9 y 95), esto es, una huida hacia delante en dicho proceso de fragmentación y distorsión del canon. Y es que el discurso cinematográfico aparece hacia finales del siglo XX indeleblemente marcado por las técnicas del montaje y del *collage*, del cruce de materiales de distinto tipo provocando mutaciones y persistencias (Zuconi, 2013: 25-28), por la distorsión de los géneros y de las formas, por el derribo sin vuelta atrás posible de las fronteras establecidas entre ficción y no-ficción en un cuestionamiento incluso del propio film y de la mirada del espectador a quien, a partir de ahora, se importunará una y otra vez para que pase a asumir un rol activo en todo el proceso (*vid.* Rancière, 2010 y 2011; *cfr.* Weinrichter, 2004 y 2010). Es válida por tanto la idea de Lotman (2001: 23 y ss.) de un «diálogo con la pantalla», tomando como metáfora el célebre fotograma de *Persona* de Ingmar Bergman (1966; 00:05:01; figura 4): un contemplador que queda emplazado en una posición perturbadora en cuanto entra en contacto con la obra de arte; también el malestar a la vista de algo que parece precipitarse –como la estatua de Falconet– hacia el abismo de lo desconocido.

Ante esta encrucijada, a lo largo de los apartados siguientes desarrollaremos las consecuencias que de aquí se desprenden, con tal de calibrar el calado de las transformaciones y trazar un esquema de la neobarroca cultura visual digital.

4.1. Actitud ante el cambio cultural digital:

una explosión de sentido con repercusiones ecosistémicas.

Ya que la cultura ha de ser definida como «espacio semiótico» o «ecosistema de los signos y los textos» (Lotman, 1979b: 77), entonces, la alteración de cualquier elemento en el conjunto desencadenará importantes consecuencias. Al igual que en la biosfera no sólo la injerencia externa, sino el movimiento de cada elemento singular dentro del sistema altera la vida y los cronotopos en que se desarrolla; si el ecosistema textual o semiosfera «hace realidad el acto sígnico particular» –esto es, la concepción simbólica del espacio-tiempo y, en consecuencia, la semiosis (Lotman, 1996: 12 y ss.)¹⁸–, aquellos actos concretos internos podrían provocar fuertes transformaciones en la estructura o articulación del sentido que de ahí se desprende.

¿Cómo se producen las alteraciones en la semiosfera? La Semiótica de la Cultura distingue entre cambios culturales *graduales* y cambios culturales *explosivos*, en función de su previsibilidad o de su imprevisibilidad, respectivamente (Lotman, 1999: 19-24).

Frente a la técnica como «realización de aquello que se esperaba estimulado por la necesidad práctica» (Lotman, 1999: 20), la explosión se desprende de una «intersección entre varios espacios de sentido» (*op. cit.*: 16-17 y 35) que guardan entre sí una relación de difícil traducción. La explosión implica dificultad comunicativa, novedad e imprevisibilidad, en tanto que supone la inauguración de un «espacio de sentido todavía no desplegado [que] contiene en sí todas las posibilidades de desarrollo futuras» (Lozano, 1999). No ha de perderse de vista que aquello que le interesa a la vanguardia es explorar dicha transgresión de lo desconocido, novedoso e imprevisible.

«Las artes son las hijas de la explosión», según Lotman (*cit.*, Lozano, 1987: 283); y sin duda alguna la transformación digital de la cultura visual a comienzos del siglo XXI ha de ser entendida como una intersección tumultuosa entre los espacios simbólicos del cine y el de la computadora (La Ferla, 2009: 31-60), como resultado del uso de un soporte y de unos aparatos de codificación/decodificación/re-codificación que los conectan.

¹⁸ Lotman construye este concepto sobre las metáforas biológicas de la «biosfera» y la «noosfera» de V. I. Vernadski en el primer volumen de *La Semiosfera* (1999: 10-25). Volver sobre su formulación nos descubre que el salto entre «biosfera» y «noosfera» considera por un lado la materia viva o el conjunto de organismos vivos transformadores de la energía solar en energía física y química; y, de otra parte, una segunda etapa vinculada a la actividad racional del hombre –esto es, propiamente, la «noosfera»–. Dicha metáfora ecológica en el interior de la cual sólo es posible la semiosis resulta ser, por tanto, un esquema dinámico y perfectamente pertinente para explicar desde la semiótica el cambio en la relación entre «los tres entornos» – *physis*, *polis* y *telépolis*, (Echeverría, 1999)– o la unidad cuerpo-mente-entorno planteada por Gregory Bateson como «cemento organizador de este mundo», esto es, la realidad antropológica como constructo simbólico (1993: 313).

Aunque se ha mencionado que Lotman establece que el progreso en la técnica suele ser gradual, y atendiendo a que la base de nuestra transformación digital es netamente tecnológica, lo cierto es que un estudio de los discursos contemporáneos concretos entendidos como expresiones de contenidos diversos demuestra que las implicaciones del cambio digital van mucho más allá de la mera innovación técnica que serviría para traducir los mismos contenidos mediante nuevas expresiones. Por el contrario, cuando nos hallamos inmersos en el espacio de lo post-cinematográfico, negociaremos a menudo con la heterogeneidad e incluso con la contradicción al confrontar unas obras y estilos con otras. Esto se debe a que, como ya se ha mencionado, los «actos sígnicos particulares que acontecen en la semiosfera» provocan fuertes tensiones en el conjunto, de manera que conviven subsistemas que «chocan entre sí y mutan de golpe su aspecto y su órbita» (Lotman, 1999: 159). La forma que generan es, pues, una forma plenamente barroca.

4.2. El horizonte de la Transhumanización.

La técnica digital ha supuesto un cambio del «marco» completo *–frame* en palabras de Georges Lakoff (2007)–, en tanto que modificación de la mediación entre el mundo que pertenecía al discurso cinematográfico –el conjunto de semióticas-objeto de esa clase y la memoria compartida que su circulación genera– y el ámbito de las prácticas sociales –igualmente regidas por formas y estructuras– que pueblan y configuran el «mundo natural».

Han sido varias las películas que en los últimos años han fabulado en torno a un cierto temor arcano: la transformación o incluso la cancelación del ecosistema simbólico en virtud del cual se construyen las vivencias del espacio, del tiempo y de los sujetos¹⁹. Lo cierto es que la estructura del sentido que subyace a la práctica del cine digital se diferencia de lo analógico en que está suponiendo todo un proceso de mutación del cuerpo: el cuerpo humano representado en las imágenes, pero también el «cuerpo» o materia del propio

¹⁹ Puede consultarse una reflexión en torno a este tema a partir de un corpus de obras post-cinematográficas digitales analizadas en un trabajo publicado en el cuarto número de la revista científica *Carte Semiotiche Annali* titulado «Capturar, codificar, trascender: mutaciones del cuerpo en el cine digital» (Broullón-Lozano, 2017a: 171-184). Dicho corpus lo componen las películas *Pixels* (Chris Columbus, 2015), *The Congress* (Ari Folman, 2014), *Avatar* (James Cameron, 2010) y *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008). En aquel ensayo concluíamos que «el debate se sitúa entre el cuerpo que se desvanece, la prótesis que viene al primer término y las dinámicas de captura y codificación desde las cuales el mundo emerge como efecto de sentido, al tiempo que los límites del cuerpo se ven resituados frente a la inexorabilidad del tiempo y la construcción de dobles, avatares o identidades visuales a partir de una autorrepresentación que trasciende la corporeidad.» El entorno digital, pues, como una manera posible de construcción y de vivencia del espacio/tiempo, en virtud de «otra concepción de lo humano desplegado a través de la estructura de emplazamiento en el cual todos estos fenómenos suscitarían, desde nuestra mirada semiótica, efectos de sentido que se manifestarían en el horizonte del surgimiento y desarrollo de formas más allá del hombre, esto es, la *transhumanización*» (Broullón-Lozano, 2017a: 184).

objeto fílmico. De acuerdo con Shane Denson y Julia Leyda (2014a) «la muerte del cine» se equipara a una transformación de lo humano:

Materially and technologically, post-cinema emerges as a set of aesthetic responses to the real or imagined extinction of film qua celluloid or to the death of cinema qua institution of shared reception. Significantly, however, such animating visions of technocultural transformation in the wake of the demise of a formerly dominant media regime are linked in complex ways to another experience of extinction that of the human. [...] Digital cameras and algorithmic image-processing technologies confront us with images that are not longer calibrated to our embodied senses, and that therefore must partially elude or remain invisible to the human. (Denson, 2015)²⁰

Si bien a dichas transformaciones les subyace el temor a que la técnica se rebelde contra sus creadores, esta misma alteración del régimen simbólico abre la posibilidad de trascender los límites del cuerpo y de la conciencia humanas. Desde el campo de las neurociencias afirma David Eagleton que la mutación ya está en marcha en tanto que el cerebro cuenta con una «asombrosa capacidad para adaptarse y cambiar [...]: cada vez que aprendemos algo nuevo el cerebro se transforma, [...] lo que permite un nuevo maridaje entre nuestra tecnología y nuestra biología» (Eagleton, 2017: 26). Ahora bien, tanto si la dialéctica se establece en clave positiva –transcendente– como en clave negativa –alienante–, lo cierto es que la forma ya no aparece a partir de una oposición categórica entre realidad material y realidad virtual –verdad y simulacro–, sino que las fronteras se difuminan y ambas esferas se contaminan hasta el punto de que los dos planos formales llegan a superponerse. Incluso uno amenaza con usurpar el emplazamiento del otro engendrando un nuevo orden simbólico; lo que alteraría la autodefinición del sujeto, sea para su liberación, sea para su condena. La *semiosfera* entraría en conflicto también con la *biosfera*, olvidando el vínculo químico y energético de la mente con el cuerpo así como del sujeto con su medio ambiente.

Es en este punto en donde aparece el elemento de cambio explosivo. Es decir: coinciden dos esferas, dos espacios semióticos de proporciones distintas que, al colisionar, generan una tumultuosa explosión de consecuencias tan imponentes como imprevisibles, las cuales solicitan la implicación adaptativa del sujeto. Ello, naturalmente, no habrá de

²⁰ «Material y tecnológicamente, el post-cine aparece como un conjunto de respuestas estéticas a la extinción real o imaginaria de la película como celuloide o a la muerte del cine como institución de recepción colectiva. Es significativo, de todos modos, que estas visiones animadas de las transformaciones tecnoculturales que dan lugar a la caída del anterior régimen mediático estén ligadas a complejos procesos encaminados hacia otras experiencias de extinción de lo humano. [...] Las cámaras digitales y las tecnologías de procesamiento algorítmico de imágenes nos confrontan con imágenes que ya no están calibradas con respecto a nuestros sentidos corporales y que, por lo tanto, deben eludir parcialmente o permanecer invisibles a lo humano.» (*tr. n.*).

comportar una actitud acrítica hacia la técnica, sino que descubre que su uso despliega todo un abanico de posibilidades –también de nuevas limitaciones– en el modo que tiene ese mismo sujeto de autorrepresentarse y de ejercer cualquier tipo de comportamiento, agente o paciente. Es por ello que si tras la *muerte del cine* se habla de un «post-cine», ¿cómo habrá de entenderse en paralelo lo post-humano? Esta inquietud se suma, pues, a un fenómeno mayor: «salir del sustrato de nuestros cuerpos, [...] eludiendo la sustancia biológica cerebral de la que hemos surgido y convirtiéndonos en seres no biológicos» (Eagleton, 2017: 245). Se trata en definitiva del proceso de *transhumanización* u «horizonte del surgimiento y desarrollo de formas más allá del hombre» (Vázquez Medel, 2003b: 31):

la dimensión tecnológica es inseparable de lo humano. No existen seres humanos sin tecnologías, porque en gran medida lo que denominamos «humano» es, también, consecuencia de ellas. «Pensamos porque tenemos mano» decía un adagio griego que Platón pone en boca de Sócrates. Y, en efecto, el pensamiento es en gran medida consecuencia de nuestra compleja interacción con el mundo. [...] También el lenguaje es una tecnología, y la palabra un instrumento de acción sobre el mundo y transformación. Por ello el *homo symbolicus* designa esta realidad humana con la mayor riqueza. (Vázquez Medel, *op. cit.*: 29)

No en vano, Marshall McLuhan definió a la técnica en *Understanding Media* como prótesis del cuerpo que empieza a mutar con la invención del lenguaje, luego del libro y después con la revolución de la imprenta:

En las edades mecánicas extendimos nuestro cuerpo en el espacio. Hoy, tras más de un siglo de tecnología eléctrica, hemos extendido nuestro sistema nervioso central hasta abarcar todo el globo, aboliendo el tiempo y el espacio, al menos en lo que a este planeta se refiere. Nos estamos acercando rápidamente a la fase final de las extensiones del hombre: la simulación tecnológica de la conciencia [...]. Cualquier extensión, sea de piel, de la mano o del pie, afecta a todo el complejo psíquico y social. (1996: 25-26)

En congruencia con este razonamiento, el cuerpo digital pone de manifiesto «una forma de percepción impulsada más allá de la piel de cada individuo así como más allá de los marcos sociales que definen la identidad» (Abruzzese, en Serra & Pireddu, 2014: 29). Conviene en este sentido retomar el famoso lema de McLuhan por el que «el mensaje de cualquier medio o tecnología es el cambio de escala, ritmo o patrones que introduce en los asuntos humanos; [...] es el medio el que modela y controla la escala y la forma de las asociaciones y del trabajo humano» (1996: 30). La reflexión que se desprende del digital, por tanto, desde nuestro interés por la forma de los objetos-discurso, resulta pertinente en la medida en que aquellos vean modificada tanto su estructura como las prácticas de base que los sustentan. Lo digital, de otra parte, ha de ser contextualizado en el conjunto de vectores de desplazamiento de la postmodernidad, en la doble tendencia entre lo global y general –ya prevista por McLuhan en su reflexión sobre el acortamiento de los tiempos de

desplazamiento por el espacio que proporcionaban los medios de comunicación primero terrestres como el ferrocarril y luego los aéreos— y lo local o lo particular; o más bien deberíamos de decir la tensión entre lo colectivo y lo individual en vista de la tendencia a la hipersubjetividad desde la que están construidas las interfaces de los medios digitales en la última década²¹. La temporalidad se acelera, los espacios —empíricos o imaginarios— se interconectan configurando trayectos y dibujando posibles geografías; también las asociaciones de ideas y las identidades, por medio de operaciones de montaje, se vuelven más y más complejas, poniendo en valor tanto la mediación del dispositivo como la figuratividad del aparato formal de la enunciación, sea este verídico o simulado, el cual ejerce de mediador de manera que al mismo tiempo crea los *cronotopos* y se desplaza por ellos en el discurrir del objeto-discurso una vez enunciado.

Finalmente, tendremos que poner en valor una importante implicación de la mutación del cuerpo digital en relación con el reciclaje de las formas precedentes. El concepto de *re-mediation* —«re-mediación» (vid. Bolter & Grusin, 2011: 29-57)— aplicado a la reflexión sobre los medios y las tecnologías —siempre en plural, pues difícilmente podremos referirnos al «medio» como unidad monádica— implica que elementos preexistentes en la cultura queden incluidos, contenidos o «remediados» —en lo que la traducción de esta palabra puede sugerir de forma inclusiva y transformadora— en nuevos marcos tanto técnicos como formales; pues no hay que perder de vista que en determinados cambios culturales —tal como propone la idea del *neobarroco* en su gusto por el reciclaje, el *collage* y la discontinuidad de elementos que en otras culturas eran continuos— «se alojan residuos significativos de culturas precedentes» (Vázquez Medel, 2003b: 31).

²¹ Manuel Castells (2003, I), de hecho, en el primer volumen de su trilogía plantea la sociedad contemporánea bajo la metáfora de la red, más allá de Internet, por supuesto. En otra investigación paralela sobre las estrategias de autorrepresentación en la cultura visual digital afirmábamos que «lo cierto es que el giro 2.0 de las interfaces gráficas y de la experiencia de usuario en la *world wide web* ha terminado por privilegiar la enunciación en primera persona como el modelo que le es propio. En consecuencia, dos de los rasgos predominantes en el discurso digital son 1) la construcción del *self* y 2) la palabra clave *sociab*» (Broullón-Lozano, 2015d: 220-221). Si bien las interfaces de la red tienden cada vez más a la individualización y a la compartimentación, lo cierto es que en el campo cinematográfico y post-cinematográfico, la cantidad de trabajos que en la última década exploran el giro hacia la enunciación en primera persona, la autoficción (Talens, 2000: 394 y ss.) y la autorrepresentación —quizás no siempre todo lo autorreflexiva que sería deseable— dan lugar prácticamente a un nuevo género cinematográfico que parte de los motivos autobiográficos gracias a la recopilación de materiales y de imágenes en distintas calidades que propociona la experiencia de décadas al disponer de cámaras ligeras con visores reversibles con las que filmar y fotografiar, cada vez más a menudo, la vida cotidiana.

4.3. Materia, sustancia y forma en la cultura visual digital.

Tomaremos el esquema triádico *materia-sustancia-forma* del símil de la arena y de los moldes en los *Prolegómenos a la Teoría del Lenguaje* de Louis Hjelmslev (1980: 79; *cfr.* Marsciani, 1988: 119), por el que el sentido se manifiesta bajo una forma –constante en una manifestación– a través del pasaje o transformación de la materia informe y de la sustancia conformante –la variable en una manifestación–. La sustancia de la expresión se corresponde con el molde, de modo que tomando distintas formas entre sí y comparándolas, es como resulta posible definir las diferencialmente según el tipo de modelaje que proponen de cara a la manifestación. Es por ello que en tanto que dicha sustancia se asocia directamente con el sentido, nada puede decirse de ella en abstracto; de manera que en las páginas siguientes, una vez superada la cuestión de la desmaterialización, trataremos tan sólo de inferir al final algunas claves sobre la estructura del sentido a través del examen detenido de la forma cinematográfica digital y de la comparación entre varias manifestaciones fílmicas seleccionadas para poner de manifiesto las diferencias.

4.3.1. Materia.

4.3.1.1. Materialidad del signo cinematográfico analógico.

El cine analógico, tal y como lo explica Jan-Luc Godard de forma sintética y lúcida en su película *Le petit soldat* (1963b), se basa en el despliegue ontológico de la verdad empírica. Fulguración corpórea en una estructura causal, la imagen consiste en el desvelarse de la evidencia del mundo natural fotografiado: «la fotografía es la verdad. El cine, entonces, es la verdad 24 veces por segundo» (1963b; 00:24:55). El cinematógrafo analógico aparece caracterizado como una técnica capaz de capturar y embalsamar trozos o fragmentos de espacio/tiempo. En su ensayo *Cámara lúcida*, afirma Roland Barthes –planteando no obstante algunos grados de sospecha hacia la propia relación indicial que subyace al hecho fotográfico–: «tal foto, en efecto, jamás se distingue de su referente, o por lo menos, no se distingue en el acto o para todo el mundo –como ocurriría con cualquier otra imagen, sobrecargada de entrada y por estatuto por la forma de estar simulando el objeto–» (Barthes, 1989: 30; *cfr.* Zunzunegui, 1995: 137-141).

De la superposición entre referente y significante se puede colegir que la materialidad del signo garantizaba la relación causal entre ambos. Dicha causalidad era observable a partir de un nexo o *huella* física producida mediante una reacción química sobre el soporte fotosensible del «cuerpo» de la imagen. Lo cual, *per se*, no implica significación alguna a

pesar de todo, sino réplica, mimesis o simulacro en grado avanzado de semejanza. Además esta huella no es siempre perceptible. En ocasiones requiere del juicio de un especialista que certifique su autenticidad: «percibir el significante fotográfico no es imposible –hay profesionales que lo hacen–, pero exige un acto secundario de saber o de reflexión» (*idem.*).

Es bien sabido que la superficie de la película analógica –emulsión fotosensible de celuloide recubierta por una fina capa de cristales de halogenuro de plata– recibe la radiación de la luz en el momento de la obturación: «la base de la tradition photographique/cinématographique consiste en la création d’une image analogique de ce monde physique qui imprime un signal sur un autre corps en créant l’effet chimique d’un hasard physique» (Quintana, 2008b: 33)²². La radiación lumínica abrasa –literalmente– los cristales de halogenuro de plata, y del color oscuro de aquellas quemaduras que conforman el negativo fotográfico surge la prueba fidedigna de que alguna vez un cuerpo material había estado, efectivamente, ante las lentes fotográficas bajo algún aspecto o condición. Semejante quemadura –un rectángulo de 35 milímetros que «incluso rayado a muerte salva el honor de lo real» en palabras de Godard (2007: 88)– constituye la «ontología de la imagen fotográfica» de las teorías realistas del cine (Bazin, 2007: 23-30), esto es, toda una «fenomenología del realismo» cinematográfico (*cf.* Stam, 2001: 93-104 y Zunzunegui, 1995: 172-174) sobre la cual se levanta la estructura de sus efectos de sentido.

Así es que dicha condición causal de la materialidad del signo cinematográfico analógico hace posible formas discursivas como el documental. Hasta el punto de que incluso se pueda argumentar, con Alain Bergala, una *esencia documental* del cine analógico: «se haga lo que se haga, cualquiera que sea la voluntad de inventar una ficción, una película es siempre el documental de su propio rodaje» (Bergala, 2000b: 26).

4.3.1.2. (In)Materialidad del signo cinematográfico digital.

Lo digital implica un proceso de desmaterialización en tanto que consiste en la emergencia de una forma a través del código binario, cuyo paradigma está compuesto por dos únicas figuras: «0» y «1». Estas figuras pasan a ser significantes en el momento en que representan o sustituyen tanto la presencia como la ausencia de flujo eléctrico: apagado o encendido, respectivamente. A una materialidad efímera que opera con energía eléctrica –

²² «La base de la tradición fotográfico/cinematográfica consiste en la creación de una imagen analógica de este mundo físico que imprime una señal sobre otro cuerpo, creando el efecto químico de una casualidad física.» (*tr. n.*).

sin la alimentación de una red eléctrica²³ no hay flujo energético posible, del mismo modo que una repentina subida de la tensión eléctrica puede inutilizar el canal— se superpone un código de carácter artificial. La materia manifestante pasa de ser un elemento causal a una mediación instrumental, un simple conductor energético, un mero soporte sobre el que unos dispositivos de lectura podrán traducir aquellas señales al código binario mediante un sistema de equivalencias: apagado, cero; encendido, uno. Las formas sensibles —figuras procedentes del mundo natural— quedan codificadas en intercambios energéticos almacenados en grandes memorias y servidores globalmente interconectados, a través de los cuales parecen conservarse a pesar de todo.

Los sensores de las cámaras digitales traducen al código binario la incidencia de luz sobre cada uno de los segmentos que los componen. En consecuencia, e inevitablemente, en la era digital la *buella* desaparece, se convierte en un imposible. La materialidad del signo como prueba física, como quemadura, queda reemplazada por un código que lo traduce. El medio bien podría ser definido entonces como frontera entre el texto y el no-texto, o recodificador entre dos textos o formas; en todo caso como dispositivo traductor en el límite de una cultura. Es más, de una parte, si se hiciera el intento de establecer una posible ontología realista digital, habrá de objetarse que la sola manipulación de uno solo de los significantes binarios en las largas cadenas numéricas que codifican un registro fotográfico supone la modificación de todo el conjunto. Tal es, por ejemplo, la operación que realizan los *software* de etalonaje con el color de una imagen: sustituir la información que traduce un tono azulado por los valores que corresponden a un tono amarillento, por ejemplo, para generar una atmósfera cálida.

Del otro lado, por la parte del simulacro, los *software* de postproducción y modelado 3D permiten inventar bajo unos patrones-guía secuencias binarias complejas, esto es, construir de forma artificial imágenes que nunca existieron, que jamás fueron registradas. Entre estos dos polos las posibilidades son casi infinitas: mezclar, hibridar, cortar, componer, fragmentar... es el extremo y el éxtasis del proyecto estético barroco. Así es que James Cameron, el director de *Avatar* y gurú tecnológico, incluso ha contestado al famoso aforismo de Godard en *Le petit soldat* tomando prestadas unas palabras de Stanley Donen:

²³ No hay que perder de vista que este doble nivel abre una brecha, la denominada «brecha digital» (Castells, 2003) entre quienes tienen capacidad económica de acceso a tales dispositivos y dominan sus códigos, y quienes no. Surge un abismo entre los «nativos digitales» que cohabitan en este espacio tecnológico y los «analfabetos digitales», los cuales ni dominan ni tienen posibilidad material ni económica de acceder al uso tanto de la técnica como de las prácticas que su puesta en marcha desencadena.

«Cinema is not truth 24 times a second, it is lies 24 times a second»²⁴. Certera sentencia que, quizás de forma no demasiado consciente por parte de Cameron, define a la perfección el cambio en la materialidad del signo cinematográfico digital y el nuevo espacio de sentido que de él se desprende.

Así es como Àngel Quintana (2008a y 2008b: 31-54) opone las imágenes que no obstante todavía parten del encuentro fenoménico con el mundo natural –resultantes de la cada vez mayor capacidad de registro y almacenamiento de las memorias y servidores– con aquellas que, artificialmente, apuestan por alcanzar un realismo de la representación hasta el punto de mejorar y suplantar esa «realidad». Ahora bien: si toda codificación digital supone una traducción reductiva, la carrera tecnológica actual consiste en recortar al máximo posible la distancia entre el modelo –sea este real o ideal– y su duplicado digital. Así, la imagen 4K –y sucesivas– con mayor profundidad de muestreo, incluso el 3D o el incremento de la cantidad de fotogramas por segundo, colocan al cinematógrafo digital en paralelo con la decimonónica carrera tecnológica del análisis del movimiento, al deseo y a la pulsión escópica de poder reproducirlo de forma fidedigna... y hasta de mostrar lo que el ojo no puede ver; aunque ese movimiento recreado sea, ontológicamente, completamente artificial. Esto es, una tecnología *transhumana*, más allá del hombre y de los límites de sus sentidos, de su percepción y de su cuerpo.

Si los lenguajes formales construyen la «realidad» avanzando incluso hipótesis sobre fenómenos imperceptibles por los sentidos humanos o que aún no han sido semiotizados en el interior del lenguaje y de la cultura, ¿podrían permitir dichos lenguajes formales dotar de existencia semiótica a los fenómenos hasta ahora inobservables y por tanto inexistentes, como el matemático a la física de partículas o Gaileo Galilei al calcular las órbitas que por sus propios ojos, siquiera gracias al telescopio, es capaz de percibir sensorialmente? En lo que se refiere al cine digital, si consideramos el objeto fílmico como un conjunto estructurado que permita a las formas singulares convertirse en significantes, la esencia documental del cinematógrafo constituiría un imposible como causalidad ontológica. Al mismo tiempo, las imágenes de dibujos animados, transformadas y perfeccionadas, tenderían a equipararse con aquellas otras, perdiendo su condición de «dibujos» hasta el punto de que cuanto más avance esta carrera de la técnica –que para Lipovetsky y Serroy es una «imagen exceso» basada en el hecho material de la superación de «la longitud misma de

²⁴ Entrevista realizada por David S. Cohen (10/04/2008) publicada por *Variety*, en donde James Cameron realiza una encendida defensa de la tecnología 3D como el futuro del cine.

la película» analógica (2009: 73)– más difícil será poder distinguir entre las unas y las otras. En este caso, además, el nexo causal entre materia y forma se ha quebrado puesto que no existe referente alguno que constituya su origen físico. No se hablará ya de «escenografías» sino de «escenologías» (*scènologies*, Quintana, 2008b: 71), es decir, de espacios virtuales creados enteramente por el *logos* humano, el cual daría rienda suelta a las más caprichosas utopías con un realismo extraordinario. Dichas *escenologías* son el culmen de lo neobarroco en su capacidad de generar composiciones a partir del montaje de fragmentos diversos.

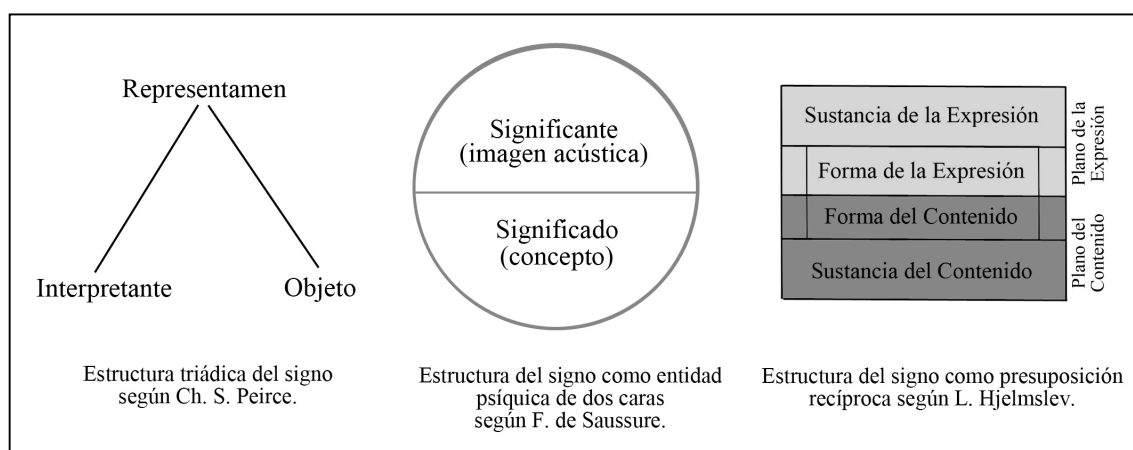


Figura 5.

Como signo, entonces, la imagen post-cinematográfica bajo el esquema peirceano «aliquid stat pro aliquo» –algo que está en lugar de otra cosa– que presupone un nexo causal entre objeto, *representamen* e *interpretante*, pierde pertinencia para casos como el que nos ocupa. Por el contrario, si depende de una codificación en lenguaje binario, el signo digital que constituye la base del discurso post-cinematográfico, ¿se habrá de definir como signo completamente arbitrario? La oposición entre motivación y arbitrariedad parece perder pertinencia en términos absolutos, dando relevancia al descubrimiento de la forma como *efecto de sentido* o *efecto de realidad*, puesto que al fin y al cabo, aunque digitales, de imágenes se trata y no de registros binarios en crudo. Ya la semiología de tradición europea nos enseña desde la formulación del «principio de inmanencia» postulado por Ferdinand de Saussure (1995: 99 y ss.) y secundado por Louis Hjelmslev (1988: 29), que toda forma significativa se rige por sus propias leyes internas. La introversividad de todo sistema de significación consiste en el pacto indisoluble entre una figura visual o acústica y un contenido que descubre que la significación no está en el mundo natural, sino en el discurso como fenómeno comunicativo. En este sentido, queda claro que la semiótica no

es una ontología, tampoco una metafísica, sino que se ocupa de descripción analítica de la manifestación de las formas del sentido bajo una apariencia textual y discursiva, por lo que se reafirma como enfoque adecuado para elucidar estas cuestiones: «al ser la forma –o la «lengua» en sentido saussuriano– el objeto de la lingüística, debe excluirse cualquier recurso a los hechos extra-lingüísticos porque perjudicarían la homogeneidad de la descripción» (Greimas y Courtés, 1982: 222).

En definitiva, desde el programa metodológico de la semiótica, lo pertinente es preguntar cómo una imagen hace para significar lo que intuimos que quiere significar en virtud de la forma que presenta manifestada. En palabras de Louis Hjelmslev (figura 5), una semiótica definida como función, esto es, el terminal de una presuposición recíproca entre los *funtivos*²⁵ del plano de la expresión y del plano del contenido, entre una sustancia de la expresión y una sustancia del contenido, a través de una forma de la expresión y de una forma del contenido (Hjelmslev, 1980: 75-87); respecto de la cual sólo en ocasiones y bajo determinadas circunstancias será pertinente formular la pregunta sobre su semejanza con elementos de la realidad extra-textual –esto es, sobre su *referencialidad*–, con-textual e inter-textual. Dicha referencialidad, siguiendo a Jakobson (1982: 353), sería no ya un *a priori* sino una *función* que el uso del código, articulado y enunciado bajo una forma discursiva concreta, podría ejercer como dominante entre otras funciones. Si bien es cierto que el cine como semiótica particular aún es capaz de referir el mundo e incluso de simularlo o de testimoniarlo mediante la instauración de una serie de *marcas de documentalidad*, la significación de aquellas formas y marcas que aparecen como reconocibles son internas y exclusivas del discurso, no pertenecen al mundo ni a «lo real». De acuerdo con Greimas en *Del sentido II* (1989: 119 y ss.), la cuestión de la referencialidad ha de ser superada mediante el planteamiento del problema de la «veredicción», o si se prefiere, como efectos de realismo, efectos de motivación e incluso de persuasión.

4.3.2. Forma.

Ah! Che meraviglia... pare finto! (Federico Fellini)²⁶.

Es fácil imaginar desde esta argumentación una película de ciencia ficción en la que toda posibilidad de significación y sentido quedara reducida a «encendido» o «apagado» del

²⁵ «A los terminales de una función los podemos llamar *funtivos*: un objeto que tiene función con otros objetos» (Hjelmslev, 1980: 55).

²⁶ Dos mujeres contemplan la puesta de sol desde la cubierta de un lujoso crucero en la película de Federico Fellini *E la nave va* (Fellini, 1983; 00:29:39). Una de ellas, emocionada por el prodigio de la naturaleza, exclama: «¡Qué maravilla! Parece un decorado» (ver Figura 6).

código binario, lo cual negaría la semiosis en toda su riqueza. Sin embargo, dicha reducción sería simplista en tanto que bien sabemos que el sistema binario no funciona por sí solo, sino que es un procedimiento de economía simbólica que permite almacenar y manipular complejos mensajes de manera eficiente. La forma digital es *forma restituída* gracias a una información binaria que sirve de soporte para la posterior manifestación de un universo visible y auditivo a través de una máquina de «interfaz» (Manovich, 1997). Esta transformación entre forma binaria y forma audiovisual trae al frente en primer lugar el interés de la semiótica por la catalogación de los sistemas de significación. Umberto Eco distingue en «La familia de los códigos» (1984: 289-340) entre 1) «mecanismos que permiten la traducción entre dos sistemas» o códigos en sentido restringido; 2) «s-códigos» o códigos semánticos con un sistema de significación a partir de oposiciones e inferencias; y 3) «mecanismos que permiten la comunicación», que serían códigos complejos o «enciclopedias», es decir, «tomar la cultura como interacción sujeta a reglas, enfocar el arte, la lengua, los objetos manufacturados, la percepción misma como fenómenos de interacción colectiva regidos por leyes explicitables» (Eco, 1984: 338).

Desde otra perspectiva bien diferente a la de Eco, la idea de Jurij M. Lotman de los «sistemas de modelización secundarios» no cesa de cobrar pertinencia (Lotman, 2011: 20): el mito, el arte y la religión, de acuerdo con el razonamiento de este autor en *Estructura del texto artístico*, funcionan como códigos complejos superpuestos a la lengua natural²⁷. Llegados a este punto es importante recordar la distinción entre «código» y «lenguaje», conceptos que, de acuerdo con Lotman (1999: 15-16), difieren en que el segundo se define como un «código más su historia». La era digital consiste, pues, en el hecho de que un *código simple*, el código binario, permite la traducción entre dos sistemas: la realidad extra-textual o inter-textual y el universo de las formas inteligibles y los lenguajes.

Por tanto, la base sobre la cual se podrían superponer estos sistemas de modelización secundarios no es tan sólo la de la lengua natural –la cual, desplegada en el mundo natural, quedaría registrada en todo caso mediante aquel otro– sino todo código cuya densidad semántica se vería incrementada mediante la convergencia de *s-códigos* asimilables a los discursos pictórico y fotográfico –asociaciones visuales e inferencias a partir de relaciones de encuadre y de montaje– y las *enciclopedias* que constituyen los géneros o las formas

²⁷ No ha de perderse de vista que en otros escritos (*cf.* Lotman, 1994 y 1999) el mismo autor extiende la noción del lenguaje de modelización secundario a todos los códigos de la cultura, incluidas, por ejemplo, la moda, los dibujos animados, la literatura popular, la proxémica, etcétera. Esta noción extendida no habrá de pasarse por alto a lo largo de las páginas siguientes en la consideración de una convergencia entre los códigos, la lengua natural y los discursos en un sentido amplio sobre una misma superficie.

alojadas en la memoria compartida y no-hereditaria de la colectividad que el sistema modelizante *cine* presupone, a condición de que este sea considerado como una de las variedades del arte. Incluso cuando el cinematógrafo digital hace uso de su casi infinito poder de registro de documentos se convierte en recipiente tanto de la confluencia densísima del mundo natural como de la forma ya enmarcada en un espacio de sentido, «escribiéndola», «inscribiéndola» y «re-inscribiéndola» en un nuevo conjunto convergente.

Así se explica la sorpresa –irónica– de los dos personajes de *La nave va* de Federico Fellini: «ah! Che meraviglia... pare finto». Bien podrían ser dos espectadoras de la cultura visual digital: la eficacia de una impresión óptica no depende ya de su autenticidad como signo motivado por un origen material, sino de su manifestarse a través de formas simbólicas inteligibles de acuerdo con los s-códigos visuales y en correspondencia con la memoria simbólica cultural. Es por ello que un decorado –que respondería a la forma simbólica de la *perspectiva artificialis*, a una teoría del color y a un movimiento restituido por el artefacto cinematógrafo– genera esa fuerte impresión de realidad y de belleza que conmueve a quienes la experimentan. De forma análoga, el cinematógrafo digital moviliza y trabaja con los parámetros de todos los códigos que en sus manifestaciones discursivas intervienen, en una confluencia entre fenómenos semióticos distintos. Es este, pues, el ámbito de la *transdiscursividad*.

4.3.2.1. El cine resituado en el paradigma de las artes: el «hiperdiscurso».

André Bazin argumenta a lo largo de las páginas de su «ontología de la imagen cinematográfica» una interpretación de la Historia del arte como la persecución de las huellas de lo real. Sin embargo, concluye con una enigmática afirmación que abriría un segundo horizonte superpuesto a aquel nivel realista de la materialidad del signo: «por otra parte, el cine es un lenguaje» (Bazin, 2007: 30). Es decir, Bazin había intuido que más allá de la relación causal entre materia y forma, a toda manifestación subyace un sistema que permite significar a las imágenes, amplificando o modulando su capacidad evocadora documental. Así es como para Walter Benjamin, en la misma línea, las condiciones de la significación fotográfica no sólo están vinculadas al instante decisivo de la obturación, sino a toda una serie de elementos que lo rodean. Es decir, la forma propiamente dicha emerge de la superposición de una serie de códigos culturales que podrían ser los de la perspectiva artificial de la tradición albertina (*cfr.* Panofsky, 1966: 35-70), la puesta en escena, la pose pictórica, etcétera. Por el contrario, la nitidez y la transparencia de los daguerrotipos –carentes de *aura*– provocaban en los espectadores de la época «estupor» a la vista de su «demoníaco parecido con respecto a lo real» (Benjamin, 2004: 29 y ss.). Dicho efecto espejo o de extrañamiento llegaba a parecer incomprensible... y hasta perturbador.

Los códigos y los lenguajes han de desplegarse a través de una forma sensible e inteligible. Y dicha forma implica en primer lugar que algún agente sea el responsable –factual o simulado– de ese punto de vista artificial. Es por tanto la categoría del *discurso* la que adquiere total pertinencia desde el punto de vista de la forma enunciada:

el discurso como el proceso mediante el que a partir de un enunciado y en determinadas circunstancias se activa la significación [...]. En consecuencia, reservamos el término «discurso» para el espacio de las relaciones pragmáticas y semánticas, siempre contextualizadas, tanto entre los sujetos de la «comunicación» y agentes de la interpretación –autor y lector, o productor e intérprete– como cada uno de estos con el complejo semiótico de los signos verbales²⁸. El discurso no tiene límites precisos, diferenciables. (Barroso Villar, 2007: 26)

El resultado de este proceso consiste en la producción de un objeto o superficie eidética –a la que M^a Elena Barroso denomina «discurso» en una primera acepción restringida– a través de la cual se desarrollaría la convergencia formal entre los distintos códigos, lenguajes y enciclopedias en un extenso tejido –*textum*– cuyos límites trascienden con mucho los de aquella superficie. Esta cuestión de los límites dará lugar a una segunda

²⁸ Puesto que Barroso Villar se refiere en todo momento al discurso literario, estas definiciones han de extrapolarse al repertorio de tan heterogéneos y distintos elementos que conforman el espacio semiótico de lo cinematográfico, en el que, naturalmente, la lengua natural y ciertos comportamientos reconocibles del discurso literario también ocupan un lugar relevante.

acepción genérica del «discurso» que designa una variedad o subclase de acuerdo con los repertorios o artilugios que se emplean en cada caso. Así es que la forma revelará tras de sí los sistemas del discurso literario, del discurso cinematográfico, del discurso pictórico, etcétera. En el caso del discurso cinematográfico, tales códigos convergentes son de distinta índole. Por un lado se habrán de señalar una serie de sistemas de significación específicos a partir de la observación de la sintaxis del montaje –como la escala de planos o las leyes de continuidad o *raccord*–; pero también otros procedimientos no exclusivos como pueden ser los del encuadre, el color, la interpretación actoral, la puesta en escena, etcétera, en conexión con el discurso pictórico y con el discurso dramático, respectivamente. De este razonamiento se desprende el hecho de que el cine moviliza entre sus formas inteligibles a discursos con una gran tradición a sus espaldas, como podrían ser bajo ciertas clasificaciones genéticas el discurso narrativo, el poético o el dramático (*vid.* Vázquez Medel, 1997: 45-53); o bien en un sentido amplio el discurso fotográfico o el discurso musical, entre otros, cada uno de los cuales presupone unas formas enunciativas y un repertorio de figuras que le son propias.

En la era digital, la situación ecosistémica que ha sido definida por Francesco Casetti (2015) como «post-medial», plantea una nueva «convergencia» (Manovich, 2005: 273-302) entre formatos y cauces discursivos. Dicha convergencia da lugar a una serie de dinámicas traductivas en el interior de la cultura post-cinematográfica, lo que exige plantear el cine no ya como discurso sino como «hiperdiscurso» o discurso en segundo grado: «hemos convenido en llamar *hiperdiscursivas* a las [relaciones] que se establecen entre discursos cifrados mediante claves diferentes –por ejemplo, verbal e iconográfico– que converge en síntesis fecunda conformando un *hiperdiscurso* o discurso de carácter superior» (Barroso Villar, 2007: 53; *cfr.* Millán Barroso, 2009: 96).

Es obvio que en cualquier manifestación fílmica concreta todos estos sistemas convergentes no aparecen de forma igualitaria ni constante, al modo de una lista de requisitos o de una receta del éxito expresivo, sino que la relación entre ellos se plantea como la generación de un espacio de sentido que vuelve flexibles las fronteras entre ellos. Argumenta Pedro Javier Millán que en el «hiperdiscurso fílmico», la convergencia de elementos *diegéticos* y *dramáticos* (*cfr.* Vázquez Medel, 1996) plantea una «reflexión sobre las limitaciones de considerar narrativo el cine» al tiempo que da lugar a «una propuesta para poder superar dichas limitaciones» (2009: 81). Así es que dando un paso adelante, ello revaloriza a todos aquellos elementos que, lejos de constituir formas vacías o accidentales

recogidas en el interior del encuadre y de la serie cinematográfica, conforman el espacio textual en constante dinamismo como unidades portadoras de significación:

tanto los medios de la máquina analógica de ayer como los de la máquina digital de hoy han demostrado idéntica aptitud para filmar por igual desventuras amorosas y danzas abstractas. La relación entre un dispositivo técnico y determinado tipo de fábula sólo puede plantearse en nombre de una cierta idea del arte. *Cine*, al igual que *pintura* o *literatura*, es algo más que el nombre de un arte cuyos procedimientos pueden deducirse de la materia y del dispositivo técnico que lo caracterizan. Como ellos, es un nombre del Arte, cuyo significado trasciende las fronteras de las artes. (Rancière, 2005: 13)

Evidentemente, la convergencia entre distintas formas discursivas ya se daba en el cine analógico. El digital y el post-cine no hacen sino impulsar dichas dinámicas en una encrucijada que sitúa de nuevo al cine en el contexto de sus orígenes. Para precisar este aspecto será pertinente entonces realizar una distinción entre *cinematógrafo*, *cine* y *post-cine*.

El *cine* sería una prolongación del artefacto técnico *cinematógrafo*. El cine devino forma de entre otras muchas alternativas posibles en una dinámica de cambio explosivo: «en los filmes ha emergido toda una técnica narrativa que se había venido desarrollando durante un centenar de años [...]. A partir de ese momento se acelera una verdadera coparticipación entre los medios, una interacción que se mantiene» (Fell, 1977: 20).

El cinematógrafo digital, profundamente transformado en su funcionamiento, puede seguir haciendo de las imágenes fotográficas narraciones inteligibles; pero se precipita hacia su fin, hacia lo *post-cinematográfico*, en el momento que se resitúa en colaboración con otros medios y formas que no necesariamente se insertan en aquella tradición narrativa. Y es que el cinematógrafo digital, resituado en el sistema de las artes, parte de la superación de los *macrogéneros cinematográficos* surgidos de la lógica que desembocó en la «capacitación narrativa del film» (Burch 2011: 243 y ss.). Sin embargo, se trata de la mutación de algunos elementos, no de una quiebra o de una ruptura con enmiendas a la totalidad del paradigma anterior.

Lo cierto es que ello recupera incluso algunos oficios, por ejemplo, el del colorista gracias a las nuevas técnicas de etalonaje; también crea otros nuevos como el modelado de caprichosas formas digitales en tres dimensiones o el carácter de composición del montaje como técnica revalorizada en el gran concepto inclusivo de la *postproducción*, tanto dentro del mismo plano como en la sucesión sintáctica de una línea de tiempo en un *software* de edición. La línea de tiempo o *timeline* de un editor de vídeo, en la era digital, refleja aquella idea del *biperdiscurso fílmico* en tanto que queda configurada como un complejo entramado de cuadrículas –secuencias ancladas– que reenvían a otros parámetros de composición –

pictóricos, escultóricos, sonoros– manipulables desde la convergencia de distintos *software* específicos, en una especie de estructura fractal.

4.3.2.2. Cine y post-cine como interfaz cultural.

La interfaz audiovisual que traduce la forma binaria garantiza la inteligibilidad de la forma digital. Sin embargo, lo que hace es imitar la forma simbólica del cine del siglo XX como «matematización del espacio» (Bolter & Grusin, 2010: 32), proporcionando una cierta imagen del tiempo a partir de la distribución de los elementos en una superficie plana según un punto de vista enunciativo. Así pues, por muy caprichosos y hasta materialmente imposibles que los *travellings*, los encuadres o los movimientos de cámara sean, todos ellos imitan una forma de visualización previa a la par que la superan. Siguiendo a Lev Manovich, el cine se ha convertido en una forma bajo la cual el universo simbólico se despliega bajo los parámetros de corrección y creación de los *software* de postproducción convergentes en la computadora. Tal complejidad convergente es la forma simbólica característica del entorno digital:

The language of cultural interfaces is a hybrid. It is a strange, often awkward mix between the conventions of traditional artistic forms and the conventions of HCI (Human Computer Interface) –between an immersive environment and a set of controls; between standardization and originality–. Cultural interfaces try to balance the concept of a surface in painting, photography, cinema, and the printed page as something to be looked at, glanced at, read, but always from some distance, without interfering with it, with the concept of the surface in a computer interface as a virtual control panel, similar to the control panel on a car, plane or any other complex machine. (Manovich, 1997: 25)²⁹

Valga rescatar un solo plano de la película *Wall-e* que muestra una vista espacial en donde se reproduce el mismo «efecto perla» que las lentes fotográficas generan cuando la fuente de luz se coloca frente al objetivo (Santon, 2008; 00:34:07). Dicha forma poligonal (figura 7) delataría la mediación de una lente fotográfica que no existe, pues esta imagen ha sido creada artificialmente a través de un *software* de modelado 3D. Paradójicamente, incluso ante la ruptura del nexo causal entre materia y forma, como ponen de manifiesto los films de animación, no se persigue sino la imitación del dispositivo cinematógrafo con

²⁹ «El lenguaje de los interfaz culturales es un híbrido. Es a menudo una extraña mezcla entre la convenciones y las formas artísticas tradicionales con las convenciones del HCI –entre un entorno inmersivo y un conjunto de controles, entre la estandarización y la originalidad–. Las interfaz culturales tratan de equilibrar el concepto de superficie en pintura, fotografía y cine, y la página impresa como algo que puede ser observado, mirado, leído, pero siempre desde la distancia, sin interferir con él, con el concepto de una superficie en una interfaz de un ordenador como un panel de control virtual, similar al panel de control de un coche, de una acción o de cualquier otra máquina compleja». (*tr. n.*).

todas sus imperfecciones. Estamos ante un fotorrealismo autoconsciente cuya base queda *re-mediada* en un juego paradójico de doble falso: por un lado se nos mostrará un punto de vista artificial del planeta visto desde el espacio exterior, pero al mismo tiempo, se pone de manifiesto un dispositivo que garantiza la aceptabilidad de esa misma visión de acuerdo con una serie de marcas de enunciación. Y ello supone retorcer todo el conjunto de recursos pasados, desafiando los límites de lo posible con esa misma técnica: los puntos de vista espaciales, los planos-secuencia digitales, los movimientos de cámara que con un maquinista sería costosísimos y en el extremo, acaso, imposibles... suponen una barroquización del espacio simbólico de lo cinematográfico llevándolo hasta los límites de sus posibilidades.

4.3.2.3. La imagen del tiempo en la era del *big data*.

La experiencia del tiempo o imagen del tiempo tiene que ver con un factor, de nuevo, de desmaterialización del soporte y de redefinición del cine como hiperdiscurso. El cinematógrafo analógico se veía limitado por una cuestión puramente económica: el precio de los metros de celuloide y el posterior proceso de revelado y positivado. Desde el punto de vista del montaje, el simple gesto del corte implicaba una elección material: romper físicamente el rollo de la película para generar el relato. En cambio, con el tránsito al digital, el *overload* de los datos almacenados en «la nube» de un servidor digital que se opone a la inteligencia conectiva de la tradición filosófica del pensamiento sintético y dialéctico –que es la base del montaje de atracciones y del efecto Kulešhov– provoca dos vectores de desplazamiento.

El primero de ellos tiene que ver con *el tiempo de la filmación*: frente a los rollos limitados de celuloide, el cinematógrafo digital es potencialmente ilimitado; siempre y cuando la capacidad de almacenamiento de los discos en los que se conservan los datos binarios codificados así lo permita. Ello, a pesar de la cancelación del nexo causal entre materia y forma, restituye el carácter de prueba fidedigna, de super-ojo o de ojo que todo lo ve, como lo haría la grabación a tiempo real de una cámara de videovigilancia o de un circuito de vídeo cerrado en un proceso de investigación judicial para probar un hecho acaecido en el pasado. De este modo, la amalgama digital diluye la frontera entre el universo de las formas figurativas y el mundo natural, lo cual, como en el ejemplo de la estatua de Falconet, pone en crisis el concepto mismo de obra de arte.

Abbas Kiarostami, en su película *Five. Dedicated to Ozu* (2003), pone de manifiesto este hecho paradójico. La película está compuesta por cinco planos-secuencia inmóviles que dan cuenta de sendos trozos de espacio y de tiempo en la pura manifestación aleatoria del mundo natural, a saber, 1) primer plano de olas rompiendo contra un trozo de madera abandonado en la orilla del mar; 2) el paseo marítimo de la playa de Gijón; 3) la misma playa, encuadrada desde abajo, con unos gatos al fondo; 4) el tránsito de unos patos por la playa; y 5) una superficie oscura que, más tarde, se desvela como un charco formado durante una tormenta en el que se termina por reflejar la luna en una prodigiosa aparición fantasmagórica. El tiempo de la espera que hace posible el digital, en su capacidad de almacenar largas tomas, devuelve al cine a ese estado misterioso que Walter Benjamin acusaba en los daguerrotipos: un poder referencial perturbador. Sin embargo esta es sólo una primera impresión, un engaño irónico... un *trompe-l'oeil*. En realidad, el propio Kiarostami ha desvelado³⁰ que *Five* consiste en un ejercicio de estilo en el que todo estaba perfectamente calculado, en un ajustado equilibrio entre el azar y una sutil puesta en escena, por ejemplo, con un pequeño explosivo colocado *ad hoc* y accionado a distancia que rompe en dos el trozo de madera en el primer plano secuencia (Kiarostami, 2003: 00:04:57). Se reconocerá entonces que *Five* no consiste en el capricho de registrar documentos y proyectar formas vacías, sino en ensayar con la temporalidad que permite la técnica digital: *el tiempo de la espera*. Dicha observación relanza la técnica cinematográfica del tiempo por excelencia, esto es, el *plano-secuencia*, como forma liminar entre los dominios intra y extra-textuales. De acuerdo con la célebre definición de Pier Paolo Pasolini: «el plano secuencia es el lenguaje de los signos no-simbólicos del tiempo presente y, en el presente, sin embargo, no tiene sentido o, si lo tiene, lo tiene subjetivamente, es decir, de manera incompleta, incierta y misteriosa» (Pasolini, 1971: 65).

Si comparamos dos grandes proezas del plano secuencia analógico y del plano secuencia digital, podemos observar cómo Alfred Hitchcock, en el desafío técnico que supuso *La soga* (1948), debía prever el paso del objetivo fotográfico por una superficie oscura para poder detener el motor y cambiar el chasis con las bobinas de 35 milímetros. Se trata por tanto de 11 planos secuencia de, como máximo, 10 minutos cada uno³¹ –el

³⁰ Tuve noticia de este hecho por vez primera en el desarrollo del Taller de Cine que el propio Kiarostami impartió en el International Ibn Arabí Film Festival (IBAFF) celebrado en Murcia entre el 28 de febrero y el 13 de marzo de 2012, al cual asistí como alumno. Puede no obstante contrastarse este dato en el *making of* recogido en la edición en DVD de esta película del British Film Institute (BFI).

³¹ Vashi Nedomanski ha demostrado en el videoensayo titulado *Hiding the cuts in ROPE: How Alfred Hitchcock hid 10 Edits* cómo se articulan estos cortes con una precisión coreográfica y matemática. Son a veces cortes

tiempo máximo de filmación permitido por la extensión de una bobina—, que generan la ilusión de una falsa continuidad de 80 minutos en total. La imagen del tiempo que emerge de dicha ilusión es la del desarrollo de una acción o peripecia en tiempo presente. La forma de mirada al modo de un testigo fidedigno se convirtió en el perfecto aliado de Hitchcock para dar cumplimiento a su técnica del suspense: el malestar y la tensión que genera el saber que hay un cadáver bajo la mesa sobre la cual se celebra el guateque; la incertidumbre por lo que sucederá después en la cadena causal —si... entonces...— desde el polo subjetivo de un espectador que acepta creer que está asistiendo a unos hechos en vivo y en directo, a través de una mediación transparente.

Ya en el siglo XXI, en *El arca rusa*, Aleksandr Sokurov (2002) lleva al plano secuencia de Hitchcock hasta el extremo de su posibilismo como técnica del tiempo. Gracias a la ligereza de la cámara digital Sony HDW-F900 —especialmente diseñada para la producción de esta película— colocada sobre una ingrávida y versátil *steadicam* y a la mochila de un ayudante provista con un disco duro con capacidad para almacenar cien minutos de vídeo de Alta Definición, Sokurov pudo llevar a cabo un plano-secuencia de más de noventa minutos... sin cortes. Ello implica dos consecuencias: 1) una simplificación material del dispositivo, del cinematógrafo, puesto que reduce considerablemente su tamaño y su manejo en términos de tiempo y de libertad movimiento; y 2) pone de manifiesto el carácter hiperdiscursivo del film mediante la convergencia de todos los lenguajes escénicos para hacer de lo profílmico una coreografía de más de mil actores, extras, tres orquestas y un cuerpo de baile perfectamente sincronizados durante el tiempo de la filmación.

Esta realización de noventa minutos sin corte alguno borra las fronteras entre la objetividad del tiempo matemático y la subjetividad del tiempo imaginado o enunciado, puesto que hace aparecer en el presente de la filmación toda la historia de Rusia al modo de una fantasmagoría en cada una de las salas del Palacio de Invierno de San Petersburgo. Con respecto a *La saga*, por tanto, ya no se trata de un relato estructuralmente organizado en orden natural a causa de la mostración de una peripecia en vivo y en directo, sino de un *doble falso*, en tanto que invoca y configura un tiempo condensado por la memoria y un orden artificial que trae al frente su carácter fantasmagórico como relato y representación.

El segundo vector de desplazamiento se refiere a la técnica del montaje. El hecho que supone en sí el corte de montaje queda también desmaterializado. Sobre el *timeline* de un *software* de edición las alternativas de corte y las soluciones de montaje posibles se

fingidos y otras duros, pero invisibilizados por la costumbre de continuidad: <https://vimeo.com/76087987>

vuelven potencialmente infinitas. Además, la repetición de tomas y la filmación de recursos se ve liberada del condicionamiento económico del coste de la película. Por otro lado, la digitalización de contenidos y su puesta a disposición en alojamientos accesibles relanza la técnica de la edición a través de la forma fílmica del metraje encontrado –*found footage*–. Sin embargo, la técnica digital como revolución de la memoria tiene un límite para lo humano: su propio carácter de conciencia, de sujeto cognoscente. La era del *big data* es la era de la sobrecarga informativa, del caos, de la entropía, del exceso de imágenes, las cuales se banalizan y se convierten en una amalgama indiferenciada que sobrepasa a las capacidades de inteligibilidad del cerebro humano. Por eso, la acumulación de datos cuestiona la voluntad del genio creador amenazando con disolver la autoría y el estilo que de él se desprendían. Valga la imagen de la Biblioteca de Babel del relato de Jorge Luis Borges (1941) para explicar la delicada posición de la técnica del almacenamiento digital ante el horizonte de la transhumanización: «sospecho que la especie humana –la única– está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta...».

Tanto la técnica del plano secuencia como la del montaje llevados al extremo en la era digital, terminan por hacer del texto fílmico una *fantasmagoría*; y del tiempo cinematográfico que este suscita *el tiempo de los fantasmas*, concepto que Miriam Mayer acuña precisamente a propósito del estudio de la obra de José Luis Guerin:

retours, intemporalité, anachronisme, souvenirs de rêves, fantômes, virtualité, rencontres, figures de l'absence, etc. Le *temps des fantômes* n'est pas le temps des dates –ni l'histoire ni l'évolution ne sont encore le temps–, il est celui de la mémoire, flou, imprécis, indéterminé –la mémoire est *psychique* dans son procès, *anachronique* dans ses effets de montage, de reconstruction ou «décantation» du temps–. Dans ce temps vague et a-chronologique, le passé n'est plus considéré comme un fait de mémoire qui ouvre l'actualité du présent; il est en mouvement. (Mayer, 2010: 13)³²

Tal y como avanza el propio concepto de lo *neobarroco*, la difuminación de las fronteras del texto está encaminada a cuestionar todo el edificio de la comunicación cinematográfica, en especial en lo que se refiere a la imagen recíproca que se establece entre el destinador y el destinatario del objeto-discurso.

³² «Retorno, intemporalidad, anacronismo, recuerdos de sueños, fantasmas, virtualidad, reencuentros, figuras de la ausencia, etc. El *tiempo de los fantasmas* no es el tiempo de las fechas (ni la historia, ni tampoco la evolución son todavía el tiempo), es aquel tiempo de la memoria, flujo, imprecisión, indeterminación (la memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de «decantación» del tiempo). En este tiempo vago y a-cronológico, el pasado no será ya considerado como un hecho de la memoria que descubra la realidad del presente; sino que está en movimiento». (*tr. n.*).

4.3.2.4. ¿Un «espectador emancipado»?

La relación entre el objeto de la contemplación y el sujeto contemplador como práctica que tiene lugar en el espacio social ha sido muy hábilmente conceptualizada por Jean-Christophe Royoux como el tránsito «del relato de la experiencia a la experiencia del relato» (2008: 126). Como configuración espacial, la exposición de una serie de obras implica una estructura conformada por elementos discretos y heterogéneos que establecen relaciones débiles entre sí, a partir de las cuales surgen posibles recorridos alternativos por aquel espacio. Así es que si la experiencia del relato pasa al primer plano, entonces la técnica perdería la finalidad de producir objetos acabados y útiles para un fin concreto fuera de sí, sea este político, económico, socializador, educativo, o, simplemente, ocio. Por el contrario, el despliegue de la forma a través del acto de contemplación pone de manifiesto aquella idea lúdica de la existencia intersubjetiva en el texto artístico: no hay lugares cómodos ni seguros, sino que es el propio acto de contemplación el que pacta las condiciones y posiciones en el interior del fenómeno. El discurso post-cinematográfico no se definiría entonces por la clausura del relato ni por el cierre textual, sino precisamente por su carácter abierto, *non finito*. Ello convoca a un «espectador emancipado» (Rancière, 2010) a quien se le transfieren el derecho y la responsabilidad de realizar dicha clausura elaborando un sentido. ¿Cómo se representa el «espectador emancipado»? Partamos de la imagen del tiempo. La idea del espectador emancipado no sólo implica que este pueda elegir qué ver y cómo hacerlo, sino que, lo que es más importante, constituye una instancia cuya colaboración será frecuentemente requerida. Señala Espen J. Aarseth (1997 y 2004) en torno al funcionamiento de lo que él denomina como «literatura ergódica»:

In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text. If ergodic literature is to make sense as a concept, there must also be nonergodic literature, where the effort to traverse the text is trivial, with no extraneous responsibilities placed on the reader except –for example– eye movement and the periodic or arbitrary turning of pages. (Aarseth, 1997: 1)³³

A partir de la oposición *ergódico/no-ergódico* resulta interesante observar las representaciones del lector-modelo o espectador-modelo que aparecen en algunas películas recientes. A partir de la observación intertextual que sigue es posible pensar en una tipología que oponga a *espectadores cautivos* frente a *espectadores emancipados* –que no libres por completo–. Leos Carax, al inicio de *Holy Motors* (2012), presenta una interesante imagen

³³ «En la literatura ergódica, se requiere un para nada irrelevante esfuerzo por parte del lector para transitar el texto. Si la literatura ergódica tiene sentido en tanto que concepto válido, entonces debe haber también una literatura no-ergódica, donde el esfuerzo por atravesar el texto sea trivial, sin responsabilidad extranoemática para el lector más allá (por ejemplo) de mover los ojos o pasar las páginas». (*tr. n.*).

con una antigua sala de cine en donde aparece una audiencia tradicional, burguesa y de mediana edad congregada ante una gran pantalla (Carax, 2013; 00:04:53-00:05:09; figura 8).

Sin que estos espectadores-cautivos se percaten, porque se han quedado dormidos, después de que un niño pequeño atraviese uno de los pasillos medianeros del patio de butacas, de pronto, un enorme perro de color negro campa a sus anchas por aquellos mismos corredores. ¿Tal vez se trate del mismo niño metamorfoseado? Una interpretación posible de dichas figuras podría ser que aquella audiencia tradicional esté acusada de ser una audiencia de espectadores indiferentes, narcotizados, que aceptan gustosos ser tratados o como a menores de edad o como perros viejos y cansados.

Del otro lado, un espectador emancipado con libertad de movimiento y capacidad de construcción de los itinerarios por el gran texto al que se enfrenta puede ser el protagonista de *En la ciudad de Sylvia* de José Luis Guerin (2007; figura 9). Se trata de un personaje sin nombre –tan sólo denominado en el guión con el pronombre «él» (vid. Guerin, 2004: 4)– que, no sin ironías, queda reducido a una mirada en torno a la cual aparecen la ciudad y sus impresiones, sus reflejos en cristales y escaparates; también las evocaciones o las fantasías que todo ello suscita en su imaginación.

El «espectador-modelo» de *En la ciudad de Sylvia* es un espectador-emancipado de toda seguridad interpretativa, lanzado una y otra vez al borde del abismo que constituyen en sí mismas las apariencias del mundo natural, espacio donde convergen distintas semióticas que incluso se antojan indescifrables. En esta indeterminación, la instancia de recepción se verá desplazada hacia una posición incómoda: tan incómoda y embarazosa fruto del «no-sé-qué» y del «más o menos» del neobarroco como la de dicho personaje cada vez que comete algún error, olvido o descuido entre las apariencias de las cosas y las hipótesis que él se había figurado³⁴.

³⁴ Un análisis formal de esta película y, en especial, de este personaje como psicología reducida a una forma de mirada, lo hemos desarrollado en el ensayo publicado en el número 26 de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, titulado «En la ciudad de Sylvia, de José Luis Guerin (2007): algunas claves sobre el documento poético en el discurso ficcional». Decíamos allí: «como personaje que se despliega en la superficie discursiva queda reducido a una mirada que siempre reenvía al fuera de campo –más allá del marco, como en el cuadro de Courbet–, generando una sintaxis entre miradas, una relación similar a la caza y captura del dios de Delos en Ovidio (Guerin, 2007; 00:06:31). Incluso cuando el objeto de la persecución aparece o bien encuadrado dentro del mismo plano o bien en una relación sintáctica (Guerin, 2007; 00:34:21, *cf.* 00:43:00), se lo puede reducir a la mirada sobre el mundo fenoménico que nunca llega a desvelarse más allá de las engañosas apariencias. También su voluntad y sus afecciones permanecen inescrutables durante toda la película, más allá del aspecto externo y del comportamiento proxémico que traducirían los efectos de aquella mirada y los movimientos experimentados en su psicología –interioridad–, como pone de manifiesto uno de los primeros planos de la película (Guerin, 2007; 00:01:53-00:03:40).» (Broullón-Lozano, 2017c).

Del mismo modo, Jacques Rancière plantea al espectador post-cinematográfico y emancipado a partir de una tensión entre lo que *sabe-que-sabe* y lo que descubre que todavía ignora, en un permanente movimiento de negociación con la forma discursiva. Y ello implica un posicionamiento profundamente ético, puesto que pasa por el hecho de establecer una dinámica de relación que reconoce el lugar del sujeto como individuo dotado, ante todo, de inteligencia:

la emancipación intelectual es la verificación de la igualdad de todas las inteligencias. Esta no significa la igualdad de valor de todas las manifestaciones de la inteligencia, sino la igualdad en sí de todas sus manifestaciones. [...] Del ignorante que deletrea los signos al docto que construye hipótesis, es siempre la misma inteligencia la que está en funciones, una inteligencia que traduce unos signos a otros signos y que procede por comparaciones y figuras para comunicar sus aventuras intelectuales y comprender lo que otra inteligencia se empeña en comunicarle. (Rancière, 2010: 17)

4.3.2.5. El «efecto Lumière».

La reconsideración –acaso incómoda– de la instancia espectral devuelve al post-cine nuevamente a una coyuntura que estaba en sus orígenes; y que no es otra que la de la confrontación problemática con una técnica tan ilusoria como racional que precede a la lógica del relato y del discurso narrativo que surgiría en torno a 1915 tras un largo proceso de re-mediación así como de inculturación descrito por Noel Burch como la «capacitación narrativa» (2011: 243-268) y los análogos procesos de «centrado de la instancia espectral» o «construcción de un espacio habitable» (2011: 171-192).

La «capacitación narrativa del film» no se basa en otra cosa que en el poder de atracción entre figuras ejercido por el montaje: la puesta en relación sintáctica de unidades de espacio-tiempo discretas a partir de la ilusión de continuidad que el espectador confiere al vacío que queda entre unas y otras por medio de la *deíxis* entre elementos internos a la composición (Burch: 2008: 13-25). Lo que el *efecto Kulešov* pone de manifiesto es que la capacidad narrativa del cine para construir relatos es el resultado de una sintaxis elaborada a partir de la yuxtaposición de los elementos discontinuos que reaccionan los unos sobre los otros por medio de la emergencia de un efecto local, primero *deíctico* –direcciones de miradas, de posición de los cuerpos filmados o de acciones–; y luego de significación (Zunzunegui, 1995: 154-156). Con Lotman (1979a: 13-16), incluso podríamos pensar en una *capacitación sintáctica del film* más que en una capacitación narrativa.

Para Gilles Deleuze (2004a) este hallazgo sintáctico está en la base de una forma simbólica definida como imagen-movimiento –que contiene la tríada

acción/percepción/afección–: «lo que incumbe al montaje, en sí mismo o en otra cosa, es la imagen indirecta del tiempo, la duración». No un tiempo homogéneo o una duración espacializada, sino una duración y un tiempo efectivos que «emanan de la articulación de las imágenes-movimiento» (Deleuze, 2004a: 52). En cambio, para este mismo autor, el cine moderno supone una transgresión en la forma simbólica que resulta del proceso cinematográfico y del efecto o imagen mental que proporcionaba la imagen-movimiento: «imagen sonora y óptica pura que rompe los lazos sensorio-motores, desborda las relaciones y ya no se deja expresar en términos de movimiento, sino que se abre al tiempo» (Deleuze, 2004a: 303). El cine moderno no consiste en la restitución del movimiento por medio de una sintaxis, sino en un «vagabundeo, con nexos senso-motores debilitados, y luego alcanzan situaciones puramente ópticas y sonoras» (2004b: 14), análogo al personaje de *En la ciudad de Sylvia* de Guerin. Así es que, en la elaboración de dicha imagen mental, Giuglielmo Pescatore ha observado un desplazamiento desde el «Efecto Kulešhov» del cine hacia lo que él denomina como «Efecto Lumière» bajo acusación de consistir en una diseminación del sentido:

Nel giugno scorso ha avuto luogo un esperimento altrettanto cruciale, seppure involontario, che mi pare si possa correttamente confrontare con quello di Kulešov. In una sala della Cineteca di Bologna è stato proiettato a rulli invertiti *The tree of life*, film di Terrence Malick vincitore a Cannes. La proiezione è andata avanti per nove giorni di fila senza che il pubblico facesse una piega, mostrando di essersi accorto dell'errore. L'esperimento è stato poi ripetuto nello stesso cinema qualche mese dopo con un film di Ettore Scola. Una sola proiezione, ancora a rulli invertiti, e medesimo risultato: pubblico inconsapevole dell'errore. Quello che chiamerò «effetto Lumière», dal nome del cinema bolognese presso il quale si è svolto questo straordinario esperimento di psicologia sociale, è in qualche modo il rovesciamento dell'effetto Kulešov: se allora il diverso montaggio di due inquadrature produceva significati di volta in volta differenti, oggi la dislocazione di un intero segmento del film provoca una sostanziale indifferenza. (Pescatore, 2012: 40)³⁵

Aunque Pescatore hable aquí de indiferencia, bien se podría argumentar que por el contrario lo que se pone en marcha es una renegociación del sentido de acuerdo con el orden aleatorio de las secuencias, lo que desacredita el presupuesto idealista de que exista

³⁵ «El pasado junio tuvo lugar un experimento crucial aunque involuntario que me parece que se podría confrontar perfectamente con el de Kulešov. En una sala de la Cineteca de Bolonia fue proyectado con los rollos invertidos *El árbol de la vida* de Terrence Malick, película vencedora en Cannes. La proyección siguió adelante durante nueve días seguidos sin que el público pestañeara, dando muestras de no haberse percatado del error. El experimento se repitió en el mismo cine algunos meses después con una película de Ettore Scola. Una sola proyección, también con los rollos invertidos, e idéntico resultado: público inconsciente del error. Esto que llamaré «efecto Lumière», tomado del cine boloñés en el cual tuvo lugar este extraordinario experimento de psicología social, es de algún modo el derrocamiento del efecto Kulešov: si entonces distintos montajes de dos encuadres producían significantes diversos, hoy la dislocación de un segmento completo de la película provoca una indiferencia sustancial». (*tr. n.*).

una sola interpretación o funcionamiento correctos. En esta encrucijada que retorna a un cierto primitivismo, la figura del cineasta, aunque privado de su estatuto demiúrgico de autor y redefinido como recolector de imágenes al modo de Agnès Varda o de Chris Marker³⁶, se ve revalorizada como la de un mediador capaz de proponer e incitar, de traer de nuevo las imágenes al plano de la significación.

Descendiendo al limbo indiferenciado de la memoria sempiterna del *big data*, el cineasta digital devuelve las imágenes al plano de la interacción simbólica a través de su elección y montaje en una sintaxis débil que no funciona mediante nexos causales –si... entonces– sino meramente hipotéticos –es una idea... puede haber otras–.

4.3.2.6. Insistencias y resistencias de las imágenes.

Autores como Peter Greenaway (*vid.* Coonan, 10/10/2007) han explicado el eslogan de la «muerte del cine» como «una muerte cerebral»³⁷, en tanto que «la muerte del cine ocurrió el 31 de septiembre de 1983, cuando se introdujo el mando a distancia en la sala de estar de las casas [...]; ahora el cine tiene que ser un arte interactivo y multimedia».

Por su parte, el crítico de cine Paolo Cherchi Usai, en el año 2001, publicó un sugerente ensayo titulado no por casualidad *La muerte del cine*. El razonamiento de este autor parte del abandono de la película en soporte de celuloide y, en su lugar, el uso extensivo del digital. De hecho en el prólogo a la edición española de 2005, Martin Scorsesse indica en tono melancólico que «este libro es una elegía a los millares de copias de película que se destruyen cada día en todo el mundo» (Scorsesse en Cherchi Usai, 2005: xi). Más allá del discurso un tanto apocalíptico del famoso cineasta americano, Cherchi intuye que el abandono de un soporte implica algo más, no obstante:

en su lugar habría imágenes, ya fuese fijas –fotografías–, ya pasajeras –electrónica–. Así lo conforma el vídeo: una civilización que es presa de la pesadilla de su memoria visual ya no necesita al cine. Consistirá en el arte de destruir las imágenes en movimiento [...]; sin las imágenes del drama, de la aventura, de la comedia, de los acontecimientos naturales y artificiales impresos en la película, no habrá cine; no habrá de dónde sacar su historia; la filmología no tendrá a dónde ir. (Cherchi Usai, 2005: 7)

³⁶ Así se define Agnès Varda a sí misma como agente poético en su película *Los espigadores y la espigadora* (2000).

³⁷ Declaraciones publicadas por el rotativo británico *The Independent* en el año 2007: <http://www.independent.co.uk/news/world/asia/greenaway-announces-the-death-of-cinema--and-blames-the-remotecontrol-zapper-394546.html>. Puede encontrarse una versión en lengua española en *El Confidencial*: http://www.elconfidencial.com/cultura/2007-10-10/peter-greenaway-la-muerte-del-cine-se-produjo-cuando-se-introdujo-el-mando-a-distancia-en-tv_368482/

Tal y como se ha señalado con la sugerente imagen de la Biblioteca de Borges, el digital constituye un dispositivo de exo-memoria *transhumana* potencialmente ilimitada. Memoria visual en constante dinamismo, memoria en la que se alojan los géneros y los lugares comunes que permiten establecer reglas de decodificación. En palabras de Cherchi dichas imágenes son algo más que fotogramas de celuloide: son las imágenes del drama, de la comedia, de las aventuras, el documental, etcétera. Aquellas imágenes como instauración de un horizonte de expectativas o pactos interpretativos han constituido durante los últimos cien años un «espacio habitable» en el que, más que conocer, era posible re-conocer cosas ya vistas mediante modelos homologables. Así es que «nuestras percepciones visuales no son en absoluto objetivas, sino una construcción que nuestra mente realiza reuniendo sus conocimientos del acervo cultural» (Baudrillard & Calabrese, 2014: 55).

El digital, por el contrario, dispone de todas aquellas imágenes para manipularlas y re-semantizarlas en virtud del «efecto Lumière», que ya no contempla un orden correcto, el único y el verdadero, de los elementos. Cobra todo su sentido la sugerente imagen de la edición inglesa de *La muerte del cine* publicada por el British Film Institute: la imagen de la explosión. Explosión de los nexos, de los vínculos entre las imágenes y de sus repertorios genéricos en lugar de una desintegración de las imágenes en sí mismas. La «muerte del cine» implica, más que una iconoclastia, la desarticulación tanto de la filmología –clasificación y estudio de las películas– como del relato de la Historia que las contiene y organiza. Así es que al cine le sobreviven sus imágenes, que se mezclan con todo tipo de imágenes públicas y privadas, de todas las épocas y variedades discursivas –artísticas y no-artísticas–³⁸:

Gli studi sulle arti vi hanno fatto invece ricorso per leggere e interpretare il fenomeno crescente di incorporazione di immagini televisive, di filmati di famiglia, di opere pittoriche, di registrazioni radiofoniche o di qualsiasi altro oggetto presente nel database della cultura all'interno della trama narrativa del film. Come le tavole dell'*Atlante* di Warburg, l'audiovisivo, nell'epoca della rimediazione, sarebbe insomma un ricettacolo dei messaggi immensi a vario titolo nella sfera mediatica. [...] Nella condizione di una piena disposizione del passato, la riproduzione è divenuta la norma e nessun esercizio analitico può esaurirsi nel semplice riconoscimento delle fonti, ma deve riflettere sulle ragioni e sui modi della loro convocazione e riattivazione. (Zucconi, 2013: 25-26)³⁹

³⁸ Con respecto a este punto, y aunque se refiere siempre a la cultura cinematográfica analógica del siglo XX, resulta especialmente esclarecedor el análisis que Millán Barroso (2009) realiza en su trabajo a propósito de la hiperdiscursividad sobre la persistencia de lo trágico en el musical flamenco de Carlos Saura. Ello da cuenta de un espacio de convergencia en el que las relaciones entre distintos niveles discursivos generan una significación operativa y novedosa, recortada sobre los fragmentos de distintas tradiciones artísticas y no artísticas –como pone de manifiesto, por ejemplo, el análisis de la vestimenta que realiza este autor como depósito de significación–.

³⁹ «Los estudios sobre arte han apelado a la necesidad de leer e interpretar el fenómeno creciente de la

4.4. El paradigma de las mutaciones.

La teoría de los paradigmas científicos de Thomas Kuhn (2001) prevé varias formas de cambio: 1) sustitución del paradigma dominante por otros paradigmas rivales y 2) abandono progresivo de un paradigma y adscripción a otro paradigma rival. La primera supone un cambio radical a partir de un descubrimiento que supone la enmienda a la totalidad. En la segunda hipótesis existen dos modelos que entran en conflicto: uno desplazante y otro desplazado. Parece ser este el caso del tránsito hacia la cultura digital.

Hemos observado que mientras que las imágenes sobreviven, los cambios en la materialidad del soporte implican una nueva relación con los medios y con las formas simbólicas que aquellos proporcionan. Entonces, son sólo algunos elementos los que mutan. Si cambian algunos elementos, el paradigma que se plantea es entonces un *paradigma de las mutaciones*. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua (DRAE), la *mutación* se define desde un punto de vista biológico como una «alteración producida en la estructura o en el número de los genes o de los cromosomas de un organismo transmisible por herencia» o «fenotipo producido por aquellas alteraciones»⁴⁰. Partiendo de dicho *leitmotiv*, desde la crítica de cine, se ha adoptado esta metáfora para explicar la imagen post-cinematográfica. Kent Jones (*vid.* Martín y Rosenbaum, 2011: 42), por ejemplo, indica que el concepto de «mutación» está asociado al de «contaminación» o disolución de las fronteras que antes eran rígidas; consideración que Adrian Martín matiza apuntando a un paradigma emergente a la vista de una forma «verdaderamente abierta, global y sobre todo impura» (*ídem*).

En un sentido estricto, si se toma la idea de la mutación biológica habría que pensar por analogía en un fenotipo del cine y del post-cine –una especificidad que los atraviesa y los define como conjuntos cerrados– que sería posible describir y caracterizar al modo positivista. Sin embargo, la matización de Martín apunta hacia otra idea bien distinta: la idea de la impureza frente al sistema cerrado y bien diferenciado de una cadena de ADN. En este sentido, llama la atención que el DLE posponga al cuarto lugar la aproximación

incorporación de imágenes televisivas, de films familiares, de obras pictóricas, de grabaciones radiofónicas o de cualquier otro objeto presente en la base de datos de la cultura en el interior de la trama narrativa de una película. Como las tablas del *Atlas* de Warburg, el audiovisual, en la época de la re-mediación, sería en definitiva un inmenso receptáculo de mensajes de distinto tipo en la esfera mediática. [...] Desde la condición de una plena disposición del pasado, la reproducción se ha convertido en norma y ningún ejercicio analítico puede agotarse en el simple reconocimiento de las fuentes, sino que debe reflexionar sobre las razones y sobre los modos de su convocación y reactivación». (*tr. n.*)

⁴⁰ Aceptaciones cuarta y quinta de la voz «mutación» en la 23ª edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: <http://dle.rae.es/?id=QA1FFhV>

biológica a la voz «mutación», anteponiendo dos acepciones sumamente interesantes:

- 1) Acción y efecto de mudar o mudarse.
- 2) Cada una de las diversas perspectivas que se forman en el teatro variando el telón y los bastidores para cambiar la escena en que se supone la representación.

La imagen teatral de la segunda acepción resulta especialmente fecunda, pues propone una metáfora en la que se disponen unos elementos dados en una sintaxis, algunos de los cuales, al cambiar de posición, varían su perspectiva desde el punto de vista del observador en tanto que también varían las relaciones con los demás elementos.

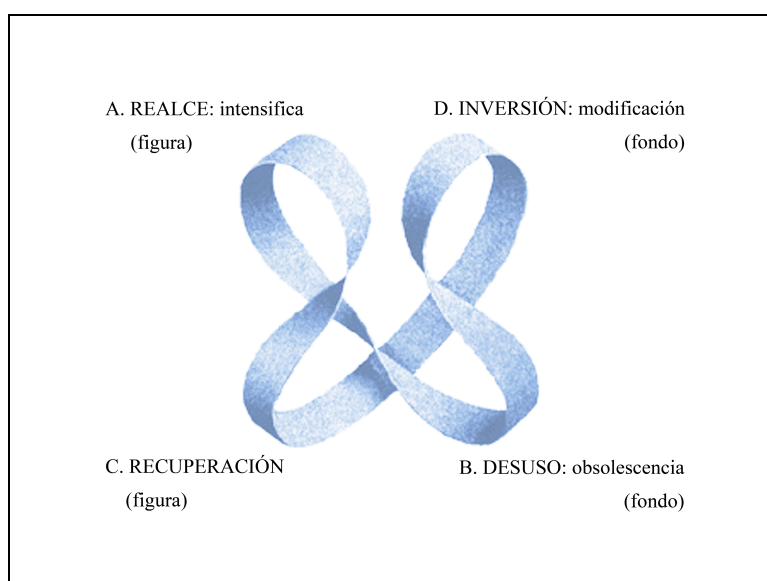


Figura 10.

Ya que la mutación se produce en la técnica que da lugar a unas prácticas y a unos objetos formales, es pertinente recurrir a la idea de cambio tecnológico formulada por Marshall McLuhan en *La aldea global*. El esquema del Tétrade (figura 10) serviría para explicar la mutación digital de la semiosfera en tanto que

todas las formas de comunicación a) intensifican algo en una cultura –realce– mientras que al mismo tiempo b) vuelven obsoleta otra –desuso–. También c) recuperan una fase o factor dejado de lado desde tiempo atrás y d) sufren una modificación –o inversión– cuando se las lleva más allá de los límites de su potencial. (McLuhan, 2002: 16)

El post-cine deja atrás a su antecesor retorciendo la forma de sus objetos en un ejercicio barroco; pero al mismo tiempo retorna a algunos de los aspectos que se encontraban en su origen, quebrando la lógica causal de su sintaxis así como confrontándose con una técnica, la técnica digital, que se caracteriza por su carácter

transhumano, tanto en la creación de las imágenes –conjurando el posibilismo material del rodaje en un espacio empírico– como en su almacenamiento –vertiente que, por el contrario, reactiva una capacidad testimonial de las imágenes–. Si encontramos elementos intensificados, obsoletos, recuperados e invertidos, de acuerdo con el razonamiento que hemos desarrollado anteriormente, a modo de conclusión de este apartado, ordenemos en el esquema tetrádico todos los elementos apuntados.

<p>A. REALCE (forma):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Formas elusivas y barrocas. - Indeterminación del sentido: negociación con la forma. - Tematización de la arquitectura interna del objeto-discurso y del aparato formal de la enunciación: autoconciencia. - Espacio inorgánico. - Relatividad del tiempo. - Disponibilidad y capacidad de la memoria visual como capacidad transhumana en los dispositivos de almacenamiento. 	<p>D. INVERSIÓN (fondo):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Problematización de la relación entre la forma post-cinematográfica y la semiótica del mundo natural. - Tematización de las variedades discursivas y de la expresión (enunciación). - Debilidad de los nexos entre los elementos que componen el sistema. - Desplazamiento del autor como genio creador a negociador o recolector de imágenes: «del relato de la experiencia a la experiencia del relato». - Desplaza al receptor a una posición incómoda y requiere su atención y participación: «espectador emancipado».
<p>C. RECUPERACIÓN (forma):</p> <ul style="list-style-type: none"> - «Medioevo digital»: retorno a la confrontación con la técnica y con la forma del cine de los orígenes. - Conversación entre las artes (hiperdiscurso). - Impureza del post-cine (re-mediación). - Imagen del tiempo como tiempo de la espera: manifestación o epifanía. - Efecto Lumière. 	<p>B. DESUSO (fondo):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Crisis de la ontología documental de la imagen fotográfica analógica. - Crisis de la filmología y de la Historia del cine como relatos unificados. - Crisis de la imagen del tiempo como cadena causal. - Efecto Kulešhov.

BLOQUE III: ITINERARIOS POR LA FILMOGRAFÍA. DE LA POÉTICA DEL ESBOZO COMO FORMA DEL SENTIDO.

5. POÉTICA Y AUTOCONCIENCIA: IMPLICACIONES Y APLICACIONES.

En este contexto de mutaciones definido por la línea curva de lo barroco, las películas y documentos que componen nuestro corpus proponen interesantes reflexiones a partir de los grandes dos principios que hemos observado al orientar el análisis: la poética y la autoconciencia. Como maneras de aproximación a una obra que se abre a lo post-cinematográfico corresponde que a continuación acotemos estos dos conceptos para articularlos como herramientas operativas. Este bloque estará constituido en consecuencia por una serie de itinerarios paralelos entre la indagación teórica sobre el discurso post-cinematográfico y la filmografía del autor como formas –o por el contrario, como transformaciones– del sentido.

Con tal de ubicar siempre en el centro de la reflexión al objeto de estudio se partirá en esta ocasión de las declaraciones del propio cineasta, quien habitualmente da un paso atrás reconociéndose como un espectador más ante algo que suscita la experiencia estética⁴¹. En las conversaciones que hemos mantenido con José Luis Guerin se observa el hecho de que, desde su experiencia profesional, el proceso creativo aparece planteado como la exploración reflexiva y autoconsciente de un vasto territorio desconocido al que ha de acercarse en cada nuevo acto de creación: «siempre pienso en cada proyecto, en cuál es su especificidad, qué es lo que me permite hacer que no podré hacer en otros casos» (Guerin en anexo IV: 70). Si el punto de partida es siempre un estado de incitación y de reacción ante la incertidumbre, cuyo carácter específico se convierte en el objeto de una reflexión inscrita en la estructura de la obra, entonces las posiciones del creador –proceso de exploración– y del espectador –proceso de recepción– se proyectan simétricamente sobre el texto fílmico, como dos instancias que recorren el mismo camino convergente hacia la película y hacia el fenómeno artístico en general⁴²:

Como creador yo no veo otra forma de hacer las cosas. Si tengo un guión previo pierdo el deseo de hacer la película. Se me quitan las ganas cuando todo está organizado y cerrado de antemano.

⁴¹ Ver anexos II, III, IV y V.

⁴² En este punto, y bajo cierto punto de vista perteneciente a la denominada semiótica interpretativa, podemos relacionar dicho recorrido simétrico con la necesaria cooperación del lector a la construcción del texto narrativo en *Lector in fabula* de Umberto Eco (1993).

Pierdo la pasión. Entiendo el cine como revelación y como conocimiento. Frente al cine de compartimentos estancos prefiero la reinención. Primero ruedo, luego monto, mientras tanto escribo algo, ruedo de nuevo, lo monto todo junto... no cierro nada, y por eso soy el primer espectador sorprendido al ver la película mientras la voy pensando, rodando e imaginando. Todo a la vez. Cada película en sí misma y por sí misma implica un dispositivo de producción único, una experiencia única. (Anexo II: 33)

La variedad de estilos y de formas que esta filmografía pone de manifiesto así lo confirma: *Los motivos de Berta* (1983/84) como una película de ficción sobre la base de una exploración documental del espacio⁴³, *Innisfree* (1990) como un documental con digresiones ficcionales⁴⁴; *Tren de sombras* (1996) presenta la apariencia de una investigación detectivesca en lo que en realidad es un falso documental opuesto por completo a *En Construcción* (2001), la cual rehabilita el espacio de lo real en el cine no-ficción. El diálogo con Jonas Mekas en las *Correspondencias* (2011) –donde la voz es el centro que todo lo articula– se sitúa frente a la privada de banda sonora *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2004) –cronofotografía que desvela una reflexión sobre el tiempo y la mirada del artista–. *La ciudad de Sylvia* (2005), silenciosa y contemplativa, queda en contraste con la incesante corriente polifónica de *Guest* (2010), *Recuerdos de una mañana* (2012), *La academia de las musas* (2016), *Le saphir de Saint Louis* (2015), etcétera. Con tal de poner orden podríamos elaborar una clasificación provisional según algunos rasgos estilísticos dominantes que reconoce el autor en su trayectoria:

Un crítico de cine me dijo hace poco que mis películas se agrupaban en dos conjuntos. A mí eso me hizo mucha gracia porque no me había dado cuenta. Y también me hizo pensar mucho. Las películas impares, me decía, me salen silenciosas, íntimas y aristocráticas. En cambio, las pares me salen documentales, parlanchinas y populares. Y es cierto: *Innisfree*, *En construcción* o *Guest* son documentales, con muchas caras y muy parlanchinas. Por el contrario *Los motivos de Berta*, *Tren de Sombras* y *Sylvia* son silenciosas y contemplativas. En realidad lo que me gusta es jugar con elementos de unas incorporándolos en las otras. (Anexo II: 35)

Cada obra, en tanto que propone un dispositivo único y una indagación formal sobre el modo de acercarse a un fenómeno desconocido pero incipiente, supone una nueva exploración que impediría tratar al lenguaje del cine –de poder hablar de «lenguaje» en términos absolutos– como una institución permanente, como un sistema preexistente que se actualizaría en cada acto concreto de comunicación cinematográfica al modo de la prescripción /deber hacer/ o de la reproducción mecánica de un mismo proceso técnico, como una cadena de montaje industrial –capturar y recomponer–. En lo que se refiere a la dicotomía entre sistema normativo y actos concretos, desde un enfoque estructural,

⁴³ Se ha abordado la exploración documental del paisaje en el discurso de ficción de *Los motivos de Berta* mediante la noción de «semántica del paisaje» en Broullón-Lozano, 2015c: 386-398.

⁴⁴ Algunas de las claves poéticas de la poética particular de *Innisfree* las hemos examinado en Broullón-Lozano, 2015a: 520-525.

creemos que este posicionamiento se aleja de un modelo filosófico idealista, pues Saussure ya reconocía que la oposición *langue/parole* no funciona como un mero automatismo, como la actualización de una estructura trascendente en cada acto de habla, sino que por el contrario se basa en la oposición *social/individual* por la que el sistema de la lengua es «vínculo social» o «cristalización social» consecuente a los actos de manifestación: «la parte social del lenguaje [...] sólo existe en función de un contrato establecido por los miembros de la comunidad» (Saussure, 1995: 41). Dicha cristalización social se produce sobre la experiencia compartida –toda una estética de la recepción cuando se produce un acercamiento entre horizontes⁴⁵– como fenómeno proyectado en el tiempo, lo que nuestro cineasta denomina *pacto*: «todo espectador, todo lector, necesita generar un pacto para poder leer: dónde estoy en relación a lo que se me da, qué es. ¿Estoy en el estudio de cine impermeable a la realidad inmediata y sus azares y contingencias; o estamos trabajando, pues, con esas contingencias?» (Guerin en anexo II: 55). Trasladando al campo cinematográfico la oposición *lengua/habla, sistema/proceso* o *esquema/uso* (cfr. Hjelmslev, 1980: 109 y ss.; Greimas & Courtés, 1982, I: 389-390), queda claro entonces que el *pacto* ha de aparecer necesariamente como forma reconocible proyectada sobre la superficie discursiva, de manera que sea posible reconstruir las leyes de su funcionamiento interno en cada caso.

Ello nos conduce a otro concepto importante, el de *escritura cinematográfica*, que es tanto proceso y *performance* como resultado formal de una voluntad estilística, la cual genera un vínculo con el receptor, empujado a adoptar un rol activo en el proceso de significación: «creo que de cualquier manera la escritura de cada película genera un pacto único entre el espectador y la propia película. Pienso que es así, que la escritura es la garante de que el pacto se mantenga vigente y vivo» (Guerin en anexo III: 55)⁴⁶. Este desplazamiento, que en la cultura visual digital hemos visto que resulta incluso perturbador, se basa en el carácter lúdico subyacente a la idea de contrato, lo que devuelve al post-cine al estado de balbuceo o

⁴⁵ En congruencia con el razonamiento expuesto en el apartado 2.2.1. «Teoría estética», recordemos que Roman Ingarden (1989) considera que el fenómeno la *aesthesis* consiste en una «experimentación productiva» o «fusión de horizontes» (cfr. Iser, 1987 y Jauss, 1992; cfr. Warning, 1989).

⁴⁶ Roland Barthes, en *El grado cero de la escritura*, diferencia la *escritura del estilo* –lenguaje autárquico e iconografía personal o secreta del autor– y de la *lengua* –patrimonio colectivo–, definiéndola como «una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado en su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia. [...] Las escrituras son distintas pero comparables, porque han sido originadas por un movimiento idéntico: la reflexión del escritor sobre el uso social de su forma y la elección que asume. [...] La escritura es un modo de pensar la Literatura» (1973: 22-23). Por extensión, y como se desarrollará en el apartado 5.1.2. a propósito de la segunda acepción de «poética», una escritura cinematográfica que es el resultado de la reflexión autoconsciente sobre la técnica y los materiales de base, incluso cuando no existe formalizada al modo de una teoría del cine, genera todo un posicionamiento, una energía productiva y creadora, una manera de pensar las imágenes más allá de sus límites instrumentales o de su valor de culto cinéfilo.

de búsqueda formal de sus orígenes, con tal de generar distintos marcos de comprensión respecto de los establecidos por la tradición: «el individuo necesita un aprendizaje para conocer su juego; el niño no asimila [la lengua] sino poco a poco», concluye Saussure en su razonamiento (1995: 41). Ello implica una toma de partido, una ética e incluso una política de este tipo de prácticas post-cinematográficas en su intención de depurar la mirada, o, como mínimo, de cuestionarla.

En conclusión, y bajo este punto de vista, la categoría del *discurso* en su concepción dinámica y transformadora (*vid.* Vázquez Medel, 1995 y 1996; *cf.* Fabbri, 1999) viene nuevamente al primer término, pues al mismo tiempo que consiste en un acto de enunciación intencional, proyecta en su interior un punto de recepción que da cuenta de las prácticas, de las formas del sentido y de las dinámicas culturales vigentes, relanzando el vínculo entre la estructura y el tiempo, entre la dimensión inmanente⁴⁷ del sentido y sus manifestaciones históricamente determinadas (*cf.* Jacoviello, 2012: 17). Por otra parte, en lo que concierne al punto de vista analítico sobre nuestro objeto de estudio, las nociones de pacto y de escritura que no existen por separado nos obligarán a abordar uno por uno los mecanismos estilísticos que cada obra pone en funcionamiento; y antes que esto, a examinar las intersecciones de dichos planteamientos locales con la teoría general de la significación y sus distintas proyecciones en el tiempo. Siguiendo el enfoque textualista y estructural común al Formalismo ruso (*vid.* García Berrio, 1994 y Todorov, 2010), a la Estilística⁴⁸, a la Semiótica generativa⁴⁹ y a la Semiótica de la cultura, transitaremos la

⁴⁷ Profundizando en el concepto de semiótica expuesto en el apartado 2.2.3. a partir del principio de biplanariedad del signo, habrá de recordarse que la noción de «inmanencia» es definible desde la doble oposición *inmanencia/manifestación* –noción general– e *inmanencia/transcendencia* –noción restringida al discurso narrativo–. La primera dicotomía, que es la pertinente en este caso, presupone que el sentido sólo es accesible como «manifestación bajo una forma de significación articulada» (Greimas & Courtés, 1982, I: 372; *cf.* Hjelmslev, 1980: 73 y ss.). Se establece así un programa de investigación satisfactorio para la disciplina semiótica, sea como una descripción de la manifestación del sentido en la superficie discursiva observable, sea como una re-construcción de la estructura del sentido en el momento de la confrontación con el objeto de estudio a partir del transitar durante el recorrido generativo. Conviene insistir una vez más en que la semiótica, desde este punto de vista, se aleja de toda querella ontológica o metafísica, orientando su reflexión hacia dos conceptos operativos fundamentales: el «universo semántico (el *hay sentido*) a toda semiótica anterior a su descripción» y el «objeto semiótico a su explicitación mediante un metalenguaje (o lenguaje de representación) construido» (Greimas & Courtés, 1982, I: 222-223).

⁴⁸ La estilística literaria de Amado Alonso (1955) y Dámaso Alonso (1950) parte del presupuesto de que los significantes no generan relaciones unidireccionales sino «delicados complejos funcionales» centrandos su interés no ya en la lengua como sistema prescriptivo de abstracciones sino en la forma del objeto poético como «energía, capacidad creadora o, si queremos, imaginativa» (Vázquez Medel, 1987b: 62-63). Ello, cuando nos proponemos el estudio de objetos vivos como los que nos ocupan, genera un fecundo campo de intersecciones con la Teoría formal del arte (*vid.* 2.2.2. de este trabajo).

⁴⁹ Recuérdese que afirman A. J. Greimas y Joseph Courtés que «en semiótica, se calificarán de estilísticos los hechos estructurales dependientes de la forma del contenido como forma de la expresión de un discurso, situados más allá del nivel de pertinencia escogido para la descripción, la misma que, por lo tanto, nos lo

superficie de una serie de discursos con tal de indagar sus mecanismos poéticos singulares, según la disposición sintáctica semionarrativa y de superficie de sus materiales, prestando más atención a las variaciones y fracturas que a las similitudes o líneas de continuidad.

5.1. POÉTICA.

Somos conscientes de la magnitud del propósito de definir este concepto, pues el simple intento de elaborar una genealogía del término es una tarea que, con mucho, excedería los límites de este trabajo. Dejando a un lado aquel debate, tres son los hilos teóricos que aparecen como pertinentes en torno a la obra de José Luis Guerin.

El primero de ellos (5.1.1.) corresponde a una perspectiva introversiva al objeto-discurso, de manera exclusiva respecto de sí mismo: la poética como una *función* desempeñada por los elementos que componen una textualidad, las relaciones que estos ponen de manifiesto a través de su disposición sintáctica. En las semióticas visivas, dicha función operaría de forma similar a la «función poética del lenguaje» de Roman Jakobson (1982: 347-395); aun con las matizaciones que plantea un tipo de objeto post-cinematográfico que hemos definido en el epígrafe 4.3.2.1. como *hiperdiscurso* o espacio convergente de diversas semióticas particulares.

En segundo lugar (5.1.2.), dicha noción de poética como función descubre un metanivel de autorreflexión que trasciende lo meramente representativo o denotativo de los materiales que componen la propia textualidad. En este volverse sobre sí misma, la poética se postula como objeto específico mediante distintas manifestaciones formales, que van desde las relaciones transtextuales entre unidades discursivas delimitadas, hasta la definición del propio objeto-discurso como *práctica-teórica* desarrollada mediante las herramientas expresivas del mismo arte; lo que da cuenta tanto de la existencia articulada de una organización particular de la significación como de sus claves de funcionamiento.

Finalmente, en tercer lugar y desde una perspectiva extroversiva (5.1.3.), aparece la idea de poética como proyección contextual o potencial del texto hacia fuera: se trata de practicar toda una Semiótica de la cultura. Dicho hilo teórico relaciona *poética* con *informatividad*, indagando el potencial de un objeto estructurado para proponer un número «n» de significaciones posibles en el seno de una cultura que lo decodifica e interpreta. Tal

toma en consideración» (1982, I: 156). Ello inaugura una propuesta analítica, la de la «estilística estructural» (Vázquez Medel, 1987a), que al tiempo que se ocupa de la descripción de los elementos constructivos de una textualidad, hipotiza un recorrido o trayecto por sus mecanismos generativos de tipo expresivo y propone un nivel de pertinencia diferente de cara a descomposición y posterior articulación del objeto.

definición cultural de la poeticidad, que combina las propiedades de sincronía y de diacronía, aparece planteada como un problema de *traducción* de dimensiones sistémicas: ¿qué posibles tensiones o transgresiones puede plantear la multiplicación de las significaciones de un objeto concreto con respecto a otros discursos que lo enmarcan y con los que dialoga?

5.1.1. Perspectiva introversiva: la poética como función.

5.1.1.1. Un rasgo pansemiótico.

El concepto lingüístico de poética es, ante todo, un concepto polisémico que alude a distintos niveles de pertinencia interdependientes entre sí. A modo de esquema general, dos son las grandes líneas en las que se desarrolla la reflexión. El criterio científico nos obliga a reconocer la existencia de un tipo de fenómenos que pueden considerarse como poéticos, en función de los cuales surge una cierta forma de mirada como aproximación adecuada a ellos. Se trata entonces por un lado de abordar la delimitación del fenómeno y, de otra parte, de establecer a la poética como disciplina científica adecuada para el estudio, en primer término, de los objetos-discurso y, en última instancia, del lenguaje en el que estos aparecen manifestados.

Así es que Roman Jakobson, en su célebre conferencia de Indiana (1982: 347-395), indica que la noción de poética se desprende de una interdependencia entre el objeto y la disciplina: «ya que la lingüística es la ciencia global de la *estructura* verbal, del mismo modo que el análisis de la pintura se interesa por la estructura pictórica, la poética puede considerarse como parte integrante de la lingüística» (1982: 348). En consecuencia, el interés por las estructuras no puede constituir un ámbito exclusivo de la lingüística, sino un rasgo potencialmente compartido por todo objeto articulado y significativo. Es decir, un rasgo *pansemiótico*:

está claro que muchos de los recursos que la poética estudia no se limitan al arte verbal. En pocas palabras: muchos *rasgos poéticos* no pertenecen únicamente a la ciencia del lenguaje, sino a la teoría general de los signos, esto es, a la semiótica general. Esta afirmación vale, sin embargo, tanto para el arte verbal como para todas las variedades del lenguaje, puesto que el lenguaje tiene muchas variedades comunes a otros sistemas de signos o incluso a todos ellos: rasgos pansemióticos. Asimismo, en una segunda objeción, no hallamos nada de lo que sería específicamente literario. (Jakobson, *op. cit.*: 349)

Desde este punto de vista, una posible poética cinematográfica estaría incluida dentro del *análisis formal del cine* como subsector disciplinar al que correspondería el estudio de la estructura y de la forma de las películas. ¿En qué consiste entonces este rasgo que podría

aparecer en los textos de cualquier clase y que suscita una mirada singular? Es bien sabido que Roman Jakobson señala hasta seis elementos que componen su modelo de la comunicación. Cada uno de ellos se relaciona directamente con una *función*, que no es otra cosa que la orientación de la estructura hacia uno de estos elementos consecuentemente valorizado sobre la superficie discursiva. La función poética del lenguaje se define como «la orientación (*Einstellung*) hacia el MENSAJE como tal: el mensaje por el mensaje es la función POÉTICA del lenguaje» (*op. cit.*: 358). Es importante puntualizar que esta idea no ha de limitarse a la concepción del «arte por el arte» propia del individualismo postkantiano en ciertas semiosferas decimonónicas –Poe y Gaultier, entre otros, *cf.* Marí, 2010: 23 y ss.– cuyo objeto y debate persiguen metas bien distintas como pueden ser la autonomía del arte y su autarquía con respecto a la moral social. Como funcionamiento del mecanismo textual, por el contrario, la función poética consiste en la prevalencia de una forma singular que se denuncia y se explicita a sí misma como el producto artificial de una técnica; al tiempo que recarga el potencial de significación del mensaje a consecuencia del incremento de su complejidad estructural.

Ya previamente a Jakobson, el grupo de teóricos del formalismo ruso (*vid.* Todorov, 2010) partía de una concepción fuerte del «arte como artificio» que problematizaba las escrituras según su forma, más allá de su adscripción a un género concreto. Tal es el título del ensayo en el que Victor Shklovski (*op. cit.*: 79 y ss.) opone el funcionamiento del *lenguaje de prosa* al del *lenguaje poético*, destacando el carácter autorreflexivo de los objetos codificados en esta segunda variedad lingüística. En una definición negativa, si existe el funcionamiento poético del lenguaje es porque se le opone un funcionamiento no-poético; si existe la forma poética es por contraste con la forma prosaica. De una parte la concepción del verso de dicha escuela parte de una crítica a las ideas románticas post-hegelianas de la imagen simbólica como base sustancial o espíritu de la poesía, sosteniendo por el contrario que esta se funda sobre la clara percepción de un *estilo*, el cual señala hacia la propia *forma* como fenómeno extraordinario opuesto al uso cotidiano, denotativo e instrumental. Tal observación nos parece especialmente interesante, pues la imagen, alejada de la noción de símbolo y de la exclusividad del funcionamiento metafórico, participa entonces de una serie de procesos compositivos y contrastivos que la autodefinen no ya como objeto monolítico subordinado a otras manifestaciones o como modelo resultante de una motivación

referencial⁵⁰: «nos situamos pues en una dirección opuesta a quienes, por influencias románticas, han querido buscar [la poeticidad] en esencias simbólicas e individualizaciones de entidades universales» (Pozuelo, 1980: 93).

Por otro lado, y en paralelo, las aportaciones de otros teóricos pertenecientes a esta misma escuela, como las de Boris Tomashevski (en Todorov, 2010: 157-172), Ossip Brik (*op. cit.*: 146-156) o Viktor V. Vinogradov (*op. cit.*: 111-116), proponen una reflexión sobre el ritmo según un modelo de ejecución abstracto subyacente al objeto poético, esto es, la estructura que se establece entre reconocimiento y novedad, entre automatismo e información: «el verso es sólo el resultado del conflicto entre el sin-sentido y la semántica cotidiana, es una semántica particular que existe en forma independiente y que se desarrolla según sus propias leyes» (Brik, *op. cit.*: 155). Este carácter autárquico de los mecanismos de significación en el fenómeno poético plantearía en definitiva un nivel de pertinencia concreto que trataría de responder a la siguiente pregunta: «el primer problema de que la poética se ocupa es ¿qué es lo que hace que un mensaje [...] sea [percibido como] una obra de arte» a diferencia de otros textos que desempeñarían otras funciones? (Jakobson, 1981: 358). Si ello ha conducido a la indagación literaria a interrogarse sobre algo que excede la *literariedad* –¿qué es lo que hace que un texto aparezca percibido como literario en una cultura y en una época?⁵¹ –, en lo que a nosotros respecta, dicho interrogante nos pone sobre la pista de la indagación en un campo específico que supera los límites de una supuesta «cinematograficidad», pues resituadas las fronteras del cine tras la crisis de su materialidad, los objetos de esta clase se caracterizarían por una serie de rasgos funcionales que los distinguen, si no como lenguaje, sí al menos como fenómeno particular que sólo puede ser observable desde el estudio de sus manifestaciones concretas.

Habrà de insistirse en que Jakobson, con su propuesta pansemiòtica, supera la dicotomía verso/prosa de los formalistas rusos, ampliando la perspectiva del funcionamiento poético a todo tipo de objetos significantes que pudieran oponerse a un funcionamiento no-poético, incluso en los textos escritos en prosa en tanto que denuncien una forma particular y una configuración semántica distinta de la cotidiana e instrumental.

⁵⁰ Tales postulados son de vital importancia, puesto que separan al estudio de la poética de la aproximación genética y, en su interés por la forma y el estilo, nos acercan a otros fenómenos estéticos por analogía con los «sistemas de oposiciones propios del plano de la expresión de las semióticas naturales o de las visivas» (Lancioni, 2004: 31). Desarrollaremos detalladamente esta cuestión en el apartado 5.1.1.3.

⁵¹ De acuerdo con Pozuelo (1980: 91), uno de los intereses de la poética, desde sus orígenes aristotélicos-horacianos, ha consistido en «la búsqueda afanosa de la literariedad» aislando la disposición de los componentes y los rasgos estructurales constituyentes del lenguaje literario.

Y ello no tiene nada que ver –al menos en principio– con el ornamento, sino con la emergencia de una semántica local. Así las cosas y en rigor, el programa metodológico de la disciplina poética consistiría en una *teoría formal del arte* cuyos límites epistemológicos coinciden con los del texto artístico. Ello implica además que tanto la teoría como el modelo analítico se encuentren potencialmente implícitos bajo la superficie discursiva en lugar de depender de entidades trascendentes o de sustancias universales: el objeto poético constituye un campo de estudio independiente en virtud de un criterio empírico que, además de ejercer una actividad descriptiva e interpretativa, podría dar lugar a toda una teoría del lenguaje literario, del lenguaje pictórico o del cinematográfico, respectivamente, cuyos ámbitos de reflexión coinciden plenamente con el de la indagación poética.

Para extrapolar dicho razonamiento al ámbito que nos ocupa, y desde nuestro objeto de estudio, tomaremos como ejemplo la instalación museística *La Dama de Corinto* (figura 11). Una de las 24 pantallas que conformaban la exposición consistía en un lienzo en blanco en donde se proyectaba una sombra con forma de mano sujetando firmemente un pincel, como dispuesta a iniciar al otro lado de la tela una posible pintura. El punto de vista del espectador era por tanto el del revés: aquel que niega la imagen que debería aparecer en la otra cara del lienzo ante los ojos del pintor. Lentamente, la sombra se deslizaba sin dibujar silueta alguna, como trazos al aire que sólo el ojo y la imaginación podrían seguir, pues no quedaban fijados sobre la tela. Este trazo que niega forma o este acto de escribir privando al espectador del resultado consisten entonces en una «escritura blanca» o un «grado cero de la escritura», en palabras de Roland Barthes, la invención «de un lenguaje sólo para ser proyecto. La literatura» –y por extensión la pintura o el cine– que «deviene la Utopía del lenguaje» (1973: 89).

En una interpretación que no agota, desde luego, este gesto expositivo y conceptual, podemos extraer cinco reflexiones de gran relevancia sobre su poeticidad:

1. En primer lugar la superficie plana actúa al modo de una frontera infranqueable tras la cual el pintor/escritor/cineasta se oculta como una sombra inaccesible que no tiene otro valor que el de ser el reflejo incierto de una voluntad creadora. Además la sombra en cuanto proyección implica un desdoblamiento del sujeto, quien en todo caso, sólo se podría manifestar inscrito indirectamente en el interior del lienzo como un *alter ego*.

2. En segundo lugar, accediendo al interior de la textualidad que esta pantalla plantea, rápidamente nos daremos cuenta de que el sujeto y el objeto de la acción discursiva se articulan en una sintaxis reflexiva coincidiendo sobre la misma instancia: la forma. La orientación del mensaje hacia el mensaje no consiste en el resultado del acto de escribir o de trazar, sino en la propia acción emprendida por un agente externo cuya identidad y cuyas herramientas, en realidad, no son más que la proyección ilusionista de una figura espectral. El contenido de esta pantalla no alude a nada fuera de sí, o lo que es lo mismo, sólo se alude a sí misma por negación de toda referencia externa.
3. En tercer lugar se constata un deseo de libertad con respecto a las convenciones y a los géneros procedentes de la tradición, pues el espacio en blanco da cuenta de una misma superficie común a diferentes estilos o propuestas posibles que en todo caso serían el resultado y no la causa de la acción de trazar.
4. En cuarto lugar, la imagen queda delatada como artificio y el acto de crearla como la búsqueda de una forma que no ejerce necesariamente la función de espejo de la naturaleza o de copia fidedigna, lo que Jakobson denomina como «función referencial». De este modo las imágenes del arte podrían desempeñar un funcionamiento no tanto mimético o instrumental de re-presentación de lo real como heurístico, de construcción o de presentación de realidades hasta cierto punto desconocidas, generando una oposición entre mecanismo no-poético o especular y mecanismo poético o constructivo, incluso a partir de la utilización de los mismos materiales.
5. Por último, el proceso de trazado en curso dentro de los límites del cuadro pone de manifiesto que el enigma de la forma resultante sólo es descifrable desde un atento seguimiento del movimiento del pincel, en un gesto cómplice con alguien que está convocado a observar y a imaginar a este lado de aquella superficie mediadora. En dicho gesto expositivo no hay forma resultante si alguien que contempla no la completa con el recorrido de su mirada.

De aquí se desprende una perspectiva formalista del arte en cuyo interior las imágenes del cine aparecen planteadas implícitamente como *la gran ilusión*: «el cine para mí es esencialmente algo lúdico, es una gran ilusión, el cine es la gran ilusión» –reconoce José Luis Guerin– «a diferencia de lo que podría ser el cine que se hace para reproducir la realidad, aquí en cambio lo que hacíamos era crear una nueva realidad» (Guerin en anexo

V: 79). Ello no implica sin embargo una ruptura radical, una renuncia definitiva a ejercer cierta función testimonial en favor de una experiencia que encierre al artista en la actitud egoísta de su torre de marfil, en el universo caprichoso de sus fetiches formales, pues una última observación que no habrá de pasarse por alto es que a la clasificación de las seis funciones del lenguaje Jakobson añade una importante noción, la noción de *dominante*.

Se parte de la base de que todo sistema de comunicación no es sino un espacio semiótico en donde varias estructuras entran en contacto e interdependencia: «existe una unidad de lenguaje, pero este sistema general representa un sistema de subcódigos interconexos; cada lengua abarca varios sistemas concurrentes que se caracterizan por una función diferente» (Jakobson, 1982: 351). Una función dominante es por tanto aquella que hace significar a un enunciado respecto una orientación, sin suplantarlo o eliminar necesariamente la posibilidad de que puedan activarse otras funciones: «aunque distingamos seis aspectos básicos del lenguaje, nos sería sin embargo difícil hallar mensajes verbales que satisfagan una única función. La diversidad no está en un monopolio por parte de una de estas varias funciones sino en un orden jerárquico de funciones diferentes» (*op. cit.*: 353). Queda claro entonces que «la función poética no es la única del arte verbal sino sólo su función dominante, determinante, mientras que en todas las demás actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario, accesorio» (*op. cit.*: 358).

Así es como, en adelante, hablaremos del *rasgo poético* tanto en términos absolutos – unidades o discursos clasificables como poéticos según su dominante formal –, como a modo de función accesoria en fragmentos igualmente localizables en objetos de otro tipo. Por su parte, a la disciplina poética, en su interés por las estructuras, le corresponderá igualmente un alto interés por la forma que adquieren los objetos orientados por funcionamientos compositivos diversos, excediendo los límites del discurso lírico y ocupándose de estudiar las marcas identificables o los mecanismos generales de la significación en el interior de los tejidos textuales concretos, lo que contribuiría incluso a rehabilitar el espacio de lo real y la forma testimonial como una de las posibles vías por las que transitar, como se verá más adelante.

5.1.1.2. El texto poético como semiosis introversiva.

Si hemos visto que para Roman Jakobson la vocación pansemiótica de la función poética no se restringe a un cierto tipo de género como puede ser el denominado lírico, ni a una clase concreta de objetos-discurso caracterizados como literarios, entonces «cualquier

tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía o de confinar la poesía a la función poética sería una tremenda simplificación engañosa» (Jakobson, 1982: 349). Desde este punto de vista resultaría una generalización demasiado superficial hablar de *cine de poesía*, a no ser que se pretenda explorar una dimensión temática que incluya motivos procedentes del género literario lírico como contenido figurativo en el relato cinematográfico. Por el contrario, el interés de la disciplina poética estructural dirige la reflexión hacia una dimensión formal y expresiva observable sobre la superficie del discurso. ¿Qué implica y cómo se distingue entonces esta función que toda estructura significativa podría ejercer cuando el mensaje se orienta hacia el propio mensaje?

Esta función, al promocionar la *patentización de los signos*, profundiza en la dicotomía fundamental de los signos y objetos. De ahí que al estudiar la función poética, la lingüística no pueda limitarse al campo de la poesía. [...] ¿Cuál es el criterio lingüístico empírico de la función poética? En particular, ¿cuál es el rasgo indispensable inherente en cualquier fragmento poético? Para contestar a esta pregunta, tenemos que invocar los dos modos básicos de conformación empleados en la conducta verbal: la selección y la combinación. Supongamos que *niño* sea el tema del mensaje. El hablante elige uno de los nombres disponibles, más o menos semejantes, como *niño*, *rapaz*, *muchacho*, *peque*, todos ellos equivalentes hasta cierto punto; luego, para decir algo de este tema, puede seleccionar uno de los verbos semánticos emparentados: *duerme*, *dormita*, *cabecea*. Las dos palabras escogidas se combinan en la cadena discursiva. La selección se produce sobre la base de la equivalencia, la semejanza y la desemejanza, la sinonimia y la antonimia, mientras que la combinación, la construcción de la secuencia, se basa en la contigüidad. *La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación*. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia (Jakobson, 1982: 358-360).

La reconstrucción del paradigma a partir de la sintaxis de superficie permite observar la conformación de microistemas locales exclusivos al objeto-discurso, los cuales adquieren un incremento de su significación al tiempo que complican o incluso superan la relación causal o referencial del signo con el mundo, de modo que o bien lo sustituyen plenamente en una deriva simbólica o bien lo resemantizan sentando las bases de su propia significación. La función poética del lenguaje consiste, por consiguiente, en una «semiosis introversiva» (Jakobson, 1973: 91-103), esto es, que «cada elemento no existe sino en función del resto». Así las cosas, de cara al análisis del discurso poético,

si la delimitación hace del texto un signo poético evidente, se requiere que una nueva lectura, cuya primera operación se conoce con el nombre de segmentación, lo convierta en objeto poético al imponerle sus articulaciones propias. La división del texto en partes no es una simple segmentación sintagmática; es también una primera proyección sobre el texto de un orden sistemático y jerárquico. Ver un objeto poético bajo la apariencia del signo lingüístico complejo no es describir exhaustivamente este signo hasta agotar sus articulaciones, sino realizar la construcción del objeto que emerge y toma forma a partir del estado de cosa en el que se ofrece a nuestros sentidos. (Greimas, 1976: 17)

Los dos recursos corolarios de la función poética —*patentización* y *equivalencia*— se ofrecen como criterios de segmentación pertinentes que convertirían en poéticos algunos aspectos observables de nuestro objeto de estudio, en donde incluso aparecen tematizados como motivos argumentales en el doble nivel superpuesto de la sintaxis de superficie y de la sintaxis semio-narrativa de profundidad que da lugar a la forma esbozada. En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, por ejemplo, resulta revelador el momento en que el personaje-enunciador que se declara cineasta de profesión vigila las entradas y salidas de un hospital de Estrasburgo con su videocámara: «tomo notas para un posible documental» (Guerin, 2007; 00:09:14; *vid.* figura 12). En este régimen de visualización las imágenes ejercen una función estrictamente referencial⁵²: configuran un dispositivo escópico que nos hace creer que designa la realidad empírica circundante al enunciador/testigo, el cual por cierto se inscribe a sí mismo en el discurso mediante la forma enunciativa en primera persona, garantizando con ello su origen intencional y adjudicándose la responsabilidad de la operación de registro y de captura.

Poco después sabremos que dichas imágenes ocultan un propósito secreto: se trata del intento del personaje de reencontrarse con Sylvie, una chica a quien este dice haber conocido 22 años atrás en aquella ciudad a la que ahora regresa en una visita fugaz: «cuando los vientos soplan desfavorables, regreso a esta ciudad con el secreto deseo de encontrarla» (*op. cit.*; 00:04:05). De aquí se desprende el relato de la búsqueda de una mujer fugitiva: un sujeto que orienta su hacer discursivo hacia la restitución del objeto de sus deseos. Sylvie podría ser por tanto cualquiera de las mujeres fotografiadas que cruzan azarosamente por el centro sanitario en donde el personaje monta guardia con su videocámara, ya que uno de los pocos recuerdos que conserva es que la muchacha, cuando se conocieron, «empezaba a trabajar como enfermera en un hospital» (Guerin, 2007; 00:01:23).

Sin embargo, pronto dichas imágenes se revelarán como estériles ya que no logran dar cuenta de una presencia, sino que ponen de manifiesto una flagrante ausencia y un estrepitoso fracaso: ¡Sylvie jamás aparecerá! El personaje se declara entonces incapaz de reconocer el rostro de la muchacha entre la multitud, asumiendo que con el paso de los años es seguro que ella habrá cambiado. Pero incluso desvanecida toda esperanza, su discurso, lejos de claudicar, empieza a dirigirse hacia las figuras capturadas con su

⁵² Función referencial, denotativa o cognoscitiva: «ordenación hacia el referente [...], hacia el contexto» (Jakobson, 1982: 353).

videocámara y a especular con ellas, fantaseando sobre la identidad de la amante arrebatada por los estragos del tiempo y de la memoria, así como sobre las condiciones de un reencuentro fortuito. ¿Estamos entonces ante imágenes documentales o ante caprichos de la imaginación? ¿Hacia dónde nos lleva el discurrir de esta incierta forma fílmica?

En lo que atañe a la estructura queda claro que la función textual que pone en pie la significación de este objeto fílmico no se encamina por tanto a designar una realidad exterior sino que, generando un efecto de sentido realista proporcionado por el testimonio fotográfico, se dirige hacia su propia forma. O mejor dicho: hacia la búsqueda de una forma. Y es que, conforme avanza el trayecto discursivo en el declive del intento de recuperar a la mujer fugitiva, a este relato se le superpone el despliegue de un *trayecto figurativo* o búsqueda de una forma que hipotiza varias discursivizaciones posibles en el curso de la confrontación del personaje con las referencias culturales que va encontrando a lo largo del viaje que emprende y que le sirve para dotar de cuerpo a su amante (figura 13).

TESTIMONIO → DISCURSO	
TRAYECTO NARRATIVO	Existencia virtualizante de la mujer fugitiva (imagen testimonial negada)
TRAYECTO FIGURATIVO	Existencia virtualizante de posibles discursivizaciones (imagen hipotizada)

Figura 13.

Por el simple hecho de someter las capturas fotográficas que dan cuenta de ese periplo a una relación sintáctica de montaje –puesto que esta película es una cronofotografía o sucesión de fotografías fijas excepto en el último plano en el que restituye el movimiento– se instituye al modo de la teoría del montaje soviético de atracciones un tejido de gran complejidad que autorregula la significación de cada uno de los elementos que lo componen:

Un texto poético cualquiera se presenta como encadenamiento sintagmático de signos que tiene un principio y un final marcados por silencios o espacios en blanco. Los signos, definidos según la tradición saussuriana como la reunión de un significante y un significado, pueden tener dimensiones variables: una palabra, una oración son signos, pero también un discurso lo es en la medida en que se manifiesta como una unidad discreta. En una primera aproximación, el discurso poético puede ser considerado como un *signo complejo*. (Greimas, 1976: 16)

Prestaremos especial atención a las zonas de silencio o de indeterminación que quedan entre las fotografías –que en este caso son más bien cuadros en negro que zonas en blanco–, pues al tiempo que ponen de manifiesto la patentización de los signos acotándolos y estableciendo los límites de su principio y de su fin, adquieren incluso una función significante en el sintagma: «el movimiento –lo que sería propiamente la película– se fuga en los pequeños hiatos entre una foto y otra, lo que hace que la relación elíptica entre dos cuadros contenga una pequeña película que se escapa, que se fuga entre las dos imágenes: esa es la historia que el espectador va construyendo instantáneamente en su mente» (Guerin en anexo III: 49).

Las imágenes no representan a la desaparecida Sylvia, no nos restituyen su cuerpo ni nos revelan su identidad al modo del atestado fotográfico, sino que se presentan a sí mismas directamente como dispositivos de visión y de puesta a punto de la imaginación para iniciar posibles tramas: alguien vigila, mira y nos dice no tanto qué hay que ver en esos encuadres como el modo de ver que ellos suscitan. Y es que en las artes plásticas, por analogía con el discurso poético, la «presentatividad» o «presentación de la representación» (Marin, 1988b: 27) consiste en una estructura reflexiva que invoca un recorrido de lectura en donde la forma del mensaje reúne al objeto y al sujeto de la enunciación. El relato pasa a ser entonces el de la búsqueda de una forma, toda la estructura se orienta hacia la forma de un mensaje elusivo, de manera que ambos polos sintácticos coinciden en una función especular común a la significación de los textos líricos y de los textos visivos⁵³: algo se muestra bajo un punto de vista por el acto mismo de ser presentado y evocado sobre el discurrir del flujo temporal. No es la verdad desnuda, sino la aceptación de que la acción persuasiva de /hacer ver/, /hacer creer/ o /hacer saber/ tiene lugar necesariamente sobre una estructura relacional que excede a los sujetos empíricos, disolviéndolos en la aparición de una forma artificial desde la que se identifican y re-conocen. En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, de hecho, el discurso genera entonces un *alter ego* del autor/testigo, un yo lírico⁵⁴, la

⁵³ «En d'autres termes, représenter signifie se présenter représentant quelque chose et toute représentation, tout signe ou procès représentationnel comprend une double dimension: dimension reflexive, se présenter; dimension transitive; représenter quelque chose et un doublé effet: l'effet de sujet e l'effet d'objet. Sémanticiens et pragmaticiens contemporains le nommeront, et ce n'est pas un hasard, 'opacité' et 'transparence'». (Marin, 1988b: 27). «En otras palabras, representar significa presentarse representando alguna cosa, y toda representación, todo signo en proceso representacional, comprende una doble dimensión: dimensión reflexiva, presentarse; y dimensión transitiva; representar algo y su doble efecto: el efecto de sujeto y el efecto de objeto. Los semánticos y los pragmáticos contemporáneos lo han nombrado, no es una casualidad, como opacidad y transparencia.» (tr. n.).

⁵⁴ La teoría poética suele partir de la famosa sentencia de Rimbaud «Je suis un autre» para definir el *yo lírico*: «el yo incluye, en sí mismo, al otro, no sólo en la esfera del desdoblamiento del propio yo, [...] sino en la

máscara opaca y elusiva de la voz enunciativa que, en primera persona, glosa aquellas imágenes cuya ordenación sintáctica se alterna con los intertítulos que inscriben sus reflexiones en forma de soliloquio. De hecho jamás se nos desvelará su rostro: el único indicio que tendremos de él será su letra manuscrita, que no es ya la «verdad» /parecer ser/ sino su potencial producción poética /poder ser/.

En lo que se refiere a la segunda de las características señaladas por Jakobson dentro de la función poética cabe destacar que el eje de selección aparece proyectado sobre el eje de combinación mediante el esbozo de diversas opciones con existencia aparentemente virtual,⁵⁵ que podrían llegar a realizarse en secuencias posteriores del discurso fílmico. Bien avanzada la película, en su búsqueda de una forma mediante el recurso a las referencias culturales con las que se confronta –fundamentalmente Goethe, Dante y Petrarca–, cuando el personaje visita la iglesia de Sainte Claire de Aviñón se dedica a especular sobre los posibles ángulos desde los que, según la tradición, Francesco Petrarca pudo divisar a Laura el 6 de abril de 1327⁵⁶. Y lo hace, nuevamente, a partir de la

posibilidad de incluir al tú como imagen proyectada del yo» (Pozuelo, 1998: 42). Se suele aceptar por extensión que el género lírico consiste en una «expresión de un sujeto (yo) hacia otro sujeto (Tú), y de ahí su dimensión esencialmente dialógica como proyección del ser más allá de sí mismo y de su propia vivencia [...] en una realidad literaria semánticamente abierta y formalmente estable» (*op. cit.*: 275). Ello, naturalmente, trasciende el ámbito de lo estrictamente literario a otras formas de expresión, puesto que para la teoría general del discurso, «el yo es el foco desde el que emana todo decir y que, a la vez, queda constituido por el decir mismo. Así, el yo es siempre *sujeto-efecto* (más aún que sujeto-causa) del decir (en sentido amplio, en cualquier enunciación, sea verbal o no) y, cuando enunciador y actante coinciden, del actuar» (Vázquez Medel, 1994: 55). Tal es el caso de la secuencia analizada: se trata de la constitución de un *yo* en busca y captura de un objeto por cierto inalcanzable –el cual quedará negado–, al tiempo que emerge un *yo lírico* proyectado fuera de sí mismo a través de contemplación de los espacios y de las ausencias.

⁵⁵ Con la semiótica generativa partimos de la dicotomía *virtual/actual*, donde «en oposición a la existencia actual, propia del eje sintagmático del lenguaje, la existencia virtual caracteriza al eje paradigmático: se trata de una existencia *in absentia*» (Greimas & Courtés, 1982, I: 437). Ello nos remite directamente a las relaciones del sistema con el proceso, de la lengua con el habla, del sintagma con el paradigma, en el principio de equivalencias semánticas que es característico de la función poética. Definimos el plano virtualizante desde el cuadro de las modalidades (figura 15), nivel o fase del recorrido generativo en el cual rigen los verbos modales /deber/ y /querer/ como proyecto, prescripción o deseo (Greimas & Courtés, 1982: 262-263).

MODALIDADES	virtualizantes	actualizantes	realizantes
exotáticas	DEBER	PODER	HACER
endotáticas	QUERER	SABER	SER

Figura 15. Cuadro de las modalidades.

⁵⁶ En el famoso soneto 61 del *Canzoniere* de Petrarca «Benedetto sia 'l giorno, et 'l mese, et 'l anno,/ et la stagione, e 'l tempo, et 'l ora, e l' punto,/ e'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto/ da' duo begli che legato m'anno» (1964: 94) se observa el tema de la percepción como fenómeno de ida y vuelta que genera al yo lírico. «Benditos sean el año, el mes, el día, la estación, la hora, el tiempo y el instante, y el país y el lugar en que delante de los ojos que me atan me veía». Esta referencia restituye la presencia fantasmagórica de la mujer fugitiva a partir de la proyección recíproca de Laura sobre Sylvie y de Petrarca con el personaje.

presentatividad de las fotografías tomadas en ese espacio vacío y ruinoso (figura 14). Se formula así un modo de existencia virtualizante de aquella imagen no ya mostrada, representada, sino evocada o presentada a partir del hablar hipotético y especulativo que no da nada por sentado más allá de las meras posibilidades todas ellas dispuestas en equivalencia: «la vegetación ocupa hoy el lugar de la escena. A la altura del cedro se hallaría el poeta y a la izquierda del altar, Laura. Este pudo ser el ángulo de visión al descubrir a Laura... otro posible ángulo.... Otro... Aquí estuvo Laura hace 677 años... es una hipótesis» (Guerin, 2007; 00:53:09).

La ausencia de Laura, como la ausencia de Sylvie anteriormente, es una ausencia/presencia parcial, fantasmagórica. La «femme fantasmée» (Mayer, 2010: 274) gravita sobre las imágenes negando tanto la evidencia corpórea como una posible simulación escenográfica que representaría aquel relato al modo quizás de un film de género histórico. Es por tanto la forma, apenas esbozada, apenas sugerida, la que engendra al tema dotando de sentido a los fragmentos capturados y no al contrario –la adscripción a un género la que suscita el reconocimiento automático–; es el sintagma el que proyecta un sistema que rige los mecanismos gramaticales de la paradigmática y el acceso al universo semántico que se pone en juego. Y ello, en último término, sienta las bases de un pacto de intimidad entre el personaje-enunciador que imagina y el destinatario de su parlamento⁵⁷, sobre quien se proyecta la instancia espectral en una invitación a convertirse en cómplice de dicho acto de imaginación acerca de las fotografías.

En otros trabajos nuestro cineasta va más allá e incluso, dejando a un lado la dimensión semio-narrativa de los argumentos y las tramas, plantea la proyección del paradigma sobre el sintagma de manera visual, tematizando en consecuencia tanto la materia y la forma como el proceso de escritura cinematográfica. En *Correspondencias*, por ejemplo, invoca a un observador-testigo ante una pantalla blanca (figura 16), imagen que por medio de la voz enunciativa –en este caso oral en lugar de escrita por medio de intertítulos– introduce un pensamiento mediante la evocación de un recuerdo:

filmé esta imagen durante el festival de cine de Wrocław. Yo quería ver pasar el movimiento de la ciudad frente a una pantalla de cine y había una ilusión que me mantenía ahí expectante en ese

⁵⁷ No hay que perder de vista que *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* adquiere la forma del soliloquio de un viajero que reflexiona a partir de las imágenes que él mismo dice haber capturado durante su periplo. En la comunicación intrapersonal el yo se duplica, desdoblándose a sí mismo en destinador y en destinatario a un tiempo. Naturalmente, este soliloquio es una forma, un simulacro enunciativo que invita al espectador a proyectarse sobre la complejidad dual del yo lírico en un pacto de lectura, en un cauce desde el que poder identificarse con el discurso.

encuadre. Era la ilusión, un tanto disparatada, de que en cualquier momento de esa filmación podía revelarse dentro de ese encuadre un orden secreto, un orden oculto. (Guerin, 2011, carta 4, 01:03)

En este caso se constata que el simulacro enunciativo invita a depurar la mirada para, devolviendo al espectador al régimen escópico tosco y pre-cinematográfico de las películas de los hermanos Lumière cuyos encuadres reproduce (figura 17), plantear la imagen como registro del movimiento azaroso, como enigma y virtualidad que contiene todas las posibilidades que la imaginación pueda formular. Más adelante, sobre otra gran pantalla cinematográfica, aparece una cita del escritor norteamericano Henry Thoreau que completa esta reflexión: «the world is but a canvas to our imagination»⁵⁸ (Guerin, 2011, carta 4; 09:48; figura 18). La imagen genera un tiempo: el tiempo de la exploración y el tiempo de la espera, temporalidad en la que algo podría ser revelado por el simple hecho de haber quedado expuesto a la captura del dispositivo cinematográfico y enmarcado en el encuadre.

Este segundo caso nos pone sobre la pista de una escisión entre el acto de captura de las imágenes mediante un dispositivo fotográfico y el surgimiento de un sentido para esas capturas, esto es, el pasaje diferencial entre la reproductibilidad técnica y la configuración de un punto de vista por medio de la manipulación artificial, y por tanto poética, de aquellas imágenes que se denuncian como tales incluso cuando su origen es meramente testimonial. Aquí reside implícita toda una teoría del cine orientada desde la práctica, puesto que por su *presentatividad* se pone de manifiesto el valor cognoscitivo del arte, el cual no parte de una presunción objetivista, sino que moldea e incluso configura las realidades en tanto que proyecta estructuras de sentido. En palabras de Guerin: «el cine como un deseo de revelación. [...] Esa ilusión que siempre he tenido: el cine como una herramienta para acceder a una realidad, a una revelación» (Guerin en anexo IV: 68)⁵⁹.

⁵⁸ «El mundo no es sino un lienzo para nuestra imaginación». Cita del relato «A Week on the Concord and Merrimack Rivers», *vid.* Atkinson, Brook (1992): *Walden and other writings*. Nueva York: The Modern Library, p. 416.

⁵⁹ En una entrevista precisamente titulada «Un désir de révélation: entretien avec José Luis Guerin», publicada en el número 73/74 de la revista francófona *Images Documentaires*, el cineasta ahonda en esta idea de búsqueda de una forma cinematográfica afirmando que «beaucoup des cinéastes utilisent un matériel vivant pour donner un point de vue pré-existant, déjà très élaboré a priori. Si j'adoptais cette position, je crois que je perdrais le désir de faire des films. Pour moi, un film est le désir de révélation. C'est une expérience» (Guerin en VV.AA. 2012: 17). «Muchos cineastas utilizan un material vivo para dar un punto de vista pre-existente, muy elaborado *a priori*. Si yo adoptase esta posición, creo que perdería el deseo de hacer películas. Para mí, una película es el deseo de una revelación. Es una experiencia.» (*tr. n.*).

5.1.1.3. Poética y semióticas visivas: problemas generales de aplicación.

No es que el cine pueda contarnos historias tan bellas porque sea un lenguaje, sino que por habernos contado historias tan bellas pudo convertirse en un lenguaje. (Metz, 2002: 73)

A pesar de que la poética haya sido definida desde el principio como un rasgo pansemiótico no se puede perder de vista que los planteamientos hasta aquí expuestos siguiendo a Jakobson y a Greimas proceden de los ámbitos lingüístico y literario. Del mismo modo, los tres análisis precedentes se basan en analogías entre las semióticas visivas y la lengua poética, circunscritas al diálogo interdisciplinar, lo que requiere siempre de un salto de abstracción que reduzca las distancias entre sus respectivos objetos de interés. Sin embargo hemos observado que la organización de las sintaxis de superficie de aquellas semióticas denominadas como «introversivas» aportan nuevos enfoques al discurrir de la teoría y del análisis, abandonando definitivamente el estéril proyecto de una semiótica de los códigos, que prevé la existencia *a priori* del sistema significante, para abrazar una perspectiva estructural en la cual la paradigmática no es sino una inferencia ulterior a consecuencia de un proceso de discursivización y de un recorrido analítico-interpretativo por la urdimbre del texto. Así las cosas, si el significado y el sentido son inmanentes a la manifestación y todo objeto semiótico es definible a partir de la reconstrucción de su modo de articulación, entonces habrá de reconocerse que incluye implícitamente las reglas de funcionamiento de su propio mecanismo interno de significación. Corresponde por tanto completar este apartado dedicando un espacio a argumentar, en primer lugar, la aplicabilidad de los conceptos de la teoría poética a otras semióticas particulares para, finalmente, dirimir la vigencia del vínculo entre poeticidad y estructura del texto visivo.

A. Trasvases de la teoría:

pertinencia de la poética estructural en el texto visivo.

Para empezar regresaremos sobre el esquema disciplinar del apartado 5.1.1.1. planteado por Roman Jakobson: se trata, recordemos, de la lingüística como parte integrante de la poética en el marco de una semiótica general. Émile Benveniste, al contrario que Jakobson, invita a la prudencia en el trasvase entre la lingüística y otros sistemas de significación. A pesar de que Ferdinand de Saussure acotó los límites y funciones de una gran ciencia que estudie «los signos en el seno de la vida social» y «las leyes que los gobiernan» (1995: 42-43) como un espacio teórico de pleno derecho en el apócrifo *Curso de lingüística general*, Benveniste (1999: 54) plantea que en el punto de

desarrollo científico en que nos encontramos, el devenir histórico ha discurrido justo al contrario, colocando a la lingüística por delante y tomando prestadas sus herramientas para otros ámbitos de reflexión. De este modo, cuando tendemos a proyectar sus categorías analíticas sobre otros sistemas de significación, a la larga, o bien el término «lenguaje» sólo se mantiene como una metáfora que tarde o temprano acaba por abandonarse, o bien las teorías del lenguaje demuestran estar en otro nivel de pertinencia respecto a los fenómenos observados (*cf.* Calabrese, 2012: 36). En el segundo de estos supuestos, que es el que desarrolla Benveniste, todos los sistemas semióticos estarían subordinados al de la lengua natural en una jerarquía que los produce e interpreta, al modo de una *estructura modelizante* que goza del privilegio de ser «da una parte, il sistema semiotico più diffuso, dall'altra l'unico sistema in cui tutti gli altri sistemi di segni possono essere tradotti, mentre non vale l'inverso» (Manetti, 2012: 23)⁶⁰.

Lo cierto es que hemos visto en los análisis de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y de *Correspondencias* en el apartado anterior que la palabra –pronunciada o escrita por medio de intertítulos– arrastra consigo la interpretación de las imágenes. Aunque parece que de esta manera se confirmaría la existencia de dicho orden jerárquico, también se ha constatado sin embargo cómo *La dama de Corinto*, en sus gestos conceptuales, apunta directamente a la imagen como modelo y fundamento de la significación. Tal es el poder del arte conceptual: el de proponer reflexiones sobre la más íntima esencia de las semióticas y problematizarlas, tematizadas como formas del contenido. De otra parte, casos como los de las películas pares o «parlanchinas» de Guerin marcadas por una constante polifonía de voces que se entrecruzan, ponen sobre la mesa una problemática diferente. En estos casos el aparente caos sonoro no hace sino restar protagonismo al mensaje verbal, el cual pasa a generar un rumor incesante como materia sonora más allá del contenido concreto de cada significante acústico⁶¹; o bien delineando un espacio intratextual de tipo pragmático, esto es, que sirve para situar la puesta en escena y dotarla de un efecto de sentido realista. Lo más interesante es que, en dichos casos, la multiplicidad de voces llega a generar también un efecto irónico entre el acto de habla del personaje fílmico, que pasa a un segundo plano, y su presencia

⁶⁰ «De una parte, el sistema semiótico más difundido, y de otra parte, el único sistema al cual todos los demás sistemas de signos pueden traducirse, cosa que no sucede a la inversa». (*tr. n.*).

⁶¹ Lo que Roland Barthes denomina «le bruissement de la langue» (el susurro del lenguaje; *cf.* 2002: 99-102), la reducción del significante a su materialidad sonora en un estado presemántico o pregramatical que no obstante, se define como el rumor de algo que funciona bien, aún si no somos capaces de saber qué: «el susurro de la lengua constituye una utopía. ¿Qué clase de utopía? La de una música del sentido; por ello entiendo que en su estado utópico la lengua se ensancharía, se desnaturalizaría, incluso, hasta formar un inmenso tejido sonoro en cuyo seno el aparato semántico se encontraría irrealizado» (*op. cit.*: 101).

corpórea, que viene al frente. Tal es el caso de *La academia de las musas*, en donde, como se verá más adelante (capítulo 12 de este trabajo), se produce un retorno a la imagen como mecanismo de significación paralelo e incluso contradictorio con respecto a la lengua.

Para resolver, entonces, esta cuestión de la jerarquía, Omar Calabrese formula una interesante propuesta teórica a la vista del doble nivel semio-narrativo y discursivo de las formas visivas. Para dicho autor es posible proyectar las categorías y esquemas de la racionalidad semiótica de origen lingüístico sobre otros objetos significantes no-lingüísticos con la condición de que se cumplan dos condiciones: «la prima consiste nell'ipotizzare che il senso sia generato sempre allo stesso modo, indipendentemente del materiale in cui si manifesta. La seconda sta nel verificare se e come certe teorie del linguaggio si esprimano autonomamente con quel materiale» (2014: 36)⁶². Siguiendo ambas premisas no se podrá negar que toda imagen, al fin y al cabo, puede ser interpretada cuando se observa en ella una *architettura interna*, la cual se presenta a sí misma como textualidad, como orden significativo en el que cada elemento se define por su valor negativo respecto al conjunto. Desde este razonamiento, en consecuencia, vuelven al frente aquellas ideas de las semióticas introversivas y de la poética formalista como función orientada hacia el mensaje:

Per «architettura interna» dovremo intendere non solo l'organizzazione del testo in se stesso, ma anche il rapporto fra modalità di produzione del testo e testo medesimo, e il rapporto fra testo e lettore astratto o empirico che esso prevede. Il primo corollario di tali considerazioni è che dunque un testo deve contenere al proprio interno le traccie della sua macchina comunicativa. (Calabrese, 2012: 39)⁶³

Ahora bien, mientras que la racionalidad lingüística de Roman Jakobson mantiene una postura realista entre los signos y el mundo en un recorrido lógico que va del sistema hacia el proceso —*del eje de selección al eje de combinación*, desde el paradigma hacia el sintagma—, otras semióticas, como la musical o las visivas, parece que invierten este itinerario: es el acto enunciativo singular el que sienta las bases para el hecho social que permite la comunicación. Será por tanto el sintagma el que descubra las leyes semánticas y gramaticales que rigen al paradigma a partir de la observación de categorías que devienen significantes por repetición o por reenvíos entre presencia y ausencia, en un horizonte

⁶² «La primera consiste en la hipótesis de que el sentido esté generado siempre del mismo modo, independientemente del material con el que se manifieste. La segunda consiste en verificar si y cómo ciertas teorías del lenguaje se expresan de forma autónoma con aquellos materiales.» (*tr. n.*).

⁶³ «Por 'arquitectura interna' debemos entender no sólo la organización del texto en sí mismo, sino la relación entre modalidades de producción del texto y el texto mismo y la relación entre texto y lector abstracto o empírico que este prevé. El primer corollario de tales consideraciones es que por tanto un texto debe contener en su interior los trazos de su máquina comunicativa.» (*tr. n.*).

constructivista opuesto a la tradición mimética en la que todo enunciado sería espejo de la naturaleza. Afirma Stefano Jacoviello al respecto:

pare che, separato dalla sua dimensione operativa, il concetto di proiezione del paradigma sul sintagma sia compreso come il dato dell'inesistenza di una dimensione paradigmatica, quando invece ogni analisi della funzione poetica di una composizione linguistica mostra lo scopo evidente della ricostruzione di un paradigma locale di unità, le cui strutture di relazione non sono individuabili al di fuori della selezione chiusa di un testo. (Jacoviello, 2012: 215)⁶⁴

Ello supondría, por tanto, la posibilidad de un retorno al sentido tanto de las formas que se presentan como asemánticas o abstractas como de aquellas otras definidas por su opacidad o por su carácter aparentemente inconcluso o virtualizante, como es nuestro caso, invirtiendo el esquema de Jakobson: el sintagma contiene y genera todo el paradigma.

B. Función semiótica y estilística cinematográfica.

Aparece entonces el segundo problema: el de la definición de las imágenes, más allá de su naturaleza y de su materialidad, como semióticas particulares, es decir, como la articulación funcional entre elementos que pertenecen al plano de la expresión y unidades que corresponden al plano del contenido, a través del pacto entre una forma de la expresión y una forma del contenido. Benveniste afirma al respecto que en las artes plásticas, las unidades significantes «son designadas, no designan, no remiten a nada, no sugieren nada de una manera unívoca» (1999: 62). Si las unidades no designan sino que son designadas, ¿quién o qué designa, entonces, ejerciendo la significación?

Hemos argumentado en los apartados precedentes que las imágenes no pueden reducir su función semiótica únicamente al trayecto de producción indicial, como simples copias miméticas o resultado de procesos unidireccionales de motivación. Menos aún en la era digital, ya que las imágenes dependen de una codificación intermedia y de una interfaz con memoria de género. Las imágenes digitales, por otra parte, tampoco se agotan en una sola interpretación como símbolos arbitrarios que podrían ser rastreados desde una investigación iconológica o iconográfica —lo cual nos conduciría a vagar eternamente en crípticos juegos intertextuales sólo aptos para iniciados—. Por el contrario, para hablar de función poética, habría que ir a buscar la relación entre paradigma y sintaxis de superficie, de modo que las relaciones de interdependencia entre los elementos singulares garanticen la

⁶⁴ «Parece que, separado de su dimensión operativa, el concepto de proyección del paradigma sobre el sintagma se comprenda como la inexistencia de una dimensión paradigmática, cuando por el contrario todo análisis de la función poética de una composición lingüística muestra el propósito evidente de la reconstrucción de un paradigma local de unidad, cuyas estructuras de relaciones no son individualizables fuera de la selección cerrada de un texto.» (*tr. n.*).

articulación entre el plano del contenido y el plano de la expresión en un sistema de equivalencias implícito:

El proceso y el sistema que le corresponde («que existe tras él») contraen juntos una función que, según el punto de vista adoptado, puede concebirse como relación o como correlación. Un examen más detenido de esta función nos muestra pronto que se trata de una determinación en la cual el sistema es la constante: el proceso determina al sistema. (Hjelmslev, 1980: 62)

Pese a todo, y ante la especificidad de la imagen como proceso único y singular, no sin cierta dificultad podremos considerar al sistema como constante, lo que sería inaceptable según la definición de Hjelmslev en la cita precedente. En este sentido, aunque en el pasado ciertas corrientes teóricas pretendieron establecer dudosos catálogos de unidades mínimas del lenguaje cinematográfico análogas a los fonemas o enciclopedias reguladoras de su función semántica, Christian Metz llegó hasta el extremo de la cuestión negando incluso el sistema frente al proceso, afirmando que el cine carece de doble articulación⁶⁵, y por lo tanto, de paradigma, de sistema o de *langue* que garantice la relación entre contenido y expresión al modo de una semántica estable: «la ausencia de toda unidad discreta que fuese común a todos los filmes y pudiera ser concatenada mediante una formalización» (Metz, 1973: 44; *cfr.* Zunzunegui, 1995: 176).

El lingüista danés Louis Hjelmslev, por su parte, en los *Prolegómenos*, establece una clara distinción entre las semióticas en sentido estricto –semióticas biplanares o denotativas– y las semióticas monoplanares o connotativas, carentes de plano del contenido en términos absolutos, en las cuales, no obstante, pueden articularse funciones de signo a partir de la organización interna del plano de la expresión referido a otra semiótica denotativa, lo que plantearía de nuevo la jerarquía de los lenguajes de Benveniste:

la semiótica connotativa [o monoplanar], por tanto, es una semiótica que no es una lengua y en la que el plano de la expresión viene dado por el plano del contenido y por el plano de la expresión de una semiótica denotativa. Se trata por tanto de una semiótica en la que uno de los planos –el de la expresión– es una semiótica. (Hjelmslev, 1980: 166)

De la noción de semiótica monoplanar se desprende sin embargo una paradoja felizmente heurística: según Benveniste, las semióticas visivas «funcionan como un lenguaje... pero no lo son» (*vid.* Calabrese, 2012: 36) o, en palabras de Pier Paolo Pasolini, «la operación no puede ser lingüística sino estilística» (Pasolini & Rohmer, 1970: 28). De

⁶⁵ Metz argumenta que la sintaxis del cine no procede de un paradigma precedente, sino que es la sintagmática, por repetición, la que se convierte en convención; o bien la que crea un nuevo paradigma a partir de su presentación en un objeto-discurso: «el cine no es un lenguaje más allá de todo efecto particular de montaje» (Metz, 2002: 73).

hecho Pasolini coincide con dichos planteamientos cuando formula su idea de «cine de poesía»⁶⁶, un sistema significante que funciona referido a otro sistema, en este caso la semiótica del mundo natural a la que denomina como «la lengua de la realidad»⁶⁷:

el escritor trabaja sobre la lengua como sistema lingüístico instrumental y como tradición cultural. Su acto, descrito topónimamente, es *uno*: reelaboración del significado del signo. El signo estaba ahí, en el diccionario, encasillado, pronto para su uso. En cambio, para el autor cinematográfico, el acto, que es fundamentalmente similar, es mucho más complicado. No existe el diccionario de las imágenes. No existe ninguna imagen encasillada y pronta para el uso. Si por azar quisiéramos imaginar un diccionario de las imágenes deberíamos imaginar un diccionario infinito [...]. El autor cinematográfico no posee un diccionario sino una posibilidad infinita: no toma sus signos (ím-signos) de la caja, del cofre, del bagaje, sino del caos, donde cuanto existe son *meras posibilidades* o sombras de comunicación mecánica y onírica. (Pasolini & Rohmer, 1970: 14)

La ausencia de paradigma es, para Pasolini, la característica fundamental del cine. Y justo ese espacio de indeterminación da lugar a lo que constituye su principal potencial, a pesar de lo cual nunca niega que «el cine comunica, quiere decir que también él se basa en un patrimonio de signos comunes» (Pasolini & Rohmer, 1970: 10). ¿Pero dónde está, o como se genera ese patrimonio común? Si para Benveniste las unidades de las artes plásticas –también del cine– son pura indeterminación semántica puesto que «las unidades significantes [...] no sugieren nada de una manera unívoca» (1999: 62), desde este punto de vista, las imágenes constituyen fenómenos privilegiados de aquel rasgo corolarario asignado por Jakobson a la función poética, la «ambigüedad como característica esencial» (1981: 382), hasta el punto de impedir una significación automática del tipo A=B regulada mecánica e independientemente respecto de su manifestación concreta. Es en este punto en el que Benveniste da un paso adelante, concluyendo que las imágenes conforman «sistemas singulares» bien distintos de la lengua natural. Ante la carencia de paradigma:

las relaciones significantes del lenguaje artístico visivo y de la figura hay que descubrirlas dentro de la composición. El arte aquí no es nunca más que una obra de arte particular, donde el artista instaura libremente oposiciones y valores con los que juega con plena soberanía sin tener «respuesta» que esperar, ni contradicción que eliminar, sino solamente una visión que expresar, según criterios conscientes o no, de los que la composición entera da testimonio y se convierte en manifestación. (Benveniste, 1999: 62)

De este modo, para Benveniste todos los sistemas semióticos comparten aquella propiedad que designa con el neologismo «significancia» (1999: 49), pero se diferencian en

⁶⁶ En el Festival de Pesaro de 1965, Pasolini pronunció la conferencia que más tarde quedó recogida en el primer capítulo volumen *Cine de poesía contra cine de prosa*, en donde propone que el cine ha de ir a buscar su propio paradigma en la realidad: «el cine de poesía habla la lengua de la realidad» (1970: 14).

⁶⁷ No es otro sino este el problema que, para Jakobson, ocupa el interés de la poética como rasgo inherente a todo sistema semiótico: las relaciones entre los signos y el mundo.

que mientras que los sistemas lingüísticos se articulan sobre la doble dimensión semiótica y semántica⁶⁸, los sistemas no-lingüísticos, a los que pertenecen las artes visuales, sólo ejercen dicha capacidad en el modo semántico, esto es, desde la manifestación en la praxis. Coincide con ello Metz, para quien «todo esto no quiere decir, en efecto, que el cine no pueda encontrar su estructura paradigmática precisamente en el plano de los sintagmas» (*cit.* Bettetini, 1968: 102).

Francesco Marsciani, desde la semiótica general, propone una puntualización importante en torno a las semióticas monoplanares, relegadas por Hjelmslev a un segundo orden como no-semióticas, en tanto que con un solo plano no cumplen con el principio de simplicidad de la teoría ni con la coherencia de la función semiótica entre expresión y contenido. A pesar de todo los productos de estas significan y generan efectos de sentido a partir de articulaciones locales rango a rango dentro de cada categoría, tanto en el plano del contenido como en el plano de la expresión: «non si tratta di semplici elementi isolati ai quali è possibile associare una sostanza del contenuto; al contrario: abbiamo a che fare con un vero e proprio sistema semiotico nel quale forma dell'espressione e forma del contenuto sono analizzabili separatamente e, mi pare, non senza qualche vantaggio malgrado il principio di semplicità» (Marsciani, 1988: 100)⁶⁹. En esta línea conviene recuperar las aportaciones de la Escuela de París a partir del texto fundamental «Semiótica figurativa y semiótica plástica» de Algirdas Julien Greimas (1994: 17-42). Próximo a los razonamientos de Benveniste, este autor considera que los sistemas singulares o semióticas introversivas cuentan con la capacidad de crear su propio paradigma, instituyéndolo *ex novo* tanto en presencia como en ausencia de un sistema de codificación convergente determinado *a priori*. De este modo se sientan las bases de una semiótica que se desenvuelve en un nivel de pertinencia diferente al de la lengua natural y al del lenguaje poético del discurso literario, en tanto que se hace cargo no ya de la descripción de las unidades significantes sino de la «manifestación concreta del contenido como expresión» (Marsciani, 1988: 166).

⁶⁸ El *modo semiótico* se define como el modo de significar del propio signo lingüístico: este cuenta con una denotación conceptual y es el correlato de un subsistema de unidades que constituyen sus posibles sustitutos paradigmáticos. Así el sentido del signo cuenta con una existencia garantizada por la realidad de la lengua e independiente de la situación extralingüística particular. La *dimensión semántica*, por el contrario, se define como el modo específico de la manifestación EN el discurso y, en rigor, en el ámbito concreto de la enunciación. El sentido, según el modo semántico, se realiza de forma específica sobre el sintagma (*vid.* Manetti, 2012: 21). Así las cosas, las semióticas vivas y los textos poéticos requieren para su estudio del enfoque de una semántica local a partir de la descripción de su superficie.

⁶⁹ «No se trata de simples elementos aislados a los cuales es posible asociar una sustancia del contenido; al contrario, tiene que ver con un verdadero sistema semiótico en el cual la forma de la expresión y la forma del contenido son analizables separadamente y, me parece, no sin alguna ventaja, a pesar del principio de simplicidad». (*tr. n.*).

Así las cosas, la *patentización de los signos* propia de la poeticidad se convierte en un rasgo compartido que evidencia un doble nivel en los textos visivos: la *lectura figurativa* y la *lectura plástica* a partir de la percepción de una superficie plana asimilable al lienzo en la pintura o a la pantalla de cine. En lo que se refiere a la figuración⁷⁰, Greimas ya no hablará de objetos representados sino de *formantes figurativos* identificables a través de la superposición de una rejilla de lectura, la cual vuelve reconocibles a los conjuntos de formas con arreglo a una percepción óptica al tiempo que, en el interior de la composición, las hace pertinentes como portadoras de significaciones o manifestaciones sensatas, lo que nos devuelve nuevamente a las imágenes de José Luis Guerin de los cuerpos de las mujeres anónimas sobre los que el personaje de la película trata de recuperar la forma figurativa de la desaparecida Sylvia:

Esa rejilla de lectura es la que nos devuelve el mundo significante permitiéndonos identificar las figuras como objetos, clasificarlos, relacionarlos entre ellos, interpretar los movimientos como procesos, atribuirles o no a sujetos, etc. De la naturaleza semántica –y no visual, auditiva u olfativa, por ejemplo–, funciona como «código» de reconocimiento que vuelve el mundo inteligible y maniobrable. Se comprende ahora que *es la proyección de esa rejilla de lectura –especie de «significado» del mundo– sobre un lienzo pintado la que permite reconocer el espectáculo que se supone debe representar.* (Greimas, 1994: 23)

Tal es el efecto de sentido que tiene lugar cuando superponemos o inscribimos una voz enunciativa superpuesta o yuxtapuesta a las imágenes, o cuando por el contrario es la sintaxis de superficie la que provoca el *décalage* irónico: generamos una rejilla de lectura que ubica a los signos visuales en un contexto estructurado que permite o refuerza el reconocimiento de las formas visuales como textualizadas e interpretables. Las marcas de poeticidad en los textos visivos permitirán, además, establecer recorridos temáticos y figurativos (*cfr.* Greimas & Courtés, 1982, I: 333) superpuestos a las estructuras semio-narrativas que den cuenta de su modo de producción estilística: «debido a las múltiples posibilidades de figurativizar un único y mismo tema, este puede encontrarse subyacente en diferentes recorridos figurativos; ello permite explicar las variantes» (*op. cit.*: 178).

En lo que se refiere a la semiótica plástica, esta cobra especial importancia en

⁷⁰ Conviene recuperar el concepto de *figura* de Jorge Luis Prieto para el estudio de las formas filmicas: «la unidad de articulación primera de todo sistema lingüístico» (Bettetini, 1968: 100). A diferencia del signo, el concepto de figura, para Hjelmslev (1980: 71), designa unidades de un no-lenguaje o semiótica monoplona «que construyen separadamente el plano del contenido y el plano de la expresión». Greimas & Courtés (1982: 175), por el contrario, la definen como una unidad preexistente tomada incluso de otra semiótica, por ejemplo referida al mundo natural, y articulada sobre categorías descomponibles tanto del contenido como de la expresión, lo que da cuenta de la construcción de un paradigma local sujeto a la exigencia de un principio de economía que rige el sistema (Marsciani & Zinna, 1991: 25). Véase también la amplia crítica al iconismo que realiza Umberto Eco en el *Tratado de semiótica general* (Eco, 2000: 287-318).

aquellos periodos y movimientos categorizados como barrocos, puesto que evidencia la mediación de una superficie más o menos transparente, más o menos opaca, al tiempo que denuncia a la imagen como constructo o como irónico *trompe l'oeil*: «el *trompe l'oeil* altera intencionadamente las propiedades del espacio de la representación [...]: la proyección, la cavidad, el umbral establecen una relación directa con el espectador, lo incluyen en la representación» (Baudrillard & Calabrese, 2014: 79). Así se pone de manifiesto una topología de los formantes plásticos, o lo que es lo mismo, una «arquitectura del texto visivo», principio señalado por Adolf Hildebrand desde la Teoría formal del arte y retomado por Jean-Marie Floch (1985: 39-77 y 1988: 249-259) y Felix Thülermann (1991: 55-64). Ello implica que la lectura de ciertos contrastes de tipo plástico dentro de una misma categoría formal —como los contrastes eidéticos o cromáticos, los sistemas de rimas visuales y las iteraciones, o bien determinados juegos de fuerzas en la composición— señalen el lugar de oposiciones semánticas proyectando la estructura fundamental de la significación.

En definitiva y siguiendo a Tarcisio Lancioni (2004: 25) el giro del paradigma formal al paradigma semiótico de Floch y Thülermann es crucial en tanto que el principio de organización contrastiva ya no viene asumido como valoración estética, sino como principio general de articulación del sentido superpuesto a la configuración semio-narrativa, y, desde nuestro punto de vista, reafirmando al mismo tiempo la proyección del sintagma sobre el paradigma: «un modo di organizzazione semiotico tipico, benché non esclusivo, di quei testi che appaiono intuitivamente investiti di *poeticità*, se non addirittura una delle caratteristiche fondamentali dei cosiddetti *linguaggi poetici*, di cui i testi visivi costituirebbero una sottoclasse» (Lancioni, 2012b: 276)⁷¹.

C. Semióticas semi-simbólicas.

Semiótica figurativa y semiótica plástica contiene una importante precisión a la teoría hjelmsleviana de las semióticas monoplanares o moleculares que no habrá de pasarse por alto. Greimas concluye que la conformación de este tipo de arquitecturas textuales a partir de un funcionamiento poético coincide con el comportamiento de aquellos sistemas que se podrían denominar como *semi-simbólicos* (1994: 37-39)⁷²: «il que consentirebbe di riconsocere

⁷¹ «Un típico modo de organización semiótica, aunque no exclusivo, de aquellos textos que aparecen intuitivamente investidos de una *poeticidad*, si no incluso una de las características fundamentales de los así llamados *lenguajes poéticos*, de entre los cuales los textos visivos serían una subclase.» (*tr. n.*)

⁷² Para un mayor desarrollo del concepto del semi-simbolismo, véase Greimas & Courtés, 1982, II: 227-230;

e ricostruire microsistemi locali, composti da almeno una categoria del piano dell'espressione e una sul piano del contenuto» (Lancioni, 2012b: 282)⁷³. Los sistemas semi-simbólicos, diferenciados de los signos y de los símbolos, son aquellos definidos por la conformidad y la conmutabilidad entre los planos del contenido y de la expresión⁷⁴, semióticas introversivas en las que la presuposición recíproca entre ambos se construye categoría a categoría a partir de oposiciones relativas al conjunto que las enmarca. Se trata por tanto de un retorno a la función semiótica biplanar pero que se distancia de la noción tradicional de «signo» lingüístico.

De este modo, si el discurso poético literario, como semiosis introversiva, proyecta su propio código gramatical y su universo semántico singular mediante la activación de una serie de marcas estilísticas instituidas como pertinentes por el propio texto, el comportamiento semi-simbólico de las semióticas visivas, que comparten este rasgo corolario de la poeticidad, de forma análoga, se asienta sobre un efecto de significación local a partir del reconocimiento de las correspondencias entre figuras constituyentes y significantes constituidos: «la presuposizione reciproca tra piano dell'espressione e piano del contenuto non risulta essere altro che un caso particolare, selezionato di volta in volta dalla manifestazione testuale in una sostanza, delle relazioni articolate dal quadrato semiotico» (Marsciani, 1988: 111)⁷⁵.

De otra parte, mientras que existe un único modo de interpretar un sistema simbólico a través del recurso a la tradición iconográfica y en función de que se domine o no el código o rejilla de lectura figurativa, en el semi-simbolismo no existe automatismo alguno. Son los contrastes plásticos, a través de sistemas de rimas visuales, reiteraciones u oposiciones, los que movilizan los recursos que constituyen los fundamentos de su significación de un modo único, a descubrir mediante la inmersión entre las múltiples capas de su textura. Así pues, Greimas propone una nueva analogía razonada con respecto al

Floch, 1988 y 2010; Marsciani, 1988: 107-113 y 1991:30-31; Calabrese, 1999 y Lancioni, 2004, 2008 y 2012b.

⁷³ «Lo que permitiría reconocer y reconstruir microsistemas locales, compuestos de al menos una categoría del plano de la expresión y una categoría del plano del contenido.» (tr. n.).

⁷⁴ Siguiendo a Lancioni (2004: 24): frente a la conmutabilidad y no conformidad de la función de signo y la no-conmutabilidad y conformidad de los símbolos, en las semióticas semisimbólicas, *conmutabilidad* equivale a decir que alterando uno solo de los dos planos –contenido y expresión– se produce una mutación en el otro plano, lo que permitiría esbozar una semántica realizando operaciones de conmutación entre los opuestos o contradictorios dentro de la misma categoría. *Conformidad* significa que, en tanto que el sistema no presentaría una articulación en el interior de un solo plano entre unidades de rango diverso, una sola variación de un plano comportaría sobre el otro o invariabilidad o anulación –cancelación del reconocimiento–, proporcionando una identidad entre contenido y expresión fuera de la cual la forma no sería interpretable.

⁷⁵ «La presuposición recíproca entre el plano de la expresión y el plano del contenido no resulta ser otra cosa que un caso particular, seleccionado en cada caso desde la manifestación textual en una sustancia, en las relaciones articuladas desde el cuadro semiótico.» (tr. n.).

principio de equivalencia jakobsoniano:

El eje paradigmático de todo lenguaje, que define las unidades que lo componen por la relación «o...o» que mantienen entre ellas, permite registrar la presencia de un rasgo sobre la superficie examinada en relación con la ausencia del rasgo contrario o contradictorio de la misma categoría [...]; pero es el eje sintagmático el que nos informa sobre los modos de copresencia de los términos y de las figuras plásticas en una misma superficie-texto. [...] Además, la proyección de lo paradigmático sobre lo sintagmático define, como lo formuló Roman Jakobson, la esencia del lenguaje poético. Así pues, el acercamiento entre lo plástico y lo poético no nos parece accidental. [...] Asistimos a un proceso de autodeterminación en el nacimiento de un lenguaje segundo. (Greimas, 1994: 34-35)

En lo que se refiere a su dimensión poética, ello permitiría razonar sobre la conformación de un paradigma que no precede a la manifestación bajo la forma «o...o...», sino que, proyectado en el sintagma a través de la articulación contrastiva «y...y...», debe aparecer explícitamente sobre la superficie del objeto-discurso para ser interpretado como unidad significante, puesto que «es sólo en la composición en donde se organizan y adquieren, técnicamente hablando, una *significación por la disposición*» (Benveniste, 1999: 62). En palabras de Metz, en lo que se refiere a las imágenes en movimiento, «en el fondo no es ya verdaderamente del lenguaje cinematográfico de lo que se trata, sino del empleo que de él se hace en un caso concreto» (1973: 95). Ante la cuestión del nacimiento de lenguajes segundos, Greimas concede entonces mayor relevancia a las semióticas resultantes de la convergencia de varios códigos o de una pluralidad de sistemas al modo de las «semióticas sincréticas» (*cfr.* Greimas & Courtés, 1982, II: 228). Tal es, sin duda, el caso de lo que hemos denominado como *hiperdiscurso*, de cara a cuyo estudio parece este el enfoque estructural adecuado.

En momentos de cambio y de mutaciones tanto de los objetos de sentido como de las prácticas discursivas que los sostienen, como es el de nuestro objeto de estudio, esta perspectiva nos muestra que en donde la noción de «lenguaje» tiende a filtrarse e incluso a difuminarse tras las prácticas que la desestabilizan —de ahí el prefijo «post» que constantemente aplicamos a las imágenes del cine—, los objetos que de dichas prácticas resultan siguen suscitando significados y sentidos, deducibles y reconocibles a partir de razonamientos estilístico-formales singulares. Es así como podemos ver en el funcionamiento semi-simbólico el recorrido general de la conformación del sentido y, por tanto, el componente heurístico y creativo común a todas las especies discursivas.

En lo que a nuestro objeto de estudio se refiere, ello vendría a arrojar una interesante perspectiva analítica sobre el carácter heterogéneo de las obras que componen la filmografía de nuestro cineasta. Se pondría así en evidencia que acerca del empeño creativo

de establecer en cada nueva creación los pactos y las escrituras singulares al modo de un proceso de búsqueda, es posible observar cómo dicho nomadismo estilístico no responde a una voluntad caprichosa o a la rareza ante la cual claudicar en la interpretación, sino que forma parte de un funcionamiento común a aquellas expresiones culturales que pueden ser consideradas como poéticas.

En congruencia con el criterio racional científico, una vez establecidos y delimitados aquellos fenómenos poéticos, este razonamiento estructural, además de sentar las bases de una racionalidad, ofrece una serie de herramientas a las que recurriremos constantemente en los distintos análisis del bloque IV de esta investigación.

5.1.2. Poéticas, diálogos de artistas y prácticas-teóricas:

intersecciones con la teoría.

Si según la hipótesis de Émile Benveniste «el artista crea su propia semiótica» e «instituye sus oposiciones en rasgos que él mismo hace significantes en su orden» (1999: 62) cabría abordar un nivel de pertinencia que se ocupe de indagar en qué tipo de manifestaciones y con qué herramientas lo hace. Roman Jakobson, por su parte, considera que es este un punto ineludible en el programa disciplinar de la poética, ya que «la función poética no puede estudiarse de modo eficaz fuera de los problemas generales del lenguaje, y por otra parte, la indagación del lenguaje requiere una consideración de función poética» (Jakobson, 1982: 358). Ello nos autorizaría a razonar, pues, sobre la operatividad de un metadiscurso que tiene por objeto reflexionar sobre los fundamentos de la técnica y de la significación en el discurso cinematográfico y post-cinematográfico, lo que plantea un reto y un área de trabajo específicos que se abordarán a continuación.

Aunque nuestro cineasta sea refractario a ser considerado como teórico —«eso os toca a los teóricos, yo produzco cosas y entonces después llegáis vosotros y sois quienes decís y tenéis que identificar nuestros objetos» (Guerin en anexo IV: 63)—, lo cierto es que suele ofrecer de diferentes maneras su visión y sus convicciones en torno al cine, a su historia y al oficio. Es por ello por lo que en las páginas siguientes estudiaremos tres formas de autoreflexividad: 1) en primer lugar haciéndonos cargo de todas aquellas manifestaciones discursivas verbalizadas por escrito, al modo de las poéticas o de las retóricas clásicas que circulan en paralelo a los objetos fílmicos; 2) a continuación nos ocuparemos de la confrontación interdiscursiva en nuestro corpus con otras obras de autores, teóricos o críticos; y 3) finalmente, llegaremos al punto más interesante a partir de la observación de los rasgos poéticos en los propios discursos fílmicos, redefinidos entonces como *prácticas-teóricas*. Se ha optado por este orden puesto que supone una progresión cronológica que depende del proceso de maduración del estilo; al tiempo que da cuenta del tránsito del analógico al digital tendiendo puentes entre las primeras etapas de la filmografía y el contexto digital de los últimos años.

5.1.2.1. Paratextos: teoría indígena y poéticas del cine.

A propósito de las teorías del cine cabría realizar una distinción entre dos grupos, dependiendo del contexto pragmático en el que se ubique el sujeto que las enuncie en cada caso, a saber, teorías externas y teorías internas al hacer cinematográfico. En el primer

grupo situaríamos los abundantes trabajos de críticos y de teóricos ajenos al oficio durante más de cien años por medio de manifiestos, de ensayos publicados o de investigaciones que se desarrollan en el ámbito académico. El segundo conjunto comprendería, por oposición, todas aquellas teorías verbales formuladas por los propios cineastas, lo que Jacques Aumont denomina como la «teoría indígena del cine» (2004: 11). Circunscritas estas teorías a manifestaciones lingüísticamente formalizadas en un claro fenómeno de paratextualidad⁷⁶, son capitales los escritos de creadores tan célebres como Sergei Mijailovich Einsenstein y toda la escuela soviética que teorizó sobre el montaje, Andrej Tarkovski y su *Esculpir en el tiempo*, Jean Cocteau, Pier Paolo Pasolini –quien eligió el cine precisamente como medio de expresión idóneo por coherencia con sus posiciones teóricas–, o más recientemente Raoul Ruiz, entre otros⁷⁷. En cualquier caso queda claro que existe una tradición teórica que recorre toda la Historia del cine –y que se desarrolla especialmente a partir de la eclosión de la *modernidad cinematográfica*, fenómeno autorreflexivo por excelencia– que da cuenta de un deseo explícito de los cineastas de reflexionar sobre su hacer. Todas estas formulaciones constituyen verdaderas *poéticas del cine* –tal es el título, de hecho, de las aportaciones firmadas por Tarkovski, Cocteau y Ruiz– en gruesos volúmenes impresos en donde los creadores exponen sus rutinas de trabajo al tiempo que dan respuestas individuales a problemas particulares del plano de la expresión.

Ello desempeñaría una función similar –aunque salvando la distancia entre las artes– a la de aquella costumbre de los ensayos de poética en la Literatura moderna, como es el caso de multitud de autores posteriores a Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry o T.S. Eliot. Son todos ellos escritores que, en paralelo a la creación de una poesía marcada por el hermetismo formal, desarrollaron una serie de escrituras

⁷⁶ Con Gérard Genette definimos *paratextualidad* como un fenómeno particular de la transtextualidad o trascendencia textual consistente en todo tipo de «señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer como lo desearía y lo pretende» (1981: 11). El autor incluye aquí todo tipo de documentos que rodean la producción del texto y que condicionan su interpretación: *avantextos* como borradores, bocetos o esbozos –lo cual constituirá para nosotros un elemento de gran interés–; títulos, subtítulos, prólogos, epílogos, advertencias, notas, fajas, recomendaciones, comentarios críticos, ediciones críticas, etcétera. Ello incluiría naturalmente la redacción de poéticas que explican el proceso de composición. Es nuestra intención incidir en la ambigüedad de este tipo de documentos, pues orientan o distorsionan la interpretación tanto como a menudo constituyen una autojustificación ante una obra que bien podría valerse por sí misma. Es más, afirma el propio Genette con genial ironía: «[el paratexto] hay que entenderlo en el sentido ambiguo, o incluso hipócrita, que funciona en adjetivos como *parafiscal* o *paramilitar*. [...] La paratextualidad es, sobre todo, una mina de preguntas sin respuesta» (*op. cit.*: 12)

⁷⁷ Pueden consultarse dichos volúmenes traducidos al español en Einsenstein, 2001; Vertov, 1974a, 1974b y 1974c; Tarkovski, 2008; Cocteau, 2015; Pasolini, 1971, 1976 y 2011; Pasolini&Rohmer, 1970; Ruiz, 2000.

críticas y ensayísticas encaminadas a reflexionar sobre la construcción de una identidad estilística, así como sobre los fundamentos técnicos y creativos puestos en práctica en cada caso: «nuestra imagen de Poe, la de un artífice que premedita y ejecuta su obra con lenta lucidez al margen del favor popular, procede menos de las piezas de Poe que de la doctrina que enuncia en el ensayo *The Philosophy of Composition*» (Borges en Marí, 2010: 8). Más allá del supuesto «malditismo» que se suele adjudicar a algunos de estos autores, dicha práctica se incardina en la tradición didáctica de las poéticas y de las retóricas grecolatinas, sustanciosos manuales de elocuencia en donde sus artífices no sólo ofrecen instrucciones sobre el modo de componer efectivos y bellos discursos, de ejercitar la oratoria y, ante todo, de persuadir al auditorio, sino que además incluyen implicaciones filosóficas que sientan las bases de toda una teoría del arte, sea tomando partido por el modelo realista de la mimesis aristotélica, sea defendiendo el principio de autonomía del sistema artístico⁷⁸.

En el caso de José Luis Guerin, tan sólo se lo podría considerar como «teórico indígena» o autor de una poética cinematográfica en aquel momento de su juventud en que escribió algunos documentos a propósito de *Los motivos de Berta*, si bien se debió a causas más coyunturales que a un deseo expreso de teorizar. *Surcando el jardín dorado* (García Ferrer-Rom, 1984) es un pequeño cuadernillo artesanal escrito a máquina de apenas un centenar de páginas⁷⁹ cuyo prólogo explica que ese volumen forma parte de un proyecto

⁷⁸ Según García Berrio (1994), quien sigue los planteamientos de René Wellek, la poética como herramienta teórica se interesa por el estudio de la construcción del significado poético en cada contexto pragmático, de manera que de cada definición sincrónica se desprende toda una teoría de la Literatura. Para Todorov (1973: 90 y ss.), en un eje diacrónico, entender la historia literaria como historia poética permite incluso estudiar las estructuras inmanentes que hacen que en una época un texto pueda aparecer marcado como literario frente a otras en las que desempeña otros usos. En ese sentido, las poéticas clásicas entendidas en su intersección con la retórica –quizás su disciplina hermana– constituyen tentativas teóricas sobre el arte del discurso en donde se percibe una lógica del sentido subyacente, lo que desvela todo un posicionamiento filosófico ante el arte y ante el mundo como imagen y representación. Así pues, mientras que para Horacio en la *Epístola a los Pisones: Ars Poetica* el discurso es «ut pictura poesis» (2010: 111; 361), artefacto verbal –«arte-factvm»: hecho con arte, por medio del arte– o artificio compuesto a través de una técnica verbal como para el pintor lo es la forma visual, en la *Poética* de Aristóteles descubrimos una teoría del arte entendido como conocimiento a partir del principio de imitación de la naturaleza –mimesis o μιμησις–: «el hombre se diferencia de otros animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación» (1988: 135-136). Ello pone en pie una actitud filosófica eminentemente realista frente al idealismo de Platón, quien sospecha del lenguaje y rechaza el virtuosismo retórico expulsando a los poetas de su república, acusados de ser señores del engaño y de la mentira en la quiebra históricamente establecida entre imaginación y razón, ficcional y factual, maravilloso y realista: «has de saber igualmente que, en lo relativo a la poesía, no han de admitirse en la ciudad más que los himnos a los dioses y los encomios de los héroes. Y, si admites también la musa placentera en cantos o en poemas, reinaran en tu ciudad el placer y el dolor en vez de la ley y de aquel razonamiento que en cada caso parezca mejor a la comunidad» (Platón, 2008: 578-579; Rep. 606e-607a).

⁷⁹ El ejemplar que hemos consultado es el depositado en la biblioteca de la Universidad Pompeu Fabra (véase el registro en: http://catalog.upf.edu/search*spi/X?SEARCH=surcando+el+jard%C3%ADn+dorado&SORT=D&searchs

mayor en donde se invitaba a dos artistas pertenecientes a diferentes disciplinas –el cineasta José Luis Guerín y el fotógrafo Eduardo Momeñe– a reflexionar a partir del motivo de la adolescencia en *Alice in wonderland* de Lewis Carroll y *Lolita* de Vladimir Nabokov⁸⁰: «*Surcando el jardín dorado* es, manipulat, l'inici de *Alicia en el país de las maravillas*» (*op. cit.*: 10)⁸¹. De otra parte también se explica que tanto aquella muestra como la publicación supusieron el intento de promover una campaña de apoyo a la opera prima de Guerín, arruinada en un falso estreno comercial a causa de un contrato fraudulento con el distribuidor⁸²; empresa que sin embargo llegaría finalmente a buen puerto con el reconocimiento de la crítica, su circulación por distintos festivales de prestigio y con la obtención de galardones como el Premio Especial de Calidad del Ministerio de Cultura o el del fórum de la Berlinale en 1985⁸³. Se pone así de relieve que en este caso no estamos solamente ante un documento que sirve de autojustificación de una obra «maldita» y de un «cineasta maldito a su pesar» (Ordoñez, 1984), sino que supuso la configuración de un marco ideológico para una reivindicación que, por suerte para nuestro cineasta, tuvo un feliz desenlace; al tiempo que a ojos de hoy supone un documento de incalculable valor para la elaboración de una microhistoria de las películas del cine español.

En cuanto a su contenido, lo cierto es que a excepción de un texto breve de Eduardo Momeñe y de algunas referencias en las partes preliminares, las páginas de este librito están prácticamente consagradas en su totalidad a José Luis Guerín, incluyendo una larga entrevista, una filmografía completa –algo insólito en un cineasta novel de tan sólo 24 años y con un único largometraje realizado a sus espaldas– y un espacio más que sobrado en

cope=11#).

⁸⁰ Dicho ciclo tuvo lugar en Barcelona los días 19 y 20 de diciembre de 1984 a instancias del cine-club de la Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya –la institución que edita el volumen– con una exposición fotográfica y con la proyección de dos películas de Guerín: la ya mencionada *Los motivos de Berta* y un retrato filmado de la protagonista de aquella obra, Silvia Gracia.

⁸¹ «*Surcando el jardín dorado* es, manipulado, el inicio de *Alicia en el País de las Maravillas*.» (*tr. n.*).

⁸² Para una mayor exploración de estas tumultuosas circunstancias en un relato unificado, pues el estreno de *Los Motivos de Berta* supuso un *tour de force* entre dos formas de entender el cine en España, véase nuestra investigación Broullón-Lozano, 2015c: «lo que comenzó como un modesto proyecto de jóvenes creadores mediante una cooperativa bajo la denominación P.C. Guerín, termina convirtiéndose en argumento de la polémica sobre el cine de autor y la efectividad real del sistema licencias para la defensa del Cine Español» (*op. cit.*: 392; nos referimos a la Ley 3304/1983 para la Protección de la Cinematografía Española, conocida como Ley Miró).

⁸³ *Los motivos de Berta* se estrena el 9 de marzo de 1984 en los cines Griffith de Madrid, en dos pases, a las 17:30 y a las 19:45, junto a títulos como *Estoy en crisis* o *Sus años dorados* dentro de una denominada «Semana del Cine Español». La prensa de aquellos días denunció en una encendida polémica que se trató de un falso estreno o estreno técnico que sirvió al distribuidor como estrategia para acreditar la cuota de cine español exigida por la Ley Miró y obtener a cambio la deseada licencia de importación de películas extranjeras, que fue empleada de hecho por Globe Films para hacerse con *Corazonada* de Francis Ford Coppola (*vid.* Broullón-Lozano, 2015c: 391).

donde exponer sus preocupaciones estéticas y sus propias ideas sobre las formas fílmicas. La escritura de Guerin es aquí apasionada y su energía resulta incontenible, hasta el punto de que reconoce el editor del volumen, García Ferrer, que cuando solicitaron su colaboración para elaborar el programa de mano «ell, home sense mesura, ens va a donar un text que no cabia ni comprimit en tota la superfície de paper disponible» (García Ferrer & Rom, 1984: 9)⁸⁴. A partir de estas premisas, preguntándonos cuáles son los postulados fundamentales que nos pondrían sobre la pista de una teoría indígena del cine, podríamos sintetizar el posicionamiento del entonces joven Guerin a través de una serie de ideas presentes en *Surcando el jardín dorado*, que vuelven a aparecer recurrentemente cada vez que concede una entrevista o participa de algún tipo de encuentro con espectadores, con críticos, teóricos, o con otros colegas de profesión.

- 1) Ante todo, la formulación de la poética cinematográfica incluida en *Buscando el jardín dorado* parte de una autoconciencia, es decir, de un examen introspectivo y de un proceso de autocrítica que el entonces joven aspirante a cineasta emprendió con respeto a su propio trabajo realizado en los años precedentes, a lo largo de los 12 cortometrajes que podemos denominar como «periodo experimental de adolescencia»⁸⁵ en los que cultivó ampliamente el retrato y la película de tipo familiar sin mayor pretensión que la de embalsamar el tiempo. Esta reflexión se

⁸⁴ «Cuando fuimos a pedirle a Guerin que redactara unas líneas para el programa de mano sobre su visión personal del tema propuesto, él, hombre sin mesura, nos dio un texto que no cabía ni comprimido en toda la superficie de papel disponible». (tr. n.).

⁸⁵ Nos referimos a *La hagonía de Agustín* (1975), *Furvus* (1977), *Elogio de las musas* (1977), *El orificio de la luz* (1977), los retratos inacabados de *Marga*, *Daniela* y *Azucena* (entre 1977 y 1979), *La dramática pubertad de Alicia* (1979), *Memorias de un paisaje* (1979), un proyecto cuya temática aborda al propio cine con entrevistas a directores y teóricos emprendido en 1980, *Naturaleza muerta* (1981) y *Apuntes de un rodaje* (1982). Téngase en cuenta que de estos doce trabajos sólo ocho existen como películas acabadas. Algunas filmografías, como la incluida de hecho en *Surcando el Jardín Dorado* (vid. García Ferrer & Rom, 1984: 97-100), que es de la que se sirve Mayer en su trabajo de investigación (2010) incluyen otros títulos que el cineasta confiesa no tener claro si podrían considerarse que existen como objetos o no. Afirma Guerin al respecto con cierta timidez: «filmografías como la de Wikipedia [...] hablan de cantidad de cortos con títulos y todo que son inexistentes. Sí, tenía una novia que filmaba y tal y [eso en Wikipedia] queda con la identidad como si fuera una película. Probablemente se trata en realidad de otros experimentos de los que no se dan cuenta» (anexo IV: 60). Sea como fuere, lo cierto es que en estos años de adolescencia José Luis Guerin filma constantemente el mundo que le rodea en formatos menores, experimentando con la moviola y con cintas de *cassette*, haciendo *collages* o *mashups* con todo tipo de imágenes, de sonidos, de melodías, etcétera. Su método de trabajo no es otro que el de un aficionado, un diletante con curiosidad experimental en un constante *work in progress* o trabajo en curso cuyo principio y fin no puede situarse con facilidad: «hablan de una cosa que se llama *Film familiar*, pues no existe. Claro, porque es que casi todo lo que hacía entonces era eso, películas familiares» (anexo IV: 61). De otra parte confiesa Guerin que en la mayoría de los casos estos trabajos «no tienen ninguna entidad ni pretensión. No tienen forma, y quizás sólo los retratos inacabados de Marga, Daniela y Azucena son la única cosa salvable de todas estas cosas sumamente pretenciosas muy fallidas. Yo he sido, además, un joven particularmente caótico» (anexo IV: 61).

desprende de la observación sobre el modo en que las imágenes, con el paso del tiempo y la distancia de la madurez, se desprenden de su valor referencial –no así de su historicidad ni de su eventual valor testimonial– para pasar a constituir modelos y figuras sobre las que empezar a desarrollar un motivo temático, sea este ficcional o no. Pese a que muchas de esas imágenes jamás fueron pensadas para otro uso que no fuese el testimonial, dicho proceso de depuración referencial hace coincidir dos vectores de desplazamiento: por un lado, un abandono de lo autobiográfico a favor de la aparición de una estructura autosuficiente; y de otra parte se constata el movimiento desde una no-conciencia a la constitución de una conciencia creadora asentada sobre la experiencia de descubrimiento de una imagen revelada:

Pensaba en ese tipo de cosas, al plantearme los distintos usos que desde los 15 años vengo dando al cine. Detecto que lo que cuantitativamente domina –muy por encima de filmaciones pretendidamente artísticas– son materiales aislados que prioritariamente, entre las cosas que me atraían, registraban gestos, movimientos o pequeñas anécdotas banales de aquellas amigas adolescentes como yo que me fascinaban. Más tarde lo monté siguiendo una cierta cronología y al proyectarlo me sorprendí descubriendo en esas torpes filmaciones un auténtico testimonio personal con todo el poder evocador de una crónica sentimental. La frustración del álbum fotográfico quedaba muy superada al recobrar rostros que miran, cuerpos que se mueven e incluso a veces hablan. (Guerin, en García Ferrer & Rom, 1984: 10)

2. De este reencuentro con las imágenes se desprende la idea de un artesanado, de una búsqueda en la que el proceso de creación produce sus propias herramientas y unos procedimientos generativos singulares completamente insospechados. Dicho *bricolage* supone una búsqueda constante, rasgo por el cual podría decirse que la poética cinematográfica de José Luis Guerin es una poética netamente formalista, pues antepone una preocupación constante por el plano de la expresión a la preexistencia de un contenido meramente traducido o transcodificado del mundo natural al universo de las figuras filmadas. El tema es por tanto un hallazgo, una revelación que sólo se desprende de la lectura intensiva de las imágenes, de la búsqueda de una forma que nunca se da por definitiva, proceso en el que se ve revalorizada la técnica de montaje, colocada a partir de ahora al mismo nivel de importancia que el instante aún mágico de la captura fotográfica:

A ese placer de la búsqueda, en el que nunca se renuncia a la posibilidad del tesoro, placer incomprensible, extrafílmico y similar al del buscador de oro y de utopías, le sigue un constante revisado sin fin. Un día llego a saber el «por qué» de cada corte, pero más tarde la película debe reivindicar[los], por otro lado, o dar un sentido distinto a esos cortes. (*op. cit.*: 27)

3. A consecuencia del anterior razonamiento, la creación aparece planteada como un proceso en constante avance y la obra definida como una obra abierta. Frente a las grandes ideas y a la sociología del trabajo industrializado consistente en que las estructuras han de perpetuarse prescriptivamente en cada acto concreto de ejecución para optimizar los recursos y los medios de producción, de aquí se desprende una redefinición del arte como búsqueda y como conocimiento más que como técnica, adhiriéndose a ciertas corrientes de la Historia del cine:

Bresson habla de «una nueva raza de jóvenes solitarios...» donde deposita su confianza para el futuro del cinematógrafo, en tanto que Flaherty vino a decir algo en términos distintos pero muy parecidas conclusiones: «Los films verdaderamente grandes están por hacer. No serán obra de las grandes firmas, sino de los aficionados en el sentido literal de la palabra: de la gente apasionada que emprende las cosas sin afán mercantil; y esas películas serán portadoras de arte y de verdad». (*op. cit.*: 38)

Sobre la infraestructura material de un cine económicamente pobre y reducido a equipos necesariamente pequeños, el principal recurso de producción ya no puede ser otro sino el tiempo. Tiempo dedicado a examinar las imágenes en la moviola, creando posibles relatos, esbozos de relatos, o itinerarios a partir del material de base contituido por las mismas filmaciones rescatadas del archivo:

Después, y reconozco a esa como mi distracción favorita, me divierte enormemente ingeniar sonorizaciones imaginarias que registro y construyo en un *cassette* adjudicándole una sincronización con la película. Ahí puedo experimentar el peso y distintas afectaciones (rítmicas, significantes...) de lo audible sobre lo visual. Se intuyen inmediatamente los planos que se suprimirían o los cambios más básicos que la realización «sonora» ejercería sobre el film mudo. De todos cuantos ensayos sonoros he realizado, el que más juego me da, es el film «El viaje imaginario» de Clair, del que guardo —generalmente no guardo nada, y suelo grabar una versión nueva sobre la anterior— 14 *cassettes* distintos para acompañar al mismo film (que por supuesto deja de ser el mismo film para ser 14 films coinventados por mi ilícitamente). Con todo lo irrespetuoso que puedan resultar mis juegos malabaristas, prefiero siempre sentirme acompañado de aquellos a quienes siempre admiro, y todos los sonidos que pueden aparecer y desaparecer tras las puertas que se abren y cierran en los viejos films mudos, me resultan mucho más estimables que los actuales films parlantes (obviamente no se incluyen en este término los trabajadores del cinematógrafo sonoro que incluyen inteligentísimos hallazgos de Hitchcock, todo Bresson, Tati e incluso cineastas que podrían confundirse con las antípodas del tema, como el caso de «La maman et la putain», Eustache...). (*op. cit.*: 28)

Más allá de estos juegos infantiles queda patente que Guerin no establece una relación de idolatría con respecto a aquel cine que no obstante aprecia y toma como referente. Por el contrario, practica una cinefilia bastante particular basada en la reivindicación del cine en conversación consigo mismo, con otras artes y con el mundo natural, en un retorno a la exploración de los espacios y de las realidades culturales propia del balbuceo del cine de los orígenes. Ello suscita un

posicionamiento crítico con respecto a la pericia técnica –con la cual Guerin a menudo establece una relación de desprecio proverbial– a favor de un proceso de negociación con las formas y las visualidades en una redefinición del oficio que niega la especificidad de su aprendizaje en una escuela técnica: «la iluminación cinematográfica se aprende en las catedrales, no en escuelas donde profesionales-*standard* enseñan soluciones-*standard* a una generación que más le valiera expresarse con torpeza, pero más imaginativamente» (*op. cit.*: 25)⁸⁶.

4. En cuarto lugar, la autorreflexividad conduce en ocasiones a adoptar en la práctica fílmica la particular forma enunciativa del *soliloquio*; en una conversación introspectiva en la que, tal como indica Guerin en esta escritura juvenil citando a Johan Wolfgang von Goethe –una de sus grandes referencias de adolescente a partir de la lectura de *Las penas del joven Werther*–, «cuanto más me acerco a mí mismo, más riesgo corro de interesar a los demás» (*op. cit.*: 35). Esta sentencia, de hecho, bien podría servir de frontispicio para acceder a una lectura analítica de las formas de enunciación en toda la filmografía de nuestro cineasta, pues a menudo toman la forma del diario. Sin embargo, el pacto de subjetividad que subyace a la escritura diarística queda trascendido en tanto que esta se convierte en cauce o pretexto para construir una máscara y un sujeto de la enunciación, siguiendo el modelo Goethe en sus novelas epistolares que crea un simulacro de enunciativo⁸⁷. Las imágenes del diario filmado no persiguen una introspección psicológica del individuo, sino una aproximación óptica a los fenómenos registrados, una objetivización externa a la hipersensibilidad adolescente, encaminándose por el contrario a convocar a un «tú», segunda persona que podría coincidir con un espectador cómplice que participe de la búsqueda del significado y del sentido en torno a aquel cúmulo de registros aparentemente caóticos:

⁸⁶ El 1 de agosto de 2012, en la red social Facebook surge una encendida polémica sobre un razonamiento similar a partir del *spot* de la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya ESCAC bajo el lema «tras varias entregas todas ellas exitosas, esta vez nos decantamos por los efectos especiales». José Luis Guerin lo enlaza acompañado del comentario siguiente que critica toda política cultural promovida desde las instituciones: «DE LA ABYECCIÓN. Este anuncio de una escuela de cine sintetiza lo que entiendo como abyecto en el audiovisual actual. [...] No hay ninguna rebelión en ese *spot*, ninguna. También los grandes almacenes juegan con esa retórica ‘rebelde’ para quitar el IVA un día a la semana. Y para que todo quede claro y nadie se asuste ‘todo fue un sueño’. No se trata de reivindicar el cine exquisito. Es abyecto. Y sí, es el nuevo cine catalán que institucionalmente se promueve (hablado directamente en inglés aunque doblado convenientemente en catalán)».

⁸⁷ Se abordará este concepto en profundidad en el epígrafe 5.2.

Mis diarios se asemejan más al que empieza el día concretamente en la hora del desayuno y sigue enumerando acciones hasta la noche. Tampoco es eso, puesto que no enumera, ni se pretende gélido como las enumeraciones, pero está más lejos del diario que ahonda e interioriza en sentimientos. Me limité a registrar las cosas en su exterior, epidérmicamente. Su función sólo consistía en testimoniar instantes, actos, gestos espontáneamente recogidos de una amiga. A partir de esas imágenes que tratan para mí de una realidad mucho más amplia y rica en connotaciones, se dará pie y despertarán todas las interiorizaciones que el cine solo puede dar a partir de la puesta en escena. (Esa fue la pretensión que me llevó a realizar «Los motivos de Berta»). En este caso, las imágenes se muestran como el texto literario que exige la elaboración mental de una propia puesta en escena por parte del lector-espectador. Si no es así, si no es inventando lo que entre plano y plano las elipsis ocultan, el papel del espectador puede ser también el de un observador de chicas que aunque únicas, actúan como muchas otras: se peinan, viajan, se levantan, pasean, hablan, se desnudan, se visten, bailan... (*op. cit.*: 36)

5. En quinto lugar, la fascinación por las imágenes del cine que el joven Guerin denomina como «sub-standard» no sólo se reduce a la indagación en torno a imágenes propias, privadas. Se postula entonces otra línea de trabajo: la de la inmersión en el archivo tanto de noticiarios de miscelánea procedencia como de obras del cine de los orígenes –*western, film d'Art...*–. Dicha estrategia discursiva no parte con el interés del historiador o del cronista, quienes confían en el poder testimonial de los documentos para elaborar el relato de lo que ha acontecido en el pasado, sino que se propone romper las imágenes, deformarlas, retorcerlas en busca de cualquier rasgo que permita inventar distintos montajes alternativos:

Junto a los noticiarios Pathé, a otros noticiarios de ignota procedencia, *westerns* de Broncho Bill, Tom Mix, uno que firma bajo el seudónimo de Kit Karlson, Ine-W, Surrey Hart, Edwin S. Porter, exóticos e imaginativos «Films d'art» más próximos a Syberberg que al monopolizador del movimiento («El asesinato del duque de Guisa»), films científicos de operaciones, primitivas de la animación, todo tipo de genios burlescos olvidados de las firmas Sennet y Hal Roach... junto a eso, y debido a la frecuente adquisición de lotes económicamente adquiridos, pero sin posibilidad de identificación previa, dispongo de una cinemateca complementaria, bien distinta en sus planteamientos, del cine, digamos, familiar. Es posible que haya algo de fetichismo en esa atracción por el celuloide rancio, pero, qué duda cabe, una vulgar filmación *amateur* de principios de siglo se nos muestra como mucho más interesante que otra actual. 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 lo transitorio de las cosas. No se trata sólo de pequeñas piezas históricas; son también filosóficas. Como en ningún otro medio, aquí el valor testimonial puede con todo, lo barre todo hasta hacer de ellos buenos-interesantes films; aspecto este que no siempre se da con el paso del tiempo sobre films de ficción (los antaño exitosos Rodolfos Valentino no tienen hoy una cuarta parte del interés que puede caracterizar a todo noticiario Pathé). (*op. cit.*: 28-29)

6. Se percibe en estas ideas poéticas no sólo una cierta actitud de coleccionista hacia las imágenes encontradas –la predilección por el «celuloide rancio»– sino también una reflexión sobre el soporte de dichas imágenes como elemento portador de significación, lo que años más tarde constituirá uno de los temas centrales de *Tren de sombras*. Evidentemente es esta una reflexión posibilista fuertemente

condicionada por la modesta base económica y material de un aficionado que juega con un tomavistas, un proyector y una moviola domésticas. La preferencia hacia los formatos menores, primero en 8 milímetros y más tarde en 16, a partir del rodaje de *Memorias de un paisaje* en 1979, abre un interesante campo de experimentación que distancia a la lógica subyacente a dichos soportes con respecto a la estética transparente e hiperrealista del cine industrial en 35 milímetros:

empecé a trabajar en el único formato al que tenía acceso, el S./8. Tenía doce años, y ese planteamiento tan erróneo de intentar hacer cine en S./8, como el de 35 mm. Esas cosas tan malas... Si haces una película en S./8 debes adquirir un compromiso con el formato, con sus posibilidades e incompatibilidades y, si es necesario, que la película sea un testimonio de la propia escasez de medios. Nunca un simulacro. Desde que tomé conciencia del tema; mi actitud frente al medio ya no ha variado, sea en el formato que sea. Únicamente debes permanecer atento a las novedades semánticas de cada formato. (*op. cit.*: 75)

7. En último lugar, y dando un salto temporal que justifique la coherencia del discurso de juventud en los años 80 con el discurso de madurez ya en la segunda década del siglo XXI, esta poética formalista genera una conciencia creadora desdoblada en el interior del discurso fílmico al modo de un *alter ego*, un sujeto que no se limita a capturar las imágenes, sino que sobre todo consiste en una instancia de lectura de imágenes cuyo tesoro, cuyo botín, no es otro que el de un *deseo de revelación*:

De alguna manera esa idea de identificar el hacer la película con una revelación es lo que me anima a filmar, porque significa que voy a acceder a algo que está más allá de lo que había previsto. De ahí la necesidad de pactar con lo aleatorio, de viajar, de salir de mi propio mundo. Bueno, intentas trascenderte y salir de tus esquemas relacionándote con el mundo de diversas maneras. Y esa sed digamos de revelación, de hallazgo, intento que esté presente también en la película: mis películas son también una búsqueda. En *Tren de sombras* está planteada como un trabajo casi detectivesco en torno a unas imágenes del cine de los orígenes. En *Dans la ville de Sylvie* es la búsqueda de un rostro. Y *Recuerdo de una mañana*, la película que estoy haciendo ahora, también. Es una búsqueda sobre el drama de un vecino... En definitiva, hay un paralelo entre mi búsqueda como cineasta y la búsqueda que a veces plantean los argumentos de las películas que he hecho. (Guerin en anexo III: 46)

En conclusión, a pesar de las reticencias a ejercer de teórico, a la vista está que José Luis Guerin ha producido muchos y profundos razonamientos sobre su poética del cine, su técnica y su oficio; ideas «indígenas» que por otra parte orientan su praxis estableciendo más que sobradas y coherentes correspondencias entre los periodos de su filmografía. De otra parte se desvela así una conciencia metalingüística que pone de manifiesto, una vez más, que su idea de creación pasa por un espacio de libertad más que por las restricciones de la idea de género y por las inercias del rodaje industrializado.

Por último hay que destacar que si por algo se caracteriza la poética juvenil contenida en *Surcando el jardín dorado* es por su vehemencia, especialmente perceptible en la segunda parte del libro en donde quedan recogidas las declaraciones de Guerin en una entrevista. Dicha vehemencia, aunque se modera y se temple con el paso de los años –nos ha llamado especialmente la atención en los encuentros que hemos mantenido con él su habla reposada, su carácter apacible y su meditado discurso–, no renuncia en el fondo a las ideas que expone, especialmente en lo concerniente a la elaboración de una cierta contracorriente contra la impostura de la cinefilia extensiva, de la crítica y del capital. Ello hace de su poética cinematográfica un posicionamiento en el que el valor que la rige es siempre el cine, aunque no el cine que habla de sí mismo en un ensimismamiento autorreferencial y narcisista, sino el cine como medio y como arte que configura realidades a través de la revelación de la forma.

5.1.2.2. Visualidades factuales.

Hay muchos que afirman mil mentiras, y una de ellas es decir que los pintores eminentes son extraños y de conversación insoportable y dura, siendo ellos en el fondo, iguales a los otros hombres (Miguel Ángel Buonarroti, en De Holanda 2012: 19).

Si bien José Luis Guerin a menudo participa en entrevistas o coloquios o mesas redondas en donde expone sus principios estéticos con una quizás sorprendente coherencia con aquellos planteamientos de juventud, su actividad autorreflexiva ha cambiado sustancialmente de forma. Abandonada la escritura ensayística paratextual después de *Surcando el jardín dorado* tres son las variantes que encontramos en aquellos momentos en los que establece un nivel de razonamiento metadiscursivo: 1) discursos pronunciados en segundo grado y referidos a otras obras de distintos creadores –precedentes o contemporáneos– con los que establece una relación de aprecio o de deuda estética en piezas independientes de su propia creación; 2) confrontación directa con otros artistas o teóricos a modo de diálogo en una visualidad factual que se incardina en el interior de sus películas; y 3) incorporación de gestos autorreflexivos que, explícita o implícitamente, recorren su propia obra⁸⁸. Haremos un recorrido por cada uno de estos conjuntos tratando de extraer algunas conclusiones provechosas sobre esta forma de explicitación de una poética cinematográfica.

⁸⁸ Este aspecto se abordará de forma separada en el epígrafe 5.1.2.3. al constituir un fenómeno específico.

A. Soliloquios.

En primer lugar encontramos su participación individual en piezas audiovisuales de difícil clasificación genérica como *La muerte de Lancelot* (vid. Martín, 2006), en donde una entrevista acompaña al discurrir de las imágenes de la película *Lancelot du Lac* de Robert Bresson (1974). La edición crítica de esta película en DVD del sello videográfico Intermedio (2006) contiene una serie de materiales adicionales didácticos –paratextos en rigor– que incorporan la presencia de varios lectores competentes a quienes corresponde analizar las claves estilísticas de la obra. Junto a una intervención de los académicos de la Universidad Pompeu Fabra Núria Bou y Santiago Fillol, que toma el título del famoso ensayo de Susan Sontag «Contra la interpretación» (1984: 15-27), aparece esta pieza de apenas doce minutos filmada y editada por Xavier Martín y protagonizada por José Luis Guerín⁸⁹. En este caso el cineasta se presta a pensar sobre imágenes no ya propias, como sucedía en *Surcando el jardín dorado*, sino de otros creadores en un ejercicio de transdiscursividad⁹⁰.

La manifestación del cineasta como objeto de la filmación y como sujeto de la enunciación a un tiempo en esta forma visual aparentemente transparente que es la entrevista filmada, se basa en la construcción figurativa de una *auctoritas*⁹¹. El carácter de verdad argumentativa de este discurso en segundo grado emerge a partir del título que

⁸⁹ Se trata de una puesta a punto de una tentativa de divulgación didáctica de las imágenes del cine que sigue las experiencias televisivas de Eric Rohmer a instancias de l'Institut Pédagogique National francés con trabajos como *Louis Lumière* en 1968 en una conversación con Henri Langlois y Jean Renoir o la célebre serie surgida en 1964 *Cinéastes, de notre temps* de los redactores de *Cahiers du Cinéma* Janin Bazin y André S. Labarthe. Se trata de dos experiencias paradigmáticas de la modernidad, en donde el cine aparece tematizado en el interior de otro medio desde una clara conciencia de pasado y de canonización de los clásicos, en un desplazamiento del objeto filmico desde el valor de consumo al valor contemplativo (vid. Rohmer, 2009 y Bazin & Labarthe, 2007).

⁹⁰ Si Gérard Genette definía la trascendencia textual como «todo lo que pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (1981: 9), por extensión sobre la categoría del discurso, la trascendencia discursiva englobaría relaciones «que se establecen entre discursos cifrados mediante claves diferentes –por ejemplo, verbal e iconográfico– que converge en síntesis fecunda» (Barroso Villar, 2007: 53).

⁹¹ Quintiliano, en el duodécimo libro de su *Institutio oratoria*, define la *auctoritas* como una posible manifestación persuasiva en el discurso argumentativo: «adhibetur extrinsecus in causam et auctoritas. Haec secuti Graecos, a quibus *χρισεις* dicuntur, iudicia aut iudicationes vocant, non de quibus ex causa dicta sententia est (nam ea quidem in exemplorum locum cedunt), sed si quid ita visum gentibus, populis, sapientibus viris, claris civibus, illustribus poetis referri potest» (1987: 227; V, 11, 36). («A la causa se aplicará también como prueba externa la *auctoritas*. Así la denominan los griegos, que la llaman *kerisis*, sentencias o juicios, pero no es la sentencia u opinión salida de un pleito –pues estas pasan a ocupar un lugar en los ejemplos–, sino de lo que puede aducirse del pensamiento de naciones, pueblos, hombres sabios, ciudadanos destacados e ilustres poetas»). El argumento de autoridad, desde este punto de vista, no consiste en un mero *credo quia absurdum*, pues no sólo es una sentencia que procede de la tradición, sino que es su autor quien la incardina en esa tradición. Así las cosas, en el análisis que nos ocupa, la figurativización de la autoridad ejerce una suerte de efecto espejo, pues constituye un modo de reafirmar la validez de la poética del cine de Bresson a través de la toma de partido de Guerín, quien se alinea como subalterno con respecto a aquel cuyo trabajo glosa.

adjudica desde el principio un valor positivo al locutor (figura 19) como una voz experta, autorizada como para formular su juicio. A continuación, la frontalidad del encuadre de busto parlante ante una biblioteca repleta de libros de arte y de cine configura una puesta en escena del sabio erudito (figura 20), simultaneada con el montaje a modo de cita explícita de la secuencia comentada de *Lancelot*; lo que además de ilustrar la isotopía temática del parlamento genera un efecto de coherencia interna y de verificación intertextual.

Se constatará en lo sucesivo que, no obstante, dicha frontalidad no es absoluta ya que con frecuencia José Luis aparta la mirada tímidamente saliendo de la confrontación directa de la entrevista para retrotraerse al espacio y a la situación comunicativa del soliloquio (figura 21). Esta estructura de miradas genera un nuevo pacto de veredicción en relación con el tema del discurso pronunciado, de modo que no se presenta ya como el habla de un analista frío y distante, tampoco como el juego vacío de la cita por la cita, sino como la voz de una autoridad procedente del interior del cine; también desde la experiencia subjetiva evocada por medio de la enunciación en primera persona que es propia por ejemplo de la confesión o de revelación de secretos, en una relación incluso de intimidad con respecto a las imágenes a las que glosa (figura 22):

Recuerdo la proyección como una revelación [...]: la secuencia final de la batalla supuso para mí una revelación de lo que podía ser el cine, otra forma de cine. [...] *Lancelot du lac* concluye con un montón de cadáveres, de armaduras... y hay un tiempo de espera. Los cuervos revolotean en ese amasijo [...] y, tras una pequeña pausa, el sonido seco –¡crack!– de una armadura que acaba de caer: ahí concluye la película. Recuerdo que viví ese momento con una emoción extraordinaria. Me recuerdo regresando a mi casa, caminando por la calle, haciéndome mi soliloquio, preguntándome qué diablos había sucedido ahí, por qué viví ese momento verdaderamente con la carne de gallina. Y entendí un poco que es la crónica de una gran derrota [...]. Yo siempre pensé que en esa película había algo muy de cierre de la década de los sesenta, de la búsqueda de las utopías, [por eso] es un final muy trágico. Tenemos ahí la imagen de la derrota, [...] y sin embargo la aprehensión poética de esa derrota viene más tarde. Hay esa pausa en silencio, se mantiene la imagen y no concluye hasta que se da ese sonido último que tiene la fuerza de un punto final con un valor dramático esencial: ahí era la aprehensión poética de la derrota. (Guerin en Martín, 2006; 00:01:26)

La evocación del recuerdo y la personal interpretación del desenlace de *Lancelot du Lac* no termina ahí, no se detiene en la exégesis textual ni en el mero comentario crítico, sino que sirve de pretexto para la verbalización de una toma de partido por la poética bressoniana: «empecé a pensar y a distinguir entre lo que era dar una información y aprehender poéticamente esa información. Se empezaron a formular entonces algunas ideas en torno al cine como escritura» (*op. cit.*; 00:04:20). En suma, el ritmo lento del habla, las grandes pausas o las miradas que se apartan de la cámara, dan cuenta de la comparecencia

de un cineasta más *connaisseur* que cinéfilo, en tanto que establece una toma de partido ante las imágenes que supera la autojustificación juvenil de *Surcando el jardín dorado*. Y ello, por último, deja entrever al mismo tiempo una cierta lógica del sentido en la concepción del medio y del oficio como arte y como dispositivo de conocimiento.

En esta línea, más adelante entra incluso a abordar la formación del estilo, la búsqueda del lenguaje propio como un modelo poético en los términos de semiosis introversiva que hemos anticipado: «el sistema de Bresson sólo le pertenece a él y es irreproducible, [...] no desde un dogma impuesto sino que los dogmas si acaso van surgiendo orgánicamente de su propia práctica. A diferencia de otros que sí se imponen dogmas desde el exterior, en Bresson es la necesidad de una práctica lo que va despojando de esos elementos» (*op. cit.*; 00:09:52). Guerin suscita una adhesión a ese proyecto estético actualizando la *auctoritas* de Bresson con su voz y su criterio, de manera que traza toda una tradición ascética del cine como renuncia en torno a otros dos creadores modernos, Jean Eustache y Phillippe Garrel, ambos habitualmente mencionados cuando enumera a algunos de sus referentes visuales con los que mantiene una deuda estética⁹². En definitiva el aparente soliloquio de esta forma audiovisual adquiere la forma de un doble diálogo: de un lado el diálogo didáctico de un experto con un receptor atento y silencioso que el formato entrevista presupone; de otra parte el diálogo del artista con una conciencia de pasado canonizada, la cual, al mismo tiempo, establece como modelo creativo y con la que establece una cierta distancia reverencial.

B. Diálogos de artistas.

En segundo lugar situaremos otro tipo de manifestaciones que contienen reflexiones sobre el medio que ya no son paratextuales, sino que aparecen inscritas en el interior de sus propias obras. En este grupo englobaremos para empezar una serie de experiencias de juventud en donde Guerin, poco a poco, se fue interesando por la tematización de la técnica cinematográfica a través de un fenómeno de trascendencia textual y discursiva que excede el tópico del cine dentro del cine.

En un primer momento, a mediados de los años setenta, con dieciséis años de edad, Guerin viajaba con frecuencia de Barcelona a Madrid en una serie de visitas en las que cultivó «un gran amor cinematográfico por Geraldine Chaplin» (Torres, 1992: 40). En el

⁹² Aparece explícitamente la palabra «deuda» con las películas de Garrel y de Eustache en los anexos III: 56 y V: 81, respectivamente.

deseo de conocer personalmente a la actriz, quien por entonces formaba pareja sentimental con Carlos Saura, entabló también contacto con el afamado cineasta. Estas relaciones de admiración trascendieron al plano filmico en el cortometraje *Furvus* (1976) según informan varias críticas como la publicada por Juan Bufill en la revista *Star*: «está repleto de citas a Saura –música, voz de niña, etc... »; o Antonio Matías en una publicación de la SEMINCI de Valladolid: «un homenaje a Carlos Saura, reproduciendo la banda sonora de *La prima angélica* y *Cría cuervos*, imitando las voces de Geraldine Chaplin y Ana Torrent» (1979: 118). No obstante, afirma Torres (1992: 41) que *Furvus* no fue tanto un homenaje a Saura como una oda a la Chaplin, cuyas imágenes tomó del metraje de varias películas de aquel director. En un segundo momento, en torno a 1982, Guerin retomó el contacto con Carlos Saura a propósito de una especie de *making of* de la película *Dulces horas*, titulado *Apuntes de un rodaje*⁹³. Esta experiencia supuso el retorno a un espacio ya conocido, Melque de Cercos, el pequeño pueblo segoviano donde había rodado en 1979 su cortometraje *Memorias de un paisaje*, y la antesala para su ópera prima *Los motivos de Berta* (1983/84), también desarrollada en esas mismas localizaciones. Así las cosas, *Apuntes de un rodaje* tomó como objetos tanto al propio cineasta en el ejercicio de su trabajo como a algunos miembros del reparto, hasta el punto de que no queda claro si dicha obra es realmente un *making of* sobre el rodaje de la película o si por el contrario este supone el contexto ambiental para otras reflexiones distintas sobre el cine y su técnica:

Dans ces «notes d'un tournage», les acteurs ne jouaient donc pas pour la caméra de José Luis Guerin mais pour celle de Carlos Saura... Nous retrouverons l'un d'eux (Iñaki Aierra), cette fois jouant pour la caméra de José Luis Guerin dans *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* tourné dans ce même paysage. (Mayer, 2010: 353)⁹⁴

Encontramos una referencia al respecto en el ya mencionado volumen *Surcando el jardín dorado* cuando García Ferrer traza el perfil del joven cineasta. Allí se habla también de un trabajo incipiente titulado *¿Te acuerdas de Margarita?*, aunque por las fechas que maneja no queda claro si se refiere a un proyecto distinto o si estaba relacionado de algún modo con *Apuntes de un rodaje*:

⁹³ Aunque no hemos podido visionar *Notas de un rodaje*, parece que poco hay en este trabajo de *Dulces horas* y de Saura y mucho de exploración del paisaje y de juegos con los actores dentro y fuera de la ficción. En cualquier caso en *Dulces horas* ya no intervino Geraldine Chaplin como actriz, ya que se separó de Saura tres años antes, en 1979, de modo que parece que el amor de Guerin por el cine pudo más que el amor –no menos cinematográfico– por la hija de Charlot.

⁹⁴ «En estos ‘apuntes de un rodaje’, los actores no interpretaban para la cámara de José Luis Guerin sino para la de Carlos Saura... Volveremos a encontrar a uno de ellos (Iñaki Aierra), esta vez actuando para la cámara de José Luis Guerin en *Los motivos de Berta, fantasía de pubertad* rodada en este mismo paisaje.» (tr. n.).

la especie de comedia americana entre amigos que constituía la inacabada «¿Te acuerdas de Margarita?». Allí José Luis Guerin –realizador– y Gerardo Gomerzano –fotografía– intercambiaban sus roles para combinarlos con los de actores. Vi cinco o seis escenas sueltas en las que uno rodaba al otro, que, hablando casi sin parar –todo diálogos banales–, hacía aparecer a Margarita como constante referente. Por cierto que José Luis Guerin estaba algo mosca, porque Gerardo Gomerzano resultaba un actor más convincente... (García Ferrer & Rom, 1984: 15)

En esta misma fase, en torno al año 1984, inmediatamente después de *Los motivos de Berta*, Guerin emprendió una empresa parecida aunque también inconclusa que iniciaría nuevamente junto a Gomerzano, a partir de una serie de entrevistas filmadas al ya mencionado cineasta Phillippe Garrel, a Jacques Rozier, o a los célebres teóricos Jean Mitry o Noel Burch: «luego, lo que quise recuperar, que era la idea de *Apuntes de un rodaje*, son entrevistas que hice en 16mm con algunos cineastas y teóricos del cine. En 16 milímetros, blanco y negro» (anexo IV: 62)⁹⁵. Destacamos aquí la nota distintiva del uso del blanco y negro que, en ausencia de las imágenes, ya que este trabajo no existe como objeto acabado, podríamos imaginar que pudiera estar encaminado a reforzar la *auctoritas* del entrevistado al tiempo que generar una potente marca de documentalidad: una visualidad factual.

Pasados los años, y ya en el periodo digital en el siglo XXI, este ámbito de interés reaparece con fuerza. En un cierto momento del diario de viajes que es la película *Guest* (2010), Guerin se confronta con dos cineastas con cuyas poéticas mantiene mucho en común, puesto que pasan por la búsqueda de las formas cinematográficas en vivo, la transgresión de los cánones e incluso por un cierto propósito de agitación que no está reñido en ningún caso con los momentos líricos. Se trata de Chantal Akerman y Jonas Mekas. Y lo hace al estilo de aquellos trabajos de juventud: simultaneando el *collage* con otros materiales, generando un juego incierto en el que no sabemos a qué cámara se dirige el personaje y empleando la elección de un estilizado blanco y negro por el que la presentación de la figura aparece revestida de un cierto valor de apunte precario tomado al vuelo. Con Mekas, de hecho, poco tiempo más tarde Guerin intercambiaría las *Correspondencias* en una prolongación de aquel primer encuentro.

Hacia el final de esta película vemos a Chantal Akerman discutiendo con un joven sobre la cuestión judía mientras filma la conversación con una modesta cámara fotográfica

⁹⁵ Se trata de un proyecto inconcluso del que, según reconoce el propio autor «no existe un montaje, incluso nunca he llegado a unir el sonido con la imagen. [...]. Lo tengo en el baúl de mi casa» (anexo IV: 62). Tan sólo se conservan los rollos de película analógica y las grabaciones de sonido por separado. Mayer (2010: 354) incluye todas estas obras en lo que ha denominado como «filmografía fantasma». No están muy claros los límites entre *Apuntes de un rodaje*, *¿Te acuerdas de Margarita?* y las entrevistas a cineastas y teóricos ya que, en rigor, excepto el primero, ninguno de ellos existe.

compacta. En este caso, la instancia de enunciación fílmica de *Guest*, se abstiene de participar o de dotar de una interpretación a la escena, adoptando un rol de testigo externo que, aparentemente, tan sólo filma y no interviene, lo que choca fuertemente con el tono exaltado con el que Akerman increpa a su interlocutor (figura 23). La inclusión en el encuadre del visor de la cámara con la que ella está trabajando genera una suerte de *mise-en-abîme* en donde estamos convidados a ser testigos tanto de los métodos de rodaje propios de la cineasta como del anticipo de una hipotética película en proceso. Un poco más adelante, Akerman comparece de nuevo en el encuadre, esta vez frontalmente, interpelando a su interlocutor –el sujeto que filma esas imágenes escondido en el fuera de campo– y formulando un pensamiento en voz alta: «...por eso lo decía: que se idolatra a las imágenes, y que el segundo mandamiento dice ‘no crearás imágenes ni en el cielo, ni en la tierra, ni en los mares y no te postrarás ante ellas’. Eso es lo importante: no te postrarás ante ellas. Y ahora mismo no se hace otra cosa» (Guerin, 2010; 02:03:52).

Se trata de una divagación intempestiva que sólo cobra todo su sentido –un sentido por cierto bastante cáustico– en relación sintáctica con las escenas que los planos precedentes mostraban: la pomposa entrega de premios durante la gala clausura en la Mostra Internazionale di Venezia. La postura crítica e iconoclasta de Akerman no sólo queda recogida, testimoniada, mediante la visualización de uno de sus improvisados rodajes con una técnica doméstica, sino que crea un diálogo sobre el arte dentro de la película. De alguna manera, la poética crítica de esta cineasta se proyecta sobre el metraje de Guerin asumiéndola como propia, cuyo montaje genera una reacción irónica con respecto a las imágenes en un principio inocentes y anecdóticas del glamur de la Mostra, que quedarán inmediatamente cuestionadas como simulacro y representación.

En cambio, casi al principio de la película, el encuentro con Jonas Mekas se produce en un lugar de tránsito como es un restaurante. De hecho, la primera imagen que vemos de él es la de su busto aún con los labios cerrados brindando con una copa de vino (figura 25), a modo de celebración del momento único e irrepetible del encuentro. La completa frontalidad de este brindis, pues la figura aparece encuadrada en el tercio central, crea implícitamente una identificación entre el destinatario del discurso de Mekas –el *cameraman*– y el receptor modelo a través de la posición centrada que ocuparía el espectador de cine ante la pantalla. Mekas, en un refinado efecto espejo, instruye por tanto a todos los espectadores de *Guest*, impartiendo una lección introductoria a su poética cinematográfica y ofreciendo al mismo tiempo algunas claves de cómo enfrentarse a la forma particular y

fragmentaria de esta película de Guerin:

yo no elijo. Respondo al momento, reacciono a la vida. Voy caminando por la calle y decido: ¡ahora debería filmar! Reacciono a lo que veo, no es una cuestión de pensar. Nada viene de aquí [señala con el índice a su sien], viene de... es automático. Ahí tomé mis decisiones, es intuitivo, aleatorio a veces, un poco al azar. Azar y a ver qué pasa. El uso del azar es también mi elección, por supuesto. Todo es elección y nada lo es realmente. ¡Es de locos dicho así! Está predeterminado, crees que eliges, pero no creo que haya elección. Tú crees: «esto que es lo que yo elijo», pero ya ha sido predeterminado por las circunstancias y por eso decides elegir eso. Algunas decisiones se toman aquí [señala a su cabeza], algunas se toman aquí [señala al corazón] y otras allí [señala al cielo]. (Guerin, 2010; 00:28:26)

A continuación se produce una confrontación de puntos de vista en el momento en que ambos cineastas se filman el uno al otro con sus cámaras en una falsa *mise-en-abîme* que, en tanto que niega el contraplano, tematiza el hacer del *cameraman* al modo de dos artesanos trabajando en común (figura 26). Guerin, operador silencioso, adquiere una vez más el rol de huésped o invitado –*guest* en lengua inglesa–, en una imagen que no le pertenece, o que al menos sólo le pertenece parcialmente en tanto que testigo que está de paso y que ha encontrado algo que recoge y lleva consigo en un viaje no sólo por el espacio físico, sino también por la Historia del cine y por las estilísticas:

En *Guest*, Jonas Mekas está utilizado un poco como un oráculo. En mi imaginario de espectador estaba muy vivo el recuerdo de películas como *Walden* o *Lost lost lost*, que son películas muy libres, que surgen de eso que podríamos llamar ahora una lógica especulativa propia del digital. Sin embargo, él la ha trabajado siempre con su cámara de 16mm, ha ido descubriendo las películas casi después de tomar las imágenes. Es en definitiva la idea de plantear el cine como un soliloquio, es volver a ese binomio del hombre con la cámara que inauguran los hermanos Lumière: esa era mi idea al hacer *Guest*. (Guerin en anexo III: 53)

En suma, mientras que los parlamentos de otros personajes de *Guest* ejercen una función referencial, puesto que designan el mundo que les rodea, las intervenciones de Akerman y Mekas no sólo abordan aspectos concretos del oficio, sino que problematizan la representación a través de las imágenes. Trascienden así su carácter anecdótico o meramente testimonial, pues no sólo muestran algo que ver o que escuchar, sino que suscitan una reflexión sobre «cómo» hay que ver o que escuchar.

Finalmente, conviene señalar que esta forma discursiva eminentemente factual entronca con los tardo-renacentistas «diálogos de artistas» surgidos por oposición al antiguo género más o menos fabulado de los «diálogos de los muertos» (*cfr.* Brenez, 2011: 91-92) con la publicación de un folleto del arquitecto y miniaturista portugués Francisco de Holanda, en donde da cuenta de sus conversaciones con nadie menos que Miguel Ángel

Buonarroti en 1548⁹⁶. En este tipo de discursos que pasan por la confrontación a partir del encuentro interpersonal entre dos creadores afines, uno de ellos asume el rol de testigo ante la manifestación del virtuosismo del otro, de manera que en la escritura de la que es responsable el primero de ellos el segundo aparecerá representado como reputado maestro. De forma análoga, en la estructura visual de estos dos diálogos de *Guest*, la *auctoritas* del interlocutor aparece construida, como hemos visto, a partir de la inscripción del director en la imagen como testigo o cronista en el fuera de campo –alguien que escucha y que registra– generando una potente marca de documentalidad y, a la inversa, dotando al texto fílmico propio no sólo de una justificación de su aparente informalidad, sino también sentando las bases de toda una poética particular.

5.1.2.3. Prácticas-teóricas: del manierismo a «la forma que piensa».

Los cineastas hablamos en la pantalla. (Guerin en Losilla & Monterde, 2010: 15)

Hasta ahora los elementos analizados han consistido en discursos en segundo grado, o bien separados del texto fílmico, con el que establecían una relación transtextual, o bien planteando una visualidad factual que, a lo sumo, adquiere la forma del testimonio. Sin embargo, cuando Jacques Aumont reflexiona en torno a las denominadas *teorías indígenas o teorías de los cineastas* reconoce que estas no siempre aparecen separadas de las obras que glosan o justifican:

muchas son las formas de hacer teoría, especialmente si es el propio artista quien teoriza su arte. Desde el Renacimiento, cualquier artista, en Occidente, es susceptible de ser considerado como teórico, incluso cuando nunca llega a decir nada que lo insinúe expresamente. Hacer música es presentar una teoría de la música; Liszt dijo menos de Wagner en su libro que el propio Wagner en el *Ring* (y Wagner dijo menos en su ensayo sobre Beethoven que Beethoven en sus últimos cuartetos). Pintar equivale a tomar partido sobre el arte pictórico, dictaminar su posición en las grandes querellas que lo han dividido y, cada vez más, acompañar el arte con una teoría del arte (virtualmente convertida, a finales del siglo XX, en un libro de instrucciones). El cine no es ninguna excepción. (Aumont, 2004: 14)

En esta línea, la noción de poeticidad que hemos visto aparejada a los sistemas semi-simbólicos en el epígrafe 5.1.1.3., establece que en toda semiótica de esta clase se puedan

⁹⁶ Puede consultarse una reciente edición en lengua española en De Holanda, 2012. En él afirma uno de los intervinientes en el diálogo generando este tipo de pacto de admiración, virtuosismo y testimonio entre los interlocutores, al tiempo que tematiza el arte como isotopía: «Pero, ¿para qué buscar tan lejos ejemplos y pruebas cuando los tenemos tan cerca? Quiero decir que, para no hablar de mí, el gran dibujante Miguel Ángel, aquí presente, esculpiendo el mármol, que no es su oficio, realiza mejor la escultura, si se puede decir así, lo que hace con el pincel en la tabla. Y él mismo me ha dicho en algunas ocasiones que le parece menos difícil esculpir la piedra que manejar los colores, y que es más arduo hacer un esbozo con la pluma que con el cincel» (2012: 47).

observar los fundamentos de su significación a través del principio de operatividad⁹⁷ de la arquitectura interna detectada, lo que desplaza la concepción del objeto-discurso hacia una conceptualización como *práctica-teórica*. Esto es: un objeto semiótico que contiene hipotizados los problemas de su propio funcionamiento, al tiempo que ofrece algunas claves sobre la organización de su plano de la expresión: «oggetti che si manifestino come, o derivino da, riflessioni teoriche sull'arte come produzione di senso svolte mediante l'arte stesso» (Calabrese, 2005: 33; *cf.* Marin, 2006: 22)⁹⁸.

Omar Calabrese, en sus estudios sobre la pintura figurativa entre Renacimiento y Barroco, define este tipo de objetos como una *rara avis* en el conjunto de las imágenes del arte. Estudiando las formas manieristas y barrocas, el semiólogo italiano muestra cómo es posible elaborar una especie de «cartografía de prácticas-teóricas» que dé cuenta de las manifestaciones del sentido en el interior de los textos visivos; consideración desde la que resulta importante recordar que estamos ante un nivel de lectura entre otros muchos al que es posible acceder mediante una mirada atenta, contemplativa y crítica. Huelga decir que ello no excluye ni anula otras formas de fruición estética, tampoco el uso para el culto religioso en la pintura de la Edad Moderna o las prácticas de consumo aparejadas a la postmodernidad:

Se è vero che ogni opera figurativa contiene per forza le teorie che la fondano, è però anche vero che esistono opere, in numero sia pure più esiguo, che sono più teoriche di altre, e che anzi sono destinate, talora esplicitamente, alla riflessione sui fondamenti della loro stessa costruzione o della costruzione di testi pittorici in generale. Si può suggerire che tali opere possano dar luogo ad una *storia della pittura teorica*.⁹⁹ (Calabrese, 2012: 39)

Si algunos objetos fílmicos tematizan su recorrido de figurativización, como hemos visto en el caso de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, entonces podrían ser interpretados

⁹⁷ Con Greimas y Courtés entendemos por «operativo» u «operacional» una propiedad hipotética de un concepto o regla «insuficientemente definida o no integrada todavía en el cuerpo de conceptos y/o en el conjunto de reglas» que sin embargo permite ejercer un hacer científico porque «ha previsto los procedimientos de aplicabilidad» (1982, I: 292).

⁹⁸ «Objetos que se manifiesten como, o que deriven de reflexiones teóricas en torno al arte como producción de sentido desarrolladas mediante el propio arte» (*tr. n.*). En la cita original de *La macchina de la pittura*, Omar Calabrese se refiere siempre al arte pictórico. Nos hemos propuesto extrapolar la idea de objeto teórico pictórico a nuestro campo de investigación. De otra parte, Louis Marin, en las páginas previamente señaladas de *L'opacité de la peinture* considera que esta dimensión de un objeto significativo entendido como objeto teórico depende de una mirada o lectura contemporánea que lo coloca en el horizonte dialógico de una autorreflexividad.

⁹⁹ «Si es cierto que toda obra figurativa contiene por fuerza las teorías que la fundan, es también cierto que existen obras, en número quizás más exiguo, que son más teóricas que otras y que además están destinadas, a veces explícitamente, a la reflexión sobre los fundamentos de su propia construcción o de la construcción de textos pictóricos en general. Se puede sugerir que tales obras puedan dar lugar a una historia de la pintura teórica». (*tr. n.*).

también al modo de prácticas-teóricas; lo que en una cultura barroca como la nuestra, ante un contexto de cambios y mutaciones, constituye un fecundo campo de experimentación que promete desvelar interesantes valores sobre el arte de nuestro tiempo:

resultaría muy productivo hacer un seguimiento de las reflexiones sobre el arte cinematográfico encarnadas EN las grandes obras del cine: ¿acaso no hay tanto pensamiento en Murnau, que no dejó ningún texto teórico, en Lubistch, que vertió sus reflexiones en el molde periodístico, o en Resnais, que siempre se negó a comentar su trabajo, como en Ruiz, que es filósofo, en Rohmer, historiador del arte y musicólogo, o en Godard, que ha querido llevar a término la empresa histórica del siglo? (Aumont, 2004: 14)

Ahora bien, de existir estas formas filmicas, ¿cuáles serían, de qué modo se manifestarían como singulares y qué rasgos las harían identificables con respecto a otras películas?¹⁰⁰ En el caso de la filmografía de José Luis Guerin estas cuestiones ya aparecen como patentes en sus primeros trabajos de juventud, lo que reconecta al periodo digital con las anteriores etapas. De otra parte se observa a lo largo de la filmografía un proceso de depuración de referencias culturales a veces explícitas y otras secretas, las cuales se presentan a ojos de algunos analistas como una «imagen asediada» (Alonso de la Fuente, 2015: 72), en la que figuras del pasado acechan a la forma figurativa mediante una estilística manierista que actúa como caja de resonancias. Ello pone de relieve una problematización de la imagen por sí misma, que deviene urdimbre argumental y clave de una poética implícita. Nos ocuparemos de este tránsito en los apartados siguientes, partiendo desde el periodo experimental de juventud con el punto de mira puesto siempre en el horizonte de la práctica del cine digital o del post-cine.

A. Manierismo, romanticismo y fantasmagoría: un análisis formal.

De entre sus cortometrajes experimentales de juventud ya se ha mencionado que *Furvus* (1976) es un *collage* que emplea metraje encontrado con algunos fragmentos de películas de Carlos Saura. También en estos años *El orificio de la luz* (1977) parte de la por entonces moda del *expanded cinema* (cfr. Youngblood, 1970) y consiste, según la crítica, en «algo así como un homenaje al momento de la proyección cinematográfica» mediante juegos de haces de luz que constituyen una especie de sinuosa danza lumínica sobre superficies reflectantes (García Ferrer y Rom, 1984: 41; cfr. Mayer, 2010: 345-347).

¹⁰⁰ En Broullón-Lozano, 2013, hemos sentado las bases de un enfoque de las *poéticas del cine* reconociendo a este como una escritura que puede ejercer una función metalingüística con respecto a sí misma (cfr. Jakobson, 1982: 357). Dicha perspectiva sobre el análisis del discurso cinematográfico se ocuparía de indagar la «fijación de poéticas por parte de los autores con conciencia de estilo» en el interior de las propias películas (Broullón-Lozano, 2013: 501).

Pero sobre todo será a partir de los años ochenta cuando el cine aparezca tematizado como parte del argumento en el discurso fílmico. En *Los motivos de Berta: fantasía de pubertad* el cine se plantea como telón de fondo, como uno de los espacios escenográficos en donde tiene lugar la acción: se trata del fenómeno del cine-dentro-del-cine. El argumento de esta opera prima se desarrolla en un pequeño pueblo sin nombre de Castilla¹⁰¹, junto al cual, en un momento determinado, tiene lugar el rodaje de un film de época protagonizado por la actriz Arielle Dombasle (Guerin; 1984; 01:27:48; figura 27)¹⁰²

Nunca veremos la película que se está rodando, ni tan siquiera la preparación de una escena que nos pueda dar una idea; sino que tan sólo comparecen en el encuadre cámaras, sonidistas, focos, trajes de época, maquilladores, peluqueras y todo tipo de situaciones más o menos insustanciales que se desarrollan alrededor de un rodaje, a modo de *atrevimiento* contextual, como los ensayos en soledad de la actriz o el almuerzo del equipo.

Ello no obstante sale de lo meramente anecdótico en tanto que situado en relación de contraste sintáctico sobre el decurso de la película, genera un anacronismo hacia el último tercio; una brecha que se abre en el tiempo monótono del campo castellano, con sus movimientos lentos y sus paisajes inmensos, pero sobre todo, que ejerce una atracción en la experiencia vital de la pre-adolescente Berta, la joven protagonista. En ese momento de la película, Berta, de hecho, ya ha franqueado el umbral que separa la infancia de la madurez, una vez que ha abandonado el juego que comparte con su amigo menor que ella¹⁰³.

Retrotrayéndonos casi al comienzo, veremos cómo los dos niños juegan «a las casitas» como si fueran un matrimonio que reproduce la institución social heteropatriarcal por la que él labra la tierra mientras que ella asume las tareas domésticas (Guerin, 1984; 00:19:50; figura 28). En este juego incluso cuentan con un coche: en realidad un coche abandonado en medio del campo. Conduce, como es típico en una familia de esa clase, el hombre, a pesar de que este sea sólo un niño comparado con Berta, quien, por su estatura y corporeidad, corre más rápido que él cuando se dirigen hacia el espacio lúdico (figura 29).

¹⁰¹ En realidad, y como ya hemos visto antes, se trata de Melque de Cercos, en la provincia de Segovia.

¹⁰² La prensa especializada de la época lo celebró como todo un acontecimiento, puesto que Arielle Dombasle era por entonces una las divas del cineasta francés Eric Rohmer. Así lo refleja el diario *El País* en un artículo publicado el 11 de julio de 1983: «Arielle Dombasle, actriz y directora de cine norteamericana radicada en París, ha permanecido en España por espacio de una semana. Considerada como una revelación por la crítica francesa, ha trabajado a las órdenes de Roman Polanski y de Eric Rohmer en *La buena boda*. El año pasado realizó su primera película, *Chasse-Croissee*, en la que trabajaba asimismo, como guionista y actriz. Actualmente prepara su segundo film.»

¹⁰³ A modo de curiosidad, este niño es Juan Diego Botto, quien en 1983 contaba con tan solo 8 años de edad. Es por ello uno de sus primeros trabajos como actor, tras una participación en el telefilm de los populares cómicos Martes y Trece *Ni te cases ni te embarques*, de 1982, y en otra película de 1983 titulada *Juego de poder* dirigida por Fausto Canel.

En la escena del coche el pacto lúdico se quiebra. Los dos niños simulan que están viajando para asistir a un baile, y cuando ella, como esposa prudente, asume su papel diciendo «no corras tanto» él responde «hay que correr, que si no empieza el baile y lo mejor está al principio». La reacción de la chica es tajante frente a la inexperiencia de su amigo evocando sus propios recuerdos: «al principio de los bailes nunca hay nadie. [...] ¡Es verdad! Antes en el pueblo había baile [...], bar y televisión... y muchas cosas, pero tú no te acuerdas porque aún estabas en la cuna» (Guerin, 1983; 00:23:05). La muchacha entonces se baja del coche fingido y divisa la silueta lejana de un hombre – Iñaki Aierra– estilizado, solo y con un sombrero de tres picos. En este momento, como Don Quijote bajando desencantado del caballo de juguete Clavileño¹⁰⁴, Berta abandona el pacto lúdico y se adentra en la inmensidad del paisaje, estoico e inmóvil, mientras que el niño la llama en vano para que vuelva a jugar (figura 30).

En las secuencias siguientes, especialmente en la del río, incluso se sugiere de forma muy velada una iniciación sexual de la joven, quien rechaza a su impúber amigo en una prolongación de la misma pelea que puso fin al juego del coche: «¡para o te haré daño! ¿No ves que te puedo?», dice ella afirmando su insumisión, (*op. cit.*: 00:43:04, figura 31). En cambio accede con el hombre del sombrero de tres picos, quien entonces reaparece y la conduce a un lugar donde «crece la flor de manzanilla durante todo el año» (*op. cit.*: 00:47:03). El encuadre en el que Berta acepta la proposición está compuesto con la bicicleta de ella abandonada en primer término y la pareja caminando al fondo, hacia las profundidades del bosque, hacia ese lugar prometido y oculto en donde inferimos que tendrá lugar el encuentro erótico (figura 32). La muchacha comienza a partir de ahí a vivir en otra realidad, en un trayecto no poco doloroso –de ahí se deriva por cierto el adjetivo «adolescente»: el que padece dolor–, pues el hombre que la inicia en la edad adulta, con su presencia fatua y su anacrónico sombrero, termina suicidándose imitando la iconografía romántica de las *Penas del joven Werther* de Goethe (figura 33)¹⁰⁵: pistola en mano y

¹⁰⁴ En los capítulos 40 y 41 de la segunda parte de *Don Quijote de La Mancha* la corte de los duques urde una trama con tal de organizar un gran teatro con el que divertirse a costa de Alonso Quijano y sus andanzas. En este juguete escenográfico, en una inversión de los roles de loco y de cuerdo, mientras que don Quijote aplica la razón y es consciente del papel que desempeña en tamaño puesta en escena, el escéptico y poco dado a las aventuras Sancho Panza inventa y magnifica cada detalle de la ficción: «como todas estas cosas y esos tales sucesos van fuera del orden natural no es mucho que Sancho diga lo que dice, [...] y pues no nos asuramos, o Sancho miente o Sancho sueña» (Cervantes, 2011: 1054).

¹⁰⁵ Llama la atención la obsesión fetichista de Werther con sus ropas cuando incluso encarga una réplica idéntica al de la noche del baile en la que conoce a Lotte: «6 de septiembre: mucho me ha costado resolverme a dejar el frac azul que llevaba cuando bailé con Carlota por primer a vez; pero ya estaba inservible. Me he encargado otro idéntico, con cuello y vuelos iguales, y una chupa y unas calzas amarillas, como los que tenía»

encañonando su propia sien (*op. cit.*; 01:05:10).

A pesar del trágico incidente del que Berta no parece ser del todo consciente —¿será todo esto una fantasía de su imaginación juvenil tras haber leído la novela de Goethe en una proyección alucinógena del mundo de la Literatura sobre el mundo de la vida?— es en este momento de la pérdida del amante donde se sitúa la intersección en la que el cine viene a rellenar el vacío dejado por la amenaza de la muerte. Cuando la actriz, Arielle Dombasle, durante un descanso del rodaje en el que decide dar un paseo a caballo alejándose del grupo, encuentra por casualidad el sombrero de tres picos que Berta había enterrado bajo un árbol, el cine, o mejor dicho, los elementos del cine que se fugan del rodaje tradicional y se confían al azar, contribuyen a restituir la presencia fantasmagórica del amante iniciador (*op. cit.*; 01:46:26, figura 34). Desenterrando ese sombrero, fortuitamente, la actriz dota de existencia simbólica a lo que estaba perdido, oculto, muerto.

La tematización del cine-dentro-del-cine viene por tanto a completar el proceso de iniciación de la protagonista, de manera que dicho recurso adquiere una función argumental de desengaño en el acceso al mundo adulto; al tiempo que supone un cuestionamiento de las instituciones sociales, como es lo propio en la isotopía del mundo como imagen y representación. Rápidamente repararemos en que jugar con varios niveles de ilusión y realidad produce un efecto especular en el conjunto de significaciones de la película, de manera que las varias capas de referencias transtextuales mencionadas entran en conflicto con la objetividad del dispositivo de filmación atento al paisaje natural y al rostro humano, lo que en palabras del crítico Eugeni Bonet, pone de manifiesto «el conflicto de profundidad como cuestionamiento de un código representativo/ilusionista» (García Ferrer & Rom, 1984, p. 39)¹⁰⁶. El cine, sólo cuando sale de la pesadumbre de los rodajes y de sus espacios institucionales, puede aportar una revelación.

(Goethe, 2009: 114). Del mismo modo, el personaje interpretado por Iñaki Aierra mantiene siempre el similar atuendo con botas, levita, camisa y el sombrero de tres picos, el mismo que llevaba cuando aparece por primera vez ante Berta y con el que se suicida a la vista de la joven en una transcripción cinematográfica de la muerte del héroe romántico (figura 33): «El pulso latía aun, pero todos sus miembros estaban paralizados. La bala había entrado por encima del ojo derecho, haciendo saltar los sesos. [...] Se hallaba tendido boca arriba [...] vestido y calzado, con su frac azul» (*op. cit.*: 173).

¹⁰⁶ Parece este un lugar común de significación para varios cineastas, como es el caso de Víctor Erice, algunas de cuyas películas pasan también por la representación de conflictos similares con personajes que atraviesan todo un proceso de maduración en paralelo a sus primeras experiencias cinematográficas. En torno al análisis comparativo de *El espíritu de la colmena* y *La mort rouge* de Víctor Erice (*cf.* Broullón-Lozano, 2014: 101-112), estudio articulado como en el caso de esta investigación sobre el pasaje de la cultura analógica a la digital, se observa una función especular en lo que hemos denominado como «films de formación»: el intento de descifrar un pacto que diluye las fronteras entre la ficción y la vida. Otra subclase igualmente interesante, pues complica estas relaciones es la que constituyen los «films de formación de artista» como *La mort rouge* de Erice o *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* de Guerin.

Pero es que además, esta puesta en imagen especular deja entrever tras de sí una poética cinematográfica, una teoría del cine que bien podría resumirse tomando prestadas las palabras de Robert Bresson en una de las bellas *Notas sobre el cinematógrafo* que a menudo Guerin cita con respeto: «rodar es ir a un encuentro: nada en lo inesperado que no sea secretamente esperado por ti» (Bresson, 2007: 81). En este caso la presencia tan benéfica como azarosa y fantasmagórica de Arielle Dombasle es la de una especie de musa que pone en movimiento el mundo, cuya función consiste en restituir lo que estaba perdido generando así las condiciones propicias que permitan a Berta culminar la última etapa de su viaje iniciático: el momento de autorreconocimiento e identificación. El final de la «fantasía de pubertad» tiene lugar, de hecho, cuando la protagonista entrega a la mujer de negro que lleva una brillante alianza en su dedo corazón –entendemos que se trata de la esposa legítima del iniciador sexual– el sombrero de tres picos (Guerin, 1984; 01:50:15). Caen en ese momento todas las máscaras, se levantan todas las veladuras, y los encuadres que muestran a las dos mujeres como en un duelo de *western* –figuras recortadas sobre un fondo árido– ponen fin a todo delirio fantástico.

La siguiente película, *Innisfree* (1990), contiene una reflexión sobre las imágenes del cine clásico, en concreto de la película de John Ford *El hombre tranquilo* (1952) citadas en su completa integridad. De este modo se produce un nuevo efecto especular, una confusión entre las fronteras documentales y ficcionales, especialmente en los momentos en que la banda sonora y los diálogos de *El hombre tranquilo* incluso se filtran sobre las imágenes documentales de las localizaciones en las que tuvo lugar el rodaje del equipo dirigido por John Ford. Nuevamente se trata de un gesto manierista¹⁰⁷ en el que estas imágenes escapan de su lugar en el archivo y en el panteón del clasicismo para regresar sobre el tiempo presente, generando una complejidad de recuerdos evocados tanto por quienes participaron en aquel rodaje como por la exploración de aquellos espacios que de algún

¹⁰⁷ Practicaremos esta extrapolación del concepto de «barroco manierista» al estudio del discurso cinematográfico a partir de la definición que de él ofrece Dámaso Alonso (1950: 16-18 y 38; *cf.* Orozco Díaz, 1988, II: 94-111): la búsqueda de una nueva expresividad a través de la construcción estilística de una tensión entre la forma exterior y el contenido interno. Para el académico de la lengua, los recursos del Góngora oscuro ya estaban presentes en el Góngora sencillo y natural, artificios que en todo caso no suponían un material nuevo sino intencionalmente tomado de la tradición literaria, con la que establece una «relación especular y de comparativa continua» (García-Page, 1994: 204 y 1995: 165-176). Los cineastas que pueden ser considerados como cineastas modernos, por analogía, en su tendencia a la canonización cinéfila del clasicismo, establecen un proceso a la inversa: los juegos de citas y de *collage* de las primeras etapas de juventud, cuando se miden constantemente con la tradición convirtiéndola en la referencia textual de sus obras, van depurándose poco a poco en la maduración del estilo propio. Tal es el caso de Guerin, cuyo manierismo «se comporta como una mirada deconstructora de la mirada clásica, metáfora de una convulsión, de cierta desconfianza hacia el estado de las cosas» (Alonso de la Fuente, 2015: 88).

modo contienen los trazos residuales de su memoria.

Por su parte *Tren de sombras* (1996) supone un importante paso adelante, de manera que la materia del soporte en celuloide desgastado por el tiempo, la forma de las figuras del mundo natural y, lo que es más importante, el recorrido figurativo, ya no aparecen tan sólo tematizados, sino que quedan puestos bajo sospecha mediante una amalgama de imágenes cuya trama nunca llega a desvelarse del todo. Si en *Los motivos de Berta* la reflexión sobre la forma se desprendía de la disposición de los elementos del argumento a partir de metáforas –como la del sombrero de tres picos o la iniciación sexual– *Tren de sombras* consiste en una imposibilidad del reconocimiento y de la identificación, de modo que el relato quedará sistemáticamente eclipsado bajo el misterio insondable de las propias imágenes que constituyen depósitos de sentido siempre elusivos. Ello suscita un sistema de indicios visuales que, al modo de una investigación detectivesca a través de imágenes incautadas, niega la interpretación transparente en favor de posibles relaciones hipotéticas tejidas por medio de toscas operaciones de montaje, pausas discursivas y cortes con la moviola. *Tren de sombras* se postula por tanto como un ensayo sobre lo que las imágenes nos pueden llegar a ocultar más de lo que nos pueden decir, cuando el efecto de referencialidad del testimonio que constituyen los films domésticos se ha ido borrando con el paso del tiempo¹⁰⁸.

El sentido se nos niega incluso cuando aparece delatado el responsable de la captación de esas imágenes (Guerin, 1996; 00:59:05; figura 35), filtrándose entre las manchas de humedad de la materia y ante la ausencia de una voz que nos explique lo que sucede, con sus antecedentes y consecuencias, reconstruyendo narrativamente las circunstancias como sucedería en un documental académico o en el discurso histórico. Este es un gesto irónico netamente barroco que pone de manifiesto que las imágenes de estilo manierista asediadas por referencias culturales que aluden a otras formas precedentes han quedado atrás para convertirse en un juego que logra invertir el proceso.

Tren de sombras constituye entonces una práctica-teórica en toda regla porque evidencia que el discurso fílmico no consiste ya en una mediación transparente que recompone la realidad dando cuenta de ella o generando un simulacro asumible en una imitación a la vida, sino que se define como opacidad, como «muralla de celuloide»¹⁰⁹ que

¹⁰⁸ Conviene recordar que *Tren de sombras* consiste en la articulación de un doble falso: un falso documental sobre falsas imágenes documentales, que a pesar de su textura desgastada, fueron filmadas por Guerin como un film de época (remitiremos de nuevo al pequeño análisis ofrecido en el epígrafe 3).

¹⁰⁹ Hemos tomado esta metáfora de la «muralla de pintura» a la que alude Omar Calabrese para definir los objetos teóricos en *La macchina della pittura* (2012: 33-34) citando el relato de Honoré Balzac «Le chef d'oeuvre inconnu», en donde pone de manifiesto la paradoja de que en las artes visuales «l'assoluta verità coincide con

genera la expectativa de desvelar otra realidad intuida y deseada, la cual, en algunas películas digitales como *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, ante la ruptura del vínculo entre materia y forma, consiste en una amalgama de imágenes sin materia física, imágenes *tout court*, las imágenes encontradas por el camino o rescatadas de la indiferencia del archivo.

Es esta una operación estética que recuerda a la de Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*, en donde la muralla como espacio limítrofe con el desierto es lo que crea la ilusión de que existe la ciudad, en lugar de ser aquella la que genera la muralla construida a su alrededor:

Despina è una città di confine, ma soprattutto è una città schermo, una città sipario, il supporto duplice per esperienze della visione che profitano del suo apparire su una superficie di emergenza al fine di trascenderne il limite; esperienze della visione che sono esperienze dell'immaginazione. [...] La sua visione si associa ad un moto del desiderio, trae ragione e prende forma da una modalità dell'attesa che consiste nel proiettare al di là dello schermo visibile le figure di un mondo altrimenti popolato, ricco, variegato e denso di una vita che il deserto da cui proviene non conosce. (Marsciani, 2013: 905)¹¹⁰

La amalgama de celuloide de *Tren de sombras* actúa al modo de esta muralla-pantalla tras la que surgen las relaciones hipotéticas y las figuras de ese universo aparentemente feliz de una familia burguesa de veraneantes en los años 40 del siglo XX, pero que esconde relaciones ilícitas y guarda el misterio del funesto acontecimiento del lago en el que Monsieur Fleury perdió la vida. El espectador está invitado a descubrir la urdimbre de todos estos acontecimientos sin palabra alguna, tan sólo con el apoyo de las imágenes, cuya capacidad de generar significado no se debe a que remitan a un elemento anterior reconocible en el mundo natural; tampoco a las imágenes del melodrama, policíacas o del film de época, sino tejiendo relaciones hipotéticas entre miradas cómplices y cuerpos escondidos en el encuadre. Será el propio *montaje* como sintaxis el que genere efectos locales de significación dando lugar a una teoría del cine y a un posicionamiento filosófico

l'assoluto artificio» (la absoluta verdad coincide con el absoluto artificio). Sobre las oposiciones transparencia/opacidad y verdad/artificio véase también el razonamiento de Louis Marin sobre la cabeza de la Gorgona de Caravaggio, en donde da cuenta de la pintura como un necesario mecanismo de opacidad. Si Perseo sólo puede vencer a Medusa valiéndose de un espejo instalado en su propio escudo, es decir, de un sistema de mediación representativa, para evitar la mirada directa, entonces el pintor da cuenta de ese reflejo, que constituiría el desvelarse de una imagen prohibida (*vid.* Marin, 1977: 136).

¹¹⁰ «Despina es una ciudad de confines, pero sobre todo es una ciudad pantalla, una ciudad telón, el doble soporte para la experiencia visual que emerge al aparecer sobre una superficie con tal de trascender el límite; experiencias de la visión que son experiencias de la imaginación. [...] Su visión se asocia al movimiento del deseo, llama a la razón y toma la forma de una modalidad de la espera que consiste en la proyección más allá de la pantalla visible de las figuras de un mundo poblado, rico, variado y denso de una vida que el desierto de la que procede no conoce.» (*tr. n.*). Se refiere al capítulo de *Las ciudades invisibles*, titulado «Las ciudades y el deseo 3», en donde escribe Calvino: «cada ciudad recibe su forma del desierto al que se opone; y así ven el camellero y el marinero a Despina, ciudad confin entre dos desiertos» (1994: 50).

que restituye la confianza a las imágenes y al arte, retomando la actitud constructivista de algunas prácticas-teóricas cinematográficas como *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, en donde los vanguardistas rusos validaron la teoría del cine-ojo y practicaron el montaje de atracciones, como se puede leer en el intertítulo inicial:

Extracto del diario de un operador de cámara. Atención espectadores: esta película es un experimento de comunicación cinematográfica a partir de eventos reales sin la ayuda de intertítulos, sin la ayuda de una historia, sin la ayuda del teatro. Este trabajo experimental pretende explorar un lenguaje internacional del cine en su absoluta separación de los lenguajes de la literatura o del teatro. (1929; 00:00:17)

En conclusión, podemos observar en este breve análisis un desplazamiento desde la estilística manierista del *collage* patente en el periodo de juventud hacia la búsqueda de una forma minimalista depurada de recursos retóricos y de citas culturales –aunque sin renunciar del todo a ellas, desde luego–. No se trata a pesar de todo de un retorno al arte como espejo de la naturaleza, sino de la puesta en evidencia de que aquella forma no es otra cosa que el resultado de un proceso de elaboración –*in-formare*, etimológicamente–; que el estilo es búsqueda y que el relato es relativo a los parámetros de su articulación interna.

B. En torno al ensayismo filmico.

Complejidad extrema. Tus películas: ensayos, tentativas. (Bresson, 2007: 71)

El interés por las prácticas-teóricas en las formas cinematográficas tiende a asociarse con aquello que en los últimos años ha empezado a convertirse en uno de los conceptos más fecundos para la teoría del cine: el *film-ensayo* o *ensayismo filmico*. Se trata de una serie de razonamientos sobre un cierto tipo de películas situadas en los límites de la institución documental canónica (*vid.* Catalá en Torreiro & Cerdán, 2005: 109-158), normalmente producidas y distribuidas fuera de la industria, surgidas a la sombra del lema «UNE FORME QUI PENSE» formulado por Jean-Luc Godard en el capítulo 3A de sus célebres *Histoire(s) du Cinéma* (1988, 3A; 00:12:57). Siguiendo a Antonio Weinrichter (2005: 1), una posible interpretación de este aforismo pasaría por revisar el concepto «dialéctica de materiales» de Noël Burch, por el que a través de la reapropiación de imágenes de archivo mediante simples operaciones de montaje, se pondría de manifiesto que cada trama engendrarse una forma filmica propia. Burch, cuando se ocupa de las películas de no-ficción –advirtiendo expresamente de que el razonamiento sobre estas no se reduce a los problemas de la representación documental–, en un comentario sobre *Salvatore Giuliano* de

Francesco Rosi (1962), formula la siguiente hipótesis:

los acontecimientos sobrepasan a su persona; y este movimiento constituye el principal factor de tensión-relajación. Esta no es sino una de las numerosas maneras en que este film se diferencia de todas las reconstrucciones históricas precedentes. Pero quizá la diferencia fundamental sea esta: eligiendo un argumento político y de actualidad, llevando luego el escrúpulo de la objetividad mucho más lejos de lo que es habitual en casos semejantes, Rosi ha dotado a ese argumento del *poder de suscitar una forma*. (2008: 168)

Weinrichter (2007: 14), a partir de aquí, propone una mirada a la inversa: ¿no será más bien la forma la que engendre al tema? ¿No serán esos acontecimientos que sobrepasan al personaje los que susciten una trama argumental que sólo existe dentro los confines de las imágenes tejidas por el propio film? Se trata por tanto de una cuestión de índole generativa –la formatividad del discurso como universo semántico y figural– que ha hecho correr no pocos ríos de tinta en una disyuntiva entre dos posturas no tanto enfrentadas como articuladas entre sí a partir de este mismo punto inicial.

Se parte de la base de que estas películas dan cuenta de una realidad o argumento para someterlo a discusión, de modo que la cuestión relevante consiste en el modo de discursivización que se pone en práctica en cada caso. A saber, la primera de las dos aproximaciones al concepto de ensayo filmico, sostenida por el norteamericano Phillip Lopate (1996: 245-247) desde una racionalidad pragmática e inductiva, define este tipo de películas a partir de cinco características: 1) han de contener palabras –pronunciadas o sobreimpresas– que dan lugar a un texto, 2) dicho texto debe representar una sola voz particular, 3) el texto debe sostener una línea argumentativa sobre un problema claro, 4) la argumentación debe ofrecer algo más que información, ya que contiene un marcado punto de vista personal; y 5) el texto debe ser estar escrito lo mejor posible con tal de resultar interesante. Tales rasgos ponen de relieve el uso de una voz subjetiva a través del discurso verbal –pronunciado o inscrito en la imagen y no necesariamente atribuible al autor como sujeto empírico–, así como en función de la búsqueda de una elocuencia estilística en virtud de la manifestación de aquella textualidad:

the text's language should be as eloquent, well written and interesting as possible. [...] Those who regard the cinema primarily as a visual medium, may object that [this] criteria say nothing about the treatment of images. This is not because I mean to depreciate the visual component of movies; quite the contrary, that is what drew me to the medium in the first place [...]. I concentrate here on the value of the text. (Lopate, 1996: 247)¹¹¹

¹¹¹ «El texto debe ser tan elocuente, bien escrito e interesante como sea posible. [...] Aquellos que entiendan el cine ante todo como un médium visual objetarán que este criterio no dice nada sobre el tratamiento de las imágenes. Ello no se debe a que desprecie el componente visual de las imágenes; por el contrario, eso es lo que me condujo al médium en primer lugar [...]. Me concentraré aquí en el valor del texto». (*tr. n.*)

Semejante concepción textualista coincide con la definición (in)formativa de texto de la Escuela de Tartu-Moscú, en donde «un testo non è la realtà, bensì i materiali per ricostruirla» (Lotman, 1994: 47)¹¹². Este principio constructivista permite, además, articular dicha definición con el segundo enfoque en un principio contrapuesto de Alain Bergala (2000: 40 y ss.), quien parte de un procedimiento contrario al de Lopate. Si aquel enumeraba unas características que permitirían hablar de «género», para Bergala, el ensayismo filmico consiste en una iconoclastia, en la negación de todos los géneros, en una forma netamente post-cinematográfica. No obstante, a dicha radical cancelación del cauce formal le subyace una idea cercana a nuestra noción de semiosis introversiva (*vid.* capítulo 5.1.1.2.): «[el *film-essai* es] una película libre en el sentido de que debe inventar cada vez su propia forma a partir de la dialéctica de materiales que se ponen en juego, una que sólo le valdrá a ella cada vez que aparece en pantalla, que no se asocia a ninguna norma cinematográfica institucional ni de género, ni de forma, ni de canon», búsqueda de la que emerge un tema que ella misma constituye como tal «al hacer esa película» (*cit.* García Martínez, 2006: 92). Se trata, por tanto, de entender el ensayismo filmico como un gesto que podría aparecer en el seno de cualquier discurso particular, lo que pondría en pie toda una poética post-cinematográfica definida como una escritura tras la que reside una racionalidad practicable a partir de las imágenes.

En esta línea, David Montero (2012) señala un punto intermedio entre ambas posturas, que podemos ubicar retomando el principio de convergencia de elementos heterogéneos en una forma compleja constituyente de un tema, como ya aparecía en el razonamiento de Burch, para definir el gesto ensayístico como *forma dialógica* por analogía con el principio polifónico de Mijail Bajtin:

existen relaciones dialógicas, es decir, [relaciones que] se oponen de acuerdo con la regla del contrapunto. Es que las relaciones dialógicas representan un fenómeno mucho más extenso que las relaciones entre réplicas de un diálogo estructuralmente expresado, son un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana en general: todo aquello que posee significado y sentido. [...] Donde empieza la conciencia, allí se inicia el diálogo. Sólo las relaciones puramente mecánicas no son dialógicas. (Bajtin, 2005: 67)

Las relaciones dialógicas se establecerían por tanto en dos niveles de pertinencia diferentes. En primer lugar con los elementos textuales que entran en liza, independientemente de la sustancia de la expresión mediante la que aparezcan

¹¹² «Un texto no es la realidad sino los materiales para reconstruirla.» (*tr. n.*).

manifestados. Pero por otra parte, las dialogías hacen referencia al modo en que los discursos en su acepción más genérica se entrecruzan entre sí, hasta el punto de que aquellos atraviesan a los individuos, a los que Bajtin denomina como «sujetos dialógicos». Vadría por tanto la idea de que la forma dialógica no entiende al sujeto ni a la realidad contextual en la que este se inserta como datos, sino que los problematiza como constructos acaso conflictivos a través de una exploración sobre las formas que se ponen en juego durante el diálogo como punto de encuentro. Este tipo de escrituras que ya aparecían en los formatos analógicos menores o en la imagen electrónica del vídeo, ponen de manifiesto, de una parte, el hecho de que lo que podría ser considerado como «verdad» no es sino la cristalización de procesos de negociación de sentido, argumentativos y persuasivos, a través de las formas tejidas entre sí con tal de articular el /ser/ y el /parecer/: «así es si así os parece». Levantar el velo de las apariencias y examinar cuáles son las articulaciones de ese *sentido común* será una función asignada al audiovisual por medio de la actividad discursiva del montaje.

Por otro lado, ha quedado claro que las dialogías como procesos discursivos también son el resultado de la convergencia de todo tipo de materiales, los cuales, por su uso como producto de la enunciación, pasan a ser susceptibles de una lectura metalingüística. Ello trae al frente, una vez más, el abordaje de su carácter hiperdiscursivo como forma impura: «the cinematic essay has been seen as ‘a form that thinks’, doing so by connecting different elements (images, words, music)» (Montero, 2012: 1)¹¹³.

Volviendo entonces sobre la incitación de Godard de «una forma que piensa» conviene evocar el pasaje de *Histoire(s) du cinéma* en el que aparece, con tal de dedicarle un pequeño análisis¹¹⁴. Esta sentencia aforística aparece al hilo del parlamento casi neutro que formula una voz misteriosa, quizás la voz ronca y grave del propio Godard. Dicha voz se superpone a las imágenes de diversos retratos impresionistas y post-impresionistas. En este contexto temático, el discurso se detiene sobre los ojos de la mujer del cuadro *Un bar aux Folies Bergère* de Edouard Manet¹¹⁵. «Je sais à quoi tu penses», se puede leer en uno de los

¹¹³ «El ensayo cinematográfico ha sido visto como ‘una forma que piensa’, lo que logra conectando diferentes elementos (imágenes, palabras, música)» (*tr. n.*).

¹¹⁴ Algunas reflexiones sobre el carácter impuro y las figuras de pensamiento de esta obra de Godard en torno al discurso histórico sobre el cine se puede leer en Broullón-Lozano, 2015b: 103-121. Allí reconocíamos que a través de esta particular y hermética forma post-cinematográfica que permite la imagen en vídeo se trata de «expresar la necesidad y pertinencia de pensar el cine con las imágenes en una red multinivel, multicódigo y multiformal de trayectos esbozados, que no trazados» (*op. cit.*: 116).

¹¹⁵ Se trata del último cuadro pintado por Édouard Manet en 1882. Óleo sobre lienzo, 96 cm x 1,3 m, Courtauld Institute of Art.

intertítulos superpuestos a la imagen del rostro triste, de la mirada esquiva de la figura femenina. Justo a continuación, y con no poca ironía, el locutor empieza a interrogarse sobre el posible universo interior que emerge en la forma pictórica, cuestionando las acciones de encuadrar y de observar (ver figura 36):

¿Qué es el cine? Nada. ¿Qué quiere? Todo. ¿Qué puede? Algo.¹¹⁶ [...] Y que con Édouard Manet comienza la pintura moderna, es decir, el cinematógrafo, es decir, las formas que caminan hacia la palabra. Más exactamente *una forma que piensa*. Que el cine estuviera en primer lugar hecho para pensar, se olvidará en seguida; pero esta es otra historia, la llama se apagará definitivamente en Auschwitz, y esta idea bien vale un camino. (Godard, 1988, 3A; 00:12:57)

En primer lugar tenemos la voz subjetiva bien presente, la convergencia de materiales y su carácter hiperdiscursivo, lo que difícilmente se podría asociar a algún género cinematográfico del pasado. Pero aún hay más, puesto que el ensayo se desvía hacia un nivel metalingüístico y a un no-tiempo, a una conciencia sustraída de la flecha de la Historia: ¿qué cabe esperar de las imágenes del cine? Bajo la estructura discursiva de una hipótesis formulada a partir de la lectura –entre otras muchas posibles– de un objeto citado y re-encuadrado –el cuadro de Manet–, Godard sugiere una reformulación de la función del arte como vehículo para el conocimiento equiparable a la capacidad de abstracción de la palabra. Se trata entonces de una concepción radicalmente contrapuesta a las visiones particulares del cine como objeto con un único valor, el valor de mercado y de entretenimiento, que según Godard se planteó como la única Historia del cine, la auténtica, la verdadera.

Así pues, a propósito de la reflexión sobre las tramas de la Historia del cine, conviene retomar las ideas expuestas en el epígrafe 4.1. sobre la explosión de sentido en la cultura digital, originadas en virtud de los gestos barrocos de reelaboración con materiales previos. Lotman afirma en *Cultura y explosión* que la Historia no es más que el resultado de una mirada retrospectiva sobre una serie de eventos a la que se le confiere un sentido discursivo previsible, como es propio de la técnica y de su uso instrumental: «parece hacernos volver atrás en la conciencia, al punto de partida de la explosión. [...] Además sobreviene una radical transformación del suceso: aquello que llega casualmente, como hemos visto, aparece como el único desarrollo posible, fundamental, históricamente determinado» (Lotman, 1999: 30). Por el contrario, los momentos de explosión de sentido, como es el de

¹¹⁶ Esta fórmula invierte precisamente el panfleto de Emmanuel Joseph Sieyès en 1789 *Qu'est-ce que le Tiers État?* previo a la Revolución Francesa, reivindicando la libertad del estatus hasta ahora opulento de las imágenes del cine: «Qu'est-ce que le Tiers État? Tout. Qu'a-t-il été jusqu'à présent dans l'ordre politique? Rien. Que demande-t-il? A y devenir quelque chose».

la mutación digital y como corresponde provocar a las formas del gesto ensayístico como este de Godard, son momentos de indeterminación que permiten hipotizar una reorganización de la mirada, un cuestionamiento de la vigencia de los relatos y de sus géneros por medio del funcionamiento del lenguaje poético: «la inspiración creativa es pensada como la tensión suprema, que arranca al hombre de la esfera de la lógica llevándolo al dominio de la creación imprevisible. [...] Todo el contenido de la poesía es la descripción de una explosión de sentido, de un pasaje a través de los límites de lo imprevisible» (Lotman, 1999: 36-41).

Si se acepta que este tipo de prácticas ensayísticas no consisten en el capricho de crear formas vacías, ni tampoco en una toma de partido por la no-ficción taxativamente excluyente de toda posibilidad de explosión de sentido propia del «érase una vez» —que antecede explícita o implícitamente a toda forma ficcional— o del «si... entonces...» —de la forma sintáctica condicional hipotética—, entonces emerge otro valor de uso del cine como escritura que deja obsoleta la vieja oposición ficción/documental. De otra parte, ello no sólo se reduce a la esfera del arte conceptual o al cine experimental expandido hacia el museo, sino que daría cuenta de una serie de escrituras débiles, de escrituras menores que problematizan el medio y su expresión, al tiempo que cuestionan esas mismas realidades contextuales y referenciales que sólo emergen a partir del encuentro dialógico con los materiales utilizados en la enunciación. La provocación de la forma que piensa de Godard consiste, pues, en que su gesto ensayístico se asienta sobre una estructura sintáctica reflexiva, en donde el sujeto y el objeto de la acción de pensar recaen sobre el mismo elemento: imágenes que se tejen con otras imágenes y que especulan sobre lo que aquellas, potencialmente, nos podrían llegar a decir, lo que constituye una diferencia sustancial entre «thinking IN and ABOUT the images» (Montero, 2012: 1).

Veamos ahora cómo estas cuestiones podrían aparecer en nuestro objeto de estudio, y en qué medida o bien dan cumplimiento a aquellas derivas o bien las transforman. En la carta tercera de las *Correspondencias*, José Luis Guerin elabora una respuesta a Jonas Mekas en su estudio, ante el archivo de imágenes de que dispone volcado en su ordenador personal. Partimos por tanto de un contexto fuerte de diálogo, de confrontación de opiniones, de motivos temáticos y de prácticas de escritura. Mekas, en la videocarta anterior, concluía con una reflexión en torno a la metáfora de la imagen de archivo como una ventana abierta, idea que lanzaba mientras hacía pasar a toda velocidad por su moviola unos rollos de película analógicos capaces de transportarlo a otro tiempo. Finalmente,

contrapone la «ventana interior» de la moviola, que contiene imágenes de invierno, con la «ventana exterior» del estudio en el que trabaja, desde la que se ve el paisaje primaveral de un árbol florecido. Así pues Guerin, en su respuesta, comienza mostrando el espacio que le rodea, ofreciendo imágenes análogas que captura a través del encuadre que generan las ventanas de su casa: las hojas de los árboles durante el verano o las fechas inscritas en las fachadas del vecindario (figura 37). Todo ello visto a través de la contraventana en un movimiento vertical de cámara; de manera que las líneas horizontales de esa contraventana van pasando por delante de la visión del edificio, imitando el transitar lento de los fotogramas enmarcados en la tira fotográfica por la moviola de Mekas en la carta anterior.

Inmediatamente después, la imagen deja de ser un artefacto transparente, de modo que al mostrar el contraplano, en un gesto manierista, el encuadre resultante es una imagen asediada por la memoria cinematográfica a la vista de las sombras que las mismas contraventanas proyectan en la pared (figura 38). Se trata de las formas perturbadoras de la silueta de una mano alargada que recuerdan al espectro acechante y omnipresente del Conde Orlok en el *Nosferatu* de Murnau (figura 39). A continuación estas imágenes de verano dan paso a otras capturadas en invierno, a las que, según afirma el locutor en el discurso oral que lo enlaza todo, intenta buscar un sentido en su *software* de montaje, el cual vemos instalado, como una ventana más, sobre un escritorio en su propia casa (figura 40).

La imagen de invierno que tomará es un retrato, el retrato de una crítico de cine y programadora de varios festivales de origen esloveno cuyo nombre se desvela de inmediato: Nika Bohonic. En ese instante cruzamos el umbral, dejamos atrás la casa y el escritorio, y penetramos en el interior de las imágenes referidas en un mecanismo de *enunciación enunciada*¹¹⁷: «Nika, what about the Eslovenian cinema? Does it exist?», pregunta la misma voz que hasta ahora se dirigía a Mekas, que es sin duda la del propio José Luis Guerin (2011; carta 3; 00:03:40).

¹¹⁷ Émil Benveniste fundamenta el estudio del *aparato formal de la enunciación* a partir de la oposición *langue/parole* de Ferdinand de Saussure: «la conversión individual de la lengua en discurso» (1999: 82) que proyecta en su interior tanto una relación de adhesión o distanciamiento con respecto a los contenidos y modos de existencia del enunciado como proyecta a un interlocutor «ya sea este real o imaginario, individual o colectivo» (1999: 88). Greimas y Courtés establecen una subclase de la manifestación discursiva en el fenómeno de la *enunciación enunciada*, esto es, «el simulacro que imita en el discurso el hacer enunciativo, el yo, el aquí y el ahora, encontrados en el discurso enunciado» (1982, I: 146). Se crea de este modo una estructura jerárquica en profundidad, al modo de cajas chinas o de ventanas una dentro de otra que, por otra parte, relanza la *performance* enunciativa como pacto de confianza tanto entre el enunciadador y el enunciado como entre el enunciadador y el enunciatario (1982, II: 89). Véase también Manetti, 2012: 113-132.

Nika, al igual que la figura del cuadro de Manet, guarda silencio en un primer momento. Se encoje de hombros y, simplemente, devuelve una mirada a cámara. Entonces, saliendo de aquella relación documental, José Luis reflexiona: «la mirada de Nika: una de esas miradas que nos ayudan a hacer películas... a hacer cine» (*op. cit.*: 00:05:18; figura 41). Vuelve entonces a adentrarse en los recuerdos embalsamados en aquellas filmaciones que van y vienen entre conversaciones sobre cine. Sin embargo, el contenido del diálogo sobre crítica cinematográfica pasa a un segundo plano, puesto que el hipotético montaje en proceso sustrae la banda de sonido, dejando las imágenes en absoluto silencio, quedando como retratos en movimiento que aíslan la mirada de todo contexto lingüístico.

Guerin elimina todo referente cultural de modo que las imágenes se delatan a sí mismas como tales, como fantasmagorías arrebatadas al tiempo después de revelarnos que, cuando las estaba editando, la chica retratada había fallecido en tumultuosas circunstancias. Adquieren entonces todo el peso de la melancolía: se convierten en imágenes funerales. Así pues el montaje hipotético niega cualquier intento de reconocimiento documental, tampoco hay referencias manieristas, sino que se trata de un gesto que trata de poner de relieve una forma que se escapa: un rostro, el de un retrato, en cuya mirada se esconde algo... y que ya nunca sabremos qué es. Ello nos devuelve a todo un repertorio de formas ampliamente cultivado por Guerin en su juventud, se trata del retrato filmado:

Efectivamente, existe el retrato filmado. Yo empecé así en el cine, empecé haciendo retratos de mis amigas que me gustaban porque constataba el fracaso para mí de la fotografía. Al congelar un instante se evaporaba aquello que me cautivaba de la muchacha a la que intentaba retratar. Mi noción de la belleza pasaba por una idea de la duración, del movimiento, de un ritmo interior.. de una manera de respirar, de mirar que requería el fluir temporal. No es el fracaso de la imagen fija sino mi fracaso como fotógrafo en todo caso. Además para mí la fotografía es siempre un gran enigma y por eso tiene quizá más capacidad de síntesis que el cine. Me fascina, y por eso la observación de una fotografía es un gran estímulo en el origen de todas mis películas: preguntarme qué ha pasado en el segundo anterior y en el posterior, como en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. Por eso pienso que la génesis de una película está ahí, en una interrogación: qué ha pasado en el instante antes y en el instante posterior al momento fotográfico. (Anexo III: 56)

Para pensar y reflexionar con las herramientas que le son propias al cine, entonces, según este momento ensayístico de las *Correspondencias*, ya sólo tenemos las imágenes que conservamos y que han llegado hasta nosotros. Estamos obligados por tanto a pensarlas, a pensar entre imágenes para restituir el sentido a aquello que, acumulado en las bases de datos, en los servidores y en las tarjetas de memoria, empieza a perder su carácter testimonial, el cual, por supuesto, no constituye su única lectura posible. Ello, en definitiva, relanza la concepción del cine como escritura que es capaz no ya de reflexionar sobre la

realidad, de explorarla o de capturarla simplemente, sino de generarla, dotando a las imágenes de significado y de sentido y configurando el espacio de lo real como el lugar común de un deseo de revelación.

Así pues podemos concluir que este gesto ensayístico contenido en *Correspondencias* consiste en una orientación de la forma discursiva hacia sí misma. ¿Qué o quién es el elemento responsable de este tipo de orientaciones formales? Sin duda será el resultado de las operaciones de montaje emprendidas por una voz enunciativa que operará los pasajes entre temas y formas, provocando el diálogo contrastivo con aquellos materiales de que se provee. Lo que no quiere decir que esa voz deba expresarse por fuerza mediante la lengua natural. Finalmente, dichos procesos tampoco darán lugar a visiones transparentes, sino que plantearán el pacto entre contenido y expresión como un problema, como una negociación de sentido; o quizás, más bien, como una explosión de sentido de consecuencias imprevisibles... en donde se anhela una revelación.

5.1.3. Poética e informatividad: por una Semiótica de la cultura.

En realidad toda la historia del cine en tanto que arte es una sucesión de descubrimientos tendentes a expulsar el automatismo de todo proceso creativo de ese arte. (Lotman, 1976: 24)

La tercera aproximación que nos hemos propuesto explorar en torno a la noción de poética excede los límites del objeto-discurso como unidad cerrada sobre sí misma. De un lado, las aportaciones de la pragmática lingüística nos demuestran que todo acto discursivo se construye sobre una estructura relacional. Ello exige, en consecuencia, una reflexión sobre el contexto en el que este tiene lugar. Se podría discutir largamente sobre los modos en que dicho entorno se actualiza en la comunicación mediada, como es el caso del cine, que no requiere necesariamente de la co-presencia performativa imprescindible en las artes del espectáculo vivo como son la música o el teatro, artes que por el contrario sólo existen en el presente. Sin embargo y de otra parte, sorteando el problema estético del historicismo, con las aportaciones de la socio-semiótica (*vid.* Landowski, 2007 y Rodrigo 1995) el contexto se entiende de un modo extensivo, especialmente en lo que se refiere a las infraestructuras materiales y sistémicas que hacen posible aspirar a un estudio del entorno en donde el sentido deviene forma en cada acto de ejecución/recepción: «la naturaleza misma del sentido es definida solamente por el contexto: es, por lo tanto, el resultado de instalarse en un espacio más amplio, que se extiende hacia fuera» (Lotman, 1999: 56).

Con la Escuela de Tartu-Moscú partiremos de la base de que los textos se incardinan en un tejido mayor, la cultura, que podría explicarse desde la metáfora biológica del ecosistema: se trata, como hemos visto en el epígrafe 4.1, de la *semiosfera*. Daremos no obstante algunos pasos adelante con respecto a aquellos razonamientos para desarrollar el vínculo de la poeticidad como fenómeno textual local con las dinámicas culturales de tipo general. No se puede perder de vista que Jurij M. Lotman estudia la cultura como dinámica que configura un espacio delimitado, aquel concretamente en donde tiene lugar la significación: «[la cultura es] un conjunto de información no genética, como la memoria colectiva» (Lotman, 1979b: 41). Dicha memoria no se conserva incólume, tampoco se reproduce de manera uniforme entre una generación y la siguiente al modo de la réplica mecánica; sino que por el contrario, en flujos que tienen que ver con la vida de las formas, se retroalimenta transmutando los elementos que la componen al tiempo que genera zonas de oscuridad y de olvido.

Desde esta premisa aparecen dos aspectos de interés. En primer lugar, siguiendo a Boris Uspenski, una cultura se autodefine como textualidad significativa con respecto a aquello que se encuentra más allá de sus límites: la civilización frente a la barbarie o la escritura literaria frente a las escrituras no-literarias, por ejemplo. La pregunta fundamental que este enfoque suscita, al igual que en Jakobson, consistiría en plantear qué define a un elemento como componente dentro de la textualidad a la que pertenece; o bien, dónde colocaríamos el límite entre lo codificado y lo no-codificado. Un vicio habitual de la autodefinición consiste por cierto en considerar a lo que queda más allá de las fronteras como insignificante o informe: tal es el mecanismo de la construcción simbólica del enemigo o de los monstruos en toda cultura. Sin embargo, en ocasiones, las fronteras podrían ser transgredidas generando intercambios que ensanchen el espacio textual en nuevos juegos de fuerzas dentro del ecosistema de la semiosis, reconociendo la naturaleza virtual, construida e histórica de todo elemento significativo. Ello conduce a un principio de relatividad cultural, puesto que habrá de reconocerse que «la cultura no representa un conjunto universal, sino tan sólo un subconjunto con una determinada organización» (Uspenski en Lotman, 1979b: 67). Cobra así especial importancia el interés por los fenómenos fronterizos entre lenguaje y no-lenguaje, o más bien entre hablante y oyente o entre varias textualidades diferentes, pues un sistema monolingüístico sólo existe en condiciones ideales de laboratorio. La cultura, pues, es siempre un sistema plurilingüístico, una intersección entre varios espacios de significación, entre cuyos confines se producen operaciones de *traducción* en contra del «vicio de la trivialidad»:

En una situación de no intersección la comunicación se presupone imposible, mientras que una total identidad de A y B la vuelve carente de contenido. Así, mientras se admite una determinada intersección de estos espacios, al mismo tiempo se admite también la intersección de dos tendencias contradictorias: 1) la aspiración de facilitar la comprensión, que constantemente llevará a tentativas de ampliar el campo de la intersección, y 2) la aspiración de acrecentar el valor del mensaje, que se halla unida a la tendencia a ampliar cada vez más las diferencias entre A y B. Por tanto, en la comunicación lingüística normal es indispensable introducir el concepto de tensión, de una cierta resistencia de fuerzas, que los espacios A y B oponen el uno al otro. [...] Estamos interesados en la comunicación justamente a causa de esa situación que la vuelve difícil y, en el límite, la hace imposible. Mejor aún: cuanto más difícil e inadecuada sea la traducción de una parte no intersectada del espacio de la lengua a otra, más precioso se vuelve en las relaciones informativas y sociales, el hecho de esta comunicación paradójica. Se puede decir que la traducción de lo intraducible resulta ser, para el portador de información, de un valor elevado. (Lotman, 1999: 16-17)

Este tipo de operaciones nos permiten, en segundo lugar, definir la información como medida de la «indeterminación de sentido» o de la «indeterminación que produce conocimiento». Frente a la institucionalización de un elemento canónico desprendido de su

valor novedoso hasta convertirse en el resorte de un mero automatismo que tan sólo producirá re-conocimiento instrumental en el interlocutor, la comunicación artística, por oposición, proporciona una inestabilidad en la interpretación que cuestiona el sistema y sus fronteras con respecto hacia lo otro y lo diverso:

la victoria exclusiva de uno de estos polos representaría la destrucción de la información que se crea en el campo de su tensión recíproca. Las diferentes formas de contacto –en las cuales la comunicación lingüística usual es colocada en uno de los polos y la artística en el otro– representan deslizamientos que, desde un punto neutro central, se dirigen ora hacia la facilidad de comprensión ora en la dirección opuesta. (Lotman, 1999: 18)

Y es que para este autor los *sistemas de modelización secundarios* que distinguen al texto artístico con respecto a la comunicación usual, como son el mito, el arte y la religión, se definen de hecho como «estructuras de la comunicación que se superponen sobre el nivel lingüístico natural» (2011: 20); con la precisión de que «no se debe entender secundario con respecto a la lengua sino que se sirve de la lengua natural como material» de base para su funcionamiento (*ibidem*). El discurso poético literario, por ejemplo, se vale de los materiales de la lengua natural para generar una indeterminación semántica, un incremento de la información a partir de su mayor complejidad estructural así como de sus artificios formales respecto del uso convencional de la sintaxis y de la gramática. De este modo el texto poético representa el máximo potencial de informatividad sobre el espacio de sentido lingüístico de una cultura. Ello introduce además una noción de poética sistémica por la que todo texto puede sufrir o bien dinámicas de institucionalización que erosionen su valor novedoso, o bien un redescubrimiento que, en un momento dado, recargue la significación de un elemento relegado a los márgenes, desestabilizando el sentido de las formas que se han constituido como canónicas en una cultura. Cuando se proyecta en el tiempo y cuando es objeto de la experiencia, todo texto puede sufrir por tanto una «recodificación de sí mismo» (Lotman, 1996: 55), potenciando, proyectando, desalojando o actualizando aspectos antes ocultos de su estructura. Bajo este punto de vista el sistema del arte no podría ser estudiado como un código o como una norma académica, ya que ello comportaría uniformidad y mecanismo automático. No hay que perder de vista que para Lotman «texto» equivale a «proceso», y es por ello por lo que le adjudica al texto artístico una propiedad esencial: la del «trabajo del texto», es decir, su definición como «dispositivo pensante» o «caña pensante» (1999: 44 y ss.):

l'arte è un interlocutore esigente. [...] Il processo di trasmissione dell'informazione artistica nasce da una esplosione di senso: una cosa sino a quel momento ignota viene improvvisamente

illuminata dall'incontro con qualcosa di inatteso, imprevedibile, e d'un tratto, diventa chiara, ovvia. Il passo successivo consiste nella trasformazione di questa esplosione in testo da trasmettere all'auditorio. La cultura possiede in sé un ininterrotto processo dinamico di nascita e rinascita del senso il cui meccanismo è proprio l'arte¹¹⁸. (Lotman, 1994: 71)

Este tipo de fenómenos no quedan reducidos al ámbito de lo literario, pues en fases posteriores de su investigación Lotman amplía la nómina de sistemas de modelización secundarios incluyendo a todas aquellas expresiones culturales que practican el gusto por la novedad y la invención no sólo en la frontera con el lenguaje instrumental, sino también en el límite con otros sistemas de comunicación, otras culturas o con el mundo natural. A saber: la moda, la gastronomía, el deporte, la política, etcétera (*cf.* Lotman, 1994: 55 y ss.)... todo lo que es producto de la conducta imprevisible que diferencia al ser humano como tal con respecto al tiempo cíclico y uniforme de la naturaleza; hasta el punto incluso insidioso de que «desde el punto de vista del hombre, el animal es considerado estúpido» porque repite instintivamente sus acciones mientras que «desde el punto de vista del animal, el hombre aparece como deshonesto en tanto no respeta las reglas del mundo natural» (1999: 48). Más allá de la ironía de este fragmento con tono de fábula, lo cierto es que los productos de la cultura consisten en la invención de comportamientos impredecibles: «llamemos conciencia creadora al dispositivo intelectual capaz de dar nuevos mensajes. Consideraremos mensajes nuevos los que no pueden ser deducidos de manera unívoca con ayuda de algún algoritmo dado de antemano a partir de algún otro mensaje» (Lotman 1996, 43). De este modo, con la ayuda de la teoría matemática de la comunicación¹¹⁹, es posible definir el binomio información-poeticidad como cálculo de la entropía de un sistema: ¿qué probabilidad tiene un texto, en contraste con la forma de otros textos que lo rodean, de generar nuevos mensajes, nuevos significados, nuevos sentidos imprevisibles *a priori*?

¹¹⁸ «El arte es un interlocutor exigente. [...] El proceso de transmisión de la información artística nace de una explosión de sentido: una cosa hasta aquel momento desconocida aparece rápidamente iluminada por el encuentro con algo inesperado, imprevisible y, de golpe, deviene clara y obvia. El paso sucesivo consiste en la transformación de esta explosión en un texto que transmitir al auditorio. La cultura posee en sí un ininterrumpido proceso dinámico de nacimiento y renacimiento del sentido, cuyo mecanismo es el arte.» (*tr. n.*).

¹¹⁹ Como indica Jorge Lozano, hay que tener en cuenta que el Lotman más informacional está fuertemente marcado, al igual que Jakobson, por las matemáticas y la cibernética como modo de superar el divorcio decimonónico entre las ciencias naturales –ciencias duras o Ciencias con mayúscula– y las ciencias del espíritu, acusadas de una excesiva especulación: «la fascinación que encontró Jakobson en la teoría de la información –tras la lectura de la *Teoría matemática de la comunicación* de Shannon y Weaver (1949)– para elaborar su modelo de la comunicación debió contagiarse también a Lotman, quien en *La estructura del texto artístico*, recurre al método del matemático Kolmogorov para la mediación de la entropía del lenguaje. El entusiasmo informacionista les llevó a definir la cultura, objeto prioritario de investigación, como *conjunto de la información no hereditaria acumulada, conservada y transmitida por los diferentes colectivos de la sociedad humanas*» (Lozano, 1999).

Donde no hay desconocimiento no hay información. La información es opuesta al automatismo. Si un acontecimiento es la consecuencia automática de otros, no se produce información [...]. El Arte no reproduce simplemente el mundo con el automatismo inerte del espejo: él convierte las imágenes del mundo en signos, llena el mundo de significados. (Lotman, 1976: 20-21)

La relación directamente proporcional entre información y entropía exige, en definitiva, un efecto de extrañamiento constante que hace de la cultura una dinámica de movimiento sin fin, puesto que «si el volumen de información contenido en el discurso poético y en el discurso usual fuese idéntico, el discurso poético perdería su derecho a existir y, sin lugar a dudas, desaparecería» (Lotman, 2011: 21). Ahora bien, no se trata de establecer rígidos cálculos matemáticos que provocarían una tremenda miopía, puesto que entonces y en rigor, habría más información en el menú del día que en preguntarse si existe Dios; sino que, sin perder de vista que se trata de una metáfora, conviene adoptar una perspectiva sistémica de la que se desprende el principio de organización interna de la cultura, el cual se interesa por el mecanismo que sus componentes generan entre sí mediante tres ejes que podríamos describir desde nuestra mirada semiótica:

- 1) dinámicas espaciales *centro-periferia*;
- 2) dinámicas temporales *más o menos veloces*; y
- 3) dinámicas de cambio *previsibles o graduales e imprevisibles o explosivas*. Estas últimas son las más interesantes, pues comportan una gran carga informativa y por tanto se asientan sobre un funcionamiento plenamente poético.

5.1.3.1. Por un *cine menor*: periferias del cine español.

Para ubicar a nuestro objeto de estudio en este tipo de dinámicas podemos acotar un espacio de significación que coincida, *grosso modo*, con la cinematografía nacional española¹²⁰. «Deberíamos empezar por el principio» –escribían Carlos Losilla y Jaime Pena

¹²⁰ Con el propósito de no entretenernos demasiado en un acotamiento procedimental que rápidamente quedará superado, definiremos provisionalmente la cinematografía nacional como el conjunto de películas producidas en territorio español y dirigidas por autores de nacionalidad española: «aquel que tiene matrícula española, como los coches, que en un cierto momento portaban esa E que los identificaba» (Zunzunegui, 2005: 9). De acuerdo con los planteamientos de Boris Uspenski que hemos visto en el epígrafe precedente, la autodefinition de la cinematografía nacional como espacio semiótico sólo tendría sentido en relación con otras cinematografías con las cuales habrá de medirse y con las que necesariamente ha de establecer intercambios o contaminaciones. En el caso del cine español, parece que la pugna con las películas extranjeras que ponen de manifiesto las distintas leyes de protección de la cinematografía nacional vigentes durante el siglo XX, podría servir de base para razonar sobre un espacio semiótico de mayores dimensiones en el contexto de la globalización, en donde situaríamos, con mayor rigor, a todas las películas que se proyectan en las pantallas situadas en territorio español, sean estas del tipo que fueren, e incluyendo naturalmente las pantallas domésticas y los dispositivos personales. Esta segunda definición del espacio semiótico audiovisual

en 2007– «José Luis Guerin no parece un cineasta español, ni catalán, ni nada que se le parezca. Es muy difícil relacionar sus trabajos con los que le rodean allá donde nació o en sus inmediaciones» (Losilla & Peña, 2007: 7). En estas coordenadas, José Enrique Monterde afirma que tal vez una forma razonable de definir la posición de nuestro protagonista en el sistema del cine español pudiera ser considerándolo como «el centro de los excéntricos»: «en el pequeño conjunto de cineastas que se han ido inscribiendo en una concepción del cine distinta a las tendencias dominantes en la producción que corrientemente arriba a nuestras pantallas comerciales, sin duda, el cine de Guerin constituye una referencia indiscutible» (Monterde, 2007: 113). Así pues, en lo que se refiere a las dinámicas centro-periferia¹²¹ trazariamos un límite en torno al cual se ubica la zona de mayor informatividad, de inestabilidad formal e interpretativa, a modo de polo con una fuerza magnética que ejerce como contrapeso del centro al tiempo que pugna por constituir otros órdenes.

La historiografía del cine español habitualmente ubica a las películas de Guerin en circuitos alternativos propiciados por aquellas dinámicas históricas que se incardinan en el modelo de Estado autonomista tendente a la descentralización del período político iniciado tras la muerte del dictador Franco en 1975. Nacido en el año 1960, nuestro cineasta contaba por entonces con quince años de edad y empezaba a hacer sus primeros experimentos con películas de archivo en una moviola doméstica, como hemos visto, de modo que su obra coincide plenamente con los contextos de la Transición así como con las derivas económicas entre la social-democracia y el neoliberalismo que recorren la orientación de las políticas culturales del último tramo del pasado siglo.

Así las cosas, el advenimiento del primero de los gobiernos socialistas a partir del 2 de diciembre de 1982 –justo cuando *Los motivos de Berta* empezaba a gestarse– potenció el desarrollo de una corriente en la cinematografía nacional que «jamás podrá ser invocada desde una concepción industrial, pero que, en cambio, responde con mucha mayor coherencia a los resultados esperables de una política cultural en materia cinematográfica» (Rimbau en VV.AA., 2010: 450). Uno de los grupos que componen esta vertiente lo sitúa

como recipiente o pantalla sobre el que transitan las formas, sí genera un contexto satisfactorio para la investigación, en el cual será posible observar todas estas tensiones entre varios sistemas o espacios semióticos intersecantes.

¹²¹ Desde un punto de vista metodológico este tipo de clasificaciones de expresiones culturales coincide con el enfoque literario de la Teoría de Polisistemas desarrollada por Itamar Even-Zohar en torno a la idea de «repertorio» que constituye una cultura en los ejes sincrónico y diacrónico: «En este movimiento opuestamente centrífugo y centrípeta, los fenómenos son arrastrados del centro a la periferia, mientras, en sentido contrario, ciertos fenómenos pueden abrirse paso hasta el centro y ocuparlo. Un *polisistema*, no obstante, no debe pensarse en términos de un solo centro y una sola periferia, puesto que teóricamente se suponen varias de estas posiciones» (Even-Zohar, 1990: 15; *cf.* Iglesias Santos, 1999).

Estebe Rimbaud en torno a Cataluña; vertiente heredera de la Escuela de Barcelona y guiada por la figura emblemática de Pere Portabella, a modo de centro alrededor de la cual orbitan las por entonces «aún incipientes filmografías de Gerardo Gomerzano –*Ombres paral·leles/Sombras paralelas* (1994)–, José Luis Guerín –*Los motivos de Berta* (1983) e *Innisfree* (1990)–, Manuel Hueriga –*Gaudí* (1987) y *Atlántida* (1995)–, Agustí Villaronga –*Tras el cristal* (1985) y *El niño de la luna* (1989)–, Marc Recha –*El cielo sube* (1991)– o Jesús Garay» (*íbidem*).

En términos similares, una de las historiografías clásicas del cine español, la del gallo Jean Claude Seguin, elabora sobre la relación de los fenómenos de esta época toda una tipología en base a un criterio estrictamente temático. Por oposición al género de la comedia ubica a un conjunto de cineastas pensativos que «abordan en general temas cargados de cierta gravedad y escasamente teñidos de humor; parecen traducir aparentemente, al menos, un cierto desasosiego frente a la evolución de la sociedad» (Seguin, 1995: 88). Llama la atención no obstante que en su relación de directores y de películas no incluya a José Luis Guerín. De hecho ni tan siquiera aparece mencionado en esta *Historia del cine*, al contrario que Gerardo Gomerzano, también realizador y colaborador de nuestro cineasta durante la década de los ochenta como director de fotografía y operador, cuyo *Viento de la isla* (1982) alaba el hispanista como lo «más original y sorprendente» de la cinematografía catalana de aquellos años por su tema y por su forma, ejerciendo una fuerza centrífuga hacia los márgenes ya que observa en ella «un tono nuevo que rompe con la siempre conformista producción catalana» (Seguin, 1995: 88).

Por su parte, José María Caparrós Lera sitúa a *Los motivos de Berta* como un destacado *début* dentro de los más importantes estrenos de 1984 en Cataluña, considerándola como pionera en la constitución de un «cine de las Autonomías» (2007: 169). Sin embargo este historiador sitúa hacia el final de la década un cambio de ritmo que altera las circunstancias de todo el sistema nacional; de modo que aquellos movimientos que pertenecían a los márgenes, tales como la movida madrileña, el cine de las Autonomías o el género documental –en donde ubica a *Innisfree* como un «original homenaje a John Ford que se distingue de las tendencias dominantes» (*op. cit.*: 175)–, empiezan a situarse en el centro. Para este autor, casos como estos ponen de manifiesto un fenómeno sociocultural que da cuenta del desplazamiento hacia la madurez de los cineastas de la generación de la Transición, con el asentamiento de las políticas culturales y la institucionalización que suponen la internacionalización en distintos festivales de prestigio y las primeras ediciones de los premios Goya de la Academia a partir de 1987.

En paralelo a esta canonización de gran parte de la periferia, los años noventa y el primer lustro del siglo XXI están también marcados por la irrupción del vídeo como vía de distribución pero, poco a poco, también como relevante soporte de producción de imágenes. La entrada de las televisiones públicas y privadas como financiadoras y como poderosas ventanas de exhibición, además, reorganiza el ecosistema e impone cauces formales en duración, en elecciones de producción y en utilización de soportes. De este modo un formato considerado como menor o experimental va encontrando poco a poco su lugar, de manera que, en una relación inversamente proporcional, en paralelo a las mejoras técnicas de la calidad de imagen con el tránsito del vídeo electrónico al vídeo digital, el soporte en celuloide va quedando progresivamente despezado hacia la periferia.

Llama la atención que en estas coordenadas, a partir de *En construcción* Guerin desaparezca del relato de la Historia reciente del cine español de Caparrós Lera, quien, de hecho, ni siquiera lo menciona –no así a Víctor Erice, a quien considera como uno de los protagonistas– en el conjunto que denomina como *Joven Cine Español* durante la primera década del siglo XXI (2007: 215-230); o bien porque ya lo considere como consolidado y maduro o bien porque, tras el Goya por esta película, vuelve a salir del centro hacia la periferia durante el periodo de silencio roto en 2007 –el mismo año de la publicación de esa monografía– con el estreno de *La ciudad de Sylvia*.

Quizás ello ha conducido a algunos críticos y teóricos a considerar la obra de Guerin como la de «un cinéaste inclassable» (Mayer, 2010: 10), ubicándolo en la demasiado cómoda categoría del *cine experimental*, cuyos rasgos corolarios han sido tradicionalmente dos: «la autonomía del ámbito estético y la autoexpresión» (Weinrichter, 2004: 10). Fernández Heredero, en un artículo publicado por *El Cultural* el 13 de noviembre de 2008 y titulado «De los Oscar al desafío experimental», realiza un diagnóstico del cine español del momento, ubicando a Guerin entre los «nuevos caminos para el cine de autor» que pasan por el museo y la «experimentación con las formas documentales». Otros autores asocian lo experimental a un campo semántico que incluye un cierto «malditismo» (Torres, 2004: 163) o, como mínimo, un carácter «insólito» (Torres, 2000) o distinto de sus películas (Estrada, 2013: 26 y 117). Martínez Villegas, por el contrario, contradice el tópico de este tipo de segregaciones artificiales entre dos cinematografías nacionales –un cine industrial y un cine de autor refinado y elitista– y aboga por el retorno al texto fílmico en un ajustado equilibrio entre manierismo y vanguardia, entre clasicismo y barroco, a partir de su lectura de *Unas Fotos en la Ciudad de Sylvia*: «su film más radical y experimental, pero también el más clásico

en el sentido de indagar el origen del cine» (2014: 176). Hay también quien define su estilo como el de un cineasta *formalista*. Carlos Losilla y José Enrique Monterde (2010: 15) parten de la idea de un «gesto de rebeldía» aparejado a una «forma que se va tomando», que va emergiendo en el decurso de la película; mientras que Pedro Poyato, desde el ámbito académico de la Historia del Arte, habla de la formalización como un proceso de «trazado de la imagen que poco a poco va encontrando una forma» (2015: 241).

Ahondando en el discurso de la crítica especializada, en el año 2009 y desde un artículo publicado en el número 27 de la revista *Cahiers du Cinéma-España*, Carlos Reviergo y Jara Yáñez celebraban la supervivencia de «un cine de pequeño presupuesto y exigentes ambiciones creativas que sigue trabajando en busca de nuevas apuestas» (2009: 22-23) practicado tanto por veteranos como Agustí Villaronga, José María del Orbe o José Luis Guerin, como por la generación más joven pero ya consolidada de Isaki Lacuesta, Mercedes Álvarez, Albert Serra, Judit Colell o Luis Galter, entre otros. Por su parte, Carlos F. Heredero, en el editorial del mismo número, subrayaba la heterogeneidad de estilos y la diferencia de edades de este conjunto de cineastas responsables de un tipo de obras «heterodoxas y alejadas por lo general de los consensos tradicionales en el ámbito de la creación fílmica» (2009: 5). Un año más tarde, en 2010, el número 37 de la misma cabecera dedicó un amplio monográfico a aquellos miembros de ese mismo grupo que por entonces acababan de presentar sus trabajos, incidiendo en el mismo tema: «Cine español: gestos de rebeldía [...] y de humildad con respecto a la prepotencia del entorno» ubicado en los «márgenes más inseguros y estimulantes, desde las fronteras estéticas y lingüísticas más arriesgadas» (Fernández Heredero, 2010: 5). Parece entonces que si en los años noventa se producía un avance hacia el centro, o al menos hacia la constitución de otros centros, a principios del siglo XXI se produce un retorno hacia la periferia, donde se organizan otras centralidades y aparecen espacios de resistencia a consecuencia de las políticas culturales.

Así las cosas la organización estructural que permitiría razonar sobre un posible «cine periférico» no solamente se debe a razones económicas, a un cine pobre, casi artesanal, producido con pequeños equipos y exiguos presupuestos al menos en comparación con lo que se identificaría por contraste como un polo industrial, pues se ha puesto de manifiesto que dicha noción se construye también sobre una frontera estética o discursiva. El crítico y teórico Àngel Quintana observa en este sentido una duplicidad entre la *periferia* de las instituciones económicas e industriales y los *márgenes* estéticos, basándose en que «la primera característica» que agrupa a este conjunto de autores con estilos tan distintos entre

sí «reside en que todos utilizan la realidad y el formato documental como punto de partida, pero admitiendo que es preciso intervenir en esa realidad» de modo que «el documental no es visto nunca como género específico, sino como un modo que les permite llevar a cabo una investigación formal que sería imposible desarrollar desde los parámetros tradicionales de la ficción» (Quintana, 2007: 76). A la luz de esta diferencia –periferia institucional y márgenes estéticos– una noción sería la consecuencia de la otra¹²², de modo que ante la imposibilidad de realizar un tipo de producciones que requerirían de altos costes y pesados dispositivos, estos cineastas tienen que buscar alternativas expresivas mediante un conjunto de escrituras menores que les permitan vehicular discursivamente sus mensajes. En una de sus monografías, de hecho, el mismo autor reconoce que ello no es un fenómeno nuevo ni exclusivo de este contexto, sino que la tendencia a la búsqueda fecunda de unos límites porosos que enriquezcan una región desgastada y cansada por la reiteración, se asocia a dinámicas de cambio formales en momentos de crisis:

la Historia del Cine se construye a partir de momentos de crisis. En todos estos momentos, siempre ha aparecido un cine de tono menor comparable a lo que Gilles Deleuze y Felix Guattari¹²³ han definido como *literatura menor* a propósito de Franz Kafka. Este cine menor ha sido siempre ese que ha desestabilizado las formas dominantes y que ha puesto en cuestión los procesos industriales de la creación cinematográfica. (Quintana, 2008a: 44)

Para razonar en diacronía sobre esta economía simbólica de los márgenes, que en el caso del sistema del cine español se articula sobre la frontera estética entre ficción y no-ficción, podemos tomar como referencia el año 1992. Por entonces coinciden dos películas

¹²² Ello volvería pertinente un análisis estructural de las formas del sentido de raíz marxista, en donde la *hiperestructura* o el conjunto de instituciones y «formas de conciencia social» se encuentra en correlación directa con una *infraestructura material* o condiciones económicas de organización del trabajo de la que son manifestación (*cf.* Harnecker, 2005: 97 y ss.): «el desenvolvimiento político, jurídico, filosófico, religioso, literario, artístico, etc., se basa en el desarrollo económico. Pero estos elementos interactúan entre sí y también vuelven a actuar sobre la base económica [...]. Hay, por el contrario, interacción sobre la base de la necesidad económica, la que en última instancia siempre se abre camino» (Marx & Engels, 1973: 412). En este caso, llama la atención que se trata de una resistencia que «se abre camino» a través de la actividad desde infraestructuras de la periferia que emergen bajo manifestaciones formales marginales.

¹²³ *Vid.* Deleuze y Guattari, 1990: 28-44. La perspectiva de una «literatura menor», según estos autores, parte de la observación en la obra de Franz Kafka de un desarraigo vital aparejado a procedimiento creativo plurilingüe que invierte el trayecto del contenido a la expresión, de modo que en esta duplicidad sólo la expresión nos proporciona la clave del procedimiento a través del funcionamiento concreto. Frente a las literaturas «mayores» en las que el problema de la expresión se plantea de manera abstracta y universal, «una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización» (1990: 20). La escritura se convierte para Kafka en una necesidad ineludible: se trata de la imposibilidad de no escribir desde los márgenes de una sociedad en la que experimenta un alto sentimiento de extrañeza. Desterritorializado, deslocalizado, desarraigado, «esta misma situación lo coloca aun más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los mecanismos de otra conciencia y de otra sensibilidad» (*op. cit.*: 30) a través de los materiales lingüísticos que lo circundan. Abriría entonces una especie de fisura en el uso de las formas convencionales estableciendo «condiciones revolucionarias» en el seno de «la llamada literatura mayor o establecida» (*op. cit.*: 31).

que reciben sendos galardones de gran prestigio, los cuales señalan sus respectivas derivas estéticas. Se trata por un lado de *Belle époque* de Fernando Trueba, ficción ambientada en el entorno previo a la Guerra Civil Española, rodada en localizaciones de Portugal con un presupuesto de 160 millones de pesetas¹²⁴ y ganadora tanto de «todos los Goyas de la Academia» (Caparrós Lera, 2007: 177) como del Oscar a la mejor película de habla no-inglesa en 1993. De otra parte estaría el documental –digámoslo así, al menos por ahora– *El sol del membrillo* de Víctor Erice¹²⁵, con un presupuesto que tan sólo logra alcanzar los 60 millones de pesetas de los 140 previstos en un principio, aportados por instituciones cuya actividad no coincide completamente con el sector de la producción cinematográfica. Este trabajo fue merecedor no obstante en la 45ª edición del Festival de Cannes del premio FIPRESCI de la crítica internacional, así como del premio especial del jurado. Dicha película toma la forma de un testimonio audiovisual que da cuenta de la fascinación del pintor hiperrealista Antonio López ante el efecto de color de los membrillos de su jardín a la luz de un atardecer de verano. A partir de ahí todo el desarrollo posterior consiste en la historia de un fracaso, pues relata la renuncia fabulada del artista a elaborar un cuadro sobre una naturaleza que escapa a su capacidad de retenerla a través de la pintura.

Más allá de la dimensión valorativa del juicio crítico del gusto conviene precisar que la diferencia entre ambas películas podría establecerse en torno a sus diferencias como consecuencia de la infraestructura de partida en cada una de ellas. El film de Trueba produce desde el presente un tipo de imágenes que se incardinan dentro de la memoria de género de las imágenes del drama. Se trata de imágenes simuladas en un dispositivo cuya forma alude directamente al centro de la institución cinematográfica, con tal de ofrecer un punto de vista realista y una interpretación retrospectiva sobre acontecimientos del pasado histórico latentes en la memoria colectiva de la sociedad española. La dinámica que genera sería *centrípeta*, en tanto que consolidaría y organizaría la lógica de un espacio de formas a su alrededor: una escritura cinematográfica mayor.

Por su parte, la obra de Erice utiliza imágenes pictóricas referidas en segundo grado –el cuadro pictórico dentro del encuadre cinematográfico– que nacen de la realidad inmediata para establecer una reflexión atemporal que aspira a lo universal. Bajo la máscara del testimonio contemplativo, por su gesto ensayístico, en esta escritura menor late un

¹²⁴ *Vid. El País*, 30 de julio de 1992, «Fernando Trueba rueda 'Belle époque' en Portugal».

¹²⁵ *Vid. El País*, 17 de marzo de 1991, «Víctor Erice vuelve al cine dirigiendo en secreto una película sobre Antonio López. 'El sol del membrillo' es un filme experimental de ficción sobre el combate por atrapar la luz».

pacto secreto entre el cineasta y el pintor, encaminado a poner en escena un problema teórico común a sus respectivas disciplinas antes que elaborar un documental de tipo observacional sobre el hacer cotidiano del artista. Estas imágenes, además, proceden del pasado desde el momento en que fueron registradas por mediación del aparato de captura cinematográfico, y que quizás podrían haber tenido la forma, en otras circunstancias, de un film de época en el que, en vez de Antonio López, el protagonista de la puesta en escena podría haber sido Joaquín Sorolla, tan interesado por las atmósferas del paisaje español, o el gran maestro de la pintura realista hispánica Diego Velázquez. Erice emplea como materiales, en definitiva, todos aquellos elementos que no corresponden al cine histórico, ni al *biopic*, ni al cine dentro del cine, ni siquiera al documental; sino que va a buscarlos fuera del espacio de las imágenes del cine. Su esfuerzo se encamina hacia la negociación con las imágenes que se enganchan en el tiempo histórico por medio del dispositivo de captura en busca de una forma fílmica que surge del encuentro y de la confrontación de su mirada con la del pintor hiperrealista. En un movimiento *centrífugo*, en esta ocasión, se trata de desestabilizar el conjunto generando incertidumbre en la lógica formal y precipitando el contacto con otros espacios y repertorios como son en este caso los del arte pictórico.

A esta dinámica cultural centro-periferia se le superpone a su vez un doble movimiento rítmico: la frenética velocidad del centro frente al *tempo* pausado de la periferia, asimilable a las lentas pinceladas de Antonio López, quien en la película de Erice canta despreocupado mientras trabaja, recibe visitas, rectifica lo ya realizado, emborriona, claudica, destruye el cuadro, vuelve a empezar, etcétera. En este sentido cabe destacar que Erice, naturalmente, es un cineasta que no aparece *ex novo*, sino que a la vista de su ritmo de producción lento pero constante, se confirma como un creador paciente que pertenece a la periferia de la institución: hasta 1992 en su haber constan únicamente dos largometrajes y otros trabajos colectivos de distinta clase. Es esta la cadencia señalada por algunos cineastas que venían investigando por aquellos años un desvío en la categoría llamada «documental de creación» (*vid.* Weinrichter, 2005) como es el caso de Basilio Martín Patino, Josep Jordá o el propio José Luis Guerín, quien por cierto un año antes, en 1991, había presentado su segundo largometraje, *Innisfree*, cubriendo ya con este toda una década de actividad profesional.

Así las cosas, el crítico Miguel Marías plantea un esquema general de ese *otro cine español* definiéndolo con un conjunto heterogéneo, disperso y no obstante ambicioso:

Dans une cinématographie de taille moyenne comme en Espagne, où ce n'est pas vraiment une industrie mais plutôt un mélange de petites entreprises et d'artisanats individuels qui ne s'entendent pas toujours entre eux, les seuls films originaux, ambitieux et intéressants sont réalisés par un nombre qui va en diminuant de réalisateurs indépendants, suffisamment motivés pour supporter des longues périodes de chômage, de frustration et même de pauvreté.¹²⁶ (Marías en VV.AA. 2012: 54)

En esta encrucijada, es obligatorio hacer notar que la figura de Basilio Martín Patino, al igual que la de Erice, es digna de unas líneas, pues desde los años más duros de la censura franquista tomó partido por la periferia en la búsqueda de alternativas que fueron mucho más allá del gesto de oposición que supusieron las Conversaciones de Salamanca en mayo de 1955, las cuales por cierto él mismo organizó¹²⁷. En sus películas, la marginalidad adquiere la forma de una *resistencia*: tal es el perfil del cineasta de *Canciones para después de una guerra* (1971) en los años setenta, montando clandestinamente en un sótano imágenes encaminadas a torpedear la línea de flotación del sistema de creencias del régimen franquista. Ello marca la senda ensayística de una negociación con las imágenes para intervenir sobre la realidad «boicoteando los tópicos tan gastados y, al mismo tiempo, utilizándolos tan desenfadadamente» (Utrera Macías, 2006: 19), gesto que repetirá en aquellos años, especialmente en *Candillo* (1973), o más recientemente, con *Casas viejas, el grito del sur* (1995), en donde incluso la claudicación ante la representación documental se torna en pretexto para la reflexión sobre la escritura de la Historia en una lotmaniana explosión sobre los sentidos del tiempo: se pone así de manifiesto que la búsqueda de la realidad reside en cómo se cuenta esa realidad y que las formas se asientan sobre lógicas del sentido interesadas y producidas.

A pesar de todo habrá de reconocerse que a diferencia de las prácticas manieristas que cultivan el gusto por el mosaico, a veces manifiestas otras veces secretas, ello «no se convierte en un relato cerrado, no genera un sentido unitario», sino que establece varios itinerarios hipotéticos paralelos mediante una escritura o montaje débil en que reconoce «la imposibilidad por fijar la memoria en forma de narración» definitiva (García Martínez, 2008: 235). Y es que la resistencia o «resistencialismo» tanto político como estético, como lo denomina José Enrique Monterde (2007: 113), constituye otro de los rasgos con los que

¹²⁶ «En una cinematografía de talla mediana como la española, donde no existe verdaderamente una industria sino una mezcla de pequeñas empresas y de artesanados individuales que no siempre se entienden entre ellos, las únicas películas originales, ambiciosas e interesantes están realizadas por un número decreciente de realizadores independientes, lo suficientemente motivados como para soportar largos periodos de hambre, frustración e incluso de pobreza». (*tr. n.*).

¹²⁷ Véanse las conclusiones de las Conversaciones de Salamanca y su resistencialismo en oposición y alternativa a las estructuras fílmicas e ideológicas del régimen de la dictadura en Caparrós Lera, 2007: 285-291.

es posible trazar esta tipología en la cultura: el cine, afirma Guerin elaborando la autodefinition de su propio espacio de sentido, «es un trabajo de resistencia; [...] actualmente lo importante es el fútbol, con mucha diferencia, y el cine, como en otros ámbitos, combate con la moral del artesano frente a la globalización» (*El Diario.es*, 05/02/2016).

En otro orden de cosas, también en los años noventa es importante situar coyunturalmente uno de estos centros-periféricos en la ciudad de Barcelona¹²⁸, en concreto en el seno del Máster de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, creado en 1998 y relacionado con dos películas: *Mones com la Becky*, de Josep Jordà (1999), y *En Construcción*, de José Luis Guerin (2001). Así llegamos a la primera década del siglo XXI, pues estas dos obras suponen un nuevo hito que se suma a los anteriores en la operación de derribo de la categoría documental por oposición al repertorio de formas tópicas de los géneros de ficción:

Capítulo aparte merecen algunos francotiradores alejados de los trillados caminos habituales y capaces de reinventar trayectorias siempre a contramano. [...] Y lo es, en fin, José Luis Guerin, paciente cultor de un cine extremadamente personal, voluntariamente situado en los ambiguos terrenos colindantes entre el documental y la ficción. [...] *En Construcción* pone sobre el tapete la reconstrucción de un sector deprimido de una gran ciudad, la Barcelona postolímpica, parte de un sentido discurso sobre la manera en que las mutaciones de un entorno urbano en perpetua restauración actúan sobre nuestra propia memoria, siempre con el telón de fondo de una interrogación, formalmente muy ambiciosa, sobre los mecanismos de significación cinematográfica, una constante en la obra de uno de los directores más autoconscientes de todo el cine español contemporáneo. (Rimbau & Torreiro, en VV.AA., 2010: 480)

En las primeras ediciones de este máster, en las que Jordà y Guerin participaron como docentes, era costumbre que los alumnos participasen en régimen de prácticas en la realización de los proyectos de los cineastas que intervenían durante el curso. Así es que ambas películas tienen en común «la dialéctica que [...] se desarrolla contra la categoría

¹²⁸ Comella Dorda establece de hecho un paralelismo entre el surgimiento de estas experiencias cinematográficas, la política cultural de la ciudad y la transformación urbanística posterior al ambiente olímpico de 1992, contexto del que de hecho surgen los dos películas: «Algunos de los primeros filmes realizados dentro del máster dan fe de las transformaciones de la zona. [...] Mientras la primera muestra, a través del seguimiento del proceso de construcción de un edificio, muy cercano precisamente a la plaza donde se encuentran el MACBA y el CCCB, un mundo en desaparición, en el que las prostitutas y los ex-marinos van a ser sustituidos por otros habitantes nuevos, mucho más anodinos seguramente, con menos sabor, mediante una mirada personal, ciertamente poética; la segunda adopta un punto de vista beligerante y mucho más comprometido al denunciar a las claras los casos de corrupción y de especulación urbanística que aquejaban al barrio durante el proceso de su remodelación. En ambos casos, los elementos urbanos cobran especial protagonismo. En *En construcción*, los edificios emblemáticos del barrio (las torres del Paralelo, el reloj que corona el Banco de España, la iglesia del Monasterio de Sant Pau) sirven como referentes espaciales y como signos de puntuación de un filme basado en los encuadres y los planos-secuencia largos, demorados. Junto a ellos, otros elementos urbanos fundamentales y muy característicos precisamente del barrio: las palomas, que abren la película aposentadas en el suelo, picoteando, y las pintadas que describen el sentir de las gentes del barrio, testimonios anónimos de reivindicaciones, y de amores» (2010: 3).

imprecisa del documental, que propone su impugnación al tiempo que plantea una escritura subjetiva a partir de la personalización de la historia explicada» (Zunzunegui en Catalá, Cerdán & Torreiro, 2001: 313); pero se diferencian en que mientras que Jordá terminó en un plazo breve, Guerin prolongó la colaboración con sus alumnos más allá del régimen académico e incluso fue presionado por las instituciones para que terminara el trabajo, situándose incluso en la periferia de lo que podríamos considerar como centros-periféricos:

Los estudiantes que se apuntaron a ese máster podían elegir entre estar en una película con Joaquim Jordá o conmigo. Una discusión permanente era que los productores querían ahorrarse gastos: no sólo son estudiantes de un máster, y nos tuvimos que plantar varias veces. Pero luego salió bien. Y evidentemente, de ahí salen dos personas que son esenciales para mis siguientes películas, que son Núria Esquerra y Amanda [Villavieja]. No me puedo imaginar ahora haciendo una película que no tenga su labor en el sonido. Pero los sigo viendo, a todos los chicos: a Abel García Roure, a Merche... siempre nos vemos, somos una familia. Una familia de verdad, no como se suele decir «somos una familia». Los he visto crecer, cómo han hecho sus películas, y tal. Y nos seguimos viendo y hablando. Claro es una experiencia de tres años la de *En construcción*... pasaron a ser ya miembros del rodaje. (Anexo IV: 71).

Llegamos así a nuestro destino: esta película propició de algún modo que José Luis Guerin pudiera ser ubicado como ese supuesto «centro de los excéntricos» en torno a la concesión del Premio Nacional de Cinematografía y del premio Goya al mejor documental en el año 2001. Sin embargo es difícil hablar del nacimiento de un nuevo género o de una forma fílmica que lo traslade de la periferia al centro del repertorio de la cultura cinematográfica española de manera permanente, puesto que confiesa el propio director que aunque «después de rodar *En construcción* me propusieron tres o cuatro proyectos muy parecidos, porque cuando un productor te pide algo, normalmente te pide que repitas algo que ya has hecho». Ello resulta, desde su punto de vista, «frustrante, porque como cineasta quiero explorar territorios desconocidos y nuevos» (*El diario.es*, 05/02/2016).

Tampoco es este un movimiento articulado al modo de una generación o de un grupo, sino que, como hemos visto a partir del discurso de la crítica, está caracterizado por una manifiesta heterodoxia que responde al desarrollo desde las décadas anteriores de varios centros periféricos en distintos lugares geográficos y con diferentes opciones estilísticas. Lo cierto es que no existe a día de hoy una «escuela Guerin» más allá de las relaciones de amistad que se establecen a partir de colaboraciones puntuales con personas afines pertenecientes al oficio, como la editora Núria Esquerra, quien por cierto figura como co-autora en los créditos de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, o Amanda Villavieja, sonidista de todas las películas de José Luis desde *En Construcción*; amén de los intensos contactos con Pere Portabella y Víctor Erice en torno a la producción de *Tren de sombras*.

De otra parte, un examen exhaustivo de su filmografía demuestra que en realidad sus películas no son documentales, o que al menos difícilmente podrían serlo en términos absolutos, pues incorporan a menudo grandes dosis de ficción. De hecho, en lo sucesivo, se podría decir que ninguna de sus obras digitales puede ser catalogada plenamente como documental con la única salvedad de *Recuerdo de una mañana* —y aun con reservas, puesto que la imagen-documento que atestiguaría el hecho se ha perdido, queda siempre negada—. A lo sumo se podría hablar de autoficción o de diálogo de artistas como visualidades factuales, como hemos visto, en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* o en *Correspondencias*, respectivamente, lo que pone de manifiesto que de «entre quienes han seguido una carrera de alto riesgo artístico y sin ninguna concesión a la facilidad», en esta nueva etapa digital, José Luis Guerin sigue explorando las fracturas estéticas en dirección «hacia los lenguajes de la modernidad en toda una interrogación enmascarada» (Torreiro, en VV.AA., 2010: 506). Ello nos conduce directamente a la tercera dinámica cultural señalada por Lotman: ubicaremos por tanto la obra de Guerin, claramente, del lado de lo poético y de la lógica de la explosión, de la incesante búsqueda de formas impredecibles *a priori*.

Regresemos nuevamente, en consecuencia, a la reflexión en torno a las obras, a su forma y a su estilo, pues para completar este razonamiento es vital que examinemos de qué modo se articula el margen de informatividad en el interior de los textos para que estos sean percibidos como poéticos y, por tanto, novedosos.

5.1.3.2. Segundo comentario a Jakobson.

La gente que vive en la costa llega a acostumbrarse tanto al murmullo de las olas que ya ni siquiera las oye. Por la misma razón, apenas oímos nosotros las palabras que proferimos... Nuestra percepción del mundo se ha desvanecido, lo que ha quedado en un simple reconocimiento. (Víctor Shklovski)

En el apartado 5.1.1.2. se ha mostrado cómo la organización sintagmática particular es consustancial al fenómeno poético según Roman Jakobson. Ello implica que necesariamente cualquier textualidad que ejerza dicha función, independientemente de la sustancia de la expresión en la que se manifieste, consista en un *evento* desarrollado en el espacio y en el tiempo, en donde se aprecie la proyección secuencial del paradigma como microsistema local de unidades contrastivas a lo largo de la superficie discursiva. Esta dimensión espacio-temporal, que proyecta de nuevo al discurso sobre el horizonte de la Historia, implica pensar también en un modelo de ejecución u horizonte de expectativas que le subyace, consciente o inconscientemente.

A modo de ejemplo: afirma Lotman que el primer verso de todo poema está siempre escrito en prosa. Son los versos sucesivos, al ser pronunciados, los que provocan el contraste de ritmo y de figuras propios de aquel lenguaje poético que se opone tanto al funcionamiento denotativo e instrumental de la lengua de prosa como al repertorio de formas canónicas de los géneros, suscitando con ello todo un horizonte de expectativas. Cabría añadir que así sucede, incluso, en un poema en prosa o en la prosa lírica, que no son sino el resultado de una búsqueda formal que huye del tópico rítmico alojado en la memoria colectiva de una época para generar un nuevo efecto estético: «en el texto artístico la orientación a cierto tipo de memoria colectiva y, por consiguiente, a una estructura del auditorio, [...] deja de estar automáticamente implícita en el texto y deviene un elemento artístico significativo —es decir, libre— que puede entrar en relaciones de juego con el texto» (Lotman, 1996: 80). Es por ello que toda manifestación de poeticidad implica una experiencia viva desde la parte de la recepción, incluso en las denominadas artes estatuarias¹²⁹. El devenir no consiste tan sólo en la temporalidad interna al discurso, la duración simulada de las artes procesuales mediante las formas del relato, sino también a través un tiempo externo transferido al emplazamiento subjetivo del receptor: «fue Edgar Allan Poe, poeta y teórico de la anticipación frustrada, quien estimó, con un enfoque métrico y psicológico, el sentido humano de la satisfacción ante lo inesperado que surge de lo esperado, ninguno de los cuales puede pensarse sin su opuesto» (Jakobson, 1981: 370). Así pues, en la dialéctica entre expectativa y satisfacción (*cf.* Eco, 1984: 280-283), el rasgo poético surge como figura respecto de un fondo o modelo de ejecución sobre el cual se recorta y que, en ocasiones, deja atrás buscando un guiño, un gesto lúdico con aquella instancia de recepción siempre proyectada en su interior. En esta línea, Pozuelo Yvancos entiende la teoría poética como toda una *teoría de la desautomatización de la percepción*:

la oposición lengua poética/lengua cotidiana se hará equivalente a la percepción no automatizada/percepción automatizada. ¿Cuál es el rasgo inherente al lenguaje que llamamos cotidiano?: precisamente la entropía degradada de lo cotidiano, la habitualización de la información, cuya probabilidad, al ser dictada por una convención, resta relieve al discurso, que no es sino reconocido, esperado, ligado como está en el signo de modo rutinario con la realidad que simboliza o representa. (Pozuelo, 1980: 106)

¹²⁹Nos referimos a la tradicional clasificación del *Laocoonte* de Gotthold Ephraim Lessing entre artes estatuarias o del espacio y artes procesuales o del tiempo: «mi razonamiento es el siguiente: si es cierto que la pintura, para imitar la realidad, se sirve de medios o signos completamente distintos de aquellos de que se sirve la poesía —a saber, aquella, de figuras y colores distribuidos en el espacio; esta, de sonidos articulados que van sucediéndose a lo largo del tiempo—; si está fuera de toda duda que todo signo tiene necesariamente una relación sencilla y no distorsionada con aquello que significa, entonces signos yuxtapuestos no pueden expresar más que signos yuxtapuestos, o partes yuxtapuestas de tales objetos, mientras que signos sucesivos no pueden expresar más que objetos sucesivos o partes sucesivas de estos objetos» (Lessing, 2015: 140).

	<i>Esfera del signo</i>	<i>Esfera del receptor</i>
Lenguaje no poético	$A=A_1$	Percepción automatizada
Lenguaje poético	$A=A_1$ ←————→ $A \neq A_1$ ←————→	Percepción automatizada ↕ Percepción desautomatizada

Figura 42. Cfr. Pozuelo Ivancos, 1980: 103.

Como artefacto de seducción más que de persuasión, la percepción desautomatizada invoca a una instancia receptiva a la cual corresponde, en todo caso, sancionar el fenómeno como novedoso en una posición relativa, no ya absoluta, en dependencia estricta con su fruición singular. Pero ello, lejos de proclamar la hipersubjetividad del lector y la toma de la Bastilla del fenómeno artístico –puesto que se lo privaría de su carácter lúdico y provocador– abre un interesante campo de estudio en diacronía destinado a interpretar las dinámicas culturales que delimitan la frontera entre las oposiciones poético/no-poético, poético/prosaico, poético/instrumental, estético/no-estético en definitiva, a partir del contraste entre dos estructuras: 1) la arquitectura interna al objeto-discurso y 2) la estructura de la cultura definida como textualidad. De acuerdo con Michael Riffaterre desde la estética de la recepción:

el objeto de análisis del estilo no es, por lo tanto, simplemente el texto, sino la ilusión que el texto crea en el espíritu del lector. Esta ilusión no es evidentemente pura imaginación o fantasía gratuita: está condicionada por la estructura del texto y por la mitología o ideología de la generación y de la clase social del lector. [...] Las distorsiones metalingüísticas pueden ser testimonio de la extensión diacrónica de los efectos del estilo. (Riffaterre en Warning, 1989: 101)

Lo poético, en conclusión, es el resultado del aparecer del fenómeno comunicativo que emerge de la estilística del objeto-discurso evidenciando el artificio, singularizando los objetos, poniendo de relieve el modo en que una forma se vuelve precaria y fugitiva al reconocimiento, una provocación contra la interpretación automática con su rasgo más fundamental, la ambigüedad, de acuerdo con Jakobson: «la ambigüedad es carácter intrínseco, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo; en una palabra, un rasgo corolario» (Jakobson, 1981: 382).

5.1.3.3. Resituación de los márgenes en la segunda modernidad (cinematográfica).

El autor latino Marco Fabio Quintiliano, en *De Institutione Oratoria* (1987: 106-107; II, 13, 9), compara la lengua instrumental o *ars recte dicendi* con la posición del cuerpo en reposo frente al discurso figurado, *ars bene dicendi*, concebido mediante la metáfora de una voluntaria modificación de la postura¹³⁰. Esta metáfora motriz resulta válida para definir la forma de las películas de José Luis Guerín, especialmente las digitales, donde el recorrido figurativo aparece tematizado como argumento aparejado al desplazamiento de un personaje-enunciador en busca de algo que siempre se le escapa: la forma de dichas películas consiste en una forma en fuga. Así es que en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* o *Recuerdo de una mañana*, las imágenes que darían cuenta de la presencia corpórea de la mujer deseada o del testimonio gráfico del fallecimiento, respectivamente, no existen. En ambos casos el personaje-testigo ha llegado tarde para capturarlas. Es necesario entonces encontrar una forma capaz de rellenar el hueco de aquello que ha quedado inaccesible en el pasado¹³¹. Forma que, necesariamente, ya no puede ser la de una representación indicial y transparente de los eventos bajo la fórmula peirceana *aliquid stat pro aliquo*, sino que ha de valerse de la presentación de un cuerpo fantasmagórico que se declare a sí mismo como imagen y artificio en un proceso que conlleva la rehabilitación heurística de la categoría veredictoria del falso. Ante la imposibilidad de alcanzar la evidencia que restituya la relación causal entre el original y la copia, entre materia y forma, la imagen adquiere una autonomía que prescinde de su origen y que incluso ocupa el lugar que este, en tanto que perdido en el pasado, ha dejado vacante. Así es que tan sólo podremos imaginar a la desaparecida Sylvia

¹³⁰ Pozuelo Yvancos señala como punto de partida la oposición entre *gramática* y *retórica* en la fase de la *elocutio*, en donde entran en juego la pronunciación, la argumentación y la puesta en escena de los afectos y efectos estilísticos, tanto de persuasión como de deleite del auditorio: «En tanto la *grammatica* se propone como *ars recte dicendi* o uso correcto del lenguaje, la retórica se propone como *ars bene dicendi* y apunta por tanto a alcanzar la mayor perfección. El 'bene dicendi' de la retórica se concreta en los modos de articular un ropaje lingüístico estético superpuesto como modificación del lenguaje gramatical. Esta diferencia, que es estética por su naturaleza y finalidad, se encuentra perfectamente explicada desde la metáfora quintilianesca del cuerpo en reposo (inexpresivo) y de la posición del cuerpo en movimiento como manifestación de la vida y afectos» (1980: 95).

¹³¹ Este problema de partida para los argumentos de estas películas coincide con el razonamiento de Jean-Luc Godard (1985) acerca de que la historia del cine es la historia de un fracaso, puesto que las imágenes del cine llegaron tarde para documentar la barbarie de Auschwitz. Un sentimiento funeral parecido atraviesa toda la obra digital de Guerín, planteando un tipo particular de realismo que podríamos denominar ni ya como *realismo estético* —cómo representar de forma veraz y creíble— sino un *realismo ético* —cómo restituir el lugar vacío de las imágenes que no existen porque el cine ha llegado tarde para capturarlas y colocarlas en el centro de la cultura salvándolas del olvido—. La ausencia de la imagen señala el lugar de un agujero negro en el centro del sistema textual que lo atrae todo hacia sí para poner de manifiesto esa materia oscura que niega el reconocimiento y, cuando se franquea, transporta necesariamente a otra parte, a otra realidad paralela.

mediante la visión de aquellos cuerpos que resultan no ser el suyo; del mismo modo que el único acceso al trágico final del músico Manel sólo puede practicarse a través de los relatos verbalizados por los vecinos, de los cuerpos de otros músicos o de los silencios que, no obstante, jamás llegan a subsanar del todo el vacío de su ausencia.

Hemos elegido estas dos obras intencionadamente para ejemplificar que recorren caminos paralelos en un trayecto especular que se establece como presentación de una estructura autosuficiente, en lugar del recorrido ontológico representación-reconocimiento de las poéticas miméticas. Si *Recuerdo de una mañana* consiste en la negación de la posibilidad de construir un documental, ya que falta el atestado gráfico, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* recurre a las imágenes documentales que se declaran como robadas al modo de la cámara oculta para construir el simulacro pasional de un personaje de ficción en busca de la mujer perdida. Mientras que en el primer caso es necesario recurrir a la palabra, a la música y, en ocasiones, a la historia de *Werther* de Goethe o al mito órfico para buscar un sentido más allá de la evidencia corpórea del funesto acontecimiento –puesto que la identidad y las motivaciones del violinista Manel siempre permanecerán como un secreto–, en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, el *perpetuum mobile* del protagonista resulta tomar la forma del excitante juego de persecución entre Apolo y Dafne¹³² en una estructura especular de rimas que trasladan al objeto del deseo más allá de los límites de la visión cada vez que parece haber sido por fin alcanzado:

Sólo la vio una vez. Pero no la ha olvidado. Ahora deambula por su ciudad. [...] *Una mujer conduce a otra mujer que conduce a otra... todo bajo la advocación de una imagen secreta: ella no aparecería... pero estarían las terrazas, fachadas, puentes, canales, mercados, hospitales, tranvías y extrarradios... y los grafitos que proclaman el amor a una mujer y los anuncios de la desaparecida... y otros rostros capaces de evocarla... y estarían también los comerciantes, repartidores, camareros, heladeras, pensionistas, estudiantes, niños, amantes, turistas, clochards... La ciudad y el rostro... la localización y el personaje... el entorno y la figura... la figura ficción... el entorno documental... Un título provisional: «En la ciudad de Sylvia». (Guerín, 2008; 01:05:25)*

En este fragmento, que bien podría considerarse como una práctica-teórica sobre el proceso de puesta en forma de las imágenes, se pone de manifiesto un posicionamiento estético marginal al modo señalado por Quintana (2007: 76): se trata de la confluencia entre

¹³² Ovidio, en *Las Metamorfosis*, plantea una dialéctica irónica entre el sujeto y el objeto de la persecución, de manera que es el desdén de Dafne lo que acrecienta el deseo pasional del dios Febo. Como en el esquema de las intersecciones de Lotman, cuando más separados están mayor interés experimenta Apolo, cuanto más oculto y velado está el objeto de su deseo, mayores delirios fantasea su imaginación: «En seguida el uno ama, huye la otra del nombre del amante/ [...] No te sigue un enemigo;/ ninfa, espera! Así la cordera del lobo, así la cierva del león,/ así del águila con ala temblorosa huyen las palomas./ [...] Ve de fuego rielantes,/ a estrellas parecidos sus ojos, ve sus labios, que no/ es con haber visto bastante. Alaba sus dedos y manos/ y brazos, y desnudos es más de media parte sus hombros:/ lo que oculto está, mejor lo supone» (Ovidio, 2002: 474-472, 499-502 y 504-506).

documental y ficción encaminada a cuestionar el límite entre los espacios y repertorios de formas de ambas textualidades, de manera que el inicio del proceso creativo no consiste en la redacción de un guión que, posteriormente, se traduce a imágenes cinematográficas, sino que parte de una exploración documental del espacio en donde es la relación establecida entre las imágenes capturadas la que sugiere potenciales desarrollos que no necesariamente han de cristalizar en un reflejo transparente de la naturaleza:

Entiendo el guión como un proceso que se va creando poco a poco, en todas las fases de la realización del filme. [...] Comencé a trabajar de esta manera un poco en *Innisfree*; *Tren de sombras* la realicé así al completo. Hay que diferenciar el guión que entregas a las instituciones para conseguir financiación, a las televisiones o al ministerio, del guión como herramienta de trabajo, que yo entiendo como un proceso que comienza en la preproducción y aún se sigue construyendo en la sala de montaje. (Guerin en anexo II: 34)

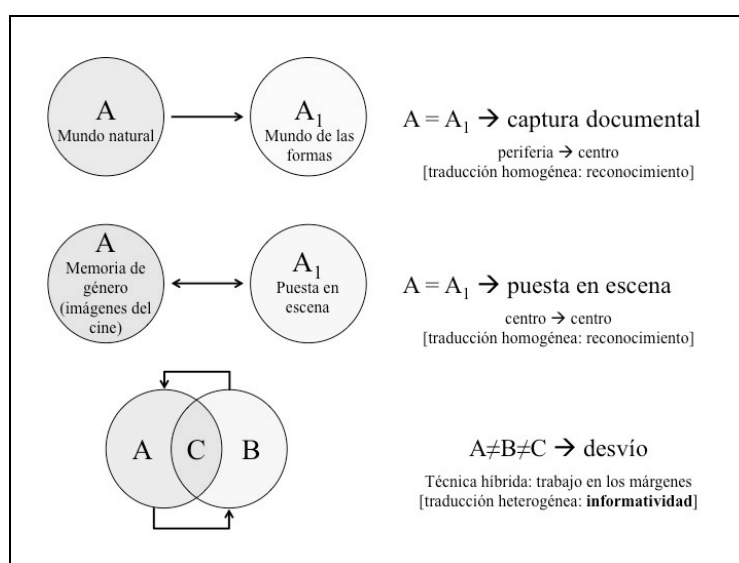


Figura 43.

Como Erice en *El sol del membrillo*, Guerin va a buscar los materiales para su obra más allá de las imágenes del cine y de los géneros del drama, de la trama detectivesca o de la *road movie* previstas de antemano y traducidas en forma visual en el momento del rodaje. Ello, en la línea de Quintiliano, suscita una reinterpretación de la intersección entre poética y retórica como *écart* o desvío con respecto al *ars recte dicendi* bajo las oposiciones instrumental/poético, codificado/no codificado o mundo de las formas/mundo natural; desvíos en los que ambos polos se verán necesariamente contaminados recíprocamente. En lo que al cine se refiere, según Antonio Weinrichter, la del desvío constituye una metáfora que bien podría definir al cine de nuestro tiempo, considerándolo como «un discurso y no como representación», como un texto que dice «algo sobre lo real y no como un cine que

reproduce lo real» (2004: 21). Este carácter discursivo devuelve a nuestro campo de estudio a la superación de la frontera entre la elaboración cinematográfica mediante el recurso a las imágenes de los géneros y la transparencia reproductiva del mundo empírico al que al mismo tiempo se lo objetualiza como dato (*vid.* figura 43).

En este sentido, revisar los documentos de trabajo de las películas de José Luis Guerín –que más que guiones son no pocas páginas con muchas ideas y estructuras de base– resulta una actividad investigadora altamente estimulante para rastrear la tensión entre estos polos, especialmente a la vista de que nuestro cineasta suele presentar sus proyectos como «documentos poéticos» más que como «documentales» o «películas de ficción», incitando con ello el derribo de la frontera estética. En el *dossier* que contiene el proyecto de *Innisfree* define así lo que en el año 1988 no era todavía más que una idea:

Se podría presentar el proyecto como un DOCUMENTO «POÉTICO» EN TORNO A LOS HOMBRES DEL VALLE DE CONNEMARA. Dada la tópica y restrictiva pesadumbre cernida sobre el documento/al es más adecuado hablar de UN FILM NARRATIVO, ELABORADO CINEMATOGRAFICAMENTE EN TANTO QUE FICCIÓN. AUNQUE PARTIENDO DE LOS MATERIALES REALES SOBRE LOS QUE HABLA: LUGARES, PERSONAJES Y SITUACIONES UBICADOS EN EL VALLE DE CONNEMARA. (Carroggio Guerín, 1988: 5)

En este caso las imágenes y, sobre todo, los sonidos del cine, concretamente de *Un hombre tranquilo* de John Ford, se proyectan sobre el texto fílmico a modo de cita explícita para sacar a las imágenes documentales de la indiferencia que haría de ellas una mera descripción etnográfica o un film publicitario sobre las excelencias de la región irlandesa, actualizando y proyectando sobre los espacios explorados a los fantasmas de aquella ficción. Ello impediría un reconocimiento indicial $A=A_1$ –una traducción perfecta del mundo natural a las formas codificadas desde el género documental observacional– ya que el elemento fantasmagórico de las imágenes del cine ejerce un perturbador desvío que inclina la balanza hacia el lado de la ficción. Esta referencia a un elemento que se ubica inmediatamente en el centro, canonizándolo como parte fundamental del espacio de lo cinematográfico en la memoria colectiva, ejerce una fuerza bidireccional en tanto que separa a las imágenes documentales de la imprecisa categoría del audiovisual para atraerlas hacia los referentes del cine clásico; al tiempo que transgrede esos mismos materiales arrastrándolos hacia el espacio exterior de lo no-cinematográfico: «salvando todas las distancias insalvables, John Ford nunca hubiera pensado en una película como *Innisfree*. Quiere decir que el material es fordiano pero la manera de plantearlo, de filmarlo, de

organizarlo, de estructurarlo, está más en deuda con cineastas que no tienen nada que ver con Ford» (Guerin en anexo III: 53).

Años más tarde, en el *dossier* del proyecto de *La ciudad de Sylvia* (2004), aparece un fragmento análogo, aunque en esta ocasión recorriendo el trayecto inverso. En ese caso, la idea vaga y provocadora del «documento poético» se disuelve en una extensa reflexión sobre una técnica de rodaje híbrida que debería poner en relación elementos de puesta en escena procedentes de los modelos visuales del cine y de la pintura con la captura de documentos gráficos en la ciudad:

El cine que busco precisa del trabajo del encuadre, el trabajo sobre el gesto, la modulación, montaje de imagen y sonido, etc. para visibilizar las ideas y emociones que no existen de antemano en el guión más que de modo muy soterrado y latente... busco aquellas ideas que sólo a través del cine se rinden visibles. [...] El lado de control del cine de ficción sin renunciar a la incorporación de la revelación de lo aleatorio del documental, y de una serie de recursos que han sido mayormente cultivados por este: un tipo de trabajo con gran parte de actores no-profesionales, de puesta en situación, de instigar diálogos en lugar de imponerlos escritos... Como cineasta vivo la necesidad de buscar otras formas de dramaturgia. El terreno del cine de ficción que busca otras formas de representación de la realidad a través de la asimilación de ciertas técnicas y recursos del documental. Una estructura limpia y sencilla, concentrada en unos pocos núcleos secuenciales, que invite a esa experiencia de búsqueda sobre el terreno en el momento mismo del rodaje. Ambiciosa por cuanto busco converger la experiencia documental en una película inequívocamente ficcional. Se trata de conseguir la naturalidad y la vida propia del documental en una sólida estructura llena de correspondencias, con encuadres significantes, compuestos con rigor, abordando la creación de climas y de ideas con luz, a veces sumamente estilizada... la fricción entre ambas escrituras. (Guerin, 2004: 3-4 y 12-13)

En este caso es el mundo natural, cuyo movimiento azaroso penetraría en los encuadres a través de los fondos y de la espontaneidad de los actores no profesionales, el que ha de venir en ayuda de los elementos de composición y de puesta en escena, generando una fuerte impresión de realidad con tal de rebajar la impostura dramática; cancelando también la traducción perfecta y carente de información de un guión a una forma fílmica que previamente había sido imaginada sobre el papel con arreglo al repertorio de las imágenes de los géneros cinematográficos. Estos planteamientos que podemos observar a lo largo de toda *La ciudad de Sylvia* permitirían reflexionar sobre una búsqueda de las formas cinematográficas en vivo; lo que al tiempo que se enriquece de las técnicas y recursos de rodaje documental pone de manifiesto que el espacio perteneciente al mundo natural no es un espacio *naïf* o no-codificado. De hecho, la superación que Greimas propone en *Del sentido* (1973: 153-158) de la cuestión de la referencia pasa por una reconsideración del «mundo natural» como «una semiótica particular» o «lugar de elaboración de múltiples semióticas» más que como una realidad subsistente y totalmente independiente respecto del sujeto que se expone a ella. Especialmente, y ya sea en la

ciudad, ya sea en la naturaleza, el mundo natural puede considerarse como un espacio altamente significativo en el que cualquier lector atento estaría en condiciones de interpretar distintos órdenes al modo del científico o del naturalista que proyectan sus miradas extrayendo las leyes físicas o biológicas de los fenómenos; o del geólogo o incluso del historiador que elaboran un relato a partir de la especulación sobre los estragos que el tiempo ha inscrito sobre un paisaje que ha naturalizado el devenir en su forma.

Así pues, los conceptos de «documento poético» o «técnica híbrida» constituyen en sí mismos un desvío estilístico en dos ejes. En primer lugar articulado sobre la categoría mundo natural/mundo de las formas que desmiente la oposición codificado/no-codificado; y en segundo lugar desde la oposición ficción/no ficción fundada sobre la tradición cinematográfica y el repertorio formal que corresponden a uno y a otro conjunto. Si para Christian Metz el cine construye su sistema significativo a partir de la usura, entonces, para explorar una dimensión poética, este no tiene más remedio que incurrir en la paradoja de la deconstrucción de los hábitos de uso y de percepción, practicando una depuración de la mirada que la devuelve directamente al estado experimental, precario y misterioso del cine de los orígenes. Pero, ¿es posible entonces casar el gesto poético entendido como desvío hacia la evidencia de una forma con el testimonio fidedigno de la realidad al que se le presupone una máxima transparencia, una renuncia a la forma? Regresando sobre los fundamentos de la teoría formalista que opone lo poético a lo instrumental, en nuestro caso, y como se ha visto con Lotman, bien podríamos pensar en la contaminación interdiscursiva de dos espacios de significación, a saber, *cinematograficidad* o elaboración estilística de materiales con respecto a los modelos visuales de un centro en la memoria colectiva y *no-cinematograficidad*, aparecer tosco, azaroso e incierto, que es otra variante al fin y al cabo de elaboración estilística; en una tensión que en distintas épocas y momentos establecen dinámicas de relación diferentes:

Las significaciones cinematográficas se basan en un desplazamiento, en una deformación de las sucesiones, de los hechos o de los aspectos habituales de las cosas. Pero significativo y deformado resultan sinónimos sólo en etapas iniciales de la formación del lenguaje cinematográfico. Cuando el espectador adquiere un cierto hábito de obtención de la información cinematográfica confronta lo visto en la pantalla no sólo (a veces, no tanto) con el mundo real, sino también con los estereotipos que ha visto en otros films. En este caso, el desplazamiento, la deformación, el truco argumental, el contraste del montaje, en fin, la imagen cargada de supersignificaciones, se hacen familiares, esperados, y pierden informatividad. En tales condiciones, el retorno a la imagen simple, despojada de toda asociación, la afirmación de que el objeto no representa nada más que a sí mismo, la renuncia al trucaje y a los montajes bruscos se hacen inesperados, o sea, significativos. Según sea el sentido en el que evoluciona el arte de la época, ya sea un cine que tiende a la máxima cinematograficidad, o el que intenta

abrirse paso en el mundo del arte hacia la realidad, así adquirirán significados bien unos, bien otros elementos del lenguaje cinematográfico. (Lotman, 1979: 46)

Por lo tanto, en algunos contextos culturales marcados por una saturación formal, el recurso poético opera abriendo la hipercodificación de una imagen a un efecto de sentido que vuelve sobre el misterio de las formas vivas capturadas en el azar de la contingencia. En otros contextos, sin embargo, el desafío requiere practicar una re-codificación de los materiales documentales mediante su inscripción en una densa red de relaciones descubierta bajo las operaciones retóricas de *inmutatio*, *adiectio*, *detractio* y *transmutatio* – operaciones que por cierto haremos notar que coinciden con el esquema tetrádico de Marshall McLuhan expuesto en el epígrafe 4.5.– confrontando a la imagen de la realidad que se evidencia como tal con otra imagen que la convierte en forma figurativa cargada de significación:

Me gusta crear pequeños trozos de vida. Ser artífice de algo e irme detrás de la cámara a esperar a ver qué pasa. La espera es, en mi opinión, el principio moral del cine. Se trata de crear la verdad. [...] Se trata de llevar al máximo la tensión entre el cálculo y el azar. Esa es la esencia preciosa del cine, que como sabemos ya no es así en el cine de animación, donde podemos crearlo todo a nuestro antojo, organizarlo y controlarlo sin lugar para el azar. Por el contrario, confrontarte con la naturaleza y con el discurrir de la vida es lo que define la política de los autores. Hitchcock, ya lo sabemos, recomendaba no rodar nunca ni con niños ni con animales. Justo aquello que escapa a nuestro control. Por el contrario Rénoir se planteó: ¿qué pasa si pongo sombra donde hay sol? ¿qué pasa si lo cambio todo? Eso es lo que marca la modernidad. (Guerin en anexo II: 39)

Así resulta fundamental regresar sobre la alteración transgresora de los pactos formales de la modernidad cinematográfica, pues se asienta sobre esta tensión bidireccional de modo que podría definirse como la «tematizzazione della materia espressiva e opposizione utile/inutile, efficiente/non efficiente, il che non vuol dire che non lo sia, ma che il testo genera le sue leggi interne e il suo proprio valore d'uso e di approfittamento» (Lotman *et al.*, 2001: 211).¹³³ En algunas de sus derivas posteriores, y especialmente en lo que se refiere a la Nueva Ola francesa, la modernidad cinematográfica supone un cierto tipo de barroco manierista puesto que no se limita a reproducir o a imitar el repertorio de formas que canoniza, sino que trabaja sobre ellas, tematizándolas y transgrediéndolas o, mejor dicho, traduciéndolas a través de los filtros que negocian con lo no-cinematográfico. De ahí el deseo común al neorrealismo italiano, a la Nouvelle Vague y, en general, de todos

¹³³ «Tematización de la materia expresiva y de la oposición útil/inútil, eficiente/no eficiente, lo que no quiere decir que no lo sea, sino que el texto genera sus leyes internas y su propio valor de uso y de aprovechamiento.» (*tr. n.*).

los nuevos cines, por salir del estudio y rodar en unas localizaciones naturales que recargan de azar y de espontaneidad a sus imágenes:

Y de ahí habría quizás una elipsis muy fuerte que nos llevaría a Rossellini, a películas como *Germania anno zero*, que son películas de ficción con actores, diálogos, pero donde está inscrita la realidad de la imagen en el entorno. En *Germania anno zero* esa realidad es el paisaje de fondo de una ciudad bombardeada que no es de estudio, sino que es una herida reciente de la guerra que está ahí física y materialmente. Y cómo de pronto esa realidad, sus azares, su Historia con mayúsculas queda inscrita dentro de una película de ficción. Allí se abren, pues claro, una nueva escritura y una nueva ética que pactan de otra manera con lo real, que lo representan de otra forma pero que permiten que pase directamente, que se inscriba en la imagen de una manera espontánea y azarosa. (Guerín en anexo III: 55)

De otra parte, en la *semiosfera* del cine moderno no sólo se observa un movimiento hacia los márgenes –centro-periferia–, sino también un deslizamiento en la ubicación del centro y del orden interno del sistema –centro-centro–. De hecho, y de acuerdo con la doctrina de la «política de los autores» de la Nueva Ola francesa, al cineasta se le exige la manifestación de una voz propia plasmada a través del estilo para ser considerado como tal. Se trata de un modo «de acceso al hecho cinematográfico que restituya al film su valor de obra» en la ecuación cine-DE-autor: «la preposición sin la cual el sustantivo autor no es más que un concepto cojo: autor, se dirá, pero ¿de qué?» (Bazin, 2003: 105). Es este un rasgo en el que aparece la autoconciencia del medio, de su repertorio de formas y de su historia a través de una experiencia cinéfila previa que se construye sobre el concepto de «cine clásico», contra el cual el autor moderno está obligado a reaccionar necesariamente para no caer en la impostura. En palabras de Serge Daney: «être moderne, ce n'est pas 'bouleverser le langage' du cinéma (idée naïve), c'est sentir qu'on n'est plus seul. Sentir qu'un autre médium, une autre façon de manipuler les images et les sons, est en train de pousser dans l'intérieur du cinéma» (Daney, 1982: 69)¹³⁴.

Avanzando en el tiempo y llegando al cambio de siglo es cierto no obstante que el cine moderno ya ha quedado atrás. Es más: ha constituido sus propios centros y se ha convertido en un nuevo repertorio clásico de formas reconocibles, a menudo incluso imitadas, estableciendo modelos formales y hasta nuevos géneros híbridos. Sin embargo, y en coherencia con lo que hemos denominado como el *paradigma de las mutaciones*, con la recodificación del cine a partir de la tecnología digital, aparece un nuevo elemento en el ecosistema que relanza algunos mecanismos característicos de la modernidad. El vídeo, y

¹³⁴ «Ser moderno no es conmover el lenguaje del cine (idea ingenua), es sentir que ya no se está solo. Sentir que otro medio, otra manera de manipular las imágenes y los sonidos, se desliza en los intersticios del cine» (tr. n.).

en especial, el vídeo digital, han dado un paso adelante con respecto al cine moderno en la experiencia cinéfila previa que proporciona ese conocimiento de las películas y ese saber relacional generador de desplazamientos en las dinámicas centro-centro, abriendo la perspectiva de una «segunda modernidad»: aquellas dinámicas que favorecen un retorno sobre las imágenes en una segunda autoconciencia del medio y de la Historia del cine que, cuando no queda cautivo de un «discurso de la melancolía» (*cf.* Losilla, 2011: 236-237) objetiviza temáticamente la memoria colectiva configurando un espacio de significación definido por su intempestividad, una brecha que se abre en el tiempo al modo de la lógica de la explosión. Los principios de esta segunda modernidad, que es una *modernidad reflexiva*, siguiendo a Jacques Aumont, contemplan que

Elle ne se pourra pas définir par le regard sur le passé, par la tradition même «trahie», mais pas plus par l'utopie. La modernité aujourd'hui serait «une vigilance fragile» (Barthes sur Antonioni): une accentuation du futur proche.

Elle doit affronter des changements techniques qui affectent l'état même du cinéma. (L'exposition du cinéma au musée est certainement, avec la diffusion du DVD, l'un des gestes les plus apparents de cette période de «seconde modernité»).

Elle assumera cette évidence que «le cinéma se transmet en détail(s)», (Païni), et que des trajets ou des circuits ainsi peuvent s'établir, qui ne lient pas une oeuvre, mais des moments à d'autres moments.

Ce qui d'une modernité à l'autre ne saurait changer, c'est la passion de la nouveauté [...] l'invention signée [...] celle qui a un auteur, celle qui, par conséquent, ne passera pas avec la mode, [...] et celle qui n'a pas peur d'être intempestive. (Aumont, 2007: 9 y 95)¹³⁵

Este contexto de segunda modernidad, en conclusión, invita a los cineastas a emprender un trabajo de búsqueda formal y a realizar un posicionamiento que llamaremos *autoconciencia*. Esta autoconciencia trasciende con mucho la «angustia de las influencias», como la denomina Harold Bloom (1991), proponiendo más bien una conversación dialógica al estilo de Bajtin desde los márgenes de las prácticas fílmicas por medio de escrituras menores y poniendo en juego una mirada reflexiva que incluiría tanto gestos manieristas como transgresores o incluso iconoclastas. De esta manera, la mirada del autor moderno, al mismo tiempo que cuestiona el relato unidireccional de la Historia del cine como el único desarrollo posible, suscita un posicionamiento crítico que se reconoce como

¹³⁵ «[La segunda modernidad] no se podrá definir por la mirada hacia el pasado, por la propia tradición 'traicionada', sino sobre todo por la utopía. La modernidad sería hoy 'una vigilancia frágil' (como dice Barthes sobre Antonioni) una acentuación del futuro próximo. Debe enfrentar los cambios técnicos que afectan al estado mismo del cine. (Las exposiciones de cine en los museos es, ciertamente, junto a la difusión del DVD, uno de los gestos más destacados de este periodo de 'segunda modernidad'. Asumirá el hecho evidente de que 'el cine se transmite en detalle(s)', (Païni) y que los trayectos o circuitos que de este modo se pudieran establecer, aquí no vinculan la totalidad de una obra sino la relación de unos momentos hacia otros. Lo que de una modernidad a la otra no podría cambiar es la pasión por la novedad [...], aquella que a un autor, en consecuencia, no se le pasará con la moda, [...] y aquella que no tiene miedo de ser intempestiva». (*tr. n.*).

subjetivo, parcial y relativo a las proporciones del tejido textual que genera. Guerin, en definitiva, propone que es el binomio cinefilia/creación el que le conduce a elaborar su propia trama desde los márgenes y las periferias:

me siento heredero en general de una trama. De una trama que [...] empieza con los hermanos Lumière pero que tiene muchísimos caminos [...]. Sería interminable, pero para mí es muy importante desde el cine cómico americano mudo hasta el cine ruso de los años 20. Es una fuente de alegría y vitalidad extraordinaria... y una inspiración. Y el cine *underground*, los nuevos cines de los sesenta, de Glauber Rocha, Pasolini, las experiencias de Jean Rouch con su cine etnográfico... el cine de estudio americano, los melodramas de los años 30 y 40: Frank Borzage, William Wellman... el realismo poético francés: Jean Vigo, Gremillon. Incluso Marcel Carné, a quien le cortaron el cuello en la *Nouvelle Vague*, me parece un cineasta interesantísimo. Ahí está un imaginario muy grande casi inabarcable donde hay una serie de azares que han propiciado por ejemplo que el haber conocido el pueblecito de *Innisfree* haya creado ese vínculo especial con John Ford, pero no quiere decir que esos sean más valiosos que otros. (Guerin en anexo III: 53)

5.2. AUTOCONCIENCIA: IDENTIDADES VISUALES.

De los fenómenos de la modernidad y de la segunda modernidad, nos interesan especialmente aquellos que han experimentado una trascendencia discursiva, en tanto se manifiesten como trenzados en el tejido textual de alguna de las películas que conforman nuestro objeto de estudio. De este punto de vista se desprenden dos cuestiones metodológicas de alto interés. 1) En primer lugar se sitúa al objeto-discurso en unas coordenadas estilísticas que podrían entrar en diálogo con otros motivos y formas pertenecientes a la tradición estética, lo que llevaría a enfocar la Historia del cine al modo de una historia formal inserta en la Historia general del Arte; frente al discurso histórico tanto de los procesos económicos o sociales de *longue durée*, como de la relación positivista de los grandes nombres o de la *histoire événementielle*. 2) En segundo lugar, ello sugiere la superación del problema de las influencias, en tanto que propone una mirada dirigida hacia la significación según el valor de un elemento en el interior del texto o, en todo caso, en diálogo transtextual en el seno de la cultura. En congruencia con la noción antes expuesta de poética estructural, quedará atrás la oposición original/derivado para considerar la forma como unidad significativa de pleno derecho; asumiendo que incluso en aquellos casos en los que estamos obligados a reconocer con Julia Kristeva que «tout texte se construit comme un mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte» (1969: 145)¹³⁶, existe un funcionamiento interno describible que garantiza su lectura e interpretación.

En esta encrucijada, aquellas tendencias del gusto barroco hacia el trabajo de reciclaje con materiales de acarreo, las formas manieristas, el *collage* o el pastiche, podrían agotarse en el desciframiento de mapas genealógicos de referencias interminables, unas veces reconocidas por los autores, pero en la mayoría de los casos ni tan siquiera sospechadas. Si las formas hablan a través de los individuos —cuánto más en la era digital, en la que parece que son las imágenes las que se sirven de los creadores para reproducirse en un efecto de clonación (*vid.* Mitchell, 2010)—, entonces estos ven limitada su función a la de agentes mediadores, cuyo papel finaliza con la redacción del punto y final o del último fundido a negro. No obstante, y en consecuencia, este criterio desplaza nuestro punto de vista desde una exploración psicológica del autor real hacia la comprensión de las manifestaciones discursivas y de los mecanismos que generan la significación; de la torre de

¹³⁶ «Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (*tr. n.*).

marfil del autor romántico al mecanismo estructural inmanente, esto es, hacia los procesos autoconscientes inscritos en el propio discurso fílmico: películas que hablan de su propio proceso de elaboración, mecanismos de enunciación en los que se proyecta una conciencia creadora que puede coincidir o no con la voluntad del sujeto empírico; y, lo más interesante de todo, simulacros de enunciación que sirven para poner en movimiento el magma de referencias culturales y de citas, instituyendo un orden discursivo que desencadena el efecto de sentido realista y que descubre, en último término, los trazos de un relato escondido.

Roland Barthes, en un ensayo de 1971, razonando sobre el desplazamiento de la *obra* –producto intencional– al *texto* –tejido interpretable– (vid. Barthes, 2002: 73-82) señalaba la diferencia metodológica en virtud de la cual «la obra está sujeta a un proceso de filiación», mientras que el texto constituye un hecho del lenguaje y en el lenguaje: «la metáfora del texto es la de la red; si el texto se extiende es a causa de una combinatoria, de una sistemática [...]; por lo tanto al texto no se le debe ningún respeto vital: se lo puede romper [...], se lo puede leer sin la garantía del padre» (2002: 79). Desde este razonamiento no es de extrañar que algunos años antes, en 1968, el propio Barthes se hubiera ya atrevido a expedir el certificado de defunción del autor:

la lingüística acaba de proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que *yo* no es otra cosa sino el que dice *yo*: el lenguaje conoce un «sujeto», no una «persona», y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se «mantenga en pie», o sea, para llegar a agotarlo por completo. (2002: 68)

Dando un paso más adelante, si para Barthes el problema del sujeto proyectado en el texto todavía consistía en responder a la pregunta «¿quién habla?», por aquellos mismos años, Michel Foucault clausuraba tajante y definitivamente la cuestión ante los fenómenos culturales posteriores a la modernidad: «¿qué importa quién habla? En esa indiferencia se afirma el principio ético, tal vez el más fundamental, de la escritura contemporánea» (1998: 35). El autor se ha convertido en una entelequia, en una abstracción, en un individuo que ni tan siquiera desea ser descubierto tras el texto que produce. Lo cierto es que bajo la sombra irónica de «la mort de l'auteur» de Barthes y Foucault, desde los años sesenta del siglo veinte y, sobre todo con la herencia estructuralista de la lingüística, de la semántica, de la pragmática y de la narratología, la disociación entre autor empírico y sujeto discursivo supone mucho más que un cambio de enfoque. La opinión del individuo y su identidad psicológica dejan de ser el único acceso posible a la interpretación de la obra, al tiempo que

el abandono progresivo de una ontología de los sujetos ha puesto el acento sobre la construcción de la subjetividad en el interior del denominado por Émile Benveniste como el «aparato formal de la enunciación» (Benveniste, 1999: 82-91; *cfr.* Manetti, 2012: 1-45), complicando las relaciones entre la primera y la tercera persona y desplegando un interesante abanico de posibilidades creativas¹³⁷. Así es que, como indica Jenaro Talens (2000), el sujeto en el texto artístico es una posición vacía que, sin embargo, a menudo aparece o bien enmascarada o bien atravesada por una serie de voces que lo demarcan y constituyen en una suerte de juegos barrocos. El discurso y no el individuo que lo produce pasa a definirse entonces como dispositivo autoconsciente o como «forma que piensa», recordando una vez más las enigmáticas palabras de Jean-Luc Godard. Y la autoconciencia o *autopoiesis*¹³⁸, análogamente, se entiende como un proceso netamente discursivo que excede los límites de lo literario –o de lo cinematográfico– en tanto conciencia-de-sí-mismo que constituye al sujeto proyectándolo en el tiempo y sentando las bases de una estructura del sentido relativa –por cuanto podría dar lugar a un relato–, describable e interpretable desde una mirada semiótica y antropológica.

Ello nos permitiría estudiar el modo en que el sujeto discursivo genera su propio dispositivo autoconsciente incluso cuando no existe un sistema lingüístico previo, lo que

¹³⁷ Sobre la disyunción del individuo y del sujeto en el aparato formal de la enunciación, se habrá de partir del concepto de las *estructuras dobles* en Jakobson y Benveniste, a partir de los cuales se desarrolla todo un campo de estudio común con la teoría del relato, como pone de manifiesto Gérard Genette (1989, 1993 y 1998) especialmente en *Figuras III* (1989), en donde a partir de la oposición entre *modus* y *dictum* distingue una tripartición entre autor, narrador y personaje. Por otro lado, los trabajos que entroncan con las consideraciones de A. J. Greimas sobre la instalación del punto de vista o «aspectualización» en el discurso como «la ubicación de un dispositivo de categorías que revelan la presencia implícita del actante observador» (1982, I: 42), han sido desarrollados por la corriente narratológica francesa de Jacques Aumont, Dominique Chateau y François Jost en el número 38 de la revista *Communications* (1983), importadas al relato cinematográfico por André Gaudreault y el propio Jost (1991), en donde reflexionan sobre la diégesis y las modalidades del punto de vista como relación con el enunciado –regidas por los verbos /ver/, /saber/ y /creer/– frente a la focalización como mecanismo discursivo –óptica, cognitiva y epistémica– (*cfr.* Manetti, 2012: 11-182).

¹³⁸ Manuel Ángel Vázquez Medel (2000 y 2003a) y Rafael Vidal (2005) importan esta metáfora de los campos de la biología y de la sociología a partir de la revisión de varios ensayos de Francisco Varela y Humberto Maturana (1995), así como de Niklas Luhmann (1996 y 1998). Definida como «la capacidad de los sistemas de producirse a sí mismos» o «la capacidad de autoorganización y reorganización en respuesta a los estímulos del mundo» (Vázquez Medel, 2003a: 31), la *autopoiesis* implica una perspectiva estructural desde la que el «límite entre un sistema y su entorno o medio sólo puede corresponderse con el modelo operacional concreto de sus elementos. Dicha diferencia forma parte, pues, de la misma regulación del sistema. La reiteración temporal de un tipo específico de operaciones permite, así, la constitución del sistema, más allá del mero acontecimiento, y dentro de los enlaces subsecuentes con las operaciones anteriores que ello conlleva. Es ahí donde hay que situar los conceptos de *autopoiesis* como proceso de reproducción de las operaciones propias del sistema, y de *autorreferencia* como la capacidad de dichas operaciones para establecer los enlaces subsecuentes de sus elementos, antes» (Vidal, 2005). Poniendo estas ideas en relación con los procesos de las dos modernidades cinematográficas queda claro que esa apertura del sistema hacia los fenómenos limítrofes genera una reorganización de todo el conjunto.

sería de gran valor para explorar un tipo de semióticas introversivas en las que la significación se construye, como hemos visto, categoría a categoría. Y es que cuando Benveniste argumenta su teoría de la enunciación parte de la superación de la oposición saussureana clásica entre *langue* y *parole*, puesto que en lugar de concentrarse en el producto de la puesta en uso que constituye en sí la *parole*, se ocupa más bien del modo en que el proceso mismo de actualización de la lengua se inscribe en discurso (*cf.* Manetti, 2012: 22), esto es, el dispositivo formal que muestra cuanto oculta. Así las cosas, el acto mismo de proferir un enunciado genera cuatro vectores relacionales, a saber, 1) en primer lugar el locutor se define en relación con el sistema de significación que emplea «como un proceso de apropiación» (Benveniste, 1999: 84); 2) en segundo lugar «introduce a quien habla en su habla» mediante la triple deixis personal, el pacto pragmático, la espacialización y la temporalización, generando posiciones referidas mediante los modos sintácticos y déicticos específicos; 3) inscribe en los modos sintácticos que emplea diferentes grados de actitud de responsabilidad con respecto a los contenidos del enunciado; y 4) por último, acentúa «la relación discursiva con el interlocutor, ya sea este real o imaginario, individual o colectivo» (Benveniste, *op. cit.*: 88). Si bien el sujeto es siempre una abstracción, dentro del discurso consiste en un simulacro formal que establece una frontera entre el lado de allá y el lado de acá, también entre el texto y el lector, entre el marco y el cuadro, entre el mundo representado y el pacto de suspensión del descreimiento que se extiende en la duración de la experiencia estética y comunicativa:

Del quadro formale dell'enunciazione viene privilegiata qui soprattutto l'istanza identificabile in un soggetto che è possibile inferire e presupporre se si considera l'enunciato un attante-oggetto. Avendo di fronte il testo, è possibile presupporre che questo testo sia stato «enunciato» da qualche soggetto dell'enunciazione, che si è posto di fronte a esso, enunciandolo, nella relazione soggetto-oggetto, è impossibile risalire dal testo al soggetto enunciatore. Come giustamente sottolinea Denis Bertrand il soggetto dell'enunciazione «reale» è inattingibile. (Manetti, 2012: 115)¹³⁹

Lo que de aquí se desprende es que, en el discurso, el propio concepto de enunciación¹⁴⁰ genera todo un marco de comprensión separado del individuo que lo

¹³⁹ «Del cuadro formal de la enunciación resulta destacable aquí sobre todo la instancia identificable en un sujeto que es posible inferir y presuponer si se considera al enunciado como un actante-objeto. Teniendo de frente al texto, es posible presuponer que ese texto haya sido 'enunciado' por algún sujeto de la enunciación, quien se ha colocado ante él, enunciándolo, en la relación sujeto-objeto, es imposible ascender del texto al sujeto enunciatore. Como precisamente subraya Denis Bertrand, el sujeto de la enunciación 'real' es inalcanzable». (*tr. n.*)

¹⁴⁰ En el estudio de la enunciación en el discurso cinematográfico seguiremos las líneas marcadas por Gianfranco Bettetini (1968 y 1996), Christian Metz (1991), Francesco Casetti (1989) y Lorenzo Cuccu y Augusto Sanati (1988). Incorporando recientes escollos como la condena de la enunciación en el cine de

produce a partir de la puesta en marcha del desarrollo sintáctico espacial, temporal y actancial, esto es, mediante operaciones de *débrayage* y *embrayage*: «operación por la cual la instancia de la enunciación [...] con miras a la manifestación— disjunta y proyecta fuera de sí de ciertos términos vinculados a su estructura de base a fin de constituer así los elementos fundadores del enunciado-discurso» y «efecto de retorno a la instancia enunciación», respectivamente (Greimas & Courtés, 1982, I: 113 y 138). Para Greimas, en un primer momento en *Semántica estructural* (1987: 205-207), el problema de la enunciación tiene que ver con el sujeto y con su orientación actancial hacia un objeto, de manera que una posible perspectiva de estudio es la que entiende al enunciado como actante-objeto respecto del hacer de un sujeto que toma la palabra y pronuncia un discurso. En un segundo momento, no obstante, en función del principio de inmanencia y de la independencia del texto exigidos por el método de la semiótica generativa, Greimas desplaza el punto de vista del problema de la subjetividad hacia la noción de *simulacro enunciativo* inscrito en el texto o *enunciación enunciada*, inaugurando una interesante segunda vía de indagación (Greimas, 1973: 69-71; *cf.* Manetti, 2012: 113-131). Ello complica aún más el cuadro formal de la enunciación, pues prevé la posibilidad de que los sujetos se enuncien en el interior del discurso generando un efecto de puesta en abismo al modo del cuadro dentro del cuadro, de las cajas chinas dispuestas unas dentro de otras o de los fractales, en un apasionante juego especular que contribuye a confirmar el texto como universo semántico cerrado sobre sí mismo no sólo en lo concerniente al género lírico.

En esta línea Francesco Zucconi (2013: 139-143), razonando sobre la pertinencia de la aplicación de la teoría de la enunciación a las imágenes, recuerda la naturaleza no-lingüística de este tipo de semióticas, lo que haría imposible extrapolar *a priori* tanto la reduplicación del enunciador y del enunciado como el acto de apropiación del sistema lingüístico que advertía Benveniste en su primer vector de relaciones. A pesar de todo, siguiendo las indagaciones de Louis Marin (1988a) sobre el arte renacentista y la teoría del observador enraizada en *De pictura* de Leon Battista Alberti, este autor advierte de la posibilidad de encontrar el segundo tipo de mecanismos de simulacro o enunciación enunciada en los textos visivos bajo las formas de una figura que muestra, de un gesto que señala o de alguien que observa y adopta incluso una actitud, manifestando un estado de

David Bordwell (2009: 16-26) al no constituir un lenguaje, en donde el problema de enunciativo a través de las imágenes no será ya verbal sino reflexivo —«il film ci parla di se stesso, o del cinema o dello spettatore» (Manetti, 2012: 188), y las críticas de Jacques Fontanille a Metz (1994), proponiendo el nivel de pertinencia del estudio de la «praxis enunciativa». De todo ello se ocupa Giovanni Manetti en 2012: 167-196.

ánimo que invita a pasar a la escena. En definitiva, una instancia mediadora que delata tanto como naturaliza la presencia de un marco dentro de otro, generando un efecto de sentido realista y una orientación de la mirada en una apropiación tímica de la escena:

il soggetto osservatore, benché singolare, si identifica in una serie di strategie di composizione e si articola secondo una gradualità figurativa di manifestazione: dalla scelta del taglio dell'inquadratura all'attribuzione del punto di vista a un soggetto presente all'interno del racconto, fino alla presenza di personaggi inseriti nel campo visivo con il fine di produrre nello spettatore un'identificazione cognitiva, passionale o pragmatica. (Zucconi, 2013: 141-142)¹⁴¹

Así pues, retomando la oposición representatividad/presentatividad de Louis Marin (1988b), existen figuras dentro de los límites del encuadre del campo visual que pueden desempeñar la función de «figuras de marco» o de «presentación de la representación», que darían cuenta de este simulacro cuestionando el acto de mostrar tanto hacia los estratos sucesivos de profundidad en la imagen como hacia afuera, devolviendo una mirada cómplice al espectador y ofreciendo una primera interpretación de aquel encuadre o enunciado que se convierte en objeto-actante de su acto de observar o de señalar:

C'est ainsi également que le cadre (j'entends par là les procès et les procédures d'encadrement, la dynamique et le pouvoir de cadrage) délèguera quelques-unes de ses fonctions à une figure particulière qui, tout en participant à l'action, à l'histoire «racontée, représentée», *énoncera par ses gestes, sa posture, son regard, moins ce qui est à voir, ce que le spectateur doit voir que la manière de le voir.* (Marin, 1988a: 70)¹⁴²

En nuestro caso podemos argumentar con facilidad una disociación entre las instancias discursivas y los individuos empíricos en cada una de las obras que componen nuestro objeto de estudio a partir del proceso de cancelación de la referencialidad que observábamos en el epígrafe 5.1.2.1. a partir de la formulación de una poética juvenil en *Surcando el jardín dorado*. En los periodos que en rigor componen la filmografía de Guerin queda claro, además, que en aquellas películas que no están apegadas a la tradición narrativa de la ficción, o bien el encuadre aparece delatado como una selección de la cual se nos previene que es el resultado de un proceso de observación, o bien se genera un duplicado del cineasta dentro de la película. Dicho doble, siguiendo la tradición de los dobles de toda

¹⁴¹ «El sujeto observador, aunque singular, se identifica con una serie de estrategias de composición, y se articula según una gradualidad figurativa de manifestación: de la elección de los límites del encuadre a la atribución del punto de vista a un sujeto presente en el interior del relato, hasta la presencia de personajes insertos en el campo visivo con el fin de producir en el espectador una identificación cognitiva, pasional o pragmática». (tr. n.).

¹⁴² «Así es que el marco (entiendo con ello los procesos y los procedimientos de enmarcar, la dinámica y el poder de encuadrar) delegará algunas de sus funciones a una figura particular que, incluso participando de la acción, de la historia 'contada, representada', enunciará con sus gestos, con su postura, con su mirada, *no tanto aquello que hay que ver, aquello que el espectador debe ver, como más bien el modo de verlo.*» (tr. n.).

la Historia del arte, aunque a veces pueda adoptar la figura, el rostro y hasta el nombre de José Luis, se proyecta hábilmente en el interior del enunciado audiovisual a modo de reflejos en cristales, de representaciones en fotografías o de sombras, adoptando el rol de *guest* o de invitado, como sucede en la película de 2010 que lleva el mismo nombre; de manera que el autor real, en tanto que huésped en un lugar en el que sabe que está de paso, queda expulsado de la imagen como protagonista y enmascarado bajo la argucia de la figura mediadora del *cameraman* observador. Además, se ha de advertir que *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, *Dos cartas a Ana* o *Recuerdo de una mañana* ya llevan incorporados en sus títulos el dato de que alguien habla, escribe, fotografía, filma o rememora. En suma, estos paratextos ponen de manifiesto la mediación de una instancia fuerte de subjetivización en quien delega el autor, al tiempo que distancia a ese enunciador inscrito en el discurso de la responsabilidad sobre el enunciado: se trata de unas fotografías capturadas al azar o de un recuerdo que no se compromete a manifestar ni como una verdad dura, ni al modo de la prueba empírica.

De forma análoga, la presencia de cartelas iniciales o finales como la de *Innisfree* (2008; 01:48:05) o *En construcción*, generan un mecanismo de doble reenvío de la espacialidad simulada a la topología plana¹⁴³ y del plano del enunciado al plano de la enunciación (2001; 00:02:29; ver figuras 44 y 45, respectivamente). Es decir: del espacio de lo visible de la representación aparentemente *naïf* a la advertencia quizás incluso irónica de que ese mundo no es sino el resultado de una voluntad discursiva que la ha dispuesto de una determinada manera; de la impresión realista de las figuras en perspectiva hacia la denuncia de aquella superficie plana que vuelve patentes a las formas visivas y que delata la interferencia de una mediación. ¿Quién es por tanto esta voluntad que habla en silencio diciendo «ven y mira»? ¿Cuál es la presencia que advierte y se distancia tanto de la veracidad de las imágenes como de lo que estas contienen? Nunca lo sabremos y, por otra parte, no es pertinente: se pone de manifiesto la instalación de una forma de mirada más que la psicología que la sostiene; la cual, por otra parte, queda negada, escondida, enmascarada bajo las figuras inciertas del reflejo y de la sombra.

Por último hay que destacar que en relación a *La academia de las Musas* José Luis Guerín incluso ha reconocido que el distanciamiento que proporciona la construcción de este simulacro enunciativo constituye una necesidad ética dentro de su poética del cine. El autor empírico debe mantenerse al margen, fugarse de las imágenes para dejar desarrollarse

¹⁴³ Cfr. Thürlemann, 1991: 29 y Greimas, 1994: 17-42.

a las situaciones creadas ante la mirada que filma; en un efecto que no pretende sino la búsqueda de una madurez al modo de Eric Rohmer en sus *Seis cuentos morales*:

aparece Rohmer con comedias de una apariencia extraordinariamente liviana y con unos personajes de unas muchachas pequeño-burguesas cuyo único problema parece que es si se casan o no se casan, como en *Le bon mariage*, o si va a pasar el verano en Biarritz o en Normandía en *Le rayon vert*. Y provocaba cierta indignación cómo una persona de la altura intelectual de Eric Rohmer podía interesarse por esas menudencias, como si los conflictos morales que contienen esas películas no nos concernieran. En Rohmer había algo extraordinariamente moderno para mí. Primero que nos damos cuenta de que el espectador sigue buscando un héroe en el cine que represente los valores del cineasta. Y Rohmer ha superado esa etapa: no nos es posible ver en las muchachitas que filma Rohmer un *alter ego* del cineasta. Y en segundo lugar que mira a esas personas con una humildad extraordinaria, es decir, sin caricaturizarlas, sin condenarlas, interesándose por esas nimiedades. (Guerin en anexo V: 85)

Volviendo sobre los cuatro vectores descritos por Benveniste, entonces, se observa que en primer lugar el sujeto de la enunciación ya no se apropia del sistema de representación, sino que en el *écart* o desvío que supone el acto de imponer unos límites y encuadrar una imagen, está obligado a inventarlo, a articularlo de manera única y diferente en cada acto concreto según el pacto generado; convocando las referencias estilísticas y empleando las argucias formales que se manifiestan en cada caso indicando cómo mirar. En segundo lugar podría introducir a un locutor delegado que puede coincidir o no con su identidad, el cual, por el acto de mostrar –*Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, *Dos Cartas a Ana*, *Correspondencias*– o de recordar –*Recuerdo de una mañana*– despliega un espacio, un tiempo y unos objetos que sólo existen en tanto que dicho sujeto simulado genera un campo visivo en torno a sí. En tercer lugar inscribe una relación con el contenido del enunciado, creando posibles efectos irónicos o de distanciamiento como en *La academia de las musas*, *Innisfree* o *En Construcción*; o una advertencia de que se trata de un punto de vista sobre la realidad y no de la realidad misma. Ello genera entonces prácticas y lógicas de visión conforme a una arquitectura del sentido: «una cornice cognitiva e un orientamento emotivo si protraggono al di là della durata della visione e smargino oltre i confini dell’opera, tendendo a imporsi come chiavi di lettura e architetture di senso per la condivisione del mondo sensibile» (Zucconi, 2013: 143)¹⁴⁴. En cuarto lugar produce un punto de recepción que en ocasiones aparece designado como una instancia figurativa de interlocución –el mismo José Luis que enuncia en *Unas fotos...* ya que adquiere la forma de un diario íntimo o de un soliloquio; Ana Portinari en *Dos Cartas a Ana* o Jonas Mekas en las *Correspondencias*–, o simplemente

¹⁴⁴ «Un marco cognitivo y una orientación emotiva se proyectan más allá de la duración de la visión perdiéndose tras los confines de la obra, en una tendencia a imponerse como las claves de lectura del sentido para la vivencia compartida del mundo sensible.» (tr. n.).

delatado tanto por el acto de encuadrar como por la identificación con el punto de vista del *cameraman*.

Esta consideración sobre la instancia mediadora, ya sea un encuadre o ya sea un espejo, nos conduce directamente a un quinto matiz que Benveniste incluye al final de su razonamiento sobre la teoría de la enunciación. Ello nos pone sobre la pista de la diferencia entre comunicación verbal y comunicación mediada, en concreto, a través de la escritura. Superpuesto al *cuadro formal de la enunciación* entraría en juego un *cuadro figurativo de la enunciación*, por el que a la descripción de la forma semiótica se le superpone una descripción de la condición figurada del acto mismo de escribir o de inscribir. Como formas complejas del discurso, entonces, las escrituras y las inscripciones muestran la existencia un doble fondo, puesto que «el escritor se enuncia escribiendo, y dentro de su escritura hace que se enuncien individuos» (Benveniste, *op. cit.*: 91). En consecuencia, afirma Manetti que cuando se pasa del supuesto de la interacción comunicativa cara a cara al texto las cosas se complican, pues si el lingüista francés se refería a la relación *interpersonal* entre sujetos empíricos, en la confrontación con el texto la relación pasa a ser *mediada e interpretativa* en procesos elusivos de enmascaramiento y desenmascaramiento.

Así las cosas, en el discurso cinematográfico y post-cinematográfico, los fenómenos autoconscientes se sitúan más allá del mero juego intertextual y del placer de la cita por la cita. Tampoco consiste en el gesto en ocasiones narcisista del *cameo* por el que el autor empírico participa de la trama como un personaje, como hace Jean Renoir en *La regla del juego* (1939) regalando la lente a la marquesa, poniendo con ello en movimiento el mecanismo dramático y desatando el conflicto; o el más discreto Alfred Hitchcock cruzándose tímidamente por el eje de la composición en cada una de sus películas. Tampoco se trata de un juego críptico de *homenajes* o de referencias escondidas en el encuadre, lo cual generaría una comunicación elitista sólo apta para los iniciados que manejen todas esas referencias culturales en tanto que sean capaces de reconocerlas. Ello también deja atrás aquella moda del *cine dentro del cine* que consiste en un discurso celebrativo sobre la profesión y sus entresijos, el cual peca a menudo de una melancolía del modelo industrial en airados melodramas ambientados en la decadencia los oropeles del cine de estudio. Los fenómenos autoconscientes, por el contrario, en estrecha relación con las propiedades que hemos adjudicado a las prácticas-teóricas y más allá de la trama o del contenido de la puesta en escena, presentan un juego especular de formas que, al mismo tiempo que dan lugar a un efecto de sentido y a un pacto de lectura, tematizan los trayectos

generativo y figurativo en el interior del texto fílmico, lo cual da cuenta, recordemos las palabras de Louis Marin, de un «*cómo* hay que ver» o *modus* más que del «*qué* hay que ver» o *dictum*.

Esa dimensión del *cómo ver* consiste por tanto en la instalación en el discurso fílmico de una mirada particular a partir del acto de presentación de una serie de figuras. Para producir un efecto de poeticidad, además, estas figuras reconocibles en las películas de José Luis Guerin pasan necesariamente por motivos excéntricos que renueven la mirada, como el del *flâneur* o paseante sin propósito y el *bricoleur* o inventor artesanal de la técnica en cada creación concreta. Examinaremos por tanto en las páginas siguientes las dos principales identidades visuales o máscaras figurativas con las que el discurso fílmico instala esta dimensión autoconsciente de «la forma que piensa». Insistiremos una vez más en que este tipo de proyecciones son simulacros de enunciación o figuras de marco que sirven de argucia para poner en marcha la relación interpretativa con el texto más allá de los meros juegos autobiográficos. Incluso desconociendo la vida del autor real o las referencias a las que aluden, el espectador está invitado a entrar en el orden de una mirada que se instituye por sí misma en cada obra.

5.2.1. *Flâneur*.

Flâneur, del francés, «ce qui flâne, aime à flâner; promeneur»¹⁴⁵; persona que practica la «flânerie» y es por ello que se la reconoce. El *flâneur* es en consecuencia un producto de esa actividad particular más que el origen de la misma, la cual lo caracteriza y distingue frente a otras figuras. Así es que a diferencia de la imagen del viajero que se encamina hacia un destino, del conquistador que pretende someter un territorio, del peregrino o del romero –quienes se ponen en movimiento para llegar a un recinto sagrado en el que aspirar a la gracia divina–, del vagabundo o del pícaro, del fugitivo que huye de su persecutor, o del trotamundos movido por un deseo de conocer lo extraño y de fundirse con lo exótico; la *flânerie* no se orienta hacia nada ni contra nada en concreto, no persigue nada, no quiere nada *a priori*. Desde el punto de vista de la semiótica narrativa, aparentemente, el *flâneur* no puede ser definido como sujeto, puesto que no encuentra objeto alguno al que acercarse, con el que confrontarse o del que distanciarse. El valor de esta figura radica por el contrario en el la acción durativa que se desprende del verbo «flâner».

Una primera acepción de esta voz francesa pone en juego ante todo el tema de la mirada como aspecto central: «se promener sans but, au hasard, pour *le plaisir de regarder*. par exemple, flâner des magasins»¹⁴⁶. Se combinan entonces dos dimensiones: una dimensión motora –entendida como una *errancia*¹⁴⁷– y otra perceptiva en la que se activa y se agudiza el sentido de la vista¹⁴⁸.

¹⁴⁵ «Aquel que deambula, gusta de deambular, paseante.» (*tr.n.*). No se ofrecerá una traducción de este vocablo en lengua española, puesto que no encontramos un equivalente adecuado. Dejando dicha tarea para los especialistas en traducción, emplearemos en lo sucesivo este extranjerismo para referirnos a una figura más que a un concepto lingüístico, cuyos rasgos formales buscaremos en los textos que lo manifiestan. Por lo demás, las definiciones semánticas aquí ofrecidas tanto del sustantivo como del verbo proceden de la edición de 2016 del diccionario monolingüe Larousse.

¹⁴⁶ «Pasear sin rumbo, al azar, por el placer de mirar: por ejemplo, curiosear los escaparates.» (*tr. n.*).

¹⁴⁷ Daniel Lesmes (2011: 55-68) distingue dos de las acepciones del verbo español «errar», como vagar y equivocarse, respectivamente, a propósito del análisis del *flâneur* emprendido por Walter Benjamin. En esta diatriba, concluye que la errancia como deambular sin rumbo es un ejercicio de depuración de la mirada, lo que podría aportar algún valor heurístico frente a la sospecha de falsedad que se atribuye a la divagación en el discurso racional.

¹⁴⁸ Jonathan Crary, en su monografía *Las técnicas del observador* (2008), dedicada al tema de la mirada en las prácticas discursivas y sociales del siglo XIX, pone de relieve que la figura del observador consiste en la reducción de la conciencia a una mirada móvil, una mirada en tránsito constante en interdependencia con los dispositivos de visión; conjunto que presupone tanto máquinas ópticas, fotográficas y cinematográficas como prácticas sociales, tránsitos por el espacio urbano, arquitecturas, el urbanismo, etcétera. El observador y su mirada se inscriben en la vida moderna y en su espacio por excelencia, la ciudad, la cual contiene todo un modelo de visualización que señala hacia una lógica del sentido en tensión entre el /ver/ y el /ser visto/. Ya en los años sesenta, Marshall McLuhan en *Understanding media*, asociaba la modernidad y sus procesos sociales con la progresiva predominancia del ojo, tránsito acentuado con el desplazamiento de la cultura impresa a la comunicación audiovisual (1996: 88-107). Aimée Boutin, finalmente, asocia la modernidad y la experiencia de la vida en la gran ciudad con una serie de tecnologías: las «tecnologías de la observación», las cuales organizan jerárquicamente a la sensibilidad perceptiva en recorridos que «exploran la conexión entre los sentidos, sus

Otro matiz a tener en cuenta es que el *flâneur* gusta de su deambular, el cual, a pesar de ser puramente ocioso, le proporciona un cierto placer. La segunda acepción, en consecuencia, muestra una dimensión temporal, una duración que incide nuevamente en su absoluta carencia de utilidad: «paresser, perdre son temps: par exemple, flâner en route»¹⁴⁹. La *flânerie* no produce ningún objeto material; el *flâneur* tampoco se lleva nada de su paseo, alcanzando un objeto, obteniendo una recompensa o entablando una relación. No produce ningún resultado económico, pues el vagar siquiera le reporta «oficio ni beneficio». En ello se diferencia del turista, quien fija el evento del viaje en su memoria mediante la adquisición de un objeto vulgarmente llamado «souvenir» –recuerdo– que restituya la experiencia; o incluso entablando relaciones, como es propio del diplomático o del explorador, vínculos que cultivarán en lo sucesivo mediante el intercambio de correspondencias y de obsequios.

Otro rasgo importante es que la *flânerie* no sigue ningún recorrido preestablecido, puesto que ello implicaría necesariamente la existencia de un punto de partida y de un destino que se desea alcanzar de antemano. La trayectoria que sus pasos describen tampoco es la de la línea recta, optimizando el tiempo y la energía para alcanzar su propósito, sino que se corresponde más bien con la descrita por una línea ondulada con curvas sinuosas, volviendo a pasar en ocasiones incluso por los mismos sitios. El *flâneur* tampoco cuenta con un mapa del territorio en el que previamente ha trazado un plan al que da cumplimiento con su discurrir, sino que por el contrario genera el espacio en torno a sí cuando es sorprendido por algo que llama poderosamente su atención. Su mirada sirve entonces de recipiente, de pantalla o de espejo para aquello que va encontrando en una complejidad multiforme de impresiones y de afecciones. Volviendo entonces sobre el esquema enunciativo, el cuadro formal se duplica, generando dos niveles entre los cuales la mirada es el elemento mediador o la figura de marco para el pasaje entre uno y otro.

En primer lugar, y en un nivel interno, el *flâneur* no es destinador sino destinatario, es decir, que en tanto se ve interpelado por los escaparates, los vehículos, los anuncios, los cuerpos, los rostros, los vestidos, etcétera, estos le hablan, le comunican incluso involuntariamente. Y él, complacido por ese festín de mensajes para sus sentidos, excitados ante cada nueva provocación, los recibe gustosamente saboreándolos con su mirada atenta: «oh! Errer en Paris! Adorable et délicieuse existence! Flâner est une science, c'est la

tentativas de cognición y la memoria, la proximidad y la distancia, lo propio y lo otro, la intuición y la razón, el realismo y la fantasía, la atracción y la repulsión, lo masculino y lo femenino» (2012:125).

¹⁴⁹ «Holgazanear, perder el tiempo: por ejemplo, deambular por el camino.» (*tr. n.*).

gastronomie de l'oeil. Se promener, c'est végéter ; flâner c'est vivre»¹⁵⁰, afirma el narrador de la *Physiologie du mariage* de Honoré Balzac en la meditación tercera (2015: 32) mostrando una interconexión sinestésica entre los sentidos. De aquí se desprende además que dicho proceso es bidireccional –toda una fenomenología de la percepción¹⁵¹–, de manera que la mirada del *flâneur* no es constituyente del entorno, sino que está constituida porque hay algo que mirar; al tiempo que el objeto de esa mirada adquiere forma en tanto que alguien lo está observando concediéndole entidad y proyectando estructuras e interrogantes desde su extraordinaria sensibilidad¹⁵²: «resensualizing the flâneur, however, implies a larger desire to reconceive the modern city as a sensual place and reconstitute the sensescapes of modernity to which the flâneur's perambulations give us privileged access» (Boutin, 2012: 127)¹⁵³.

En un circuito externo, en segundo lugar, el *flâneur* sí puede ser considerado como sujeto actancial en toda regla en interdependencia con un objeto que no es ya el mundo circundante, sino el discurso que él mismo formula dando cuenta de su transitar y de los hallazgos de su mirada. Definido entonces el sujeto como sujeto de la enunciación y el objeto como enunciado –objeto-actante de aquella acción enunciativa–, el individuo queda disuelto en el acto de habla o en una escritura que, en coherencia con la errancia de su actividad motora y perceptiva, dará lugar necesariamente a una divagación temática entre digresiones aparentemente inconexas.

En definitiva, el *flâneur* es al mismo tiempo destinatario interpelado por el mundo que «de habla», lector de esas imágenes que constituyen su mirada y enunciador que produce un relato en donde formaliza y objetiviza sus impresiones. Se genera así una estructura

¹⁵⁰ «¡Oh! ¡Error por París! ¡Adorable y deliciosa existencia! *Flâner* es una ciencia, es la gastronomía del ojo. Pasear es vegetar, *flâner* es vivir.» (tr. n.).

¹⁵¹ Con respecto a la estructura del /ver/ y del /ser visto/ resulta interesante acudir a las páginas de *El ojo y el espíritu* de Maurice Merleau-Ponty (1986: 20-24) en donde este filósofo, desde el punto de vista de la fenomenología, razona en torno a la reflexividad de la representación visiva poniendo de manifiesto tanto la mediación como una posible elaboración estética del mundo entre otras posibles: «instrumento que se mueve a sí mismo, medio que se inventa sus fines, el ojo es eso que se ha conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano» (op. cit.: 21). Ello, igualmente, propondría que en cada acto de creación visual existe implícita toda una teoría de la mirada y un modelo de visualización histórica y culturalmente determinados: «quedémonos en lo visible con su sentido estrecho y prosaico: el pintor, cualquiera sea, mientras pinta, practica una teoría mágica de la visión. Le hace falta admitir que las cosas pasan en él» (op. cit.: 22).

¹⁵² Resulta simpático el dato que aporta Aimée Boutin (2012: 128) a propósito de la lectura paralela entre *Fleurs du mal* de Baudelaire y *The Man of the Crowd* de Poe, en donde observa que en la *flânerie*, junto al sentido de la vista y a la instalación de una forma de mirada, predomina también el sentido del olfato, pues aparecen bien señalados los efluvios de la masa y de los distintos perfumes que circulan por el espacio.

¹⁵³ «Re-sensualizar al *flâneur*, sin embargo, implica el deseo mayor de replantear la ciudad moderna como un lugar sensual y reconstituir los paisajes sensoriales de la modernidad a los que los devaneos del *flâneur* nos dan un acceso privilegiado.» (tr. n.).

compleja de seducción e interpelación que, siempre en el interior del plano del enunciado – no representaremos aquí ni al autor ni al lector como individuos empíricos–, podríamos esquematizar de la siguiente manera articulando la doble posición del *flâneur* como figura de marco, esto es, alguien que señala, que presenta las formas a las que alude dentro del discurso, al tiempo que ofrece una reacción afectiva de complacencia, fascinación o desagrado que establece el «modus» de esa presentación (figura 46):

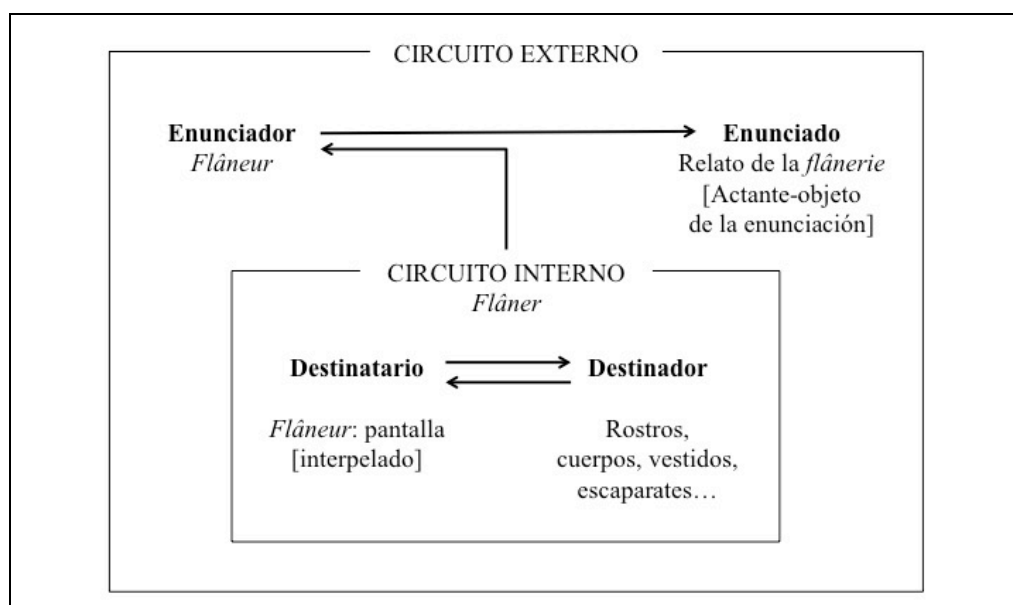


Figura 46: doble circuito inscrito dentro del discurso.

En lo que se refiere a la manifestación de esta estructura compleja, dotándola de forma figurativa, una lectura atenta al estudio que Walter Benjamin le dedica a la obra de Charles Baudelaire (1983: 35-66) certifica que el *flâneur* está indisolublemente ligado a las prácticas de la vida moderna en ciertos espacios que le son característicos¹⁵⁴, en concreto, en París. Su espacialidad no es la de los salones, en donde los muros y los velos mantienen estable la frontera entre lo público y lo privado, sino que inserto en el sofisticado dispositivo de observación en forma de *synopticon*¹⁵⁵ de la galería decimonónica, repleta de

¹⁵⁴ En su razonamiento, Benjamin observa que en esta época prevalece el sentido de la vista sobre el del oído. Recurriendo a una cita de la *Sociología* de Georg Simmel propone el ejemplo del transporte público, en el que, en primer lugar, los chirridos de los mecanismos de las máquinas, de sus motores, de las bestias que tiran de los carros o de las máquinas de vapor, generan un ruido perpetuo que diluye cualquier percepción auditiva (Benjamin, 1986: 37-38). En segundo lugar, la duración del trayecto genera una situación inédita: durante unos minutos o incluso horas, los individuos tienen la posibilidad de observarse unos a otros de forma pausada y sin hablar entre ellos. De otra parte, el surgimiento de la prensa moderna de masas da cuenta de un aislamiento individualista en la relación del lector con el periódico, el cual deviene objeto de atención prolongada y fuente de informaciones de toda clase.

¹⁵⁵ El concepto de *synopticon* procede de la relectura del *panopticon* foucaultiano que realiza el criminólogo Thomas Mathiesen (1997: 2015-232), refiriéndose a aquellas instancias de sospecha más que de vigilancia, de

cristales y de escaparates que permiten /ver/ y /ser visto/ al mismo tiempo, el *flâneur* literario original está fuertemente anclado en el tiempo histórico, convirtiéndose en el cronista de la vida burguesa parisina del segundo imperio (1852-1870; *vid.* Ferguson, 1994):

‘The arcades, a rather recent invention of industrial luxury’, so says an illustrated guide to Paris of 1852, ‘are glass covered, marble-panelled passageways through entire complexes of houses whose proprietors have combined such especulations. Both sides of the passageways, which are lighted from above, are lined with the most elegant shops, so that such an arcade is a city, even a world in miniature’. It is on this world that the flâneur is at home; he provides ‘the favourite sojourn of the strollers and the smokers, the stamping ground of all sorts of Little métiers, with its chronicler and its philosopher. [...] The arcades were a cross between a Street and an intérieur. If one can speak of an artistic device of the *physiologies*, it is the proven device of the *feuilleton*, namely, to turn a boulevard into an intérieur. The street becomes a dwelling for the flâneur; he is as much at home among the façades of houses as a citizen in his four walls. To him the shiny, enamelled sign of business are at least as good a wall ornament as an oil painting is to a bourgeois in his salon. The walls are the desk against which he presses his notebooks; news stands are his libraries and the terraces of cafés are the balconies from which he looks down on his household after his work is done. (Benjamin, 1983: 36-37)¹⁵⁶

El cristal se convierte en una metáfora que tensa los dos polos comprendidos por la *transparencia* y la *opacidad* tanto del sujeto como del universo de formas circundantes (*cf.* Marin, 1992: 123-130), de modo que se convierte en una mediación necesaria para poder observar un fenómeno cualquiera. Como ante un escaparate el curioso puede pasar y detenerse a mirar el microcosmos escénico que en él tiene lugar, el *flâneur* encuentra un entretenimiento similar observando todos los elementos escenográficos de la vida en

observación más que de control jerárquico o piramidal, de manera que es el individuo, asediado por la multitud, el que pone en marcha el mecanismo de visualidad. Frente al *panopticon* de Jeremy Bentham – asimilable a la imagen del «Big Brother» en la novela de George Orwell 1984: «¡el gran hermano te ve y te vigila!»–, genera la estructura contraria: el *synopticon*, en donde muchos –las masas– ven a unos pocos a propósito de un aspecto que los concita y los condensa en torno a sí: «the concept is composed of the Greek Word *syn* which stands for ‘together’ or ‘at the same time’ and *opticon*, which has to do with the visual» (Mathiesen, 1997, p. 219). El propio Orwell, en esta misma novela introduce en un segundo momento dicho cambio en las prácticas de visualización y de control, de modo que las instancias actanciales del vigilante y del vigilado recaen sobre el mismo sujeto: «No nos contentamos con una obediencia negativa, ni siquiera con la sumisión más abyecta. Cuando por fin te rindas a nosotros, tendrá que impulsarte a ello tu libre voluntad.» (1980: 123).

¹⁵⁶ «Las galerías, una reciente invención del lujo industrial’, así dice una guía ilustrada de París 1852, ‘están cubiertas de cristal, con corredores de mármol a través de grandes complejos de casas cuyos propietarios ponen en común sus negocios. A ambos lados, los corredores, que están iluminados desde arriba, discurren entre las tiendas más elegantes, de modo que cada galería es como una ciudad, incluso un mundo en miniatura’. Es en este mundo en el que el *flâneur* se encuentra en casa; en donde establece su morada favorita entre paseantes y fumadores, sobre un campo repleto de todo tipo de pequeños oficios, de los cuales es cronista y filósofo. [...] Las galerías eran una mezcla entre una calle y un espacio interior. Si se puede hablar de un mecanismo artístico de las *physiologies*, es a partir del dispositivo del folletón, es decir, convertir el bulevar en un interior. La calles se convierte en el hogar del *flâneur*; se siente tan en casa entre las fachadas de los edificios como un ciudadano entre cuatro paredes. Para él, el brillante y esmaltado anuncio de los negocios resulta tan agradable como lo es una pintura al óleo en la pared del salón de un burgués. Los muros son el escritorio sobre los cuales garabatea en sus cuadernos de notas; los quioscos de periódicos son sus librerías, y las terrazas de los cafés son los balcones desde los cuales contempla una vez que concluye su trabajo.» (*tr. n.*).

sociedad, cuya puesta en escena a través de la moda –no sólo en lo que tiene que ver con la vestimenta sino en el sentido más amplio del término– se convierte en fuente de información. Frente a la creencia de que la desnudez coincide con el máximo grado de revelación de la verdad, son las apariencias y sus más mínimos detalles las que aportan todo un conjunto de informaciones preciosas a ojos del *flâneur*: la puesta en escena del mundo moderno, redefinido como imagen y representación, se convierte en un sustancioso texto completamente disponible para él.

Para Benjamin, el *flâneur* de Charles Baudelaire pertenece a la sociedad, la ciudad es su hogar y la vida burguesa su entorno natural; forma parte del ecosistema y lo necesita. Sin embargo, más adelante reconoce que se distingue de la multitud y de las masas en una contradicción que le es característica: «Baudelaire loved solitude, but he wanted it in a crowd» (Benjamin, 1986: 50)¹⁵⁷. Habita inmerso en el gentío, pero al mismo tiempo se abstrae de todo aquello que le rodea para retraerse en un espacio interior desde donde adquiere la distancia necesaria como para convertirse en lector crítico y atento de toda esa maraña de sensuales mensajes que recibe. No hay que olvidar que en Baudelaire el *flâneur* es un ser provisto de gran agudeza sensorial, de modo que es capaz de distinguirse del común de los mortales: «he who chooses to dwell at the center of the movement of the crowd, but who resists being sucked into it, he remains disengaged, masterful, princely, invisible, superior, and omniscient» (Boutin, 2012: 128)¹⁵⁸. «Su pasión y su profesión es fundirse con la multitud» –afirma el poeta–, y cuanto más lo hace más se distancia de ella:

El paseante perfecto, el observador apasionado, halla un goce inmenso en lo numeroso, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y en lo infinito. Estar fuera de casa y, no obstante, sentirse en casa en todas partes; ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los efímeros placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir con torpeza. *El observador es un príncipe que disfruta en todas partes de su anonimato.* [...] También se lo puede comparar con un espejo tan grande como esa multitud; con *un caleidoscopio dotado de conciencia* que, con cada movimiento, representa la vida múltiple y la gracia cambiante de los elementos de la vida. Es un *yo* insaciable de *no-yo* que, a cada instante, lo capta y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugaz. (Baudelaire, 2016: 18)

El *flâneur* disuelve su identidad en la multitud, pero no para pasar desapercibido como los criminales fugitivos de los artículos de la prensa popular, de las novelas de *feuilleton* o de los relatos de Edgar Allan Poe como «The Man in the Crowd». Sus observaciones tampoco se asemejan a las del detective, pues conviene diferenciar al *flâneur*

¹⁵⁷ «Baudelaire amaba la soledad, pero la buscó en medio de la multitud». (*tr. n.*).

¹⁵⁸ «Como aquel que elige habitar en el centro de los movimientos de la multitud, pero resiste a ser absorbido por esta, permanece independiente, imperioso, aristocrático, invisible, superior y onnisciente». (*tr. n.*).

del investigador propio de ese tipo de relatos. Frente a los héroes de Alejandro Dumas en *Mobicans de Paris* o al chevalier Dupin de Edgar Allan Poe, el *flâneur* no recoge los indicios ni los recompone resolviendo un misterio: «piuttosto che fare sopralluoghi, anziché cogliere elementi da sottoporre a un ‘paradigma indiziario’, egli è un puro raccoglitore e un montatore disinteressato di stimoli sensoriali» (Zucconi, 2013: 147)¹⁵⁹. Por el contrario, la extraordinaria sensibilidad del modelo de Baudelaire orienta su interés hacia la esfera social en general –entendiendo a esta como un mundo plenamente semiotizado por las modas y las prácticas sociales– y, en ocasiones, hacia el fenómeno artístico en particular: «Baudelaire wrote no detective story because, given the structure of his instincts, it was imposible for him to identify with the detective» (Benjamin, 1986: 43)¹⁶⁰. Ello no implica, naturalmente, que en ocasiones su mirada no pueda orientarse hacia elementos oscuros e incluso crueles como los que pueblan los relatos detectivescos decimonónicos, sino que lo que cambia es el modo –refinadísimo por cierto– de observarlos.

Desde este giro sensualista, el *flâneur* encuentra similitudes con el *voyeur* solitario. Al observar entabla una relación distante y discreta con lo observado, y en el extremo, una comunión incluso erótica, pero siempre desde el anonimato velado y mediado. El ojo del *flâneur* aparece a menudo marcadamente sexuado como masculino y heterosexual –el diccionario monolingüe Larousse advierte de que el femenino *flâneuse* es de hecho poco frecuente en lengua francesa–, de modo que establece una relación hacia a los objetos de su mirada asimilable al deseo carnal con respecto a la voluptuosidad del cuerpo femenino sugerido tras el velo y el vestido (*cf.* Boutin, 2011: 129¹⁶¹). A partir de la apariencia exterior apenas intuida, el *flâneur* realiza una aguda lectura inferencial buscando la manifestación de rasgos interiores, exponiéndose a una otredad que excita su imaginación:

empathy is the nature of the intoxication to which the flâneur abandons himself in the crowd. The poet enjoys the incomparable privilege of being himself and someone else as he sees fit. Like a roving soul in search of a body, he enters another person whenever he wishes. For him alone, all is open; if certain places seem closed to him, it is because in his view they are not worth inspected. (Benjamin, 1986: 55)¹⁶²

¹⁵⁹ «Más que inspeccionar, en lugar de tomar elementos que someter a un ‘paradigma indiciario’, es un auténtico recolector y montador desinteresado de estímulos sensoriales, de sonidos, de fragmentos, de imágenes publicitarias». (*tr. n.*)

¹⁶⁰ «Baudelaire no escribió historias de detectives porque, dada la estructura de sus instintos, para él era imposible identificarse con el detective». (*tr. n.*)

¹⁶¹ Admite esta fuente que aunque existen algunas *flâneuses* literarias, como en las *Chroniques parisiennes* de la escritora Delphine de Girardin de 1836-1848, la sexuación de la mirada del *flâneur* como marcadamente masculina y heterosexual en la tradición decimonónica provoca que cuando estas aparezcan lo hagan desde una laxa identidad de género –pasando a menudo por el travestismo o la transexualidad–, de la identidad social y de la división sensorial (*cf.* Boutin, 2011: 129 y Nesci, 2007: 9 y ss.).

¹⁶² «La empatía es la naturaleza de la intoxicación a la que el *flâneur* se abandona en la multitud. El poeta goza

La del *flâneur* es en consecuencia una estrategia enunciativa encaminada tanto al desenmascaramiento como al enmascaramiento, a la introspección y a la creación de distintos *alter ego* que permitan generar un punto de vista móvil. Es por ello que los textos de Baudelaire se convierten en sagaces crónicas de su tiempo, porque sirviéndose de la figura del *flâneur* generan una instancia de observación que enuncia el discurso con un efecto realista casi testimonial, al tiempo que sirve para crear un efecto tanto de cercanía como de profundidad analítica. Para los escritores modernos, como Honoré Balzac, Victor Hugo, Émile Zola o el propio Baudelaire, la escritura es un modo de observación y de empatía, independientemente de la veracidad empírica de los hechos relatados (*cfr.* Villanueva, 1994: 154-156). Dichas escrituras, en ocasiones se sirven del *flâneur* como una argucia que se mueve entre dos polos: el realismo y la subjetividad, el yo y lo otro, la transparencia y la opacidad, relanzando las posibilidades del discurso literario.

No obstante Mary Gluck (2003: 74) distingue entre un *flâneur* «popular» perteneciente a un primer periodo, entre 1830 y 1840, característico de la incipiente prensa de masas, del género de las *physiologies*, de la novela de *feuilleton* y de la literatura denominada por Walter Benjamin como «literatura panorámica» (*cfr.* Boutin, 2012: 127, Stierle, 2001; Lauster, 2007 y Rose, 2007); y un *flâneur* «avant-garde», el cual, en un segundo momento, representa el ideal del artista moderno interesado por todos los aspectos de la actualidad; de manera que a la faceta de la observación, esta otra versión, que es propiamente la de Baudelaire, añade una vertiente creativa. De este modo, mientras que el primer modelo se circunscribiría al nivel interno de nuestro esquema enunciativo –la interpelación, el testimonio o la crónica pretendidamente objetiva y transparente–, el segundo amplía los horizontes de manera que el *flâneur* se constituye conscientemente como sujeto con respecto a un enunciado que de él emana. Podría afirmarse en consecuencia que su mirada recarga de poeticidad –novedad e información– la prosa indiferente del mundo natural, al tiempo que sienta implícitamente las bases de una poética propia en función de su mirada singular.

En la segunda sección de *Les fleurs du mal* titulada «Tableaux Parisiens», añadida en la edición de 1861, el poeta construye un *yo lírico* que toma la forma de un viajero que describe sus impresiones durante un periodo de 24 horas en la ciudad de la luz: «the Baudelairean traveler, now metamorphosed into a *flâneur* (idle man-about-town), moves in

del incomparable privilegio de ser él mismo y otra persona que él considere conveniente. Al igual que un alma errante en busca de un cuerpo, entra otra persona siempre que lo desee. Sólo para él, todo está abierto; y si ciertos lugares parecieran presentársele como cerrados, es porque desde su punto de vista no merecen siquiera atención». (*tr. n.*).

quest of deliverance from the miseries of self, only to find at every turn images of suffering and isolation that remind him all too pertinently of his own» (Burton, 2016)¹⁶³. En el fragmento titulado «À une passante», al igual que el *wanderer* del romanticismo alemán, el universo afectivo interior se proyecta sobre el paisaje exterior por el que vaga:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
une femme passa, d'une main fastueuse
soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

agile et noble, avec sa jambe d'estatue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
la douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
dont le regard m'a fait soudainement renaître,
ne te verrai-je plus dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *j'aurais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
ô toi que j'eusse aimée, ô toi que i le savais! (Baudelaire, 1996: 127. XCIII)¹⁶⁴

Esta figura vuelve a aparecer en las escrituras críticas de Baudelaire, especialmente en *El pintor de la vida moderna*, pero no ya como un desdoblamiento del *yo* que practica una semantización del paisaje a partir de una relación simbólica entre el interior y el exterior, sino en el segundo de los sentidos señalados por Gluck: como la proyección de un modelo poético –en la acepción más extensiva del término– y formulación de una sensibilidad. Aludiendo a un ilustrador de la prensa popular de masas por entonces emergente y no ya a un literato¹⁶⁵ –Constantin Guys– al genio creador se lo presenta ante

¹⁶³ «El viajero baudelairiano, ahora metamorfoseado en un *flâneur* (hombre ocioso en la ciudad), se mueve en busca de la liberación de sus propias miserias, encontrando a cada paso imágenes de sufrimiento y de aislamiento que le recuerdan con demasiada claridad los suyos propios». (tr. n.).

¹⁶⁴ «El fragor de la calle me envolvía en aullidos./ Alta, esbelta, de luto, majestuoso dolor,/ vi pasar la mujer que son con mano fastuosa/ levantaba y mecía de su falda los bordes./ Noble y ágil, luciendo una pierna de estatua./ Yo bebía, crispado, como un ser peregrino,/ en sus cárdenos ojos, cielos hechos borrasca,/ la dulzura que embriaga y el placer que da muerte./ Un relámpago... luego sólo noche. Belleza/ fugitiva que mira devolviendo la vida,/ ¿no he de verte otra vez más que fuera del tiempo?/ Oh, muy lejos de aquí, tarde ya, ¡tal vez nunca!/ Yo no sé adonde huyes, donde voy tú lo ignoras,/ tú a quien yo hubiese amado, tú que bien lo sabías.» (Traducción de Carlos Pujol en la edición de Planeta de 1991).

¹⁶⁵ Gregory Shaya (2014: 41-77) sitúa el punto de partida de su razonamiento sobre la *flânerie* estableciendo un vínculo entre el pensamiento de Jürgen Habermas (2011) sobre la usurpación del espacio dialógico en la esfera pública por parte de los medios de comunicación y la tesis de Vanessa Schwartz en *Spectacular realities* (1998) sobre el surgimiento de la cultura de masas en el siglo XIX. En este contexto de mediaciones, de miradas cruzadas y de disolución del sujeto en la masa y en el vértigo del movimiento acelerado de la experiencia de la ciudad moderna, sostiene la tesis de que en la literatura y en la prensa decimonónicas conviven dos modos de entender a los individuos insertos en la lógica del /ver/ y del /ser visto/: «the first, a crowd of duper readers, the second, an authentic community rising out of mass culture» (2014: 44). Sobre esta tensión radica también el razonamiento de que «the public is not a simple sociological reality but a

todo como un «hombre de mundo», frente a la compartimentación de los saberes, la hiper-especialización y la rutina que desvirtúan la capacidad de sorpresa y de fascinación de la mirada. Este *flâneur*-prototipo renueva por un lado el contenido temático de su obra –más relacionada en lo sucesivo con el tiempo presente que con sustancias trascendentales o con el pasado idealizado del género histórico–, y en segundo lugar y sobre todo, supera la figura personalista del autor romántico para jugar con sus máscaras:

Durante diez años quise yo conocer al señor G., que es por naturaleza muy viajero y muy cosmopolita. [...] Cuando por fin lo conocí supe de entrada que no estaba ante un artista, sino más bien ante un hombre de mundo. Entiéndase, por favor, la palabra artista en un sentido muy restringido y la expresión hombre de mundo en uno muy amplio. Hombre de mundo, es decir, hombre del mundo entero, hombre que comprende las razones misteriosas y legítimas de todas sus usanzas; artista, es decir especialista, hombre unido a su paleta como el siervo a la gleba. Al señor G. no le gusta que lo llamen artista. ¿No tiene un poco de razón? Le interesa el mundo entero; quiere saber, comprender, apreciar todo lo que ocurre en la superficie del globo. (Baudelaire, 2016: 14-15)

La fascinación del «hombre de mundo» no sólo se dirige hacia lo exótico y lejano, sino que busca incluso un extrañamiento en su propio hogar, en su misma ciudad, desplazándose hacia las periferias. El crecimiento incontrolado de la población y el surgimiento de suburbios en el que las masas viven hacinadas contrastan fuertemente con el desarrollo de un centro, generando conflictos que no escapan a los fenómenos culturales de la época. Los sucesos, los acontecimientos sociales, también los accidentes y los crímenes, generan una estructura del sentido en el espacio público que organiza el qué ver y el cómo ver, estableciendo tanto los temas de interés como las actitudes que conviene adquirir ante ellos (*cf.* Mirzoeff, 2016: 29-62). La prensa popular, además, sirve de vocero para este tipo de estructuras que contienen implícitos sus propios modelos de visualización y de construcción de la otredad. Así también sucederá, naturalmente, con la aparición del género de las *actualités* en el cine de los orígenes, prolongación de este tipo de prácticas hacia la técnica de la imagen en movimiento.

Podemos realizar otra puntualización más. Gregory Shaya, en su análisis de la prensa popular decimonónica, contrapone a nuestro paseante con el *badaud*, el curioso convocado por el acontecimiento: «the badaud is curious; he is astonished by everything he sees; he believes everything he hears, and he shows his contentment or his surprise by his open, gaped mouth» (Shaya, 2014: 49; figura 47)¹⁶⁶. Así las cosas tanto el *badaud* como el *flâneur*

construction» (2014: 45). Así las cosas el *flâneur* queda planteado como una figura mediadora que sirve a algunos escritores del siglo XIX para objetivizar esa masa de *voyeurs* escondidos tras la maraña de mediaciones, para, al mismo tiempo, distanciarse de ella observándola y describiéndola desde dentro.

¹⁶⁶ «El *badaud* es curioso; todo lo que ve le asombra; cree en todo lo que oye, y muestra su contento o su

pueden ser entendidos como figuras de marco en tanto que *presentan la representación* generando un punto de vista; y a la par que señalan, ofrecen también una interpretación a partir de la demostración de sus reacciones afectivas. Sin embargo se diferencian entre sí por el tipo de pasiones manifestadas en cada caso: el *badaud* —a menudo asociado al individuo ignorante y simplista— no sólo siente una irrefrenable atracción por el acontecimiento en la que entra en juego un sentimiento morboso por el crimen y el horror, sino que también se define por ser crédulo, adhiriéndose por inercia al sentir y a las acciones incontenibles de la masa. Por el contrario, el carácter aristocrático de la *flânerie* implica un cierto estoicismo en la demostración de los afectos, reservando toda la energía para el placer refinado, íntimo, erótico incluso, que vuelca por completo en la elaboración reflexiva de su punto de vista.

Por último, un caso que desplegaría toda una nueva variedad de fenómenos pasa porque, en ocasiones, el *flâneur* se pueda confrontar con obras de arte, amplificando aún más el dispositivo enunciativo con un efecto de marcos fractales o *cuadros encuadrados*. Entonces, y afinando como nunca su capacidad de lectura e interpretación, el *flâneur* se convierte en un sagaz crítico de arte cuyo juicio singular depende de su gran bagaje cultural, que no sólo demuestra por su experiencia acumulada, sino especialmente por su capacidad de relacionar las manifestaciones exteriores elaborando sofisticados montajes con ellas:

se establece pues un duelo entre la voluntad de ver todo, de no olvidar nada, y la facultad de la memoria, habituada a absorber vivamente el color general y la silueta, el arabesco del contorno. Un artista con una intuición perfecta de la forma, pero acostumbrado a ejercitar ante todo la memoria y la imaginación, se ve asaltado por una multitud de detalles, que piden justicia con la furia de una masa enamorada de la igualdad absoluta. [...] La ejecución del señor G. revela dos aspectos: uno, la aplicación de una memoria resurreccionista, evocadora, una memoria que dice a cada cosa «levántate y anda»; otro, un fuego, una ebriedad del lápiz, del pincel, que se parece casi al arrebatamiento. El miedo a no avanzar con suficiente prisa, a dejar escapar el fantasma antes de capturarlo y sintetizarlo; es el miedo terrible que se apodera de todos los grandes artistas y que les hace desear apropiarse de todos los medios de expresión, para que las vacilaciones del espíritu; para que por fin la ejecución, la ejecución ideal, se vuelva tan inconsciente, tan fluida como la digestión para el cerebro del hombre sano que acaba de cenar. (Baudelaire, 2016: 27-28)

En este punto, en el de la memoria, el almacenamiento de fenómenos mundanos y su puesta en relación, es en donde podemos vincular la estructura visual que sostiene al *flâneur* con uno de los dispositivos de visión por excelencia de la modernidad: el cinematógrafo. En su doble faceta de captura y de montaje, el dispositivo de visión cinematográfica acompaña al sujeto durante su *flânerie*, le sirve de cuaderno de notas que, posteriormente, revisa y recompone estableciendo montajes diversos con los que buscar un sentido

sorpresa con su boca abierta y enorme» (tr. n.).

potencial capaz de hilvanar todas aquellos fragmentos o trozos de vida capturados. Ello da cuenta de la evidencia de un cierto perfil de cineasta en el que, cuando más reducido y ligero sea el dispositivo, mayor será su eficacia, lo cual tiene lugar como hemos visto en la era digital. De ello nos ocuparemos más adelante, en el apartado 6; lo que aquí nos interesa es el modo en que esta lógica se inscribe en los simulacros enunciativos y en las figuras de marco de aquellas obras que responden a esta lógica de la producción solitaria y errante. A un cine menor le corresponderá por tanto una identidad visual en la que aquella del *flâneur* podría ser una de entre otras muchas argucias que permitan al discurso establecer un sentido entre materiales diversos: «el digital incita más a una idea del cineasta recolector, llamémosle así. [...] Tomas muchas imágenes y en consecuencia incluso no sabes por qué las tomas, pero las tomas. Y quizá el motivo aparece más tarde» (Guerin en anexo IV: 69).

En particular, la obra de José Luis Guerin encuentra en este motivo un recurso privilegiado, especialmente en el periodo digital. Si bien hasta entonces los sujetos de la enunciación habían quedado ocultos o implícitos con mayor o menor presencia de sus marcas, en el periodo digital esas marcas se acentúan, al tiempo que la relación del enunciador con el enunciado genera una serie de juegos especulares con interesantes consecuencias estéticas. Y ello, una vez más, reconecta el periodo digital con inquietudes que ya estaban patentes en los trabajos experimentales de juventud. Un examen de los modelos de enunciación en la filmografía que nos ocupa permitiría establecer una tipología *ad hoc* a partir de tres ejes abiertos a otras nuevas posibilidades futuras. En primer lugar, la figura de marco como *écart* o desvío desde materiales autobiográficos; en segundo lugar, la figura de marco como la de gran montador o demiurgo en busca de una forma – etimológicamente: *δημιος εργον*, *demios ergon*, el artesano entendido como la energía creadora que produce para el público–; y finalmente, en tercer lugar, la figura de marco como objetivización del enunciador en el universo figurativo al modo del protagonista.

5.2.1.1. *Souvenir*: figuras de la memoria.

El cortometraje *Souvenir* (1986) surge de la experiencia de una *flânerie*, en este caso, del propio José Luis Guerin como individuo empírico junto a Silvia Gracia, la protagonista de *Los motivos de Berta*, según informa la cartela inicial¹⁶⁷ (figura 48). Parte pues de un pacto

¹⁶⁷ Según la edición crítica de Versus (2008; 00:00:06), «esta pequeña pieza puede contemplarse como un primer esbozo primitivo de *Tren de sombras*». A pesar de que dicho corto es perfectamente autónomo e incorpora una reflexión propia sobre las imágenes y la memoria a partir de la experiencia del viaje, esta didascalía se refiere a que diez años antes de *Tren de sombras* Guerin ya ensaya el recurso técnico de la moviola

autobiográfico que, no obstante, esconde mucho más tras su apariencia sencilla. Declara de hecho el propio cineasta que este trabajo lo realizó en el marco de una reflexión sobre las imágenes del cine con un sentido más cercano al del verbo reflexivo francés «se souvenir» – recordar– que al «souvenir» como sustantivo que designa al objeto adquirido por el turista para dar testimonio su viaje:

[*Souvenir*] forma parte de un programa de televisión de Cataluña que tuvo mucho éxito, muy vanguardista para su momento, que se llamaba *Arsenal* y que dirigía Manuel Huerga, que en aquel momento tenía ideas interesantes, tenía otra manera de pensar la televisión [...]. Dedicaba a lo mejor un episodio a *Vértigo* de Hitchcock, a muchos músicos como Neumann, o Lou Reed; luego otro programa lo dedicaba pues a *El Grito* por ejemplo... y entonces, al primer capítulo para inaugurar esa serie de *Arsenal*, se le dio el título de «Souvenir». Nos pidieron a un gran montón de creadores de diverso tipo si podíamos dar cuenta de nuestro verano, narrar unas imágenes en ese sentido: imágenes de un «souvenir» de un verano. Entonces ahí está, forma parte [de un conjunto que incluye trabajos de] Bigas Luna, Miquel Barceló, Iván Zulueta... bueno, hay algunos que son un tostón y otros que son graciosos y divertidos. El mío es el que cerraba y quizá tenía una capacidad un poco más autorreflexiva sobre el objeto en sí mismo de «souvenir». Utilicé imágenes que ya había rodado en 16mm, con Silvia, la niña de *Los motivos de Berta*, y fraccioné en forma de intertítulos un párrafo que había encontrado de Peter Handke en *El peso del mundo* que me gustaba mucho [...]. Luego me disgusté un poco con Manuel porque aceleró el texto, porque necesitaba un ritmo en el programa, y a mí me parecía que entonces no daba tiempo de leerse bien... siempre la televisión tiene más prisa que el cine, ¿no?. (Guerin en anexo IV: 63)

Este cortometraje de 4 minutos y medio se divide en tres secuencias jalonadas por intertítulos que contienen el texto de Peter Handke procedente de *El peso del mundo* (2003) «blancas nubecillas cruzaban tras Notre Dame en un viejo film de Jean Renoir, así que aquellas nubecillas cruzaron por ahí hace más de cincuenta años» (figura 49). La primera de estas secuencias muestra un *travelling* proporcionado por movimiento vertical de un ascensor de la Torre Eiffel de París. Sabemos que se trata de esta emblemática construcción en tanto que su presencia queda delatada por la estructura metálica que va cruzando aleatoriamente por el encuadre, generando marcos que recortan porciones del cielo y de la ciudad (figura 50).

Cuando aparece encuadrada la Torre Eiffel no lo hace frontalmente, desde la plaza del Trocadéro o desde los jardines del Champs de Mars, sino en un acusado contrapicado que genera una composición distinta de la forma estilizada de las perspectivas frontal o caballera tradicionales (figura 51). Los marcos móviles de la estructura configuran además durante el ascenso una masa oscura que, cuando cubre casi por completo el encuadre, deja entrever fugazmente el reflejo de una figura humana vestida con una camisa blanca

detenida y del borrado de la imagen tras las marcas de humedad sobre el celuloide, como se expondrá a continuación.

sosteniendo un tomavistas. Se pone así de manifiesto la mediación de un sujeto de la enunciación visual responsable de la captura de aquellas imágenes (figura 52). Esta secuencia remite a una de las películas del catálogo Lumière que, justamente, empleaba el mismo objeto de filmación: la vista de la ciudad desde la Torre, experimentando con el movimiento vertical de la cámara (Frémaux, 2015; 00:35:46; figura 53). Algunos especialistas han querido ver ahí, además de una manifestación pionera del estudiado control sobre el encuadre, uno de los primeros *travellings* de la Historia del cine –técnica que por entonces se denominaba *panorama*–. Se diría que el mismo gesto espontáneo de descubrimiento del cine subyace a las imágenes rodadas por Guerin.

Sin embargo se diferencia de los 50 segundos de las vistas de Lumière en que el movimiento es descendente y no ascendente, además de que todo este fragmento está montado mediante bruscos cortes de montaje, casi como en una película experimental de las vanguardias históricas. Además, la banda de sonido consiste en el ruido mecánico de un viejo proyector de cine en funcionamiento, frente al silencio solemne de los inventores del cinematógrafo. Esta pista sonora genera un doble espacio enunciativo, puesto que simulando el momento de la proyección de la película analógica, nos distancia de la función referencial de las imágenes, generando una especie de antesala en el acceso al plano del enunciado y al universo de las figuras: la presentación de la representación. Se instala el doble juego de una figura de marco que no es la que observa aquellos acontecimientos contemporáneamente a su captura fotográfica, como haría el testigo, sino de un sujeto que contempla las imágenes del pasado, fijadas a través el soporte fotográfico, desde el presente de la proyección cinematográfica.

La segunda secuencia se abre con una chica en cuclillas que filma el cielo con un tomavistas –la técnica tematizada dentro del discurso– (figura 54), a lo que suceden grandes planos generales que muestran a una pareja de jóvenes de espaldas: un chico –José Luis Guerin– y la misma chica –Silvia Gracia– juegan en la playa ante un mar embravecido (figura 55). Ambos avanzan y retroceden según van rompiendo las olas, como desafiando al elemento marino y huyendo cuando este desata su furia. Al mismo tiempo, la orilla actúa al modo de un umbral que solamente la chica se atreve a franquear. Desde ese momento quedará aislada en los encuadres, tan sólo con irrupciones intermitentes del muchacho. Primero ella sola (figura 56), toda mojada; y más tarde desnudándose para quitarse los pantalones mojados (figura 57), de manera que el encuadre fragmenta su cuerpo centrando la atención en sus piernas como objeto de deseo.

El plano siguiente muestra un retrato de grupo en donde un cristal hábilmente colocado en la composición devuelve la imagen del contracampo, de manera que incluye un montaje plano-contraplano; al tiempo que delimita dos espacialidades opuestas (figura 58): el espacio de lo observado y el espacio del observador. En el primer término, como objeto de la filmación o espacio de lo observado, están la chica de la playa y otra muchacha, abstraídas del entorno, fumando y escuchando música con auriculares. Entre ambas se sitúa el espejo que abre una suerte de cuadro dentro del encuadre, desde donde se puede ver el mar reflejado y por el que repentinamente cruza la sombra misteriosa del muchacho de la playa, quien devuelve una mirada a través del eje de la composición.

¿A quién mira a través de este espejo? ¿A las chicas, a la escena que comprende los dos espacios, a sí mismo, a los espectadores...? ¿Es acaso una mirada anacrónica —e imposible— desde el presente de la proyección hacia el pasado de las imágenes? Cierran esta secuencia varios encuadres en los que la misma chica aparece completamente sola. Está encaramada en una gran estatua femenina en cuyo seno juega y se acuesta finalmente (figura 59).

Quizás podría considerarse este gesto como rebelde, puesto que la muchacha invade el espacio sagrado reservado a la obra de arte, interactuando con la materia inerte y duradera de la fría piedra; pero encontrando en ella un reposo, un espacio acogedor. Durante toda esta segunda secuencia de la playa y de la estatua cesa el sonido del proyector y se mantiene una música extradiegética. Concretamente, el inserto de la canción de François Hardy «Tous les garçons et les filles» (1962). La letra de primera estrofa, que coincide en el montaje con las imágenes de la orilla del mar, dice:

Tous les garçons et les filles de mon âge
se promènent dans la rue deux par deux,
tous les garçons et les filles de mon âge
savent bien ce que c'est d'être heureux,
et les yeux dans les yeux, et la main dans la main,
ils s'en vont amoureux sans peur du lendemain.¹⁶⁸

La segunda estrofa cambia radicalmente el contenido temático, giro semántico de 180 grados que coincide con el momento en que la chica aparece aislada en los encuadres. Una lectura rápida de esta estrofa muestra además cómo en la letra de la canción el sujeto de la enunciación da un paso atrás, desvelando un doble fondo en forma del soliloquio o del

¹⁶⁸ «Todos los chicos y las chicas de mi edad/ se pasean por la calle de dos en dos,/ todos los chicos y las chicas de mi edad/ saben bien lo que es ser feliz,/ y los ojos en los ojos, y la mano en la mano,/ se van enamorados sin miedo al mañana.» (tr. n.).

monólogo interior, de modo que aquella primera parte se convierte en una evocación referida en el *teatrum mentis* de quien habla:

oui mais moi, je vais seule par les rues, l'âme en peine,
oui mais moi, je vais seule, car personne ne m'aime.
Mes jours comme mes nuits sont en tous points pareils,
sans joies et pleins d'ennuis personne ne murmure
«je t'aime» à mon oreille.¹⁶⁹

Tras un largo y sutil *fade out* sobre la canción de Françoise Hardy, en la tercera y última secuencia reaparece el sonido del proyector, retrotrayéndonos nuevamente a ese espacio de antesala desde donde se instituye la mirada retrospectiva. A partir de aquí los cortes toscos quedan sustituidos por fundidos desde y hacia negro que hacen aparecer y desaparecer algunas de las imágenes que ya hemos visto antes (figura 60). Pronto nos daremos cuenta de que no son idénticas a aquellas: se trata de los mismos espacios –la playa, la estatua femenina– pero vacíos, sin la presencia ni de la pareja ni de la muchacha en solitario. Y para terminar, la última de las cartelas que segmentan la cita de Peter Handke empieza a quedar oculta, borrada, cancelada, bajo un muro de manchas de humedad que simulan el deterioro del soporte de la película analógica en celuloide, hasta el punto de que su forma figurativa se vuelve indistinguible (figura 61).

El mundo de las figuras queda enmarcado en el interior de una superficie plana delatada por las cartelas y por la maraña de celuloide que cancela la imagen al final. El primero de los recursos nos pone sobre la pista de un simulacro de enunciación, la mediación de una escritura, o más bien de un montaje audiovisual, que delata la presentación de la representación orientando el sentido desde una forma de mirada establecida como *mirada melancólica* sobre aquellas imágenes inmediatamente constituidas como recuerdos; en consonancia también con el lamento de la canción en la pieza central. El segundo artilugio, en tanto que valoriza la materia física del cine analógico, da cuenta de la caducidad de las imágenes al tiempo que ejerce igualmente de marco, estableciendo unos límites espaciales –los límites del encuadre– y temporales –marcando el principio y el fin con esa maraña de manchas de humedad y veladuras–. De este razonamiento se puede colegir que la cancelación de la imagen da cuenta también de la presencia velada de una figura de marco, quien constituye esa mirada melancólica o «dictum» sobre cómo hemos de interpretar las imágenes, quizás banales *a priori*, de unas vacaciones de verano, superando su

¹⁶⁹ «Sí, pero yo voy sola por las calles, con el alma en pena,/ sí, pero yo voy sola porque nadie me ama./ Mis días y mis noches son todos iguales,/ sin alegrías y repletos de problemas nadie me murmura/ «te amo» al oído». (*tr. n.*).

mera referencialidad. Finalmente hay que volver sobre el tema de la enunciación: el *flâneur* como sujeto que recoge todo tipo de materiales y de hallazgos y los compone bajo su mirada particular. En este caso, ya se ha anticipado que la forma de mirada de este viajero es la de la melancolía, puesta de manifiesto por el espacio vacío del final en contraste con el mismo espacio poblado por la muchacha en la secuencia anterior. Si se acepta además la hipótesis de que la figura de marco que rememora es el mismo muchacho que aparece en la playa y más tarde se refleja en el espejo, entonces habrá de reconocerse que *Souvenir* contiene un autorretrato del cineasta (figura 62).

Quizás sea esta la particularidad que distingue a este cortometraje frente a otras obras, puesto que es el único trabajo en el que encontramos una imagen en la que el propio José Luis Guerin aparece encuadrado e individualizado como objeto de la representación. A diferencia de la estructura reflexiva de la sombra, del reflejo o de la fotografía dentro de la fotografía, incluso de los fragmentos del cuerpo como manos o pies introducidos en el encuadre subjetivo, como hará posteriormente, el autorretrato se caracteriza por una presencia que, no obstante, deviene una presencia esquizofrénica. El autor escinde y disocia su personalidad proyectándola fuera de sí, dentro del enunciado. En este caso podemos avanzar una hipótesis sobre la significación de *Souvenir* asociándolo a la primera versión de *flâneur* en Baudelaire, como un sistema de proyecciones entre el estado interior del enunciador –la añoranza de algo perdido que se desea alcanzar– y la apariencia externa del espacio exterior, a la vista de la oposición categorial entre habitado y deshabitado, presencia y ausencia, presente y pasado; constituyendo pues un sistema de significación semi-simbólico que aleja a las imágenes de un funcionamiento referencial para iniciar una deriva poética que alude a la propia forma. En este caso, además, el autor empírico presta su cuerpo al personaje, produciendo una máscara que, a pesar de todo, no podemos juzgar completamente como autobiográfica, sino como un desvío desde la autografía a la vista de que la isotopía temática de este mensaje se desplaza desde la crónica sentimental de las vacaciones hacia la reflexión sobre el tiempo y la mirada melancólica.

Souvenir consiste en definitiva en un logrado *collage*, en un hábil montaje que reúne elementos totalmente dispares: una frase de Peter Handke –cita literaria–, que contiene una referencia a una película de Jean Renoir –cita cinéfila, la cual por cierto está incompleta–, imágenes de películas domésticas y un autorretrato. Así es que a modo de un cuaderno de notas en donde todo cabe, en donde nada sobra, el discurso cinematográfico se reafirma como hiperdiscurso o recipiente que inscribe todos estos fragmentos, tejiéndolos a través

de operaciones de montaje, es decir, estableciendo una sintaxis de superficie que los organiza en torno a un sentido descubierto en la propia estructura.

Conviene precisar que esta forma discursiva no es ni mucho menos nueva, pues el género ensayístico y las escrituras en primera persona pertenecen a una tradición cultural que a menudo tiene que ver con la hibridación de materiales planteando un interesante campo de experimentación. Tal es el caso de *El peso del mundo* del escritor austriaco contemporáneo Peter Handke, por ejemplo, quien de hecho también ha realizado algunas incursiones en el campo de la creación cinematográfica. Esta prosa publicada en 1977 está constituida por divagaciones enunciadas en primera persona sirviéndose de citas culturales, de anotaciones sobre acciones cotidianas, meditaciones ante obras de arte o fenómenos naturales, pequeños esbozos de relatos o de novelas, e incluso observaciones sobre los límites del lenguaje y del acto de escribir. Su cita aquí, creemos que no es casual.

5.2.1.2. El flâneur demiurgo en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*.

Con el que hemos denominado como el «ciclo Sylvie» –que comprende la instalación *Las mujeres que no conocemos* (2007-2008), *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007) y *Dans la ville de Sylvie* (2007)– parece que el proceso de maduración del estilo en la filmografía de José Luis Guerin se inclina por seguir explorando este tipo de escrituras. Es evidente que películas como *Innisfree* ya partían del concepto estético del viaje y de la técnica de la maleta que se va llenando de observaciones y de citas culturales. Sin embargo, con la llegada del digital, dicho fenómeno no hace sino recortar la distancia entre la lógica de trabajo de los espontáneos formatos menores en 8 y 16 milímetros o del vídeo, con las calidades «nobles» del cine en 35 milímetros, que requiere de un pesado equipo y una calculada puesta en escena. Tal es el punto de aproximación entre las escrituras cinematográficas mayores y menores en la era digital que, de hecho, ambas se confunden en la filmografía de nuestro cineasta, cuestionando uno y otro lado de la oposición e intercambiando formas y materiales. Pero sobre todo cuestionando el cierre del argumento, la adscripción tanto de la trama como de la forma visual a la memoria de género, y presentando por el contrario las estructuras del soliloquio o de la divagación con libre asociación de ideas que corresponderían a las escrituras menores, ensayísticas y domésticas (*vid.* Weinrichter, 2007 y Cuevas, 2010):

[*Unas fotos en la ciudad de Sylvia*] participaba de esa idea de cuaderno de bitácora donde vas estableciendo relaciones. Yo viajo así. Normalmente viajo con mi maleta de libros y de imágenes. Entonces

establezco relaciones. Quizá en otra película hecha con equipo, con actores, sería pedante que aflorasen tantas referencias culturales, pero desde la modestia de una pequeña producción hecha con mi camarita, pues me parecía bien dejar esa permeabilidad con los escritores y las imágenes de otros que me vienen libremente por la cabeza. (Guerin en anexo III: 46)

Esta película es, como hemos visto, una película de un único personaje que va pasando revista a una serie de fotografías tomadas por él mismo, comentándolas a través de las cartelas que jalonan la fotosecuencia. El mecanismo de enunciación en primera persona común tanto al diario como al cuaderno de viajes o a la escritura epistolar, servirá para articular todos estos materiales y referencias tan heterogéneas. Además, dicho dispositivo genera, al igual que en *Souvenir*, una estructura de doble fondo, disociando el tiempo interno de las fotografías con respecto al tiempo externo de la enunciación; y generando una antesala que separa a aquellas imágenes de su referencialidad. La función referencial, lo hemos demostrado en el apartado 5.1.1.2., queda incluso negada temática y argumentalmente: cualquier intento de recuperar a la desaparecida Sylvie asignando una figura humana a la identidad de aquella mujer sólo conduce al fracaso. ¿Qué pueden ofrecernos, entonces, estas imágenes?

Coinciden dos viajes en el seno del mismo discurso: en primer lugar un viaje exterior en el que el *flâneur* cinematográfico, interpelado por los rostros, las ciudades, las pinturas, los monumentos, las bicicletas, los trenes, los amaneceres, los atardeceres o los paisajes, etcétera, captura con su cámara todo lo que encuentra a su paso. Y en segundo lugar, este mismo *flâneur* se constituye como sujeto de la enunciación no ya con respecto a las referencias que designa, sino en relación con el enunciado que produce: el relato de la *flânerie* que ponen en pie las fotografías y los intertítulos. Es la actividad de montaje por tanto, como propone Francesco Zuconi (2013: 147), la que caracteriza al *flâneur* en los textos visivos, no sólo como recolector de imágenes, sino sobre todo como figura de marco que dota de sentido al conjunto. Si el objeto que lo constituye como sujeto es la obra artística en sí misma, entonces, está claro que se opera un desplazamiento sobre el nivel de las estructuras semio-narrativas de profundidad: en lugar de la búsqueda de una mujer desaparecida como argumento, que pasa a diluirse como pretexto o motivo de fondo, el tema termina siendo el de la búsqueda de materiales para una película y, finalmente, el descubrimiento de esa película.

Así es que el desenlace de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* no puede ser otro que el instante en el que el *flâneur* pasa a ocupar el rol de cineasta, esbozando el guión de la

primera secuencia de la atípica película-*flânerie* que, de hecho, es la misma que estamos terminando de ver en ese instante. El *flâneur* cinematográfico, por tanto, que es tanto operador de cámara como montador, coincide con la definición del modelo del «flâneur avant-garde» característico de la segunda mitad del siglo XIX según Mary Gluck (2003: 74): aquel que en paralelo a su transitar compone y crea una obra a través de la que, en palabras de Baudelaire, no sólo es testigo de un fenómeno, sino que «lo capta y lo expresa con imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugaz» (2016: 18).

Recordemos que si para Baudelaire (2016: 14-15) el «hombre de mundo» se entiende en un sentido muy amplio frente al artista, «especialista, hombre unido a su paleta como el siervo a la gleba» (*idem.*), el cineasta moderno se caracteriza porque, del mismo modo, se convierte en una especie de anti-artista que ya no da cumplimiento al espacio formal de las imágenes del cine, trabajando en su interior, sino que lo aborda con la curiosidad y la distancia del *flâneur*, al mismo tiempo que sale del estudio para confrontarse con el mundo natural y con lo aleatorio –el «alea»– como elementos significantes: «los tipos de alea [...] no tienen nada que ver con el azar: son los que abordan la elaboración de obras abiertas con múltiples facetas, bien por el reparto de las responsabilidades creadoras (improvisación dentro de límites predeterminados), bien por una escritura en ‘alternativas’ (obras de recorrido variable [...]), bien, lo más a menudo, por la combinación de ambos» (*vid.* Burch, 2008: 113; *cf.* Quintana, 2008a: 209 y ss.).

5.2.1.3. Todo reducido a una mirada: *Dans la ville de Sylvie*.

Hasta aquí las figuras de la enunciación se han mantenido siempre en un nivel externo con respecto al de los fenómenos designados, al modo de una voluntad que se esconde para escapar con pudor del autobiografismo. *Dans la ville de Sylvie* por el contrario introduce al *flâneur* como figura corpórea dentro del mundo relatado, convirtiéndolo en protagonista. A diferencia de los dos casos anteriores, ya no se trata de una enunciación en primera persona, sino que el dispositivo de visualización queda escindido del personaje o de cualquier figura manifestada en el discurso, reducido hasta el punto de generar la apariencia de una mediación completamente transparente: los encuadres nos mostrarán la impresión de que estamos asistiendo a una visión como si fuera la vida y nada más.

Tal vez la búsqueda de esta enunciación transparente¹⁷⁰, más acorde con el cine clásico del tramo central del siglo XX que con la segunda modernidad, se deba a que *Dans la ville de Sylvia* es una película rodada en 35 milímetros, hasta cierto punto y no sin reservas, dentro de los estándares de producción de las formas mayores. Sin embargo hay sitio en este formato «mayor» para la experimentación y el intercambio con las escrituras menores, en tanto que dicho protagonista se instituye igualmente como figura de marco que sirve tanto de guía durante el recorrido por el espacio urbano –la *flânerie*– como de pantalla en donde se proyectan los fenómenos encontrados, ofreciendo una primera formalización patémica de sus observaciones.

Es el personaje-*flâneur* quien nos presenta lo que tiene lugar en el punto de encuentro entre su universo interior, al que tampoco tenemos acceso, y la puesta en escena de las prácticas sociales con las que se confronta en sus paseos. Ello de todos modos no excluye que, en ocasiones, como en la escena de la cafetería o en la del tranvía, el montaje pueda desvelar efectos irónicos que impidan considerar al *flâneur* como héroe, cuestionando sus comportamientos y acusándolo incluso su torpeza; generando un *décalage* entre la figura de marco y aquella instancia de observación pretendidamente transparente.

En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* utilizo al narrador en primera persona. Después, para *En la ciudad de Sylvia* hay un vaivén extraño, es una especie de interpretación. A veces miramos como el protagonista, otras veces se muestran cosas que no tienen nada que ver con su mirada y que incluso lo cuestionan. El muchacho pasa, pero la cámara se queda mirando a la mendiga borracha, que está tirada en la calle y que pasa desapercibida. El tumulto de personas también cuestiona al soñador, al chaval. Él está ahí en medio, su mirada y sus obsesiones son una más en medio de ese azar inmenso de personas que vienen y que van en tranvías, para acá y para allá, cada una con su mirada, su historia y sus preocupaciones. (Guerin en anexo II: 38)

Así es que los espectadores estaremos guiados por un personaje anónimo del que no sabremos nada: ni sus motivaciones, ni sus antecedentes, ni su pasado... De hecho, su nombre ni siquiera se menciona en todo el metraje. Tampoco consultar el guión aporta ninguna respuesta, pues sólo aparece denominado con el pronombre «él» o con el sintagma nominal «el soñador» (*vid.* Guerin, 2005: 4-5)¹⁷¹. En esta película todo viene dado por lo que

¹⁷⁰ Para un mayor desarrollo del concepto de enunciator filmico en el estilo cinematográfico transparente y sus distintos efectos, véase Millán Barroso, 2009: 51, 56 y 63.

¹⁷¹ Según el guión: «ÉL. Es un flâneur. Un hombre que mira. Extranjero. Pasea y mira. Un flâneur extranjero. Poco más se puede añadir. Es extranjero porque en esta ciudad no tiene entorno ni se habla su idioma. De hecho nunca habla en su idioma, balbucea en otros. Esto da lugar a posibles hipótesis cambiantes: ¿artista, ocioso, parásito, paranoico, simple turista, enamorado...? El propio cambio en las expectativas del personaje forma parte del movimiento del film. El personaje es esencialmente «lo que ve» y «como lo ve». Por tanto es su condición de *flâneur* lo que prevalece sobre cualquier otra consideración psicológica o social. Debemos neutralizar al máximo los datos y pistas porque debería ser el espectador quien se proyecte en él otorgándole una identidad. El personaje debería actuar como un esbozo sugerente capaz de incitar al espectador a

las imágenes visuales y sonoras nos puedan revelar en su presente absoluto, reflejadas en el rostro del *flâneur* a modo de pantalla. Al igual que en el proyecto estético de Baudelaire, la identidad del observador se disuelve en el universo de formas circundantes que captan su atención y lo constituyen como destinatario de todo tipo de mensajes. Si en esta película todo queda reducido a la interpelación de una mirada, entonces, a pesar del riguroso realismo ascético, todas las posibilidades están abiertas a la imaginación:

El reto es filmar a un tipo del que no sabemos nada. Puede ser cualquier cosa: un estudiante, un viajero, un artista bohemio en busca de inspiración, un vagabundo, un tirado, un acosador, un enfermo mental... La única información que hay en la película es lo que el espectador sospecha, especula, imagina y fabula. En realidad he filmado a un *alter ego* de ustedes: he filmado a un espectador. La película se va construyendo conforme la vamos viendo. La película existe a partir de lo que el muchacho ve, de lo que mira, porque la mirada me parece lo más importante del cine. Ha sido incluso una obsesión de los cineastas como Hitchcock, que usaba al *voyeur*, por ejemplo, el de *La ventana indiscreta*, como metáfora del cineasta. *La ciudad de Sylvia* es una relación de miradas: se trata de dramatizar la mirada, de hacer una aventura o una intriga con miradas. (Guerin en anexo II: 37)

Renunciando a las estrategias del discurso narrativo y abrazando por el contrario recursos propios de las semióticas visivas o incluso de la danza contemporánea –en lo que esta película tiene de trabajo sobre el cuerpo y el espacio–, todo elemento figurativo queda subordinado a la mirada del *flâneur* como individuo que participa del universo representado hasta el punto de fundirse con él. El tema o contenido así como los posibles argumentos que se podrían desarrollar se desprenden por tanto de la forma de la expresión y de la composición sintáctica de superficie, así como de las emociones que su rostro manifiesta.

En la primera secuencia el protagonista aparece situado en la modesta habitación de una pensión irregularmente iluminada por las luces y reflejos de la noche (Guerin, 2007; 00:01:03; figura 63). A continuación, durante casi dos minutos, se podría decir que no sucede absolutamente nada, al menos desde un punto de vista externo. El personaje está sentado sobre la cama deshecha, con un cuaderno abierto sobre las piernas, un lápiz en la mano, y la mirada ausente perdida en el vacío, inmóvil (figura 64). Su perfil escultórico y la delicada fotografía ofrecen una imagen que suspende el discurrir de la acción propia del

completarlo. La apariencia física y lo que de ella pueda deducirse vendrá dada por la elección del actor. Aunque está abierto a casi todas las posibilidades podemos suponerle una edad comprendida entre los 25 y los 35 años. [Aunque finalmente el actor elegido fue Xavier Lafitte, en las páginas finales del documento que contiene el guión aparece en el presupuesto el nombre de Louis Garrel, hijo del cineasta francés tan admirado por Guerin: Phillippe Garrel]. Quizá: delgado, nórdico, tez pálida, media melena, apariencia casi atemporal: un trasunto a medio camino entre el «Werther» y el soñador de «Noches blancas» de Dostoyevski, tal vez en la acepción bressoniana de «Cuatro noches de un soñador» o en el perfil del *flâneur* imaginado por Baudelaire y sus contemporáneos. Para abreviar y para no aventurarnos a darle un nombre cuando ni siquiera tiene aun nacionalidad, nos referiremos a él como «ÉL». (Guerin, 2005: 4-5).

relato narrativo. ¿Quién es este personaje? Lo primero que comparece es su presencia corpórea, no hay trama, no hay conflicto de partida, sino sólo presencia figurativa.

De pronto algo sucede en el interior del personaje, quien comienza a dibujar o a escribir frenéticamente en su cuaderno despertando de su letargo (figura 65). Sólo entonces nos daremos cuenta de que estaba experimentando todo un proceso interior de reminiscencia que, de inmediato, lo pondrá en marcha para dar inicio a un largo periplo por la ciudad de Estrasburgo, representada de forma completamente realista y reconocible a modo de telón de fondo. Se pasa entonces de un espacio interior a un espacio exterior atravesado por contingencias, en un movimiento imprevisible de cuerpos y de dispositivos de visión como pueden ser los espejos o los escaparates: el delirio de la *flânerie*.

El mundo natural no aparece entonces como un espacio no-codificado, sino como la imagen de un laberinto cuyo entramado de calles sólo surge según se van desarrollando las secuencias, a través de los recorridos que el personaje emprende aún no sabemos por qué ni en busca de qué. ¿Es por tanto el soñador quien planifica su trayectoria o es la ciudad con sus formas imprevisibles la que fuerza este deambular, reteniéndolo como a un prisionero, como a un juguete del azar?

Prueba de que es el espacio el que constituye al *flâneur* y no al contrario es el hecho de que a pesar de que este cuenta con un mapa con el que podría orientarse o trazar un recorrido, no le es de ninguna ayuda (figura 66). Nunca más de hecho en toda la película lo volveremos a ver a utilizar el mapa. Serán otros indicios los que lo guiarán en un *perpetuum mobile* que constituye un festín de informaciones seductoras (Guerin, 2007; 00:29:04; figura 67): bicicletas y tranvías que se cruzan, sonidos que entran y salen del encuadre –un encuadre tan definido por lo visual como por lo sonoro–, cuerpos que deambulan ocultando el rostro y la identidad... Todo constituye para él un elemento de fascinación, todo atrae su mirada y, sin embargo, nada colma su interés. Parece que hay algo que se le escapa o que no logra capturar.

En este sentido, la escena de la terraza del café del conservatorio (Guerin, 2008a; 00:09:17-00:27:55; figura 68) puede considerarse como un brillante ejercicio de estilo cinematográfico que pone de manifiesto todo un catálogo de posibilidades a partir de la dialéctica entre el encuadre y la corporeidad del *flâneur*. Desde el punto de vista de la significación, la construcción de estas imágenes hace gala de un perfecto equilibrio entre contenido y expresión, puesto que sin mediar una sola palabra, tan sólo por medio de operaciones de encuadre y de montaje, el discurso cinematográfico prepara la situación

para todo tipo de conjeturas, hipótesis, equívocos y, finalmente, una revelación. En esta larga secuencia ubicada dentro de la primera mitad de la película el soñador está solo, ni siquiera tiene aún una psicología definida. Pero entonces, sobre el heterogéneo grupo de parejas sentadas en la terraza, su mirada va individualizando las posiciones y los rostros de las mujeres, de manera que la forma se organiza en torno a su emplazamiento, descubriendo y ocultando los cuerpos.

En este caso la figura de marco sirve para estructurar el espacio, que pasa de ser mostrado en un plano general a un montaje entre primeros planos del rostro del protagonista –el cual dibuja y toma apuntes al natural con carboncillo– con otros planos que se delantan como subjetivos o derivados de su acción de observar. Se diría que en este momento la instancia de enunciación transparente le cede la palabra –o más bien la mirada– al personaje, quien entre tanto va singularizando los rostros a través de sus dibujos (*ibid.*; 00:12:30). Esboza formas, perfila figuras, pero también desiste, tacha, borra los bocetos... llega a dibujar una silueta sin rostro junto a la que escribe «elle» (ella). ¿Intenta recuperar una idea, un recuerdo o incluso el rostro de una persona? Pronto rectifica y añade una «ese» al final: «elles», ellas (*ibid.*; 00:15:43, figura 69).

¿Ha claudicado? Veremos que por poco tiempo, tan solo hasta que llegue la epifanía hábilmente preparada por la escritura cinematográfica en la que ni siquiera falta el elemento musical: dos violinistas empiezan a interpretar una melodía de aires celtas en la terraza en la que el soñador está sentado. Sin embargo, de repente la carga emocional se ve rebajada cuando sobre el cuaderno abierto de los dibujos caen los excrementos de una paloma, estropeando la romántica atmósfera (Guerin, 2008a; 00:22:54, figura 70). Este momento es crucial puesto que desvela un gesto autoconsciente que separa a la instancia de la enunciación con respecto al personaje. El punto de vista enunciativo se disocia repentinamente de la subjetividad del soñador y pasa a fragmentar el espacio, al estilo del montaje de Robert Bresson, centrándose en un primerísimo primer plano que detiene de improviso la atmósfera idílica que escapa al lápiz de carboncillo del artista.

A pesar de todo el efecto romántico retorna al final de la secuencia. Aún con la música sonando, cuando el soñador abandona los dibujos y regresa a la observación del espacio y de los cuerpos, decide cambiar de mesa; y mirando ahora hacia el cristal que quedaba a sus espaldas, descubre el rostro velado de una mujer vestida de rojo que llama poderosamente su atención. El espejo como artefacto que duplica y cuestiona la mirada permite en este caso superponer planos, conectar espacios y suscitar impresiones. El

soñador no dice nada, simplemente observa, manifestando incluso rubor y satisfacción ante su hallazgo; y cuando la mujer sale de la cafetería, él emprende una persecución tras ella (Guerin, 2008a; 00:27:02; figura 71). En este momento averiguamos que pasa de ser destinatario de todos los estímulos que le llegan a sujeto en pos de un objeto que desea alcanzar a toda costa.

El misterio sobre la identidad de la mujer de rojo genera una tensión creciente conforme avanza la persecución por las laberínticas calles de Estrasburgo, hasta que la alcanza y le dirige la palabra: «Sylvie? Vous êtes Sylvie?». Ella en cambio pone fin a la ilusión declarando entonces: «Non... desolé... vous trompez» (Guerin, 2008a; 00:48:19, figura 72). Nuevamente, un efecto irónico desmiente todo el artefacto visual de tensión que se ha ido desarrollando durante las secuencias precedentes, en las que el *flâneur* nos hizo creer que la mujer de rojo era efectivamente Sylvie. El simulacro pasional que se desprende de la mirada del enamorado personaje se evapora y este, reconociendo su error, suspende temporalmente la persecución desconcertado ante la digna sobriedad del movimiento de la ciudad durante el atardecer (*ibid.*; 00:56:09, figura 73). El encuadre que nos queda emplea de nuevo el espejo, proyectando y escindiendo simétricamente la personalidad del sujeto en el cristal una vez abandonada toda esperanza.

Otra de las secuencias en las que la mirada aparece construida por medio del encuadre y del montaje con mayor intensidad es aquella de la discoteca, en donde coinciden la búsqueda de la amante perdida, el acto de observar, el simulacro, y el deseo erótico. La sexuación de la mirada del *flâneur* como masculina y heterosexual no hace sino reforzar en este caso el juego de enmascaramiento y desenmascaramiento. Si el trayecto de la *flânerie* se corresponde con el de la búsqueda de un cuerpo, una vez constatado el fracaso con la mujer de rojo, el baile de máscaras que tiene lugar durante la noche permite al protagonista operar un intercambio de identidades a través de otros cuerpos, aunque velados por la oscuridad y por los destellos luminosos. En lo que tiene de ritual de cortejo esta secuencia perfectamente puede funcionar como *synopticon* en el que los sujetos se sitúan estratégicamente para mostrarse, convirtiéndose en objeto de miradas y de deseos.

En primer lugar, en un primer plano de busto, el rostro del soñador se transforma adoptando la mueca y la mirada del seductor. Queda atrás la mirada *naïf* que se dejaba interpelar en la terraza del café. Llama la atención, además, que cuando vemos al objeto de deseo en el contraplano que se declara como subjetivo de aquel otro, este no aparece mostrado de forma transparente, sino que, por el contrario, se trate de la imagen que

devuelve un espejo entre intermitencias luminosas, a juzgar por el bisel que enmarca el encuadre por la derecha. Así es que la imagen de la lánguida chica de estética gótica que aparece entre *flashes* y luces psicodélicas constituye en realidad una escena de iconismo irónico –una imagen que no representa sino que sustituye a duras penas la presencia del objeto– en donde una doble ocupa momentáneamente la identidad de la desaparecida Sylvie (Guerin, 2007; 01:04:53, figura 74).

Por eso, cuando se acuestan juntos en la escena siguiente, su cuerpo queda diluido en la oscuridad de la habitación. Sólo más tarde nos daremos cuenta de que es el dibujo a carboncillo lo que le restituirá su forma imaginada en el cuaderno de esbozos (Guerin, 2007; 01:58:55, figura 75).

A diferencia del final feliz de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, en el que el arte redime al *flâneur* cuando aquel fracasa en la búsqueda de la mujer perdida, en este caso el protagonista claudica incluso en el plano de la creación. El cuaderno en el que dibuja durante su periplo no termina por constituir una obra acabada, sino que da cuenta de una dispersión de bocetos tachados, esbozos inconclusos, mapas que no conducen a ninguna parte ni le han ayudado a encontrar a Sylvie... todo queda abandonado mientras el viento hace pasar las páginas con indiferencia. La imagen decadentista y romántica de este desenlace no hace en definitiva sino dar cumplimiento a algunos de los rasgos de la *flânerie*, como por ejemplo la improductividad material y la trayectoria sinuosa que no quiere nada, porque nada puede conseguir. Así, justamente, llega a su fin el transitar del protagonista antes de disolverse en el movimiento azaroso de la ciudad con el cierre sonoro –a modo de corifeo con tema órfico– de la única música extra-diegética de toda la película, «Nymphes Nappés» de Josquin Desprez¹⁷² (Guerin, 2007; 01:18:48).

¹⁷² Texto original: «Nymphes nappés Neridiades diâdes/ venez plorer ma desolation/ car ie languis en telle' affliction/ que mes esprîs sont plus mort que maladies» (Ninfas de las aguas; neríades, ninfas de los bosques/ venid a llorar mi desolación/ pues languidezco en tal aflicción/ que mis espíritus están más muertos que enfermos); seguido de *cantus firmus*: «Circumdederunt me gemitus mortis. Dolores inferni circumdederunt me» (los gemidos de la muerte me rodean. Los dolores del infierno me rodean).

5.2.2. *Bricoleur*.

El concepto de *bricolage*¹⁷³ tal y como lo aplicaremos a nuestro objeto de estudio procede del campo de la antropología de tradición estructuralista. Claude Lévi-Strauss (1997: 35-43), en *El pensamiento salvaje*, lo define como práctica relativa al ámbito de las expresiones culturales¹⁷⁴. El *bricolage* se define como un modo de producción de estructuras significantes en una cultura a través dos niveles o estratos superpuestos. En primer lugar se establece un «*bricolage* técnico» (*op. cit.*: 37) orientado hacia la resolución de problemas inmediatos por medio de una actividad productiva que se sirve de recursos y herramientas diferentes de las de la ingeniería. Y en segundo lugar, el «*bricolage* intelectual» o forma de pensamiento, consiste en un sistema racional completo en lugar de quedar reducido a un precedente inacabado o precursor pre-racional del sistema científico-filosófico, según la tradicional separación entre mito y logos (*op. cit.*: 42).

Por oposición a la técnica reglada del ingeniero o a la ley del científico, quienes elaboran procedimientos generales para ser aplicados mecánicamente una y otra vez, el *bricolage* se caracteriza por su unicidad: representa una conciencia creadora que se vale de elementos preexistentes, articulándolos por medio de un ensamblaje –montaje, diríamos desde el espacio de sentido del cine– hasta el punto de constituir su propio sistema para cada acto concreto de ejecución:

En su sentido antiguo, el verbo *bricoler* se aplica al juego de pelota y de billar, a la caza y a la equitación, pero siempre para evocar un movimiento incidente: el de la pelota que rebota, el del perro que divaga, el del caballo que se aparta de la línea recta para evitar un obstáculo. Y en nuestros días, el *bricoleur* es el que trabaja con las manos, utilizando medios desviados por comparación con los del hombre del arte. [...] El *bricoleur* es capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas; pero, a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos y obtenidos a la medida de su proyecto: su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con «lo que uno tenga», es decir, un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás, con ningún proyecto en particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ido ofreciendo de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores.

¹⁷³ Coincidimos con la postura del traductor de la edición en español de 1997 de *El pensamiento salvaje* por la que preferimos conservar la forma francesa para designar el concepto antropológico más que a la extensión semántica del bricolaje en lengua española: «el *bricoleur* es el que obra sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos [...]. El *bricolage* opera también con cualidades «segundas»; véase el término español de segunda mano, de ocasión». (*vid.* Lévi-Strauss, 1997: 35 y 43).

¹⁷⁴ Retornando a los planteamientos de la semiótica de tradición generativa sobre las estructuras del sentido, el vínculo entre la antropología estructural y la semiótica se justifica por la recuperación del principio de biplanariedad del signo y la inmanencia del lenguaje, de modo que la referencia se construye en la estructura como proceso en lugar de consistir en un elemento externo al que se representa o sustituye. Ello, en tanto que niega toda posibilidad de una ontología, ubica a la semiosis como manifestación del sentido que rige y que ordena todo tipo de prácticas.

El conjunto de los medios del *bricoleur* no se puede definir, por lo tanto, por un proyecto (lo que supondría, por lo demás, como en el caso del ingeniero, la existencia de tantos conjuntos instrumentales como de géneros de proyectos, por lo menos en teoría); se define solamente por su instrumentalidad, o dicho de otra manera para emplear el lenguaje del *bricoleur*, porque los elementos se recogen o conservan en razón del principio de que «de algo habrán de servir». [...] Cada elemento representa un conjunto de relaciones, a la vez, concretas y virtuales; son operadores, pero utilizables con vistas a operaciones cualesquiera en el seno de un tipo. (Lévi-Strauss, 1995: 35-37)

Aquello que interesa al enfoque que se desprende de una «estética» en la antropología de Lévi-Strauss no consiste por tanto en estudiar las uniformidades sino más bien las diferencias, poniendo al acento sobre los pasajes y las quiebras entre unos fenómenos y otros. El concepto de *bricolage*, en sus dos niveles operativos, se postula entonces como una herramienta perfectamente adecuada de cara a nuestros planteamientos sobre la cultura digital, entendida esta como una cultura de tipo barroco en la que el trabajo con materiales de acarreo y la transgresión de las reglas de género centran el esfuerzo de toda una serie de creadores, quienes bien podrían ser denominados como *bricoleurs*, en tanto que practican operaciones de montaje y ensamblaje tanto de elementos que recogen y capturan con sus cámaras digitales ligeras a partir de la confrontación con el mundo natural —repleto de citas culturales como hemos visto—, como en lo que tiene que ver con el asalto al archivo de las imágenes y al imaginario en el sentido más lato del término: «se sentiría uno tentado de decir que interroga al universo, en tanto que el *bricoleur* se dirige a una colección de residuos de obras humanas, es decir, a un subconjunto de la cultura» (Lévi-Strauss, 1995: 39). Su hacer, además, no consiste en una acción procedimental encaminada a la consecución de un objetivo, puesto que para Lévi-Strauss el *bricoleur*, al igual que el *flâneur* para Baudelaire o Benjamin, no cuenta con un proyecto definido de antemano. Ambas figuras tienen en común que ninguna de las dos sabe a ciencia cierta a dónde va a ir a parar: sus recorridos afrontan necesariamente la incertidumbre. En el caso del *bricoleur*, además, se parte de una situación de carencia. Ello requiere idear y fabricar las herramientas a partir de los materiales disponibles, lo que al mismo tiempo genera una reflexión sobre el por qué de la utilización de esos procedimientos. El *bricoleur* se convierte por tanto en un sujeto autoconsciente con respecto a su praxis:

Contemplémoslo en acción: excitado por su proyecto, su primera acción práctica es, sin embargo, retrospectiva: debe volver hacia un conjunto ya constituido, compuesto de herramientas y de materiales; hacer o rehacer el inventario; por último y sobre todo establecer con él una suerte de diálogo, para hacer un repositorio, antes de elegir entre ellas, de las respuestas posibles que el conjunto puede ofrecer al problema que él le plantea. Todos estos objetos heteróclitos que constituyen su tesoro, son interrogados por él para comprender lo que cada uno de ellos podría «significar», contribuyendo de tal manera a definir un conjunto por realizar, pero que, finalmente, no diferirá del conjunto instrumental más que por la disposición interna de las

partes. [...] Por otra parte, la decisión depende de la posibilidad de permutar otro elemento en la función vacante, hasta tal punto que cada elección acarreará una reorganización completa de la estructura, que nunca llegará a ser aquella que fue vagamente soñada, ni aquella otra que se pudiera haber preferido en vez de ella. (Lévi-Strauss, 1997: 38-39)

La fertilidad de este concepto para la semiótica, especialmente para la semiótica de tradición generativa, ha permitido a autores como Jean-Marie Floch (*vid.* 1985 y 2010) utilizarlo como una posible aproximación complementaria de cara al estudio de los sistemas semi-simbólicos (*cf.* Floch, 1988). Este tipo de semióticas, en tanto que instituyen sus propias categorías por medio de la autodeterminación de su espacio de significación, tienen en común con el *bricolage* que toman fragmentos y figuras diversas arrebatadas tanto al mundo natural o a los lenguajes formales –caso de la pintura posterior al impresionismo, como de hecho hace Cézanne con el triángulo, el cuadrado y el círculo– como a la lengua natural y a su semántica estable –labor encomendada a la poesía–, de modo tal que los ensamblan en una superficie discursiva que aparece valorizada como novedosa y singular. El *bricoleur* es para Floch una suerte de montador que pone en práctica una particular forma de escritura-palimpsesto al modo del reciclaje o, en un cierto sentido, del «hipertexto» según la definición de Gérard Genette (1988: 14-15). Sin embargo, el enfoque semiótico no se ocupará de indagar la procedencia de esos materiales heterogéneos estableciendo una genealogía, sino que Floch, en sus análisis de la pintura de las vanguardias históricas o del diseño gráfico, estudia la significación que esas mismas formas ponen en juego en el interior de un nueva estructura, partiendo de una descripción de la sintaxis del nivel plástico y explorando aquellas articulaciones que permitirían inferir una paradgmática inmanente al objeto significativo por medio de las relaciones categoriales y de los contrastes de superficie que presentan. Pero sobre todo, para este autor, el *bricolage* puede plantearse como una praxis enunciativa en lo que tiene de manipulación intencional y voluntaria que recarga de poeticidad, al menos potencialmente, a las formas empleadas:

comme toute praxis énonciative, le bricolage implique la convocation d'un certain nombre des formes déjà constituées dont certaines peuvent être des forme figées. Mais l'activité énonciative que représente le bricolage ne débouche pas sur la production d'un discours stéréotypé. La sélection et l'exploitation des faits d'usage et des produits de l'histoire débouchent dans ce cas sur une création qui fait toute la singularité du bricolage comme praxis énonciative. D'une part, le bricolage aboutit à un énoncé qui possède les qualités d'une entité autonome. D'autre part, cet énoncé donne existence à un sujet énonciateur et le dote d'une identité. (Floch, 2010: 6)¹⁷⁵

¹⁷⁵ «Como toda praxis enunciativa, el *bricolage* requiere de convocar a un cierto número de formas ya preconstituídas, algunas de las cuales pueden ser formas fijas. Sin embargo, la actividad enunciativa que representa el *bricolage* no deriva en la producción de un discurso estereotipado. La selección y la explotación de los hechos de uso y de los productos de la historia dan lugar en este caso a una creación que hace de toda la singularidad del *bricolage* una praxis enunciativa. De un lado, el *bricolage* conduce a un enunciado que posee

El doble trayecto de ida y vuelta entre la enunciación y el enunciado que se desprende de este punto de vista no sólo descubre la presencia de una instancia inscrita en el cuadro figurativo de la enunciación, sino que la noción de una identidad visual –que no psicológica– desvelada por medio de la forma, permite retomar la otra dimensión que observábamos en el razonamiento sobre la autoconciencia del epígrafe 5.2. como conformación de un estilo particular; cuestión ya avanzada por otra parte en la aproximación al fenómeno poético y a sus manifestaciones en los discursos (5.1.1.1.). En diacronía, además, la observación y la descripción de dichos rasgos formales que componen la estilística, permiten seguir tanto dinámicas culturales de centro-periferia como acceder a un nivel de pertinencia que excede la noción de género para pasar a ocuparse de los objetos significantes en constelaciones constituidas bajo un criterio formal, operando un pasaje metodológico de una historia causal a un paradigma formal, el cual entiende aquellas formas no como entidades metafísicas o sustancias intemporales tales como la belleza, la verdad o el bien con sus respectivos opuestos, sino como el resultado de un examen estructural en sincronía que admite el reciclaje, la torsión y la discontinuidad:

Le produit du travail du bricoleur peut être considéré comme une structure, comme un objet de sens possédant sa propre clôture et son propre système –grâce au couplage, semi-symbolique, entre certaines de ses qualités sensibles et certaines catégories de son contenu. Et en disposant et redisant autrement les matériaux et figures que lui offrent les signes collectés, le bricoleur produit la signification, du fait de la supra-segmentation et à la paradigmatization que représente précisément une sémiotique de type semi-symbolique. Autrement dit? Autrement dit, le bricoleur fait: «du neuf avec du vieux» en jouant sur les rimes et les contrastes plastiques que lui suggère la manifestation sensible des signes qu'il a collecté. Le bricolage suppose donc une attention au monde sensible, mais à un monde sensible déjà façonné par l'histoire et la culture. (Floch, 2010: 7)¹⁷⁶

Por consiguiente, el *bricolage* como forma de expresión cultural coincide con el proyecto estético de la modernidad y de la segunda modernidad cinematográficas en su reconsideración del mundo natural y en su afán cuestionador. El cine moderno no se conforma tan sólo con salir de las cuatro paredes del estudio para reproducir el mundo con

las cualidades de una entidad autónoma. De otra parte, ese enunciado dota de existencia a un sujeto otorgándole una identidad.» (tr. n.).

¹⁷⁶ «El producto del trabajo del *bricoleur* puede ser considerado como una estructura, como un objeto de sentido que posee su propio cierre y su propio sistema –gracias al ensamblaje, semi-simbólico, entre ciertas cualidades sensibles y ciertas categorías de su contenido. Disponiendo y reconfigurando de otro modo los materiales y las figuras que le ofrecen los signos recolectados, el *bricoleur* produce la significación, derivada del hecho de la supra-segmentación y de la elaboración de una paradigmática que prepresenta precisamente una semiótica de tipo semi-simbólico. ¿Dicho de otro modo? El *bricoleur* hace «lo nuevo con lo viejo» jugando con las rimas y con los contrastes plásticos que le sugiere la manifestación sensible de los signos que él mismo ha recolectado. El bricolage supone por tanto una forma de mirada atenta al mundo sensible, pero a un mundo ya configurado por la historia y por la cultura.» (tr. n.).

la paciencia del cronista o del testigo, sino que se preocupa especialmente por cuestionar el modelo de visualización y la construcción de la mirada como institución social, tomando distancia y operando montajes alternativos a partir de los mismos materiales de base; cuanto más el post-cine, que reutiliza las imágenes a su antojo. Y ello, al mismo tiempo, comporta una reflexión sobre la obra de *bricolage* como espacio de libertad, hasta el punto de que se podría afirmar incluso como heterodoxa y antiacadémica, iconoclasta en el extremo:

Sujet énonciateur, le bricoleur va tout d'abord se révéler dans l'identification qu'implique de fait le choix de ses matériaux et des figures qu'il convoque. [...] Le sujet bricoleur se révélera aussi dans la façon qu'il a d'exploiter et de transformer les signes selon une déformation cohérente qui lui est propre, et dans sa manière de protester ainsi contre l'érosion du sens, contre la désémantisation, c'est à dire «contre le non-sens». L'identité se comprendra cette fois comme une rupture, comme une innovation, voire comme une libération. (Floch, 2010: 7)¹⁷⁷

Se produce un doble avance en paralelo entre la búsqueda de materiales y de herramientas para componer una obra y la creación de una identidad visual, de una estilística que, sin volver al personalismo del autor, proyecte una alteridad mediante juegos de enmascaramiento y desenmascaramiento. Es decir: mientras que en un nivel interno se plantea el problema de la subjetividad o del establecimiento de marcas de un simulacro enunciativo, en una dimensión externa, el autor como individuo se enmascara tras los rasgos de la estilística, inscribiendo el proceso de generación y producción del enunciado intencional en la forma resultante y en el aparato formal de la enunciación al modo de la construcción de un *no-yo* o de un *yo-otro* como es propio del discurso de la poesía lírica: «la poesía del *bricolage* le viene también, y sobre todo, de que no se limita a realizar o a ejecutar; «habla», no solamente con las cosas, como lo hemos mostrado ya, sino también por medio de las cosas; [...] Sin lograr totalmente su proyecto, el *bricoleur* pone siempre algo de sí mismo» (Lévi-Strauss, 1997: 42).

Cabría preguntarse entonces cuál es esa identidad visual que se desprende del *bricolage* particular que José Luis Guerin incide y pone en juego en sus películas. Adelantaremos que se trata, sin lugar a dudas, de la práctica esbozo, forma particular de *bricolage* que puede ser entendida tanto a modo de «*bricolage* técnico» –una *poética del esbozo*– como en el nivel

¹⁷⁷ « Sujeto enunciativo, el *bricoleur* se manifiesta ante todo en la identificación que implica de hecho la elección de sus materiales y de las figuras que él mismo convoca. [...] El sujeto *bricoleur* desvelará igualmente la manera que tiene de explotar o de transformar los signos según la deformación coherente que le es propia, y a su manera, protesta también contra la erosión del sentido, contra la dessemantización, es decir, contra el sinsentido. La identidad se comprenderá en este caso como una forma de ruptura, como una innovación, se la verá como una liberación». (*tr. n.*).

general del «*bricolage* intelectual» –generador de una estructura del sentido o *lógica del esbozo*–. Ello requerirá a continuación, de un proceso de documentación de los procedimientos técnicos y poéticos generales puestos en marcha en la praxis digital de este cineasta para poder dirimirlos desde esta perspectiva.

6. LA POÉTICA DEL ESBOZO.

Conviene retomar el famoso lema de Marshall McLuhan en *Understanding Media* por el que «el mensaje de cualquier medio o tecnología es el cambio de escala, ritmo o patrones que introduce en los asuntos humanos; [...] es el medio el que modela y controla la escala y la forma de las asociaciones y del trabajo humano» (1996: 30). La reflexión que se desprende del digital, por tanto, desde nuestro interés por la forma de los objetos-discurso, resulta significativa en la medida en que estos vean modificada tanto su estructura como las prácticas que los sustentan.

El digital, en lo concerniente al cine, abre dos derivas posibles con respecto a las tecnologías analógicas precedentes. La primera consiste en una *transcodificación homogénea* o trasvase de formas y contenidos entre recipientes analógicos y digitales, de manera que las imágenes que otrora existían sobre película en celuloide reaparecen en el nuevo soporte digital cada vez más nítidas, más transparentes, más precisas, según los avances de la tecnología. Se trata de una revancha al tiempo y a sus estragos, de modo que la caducidad de los fotogramas en película física queda sustituida por la «inmortalidad» de la imagen almacenada en una base de datos binaria. Del otro lado, encontraremos la posibilidad de poner en marcha una *transcodificación heterogénea* o *traducción*¹⁷⁸. Esta segunda opción asume la diferencia y explota las fracturas que conducen, probablemente, no a un cine *tout court*, sino a un espacio que, valiéndose de la memoria del medio y de su imaginario, renuncie a seguir produciendo imágenes asimilables a las del pasado; incluyéndolas por el contrario en un espacio de *bricolage* desplazado en sus límites y en sus planteamientos de base, tanto en lo concerniente al plano del contenido como en lo que se refiere al plano de la expresión.

Así las cosas, la *autoconciencia*, según declara José Luis Guerin, consiste en el posicionamiento identitario y autorreflexivo del creador con respecto a sus herramientas y a la memoria visual, la cual puede o bien reproducirse miméticamente o bien aparecer bricolada, de cara al abordaje de una obra fílmica:

es una cuestión sólo de conciencia, no de soporte. De cuál es tu legado cultural, con qué memoria te manejas, con qué memoria dialogas, desde qué lógica piensas. Entonces, sé verlo en seguida. De entre los estudiantes jóvenes que ahora tengo, pues veo quiénes tienen un imaginario de cine y quiénes un imaginario audiovisual; son cosas distintas. Y estoy seguro de que mis películas en vídeo son de cine, no de audiovisual. Es cuestión de un legado cultural, de una memoria y de cómo te activas en relación con esa memoria. (Guerin en anexo IV: 66)

¹⁷⁸ La oposición entre transcodificación homogénea y transcodificación heterogénea –traducción en el segundo caso– da prioridad justamente a las diferencias entre distintos fenómenos significantes como alteraciones que tienen que ver con las semióticas-objeto y con la articulación de sus propios mecanismos de significación (*vid.* Vázquez Medel, 1999: 89).

Esta reflexión abre una nueva definición de autoconciencia como la construcción de un emplazamiento en el ecosistema simbólico o *semiosfera*, también de la adscripción a una serie de referentes que no se trata de imitar, sino de digerir en una síntesis productiva –no en balde al crítico y cineasta Ahmad Natche ha definido el estilo de José Luis Guerin como una suerte de «digestivismo: mirar y digerir» (Natche en Losilla & Pena, 2007: 29)–. Ahora bien: el hecho de conocer y respetar las películas del cine clásico o del cine moderno –que también han pasado a constituir un nuevo centro en la memoria colectiva– no implica que en la actualidad el cineasta esté obligado a realizar sus obras al modo de Chaplin, Hitchcock, John Ford o Eric Rohmer. Por el contrario, la simulación audiovisual de esas estéticas sólo puede derivar en una suerte de anacronismo o impostura, asumiendo de inmediato un discurso de la melancolía construido sobre la conciencia de pasado. Por el contrario, el cineasta moderno que desee autorrepresentarse como tal ha de afrontar con la moral del *bricoleur* la producción de nuevos objetos netamente distintos a los de otros contextos, en sincronía y en diacronía. Es este el punto en el que se articula una tercera vía entre el cine como neo-clasicismo digital o melancolía y el audiovisual: se trata del post-cine como neobarroco digital o segunda modernidad –quizás ya tercera, incluso–.

Por otro lado, y en lo que se refiere a la infraestructura¹⁷⁹ económica y material, el digital dispone un cierto modo de organización del trabajo. Lo que interesa en lo sucesivo es la articulación de una lógica del sentido o superestructura que subyace a tales procedimientos. El factor diferencial consiste en el modo en que un nuevo elemento introducido en el ecosistema modifica el conjunto de aquellas prácticas, cuestionando las herramientas y tomando una distancia suficiente como para poder preguntarse por sus usos y potenciales. El cineasta-*bricoleur* abre un momento de diálogo con sus instrumentos para incorporarlos a su actividad como una extensión de su propio cuerpo. Sobre la relación con el dispositivo, que moviliza todo un conjunto de estrategias de rodaje, comenta Guerin:

Trabajo con una Sony handycam muy modesta. Utilizo cintas, todavía necesito tocar el objeto. Tengo un montón de cintas en casa, de *Guest...* y de todos mis últimos trabajos. Todos han surgido así [...] La cámara Sony es muy cómoda. Además se adapta muy bien a mi mano. La clave de las herramientas que tienes a tu disposición para hacer una película está en cómo se adaptan a tu cuerpo. Esta camarita mía parece que está fabricada como a la medida de mi mano y esto es esencial para las películas que he hecho. [...] Aparte, aunque vayan surgiendo artilugios nuevos cada dos por tres, yo prefiero conocer bien mi herramienta. Es como un instrumento de música que vas afinando, vas conociendo sus posibilidades: con la cámara vas viendo cómo reacciona a la luz, cómo reacciona el foco, cuáles son las aberraciones que te da. Entonces en

¹⁷⁹ Aplicamos una vez más el análisis de base marxista tal y como ya se había propuesto en torno a la articulación del concepto de «cine menor» (*vid.* nota al pie 122, p. 176; *cf.* Harnecker, 2005: 97 y ss. y Marx & Engels, 1973: 412).

esa intimidad entre la herramienta y tú no puedes echarla por la borda a la primera ocasión en que irrumpe una nueva con otras prestaciones. (Guerin en anexo III: 54)

Dicha prótesis naturalizada en la corporeidad, lejos de la imagen del *cyborg*, se integra en las prácticas cotidianas a través de lo que Guerin denomina con acierto como una «relación de intimidad», en dos sentidos que inciden sobre sendas etapas tradicionales de la realización cinematográfica: el rodaje o captura de imágenes y el montaje o elaboración de una sintaxis discursiva. De este modo el dispositivo se plantea como una prolongación de la visión, como el *super-ojo* de Dziga Vertov, pero también de la memoria, puesto que las cintas de poco coste y largas duraciones conservan esas imágenes capturadas. Naturalizada respecto al cuerpo, la prótesis visiva acompaña al cineasta a todas partes, dando lugar a la misma espontaneidad que proporcionaría un cuaderno de notas que se va llenando de apuntes, ocurrencias e ideas, acaso de un modo caótico, de donde podrían surgir motivos u órdenes distintos. La sintaxis ya no es lineal sino acumulativa, asociativa, tendente a la aparente ausencia de orden y concierto sobre una misma superficie.

6.1. Rodaje: *ad-tendere, cum-praendere*.

Redefinido como prótesis corpórea del ojo y de la memoria a consecuencia de la reducción de su tamaño, el dispositivo de filmación se transforma sustancialmente. Abordando su materialidad es evidente que el aparataje del cine clásico necesitaba de un manejo bastante más complejo. La película analógica, montada en un chasis, está limitada temporalmente a una duración que depende de los metros de película en celuloide; chasis que por otra parte ha de ser cambiado constantemente. Al mismo tiempo, la cámara requiere de un grupo de especialistas entre operadores, maquinistas y foquistas para capturar la imagen con una precisión óptica satisfactoria. Cierta tipo de cámaras digitales que no imitan aquel dispositivo, por el contrario, reducen sus dimensiones, se adaptan a la forma de la mano y fomentan una práctica de exploración del mundo fenoménico a modo de soliloquio que, en el momento en que el cineasta sale al exterior a filmar, se convierte en diálogo con los elementos encontrados. Exactamente igual que el *flâneur* pone en práctica con los estímulos que le llegan del movimiento incesante de la ciudad:

influye en cómo te relacionas con la otra persona para extraer cosas, para conversar con naturalidad. Claro, ahí no puedes instalar un trípode, que crearía una barrera, una frontera entre el otro y tú. Entonces la cámara es casi que como una prolongación de uno mismo. Por otro lado esto te permite crear una situación de discreción. Yo nunca he sido partidario de ocultar la cámara –la cámara oculta iría en contra de mis principios–, pero sin embargo sí que me importa mantener una actitud de discreción con ella. (Guerin en anexo III: 54)

Ello implica un *realce* de las imágenes del cine de los orígenes. El modelo de los hermanos Lumière, según su patente y el tipo de negocio que trataron de llevar a cabo, se basaba precisamente en la puesta a punto de una herramienta versátil que sirviera para capturar las imágenes al vuelo siguiendo la forma de relación con el dispositivo fotográfico cada vez más más ligero del siglo XIX (*cf.* Frémaux, en Cavazza, 2016: 12). Esa práctica, naturalmente, se mantiene durante todo el siglo XX con los formatos menores de 8 y 16 milímetros, a partir de ciertos movimientos que saltan más allá del documentalismo, como el cine doméstico, el *Cinéma Vérité* o el cine-diario en Jonas Mekas, entre otros. Según Henri Langlois, los Lumière fueron los últimos inventores y los primeros cineastas, en tanto que operan el pasaje de una investigación sobre la técnica a la exploración de las formas que esta produce por medio de su puesta en funcionamiento. Y lo harían a través de la conciencia del encuadre, de la profundidad de campo, de la invención de tramas, de los primeros géneros que se repiten como constantes formales, etcétera:

La macchina da presa non poteva che nascere da un demiurgo capace di essere nello stesso tempo un inventore e un creatore, uno scienziato e un artista, un industriale e un regista, un operatore e un fabbricante, un *bricoleur* e un analfabeta. [...] C'è qualcosa di essenziale e profondo, qualcosa di più importante di un meccanismo, che va al di là della geniale semplicità della malleabilità della macchina da presa Lumière, c'è qualcosa che attiene all'immagine. (Langlois, en Cavazza, 2016: 35-36)¹⁸⁰

Se podría decir que la cámara digital no sólo no supera el invento de los hermanos Lumière, sino que le da cumplimiento una vez superado el problema de las perforaciones de la película y del mecanismo de arrastre, eliminando la materialidad del soporte. No hay que olvidar que aunque este conflicto técnico fue uno de los que resolvió Louis Lumière, el problema planteado por al padre, Antoine, era también el de las imágenes en sí mismas. Imágenes para salir del estudio y «mostrar el mundo al mundo»: «nel settembre di 1894 Antoine Lumière assiste a Parigi a una dimostrazione del kinetoscopio di Edison. [...] Ne rimane fortemente impressionato, ma immediatamente intuisce che è possibile far di meglio: [...] bisogna far uscire l'immagine dalla scatola. Rientro a Lione: i miei figli riusciranno!» (Frémaux, en Cavazza, 2016: 12)¹⁸¹. Además, para Bertrand Tavernier (*vid.*

¹⁸⁰ Extraxto del artículo aparecido en Le Monde el 24/12/1970 como homenaje a los Hermanos Lumière. «La cámara de cine no podía nacer sino de un demiurgo capaz de ser al mismo tiempo un inventor y un creador, un científico y un artista, un industrial y un cineasta, un operador y un fabricante, un *bricoleur* y un analfabeto. Hay algo de esencial y de profundo, algo más importante que un mecanismo, que va más allá de la genial simplicidad de la maleabilidad de la cámara de cine Lumière, hay algo que tiene que ver con la imagen.» (*tr. n.*)

¹⁸¹ «En septiembre de 1894 Antoine Lumière asistió en París a una demostración del kinetoscopio de Edison. [...] Quedó fuertemente impresionado, pero inmediatamente intuyó que se podía hacer mejor: [...] hay que

Cavazza, 2016: 23-31), si bien Louis y Auguste Lumière eran originalmente científicos que buscaban soluciones técnicas para problemas mecánicos, siempre tuvieron claro que el objeto de su interés, no sólo intelectual, sino también comercial, no podía terminar de ningún modo en la resolución del conflicto tecnológico. Su trabajo sólo tenía sentido mostrando para qué sirve, cuál es el resultado de ese proceso de investigación: la creación de imágenes. Es por lo que Louis Lumière se convirtió quizás inconscientemente en el primer cineasta, porque se preocupó de filmar imágenes y proyectarlas en una pantalla proporcionando una experiencia cercana a la de la contemplación de la pintura de gran formato, en lugar de en los «tragaluces del infinito» de Edison pensados para la visión individual.

El enfoque de la arqueología del cine –o estudio de las imágenes del cine de los orígenes– revela que entre 1894 y 1895 Lumière no sólo habían resuelto la cuestión de la película instantánea con la «*étiquette bleue*», de la perforación, del mecanismo de arrastre y de la proyección colectiva, sino que también habían rodado tres versiones de la *Sortie d'usine*, de modo que en cada repetición ya se puede considerar la elaboración de una puesta en escena intencional con una estudiada concepción del encuadre. Por otra parte, Bernard Chardère (1995: 301 y ss.) subraya la importancia del hecho de que en el Congreso de Fotografía del 10 de junio de 1895 Louis Lumière se aprestase a filmar a sus colegas regresando de una excursión fluvial, después proyectada para estupor y admiración de los mismos congresistas que le habían servido de figurantes con una imagen de tal precisión e inmediatez que se podría decir casi de directo en el acortamiento de la experiencia del espacio y del tiempo. La forma de aquella película, además, no pasaba por ocultar el dispositivo con el fin de sorprender, sino que, precisamente, perseguía todo lo contrario: se trataba de valorizarlo como objeto de máximo interés inscrito en el encuadre como figura de la enunciación manejada con virtuosismo por el operador-inventor. «El medio era el mensaje», con palabras de McLuhan; pero un medio bricolado en un uso orientado ante todo hacia la creación de imágenes en movimiento con arreglo a unos modelos de visualización preestablecidos.

Si consideramos la condición hipotética de hacer cine antes del cine –que valdría lo mismo para el periodo que se sitúa después del cine–, en consecuencia, el retorno sobre el cinematógrafo implica explorar los posibles *bricolages* del dispositivo por medio de su puesta a punto en un gesto netamente moderno de recuperar «l'entusiasmo, l'audacia della

hacer salir a las imágenes de la caja. Regreso a Lyon: ¡mis hijos lo lograrán!». (*tr. n.*).

giovinezza. [I fratelli Lumière] sono due simpaticchi canaglie, simili ai futuri cineasti della Nouvelle Vague: goliardi e libertari»¹⁸² (Tavernier, en Cavazza, 2016: 31). Por analogía, la cámara digital ligera, la cámara de fotos HDSLR o incluso el teléfono móvil, frente a otros dispositivos, se convierten en trasuntos del cinematógrafo de Lumière –liberados eso sí de la limitación espacial y temporal de la duración del rollo de película en celuloide–, en su aplicación entre otras posibles para tomar vistas, anécdotas e imágenes al vuelo; para resituarse los límites de la institución pictórica y fotográfica, del proceso de significación con los materiales capturados –que van desde el valor testimonial de «mostrar el mundo al mundo» hasta la configuración de pequeñas puestas en escena incluso fantásticas, como la reconstrucción milagrosa del muro derribado, el baile del esqueleto o la resurrección cómica del vagabundo atropellado por un automóvil en Lumière–, sentando con ello las bases de la semiótica-objeto que de su uso se desprende. Es por ello que la forma de las películas resultantes, también en el caso de las obras digitales de José Luis Guerin, termina siendo sustancialmente diferente de aquella del cine clásico y del cine de género, puesto que parte de un pacto y de una situación económica y material bien diversa que, a menudo, da lugar a una apariencia estética *amateur* pretendidamente deseada. Incluso en aquellas ocasiones en que el cineasta deja sentir su pericia técnica lo hace desde el desafío o la confrontación con una tecnología que se le resiste, haciendo gala de una notable austeridad en medios y en efectos visuales, cuando no de un desprecio proverbial hacia el deslumbramiento tecnológico. Actitud que en cierto modo y a pesar de todo, da cuenta de una cierta nostalgia de la precisión en el trabajo con un soporte analógico:

Debéis tener muy clara una cosa con respecto a las nuevas tecnologías porque hay que ser muy prudente. A mayor sofisticación, menor tensión del espectador y más banal se hace la imagen. Cada vez estoy más convencido. Lumière es apasionante porque es conflicto técnico es desafío y lucha contra el cinematógrafo. Por eso sus pelucitas son apasionantes. En la imagen se imprime la relación del fotógrafo con el objeto filmado. Sin embargo, cuando algo se hace con desgana o por rutina, las imágenes salen como escupidas y eso se nota. Todos tenemos una cámara, todo el mundo hace fotos, parece que todo está visto... pero salen imágenes descuidadas, banales y sin importancia ninguna. Estoy convencido de que la facilidad técnica no va a favor del arte, va en favor de la banalización. Antes, en una escuela de cine, las prácticas eran de tres minutos, que es lo que dura un cartucho de película de 8 milímetros. Lo que tirases tenía, por fuerza, que estar bien, no se permite la prueba de acierto y error. Ahora, por ejemplo, veo que a los jóvenes os pasa mucho, y cuando me preguntan, siempre me fijo en el *zoom*. No camináis, no os acercáis a las cosas ni al mundo, os lo traéis todo con el *zoom*. Así despreciáis el espacio y la angulación. Es pereza, pereza pura. Con el digital tiramos sin más. Escupimos los planos, y el cine se banaliza y se devalúa. Con el analógico la película costaba dinero, claro... Sin embargo, a más facilidad tecnológica más esencial debo ser y más exigente tengo que ser conmigo mismo, con lo que grabo y con mi trabajo. Creo que el sentimiento de

¹⁸² «El entusiasmo, la audacia de la juventud. [Los hermanos Lumière] son dos simpáticos canallas, similares a los futuros cineastas de la Nouvelle Vague: goliardos y libertarios.» (*tr. n.*).

arbitrariedad que hay actualmente con las imágenes es muy malo. Bresson citaba a Vivaldi, que en una ocasión dijo: «cuando escribo que es un solo, quiero un solo violín tocando. Ni dos, ni tres, ni la orquesta entera. Un solo violín». (Guerin en anexo II: 41-42)

A partir de esta dimensión de búsqueda dialógica con el medio y con el modelo de visualización que de él se desprende –caso, con Greimas y Courtés, deberíamos decir el «efecto de sentido» (1982: 135-136) que la estructura relacional suscita–, es posible establecer una concepción poética generativa del proceso de puesta en forma por el que el flujo de trabajo del cineasta digital puede definirse como un fenómeno bidireccional asimilable al significado de los dos vocablos latinos pertenecientes al corpus de la disciplina retórica «ad-tendere» y «cum-praendere» (*vid.* Vázquez Medel (2010)¹⁸³). El primero de ellos supone una orientación hacia los fenómenos, estableciendo una actitud de lectura y de atención visual, generando un esquema semio-narrativo básico sujeto-objeto superpuesto al cuadro enunciador-enunciatario, lo que coincide con la constitución del fenómeno en la fenomenología filosófica. «Una reacción a la vida», como hemos visto que afirmaba Jonas Mekas en el momento de reflexión metadiscursiva de *Guest*. El operador pierde incluso la conciencia de estar rodando una película. Es por el contrario el hallazgo-objeto en ese tiempo de espera aquello que lo constituye como sujeto de la enunciación dispuesto a emprender la empresa creativa; proceso de atención que queda inscrito en la forma discursiva como garantía de un pacto de lectura:

Claro, muchas veces cambia el planteamiento. Cuando grabas con una cámara digital en cintas, muchas veces hay una actitud de espera por el momento revelador, en una esquina aguardando a que se produzca una conjunción de elementos en la ciudad. Cambia mucho la lógica de rodaje: a lo mejor tienes ahí cuarenta minutos de espera de los que sabes que lo que te sirve es medio minuto o veinte segundos. (Guerin en anexo III: 51-52)

Es imposible en este punto no hacer una referencia a la teoría de la *Caméra Stylo* –la cámara bolígrafo–, formulada por el cineasta y crítico francés Alexandre Astruc, en la que, recordemos, propone el «nacimiento de una nueva vanguardia» a partir del binomio establecido entre la reducción del dispositivo y la relación de intimidad de la herramienta

¹⁸³ Vázquez Medel (2010) ofrece una definición del proceso discursivo intencional y racional entendido como «un 'ad-tendere', un tender-hacia ese lugar del conocimiento y de la vida hacia el que se nos invita. Sin este «tender» (que implica, claro está, esfuerzo y tensión, concentración y disciplina) será imposible haber llegado a ese ámbito en el que encontramos el objeto de nuestro aprendizaje (esto es lo que significa «in-tendere», entender: encontramos ya en ese recinto en el que se nos ofrece el conocimiento). Pero no podemos entender en abstracto, hemos de asir, agarrar, tomar, prender aquello que se nos ofrece; es lo que significa «cum-praendere», comprender: insertar el conocimiento en toda la compleja red de otros conocimientos que de alguna manera modifica, al tiempo que lo hace comprensible. Sólo después de atender, entender y comprender aquello que se nos ofrece podemos fijarlo, memorizarlo, «aprehenderlo» (tal es el sentido de «ad-praendere»).»

con el cienasta. Dicho *bricolage* con la técnica implica por fuerza un tipo de imágenes y una forma fílmica resultantes diversas a las del cine de estudio:

Lo que implica, claro está, que el propio guionista haga sus films. Mejor dicho, que desaparezca el guionista, pues en un cine de tales características carece de sentido la distinción entre autor y realizador. La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica. ¿Cómo es posible que en este arte donde una cinta visual y sonora se despliega desarrollando con ello una cierta anécdota (o ninguna, eso carece de importancia), se siga estableciendo una diferencia entre la persona que ha concebido esta obra y la que la ha escrito? ¿Cabe imaginar una novela de Faulkner escrita por otra persona que Faulkner? ¿Y *Ciudadano Kane* tendría algún sentido en otra forma que la que le dio Orson Welles? (Astruc, en Romagueira & Alsina Thevenet, 2010: 224)

Desde un punto de vista semiótico, el deseo que subyace a esta teoría consiste también en el alejamiento de las derivas simbólicas propias de las películas de las vanguardias históricas, en donde la imagen se equipara al símbolo, frente a una articulación sintáctica entre imágenes cuya significación como función o pacto entre el contenido y la expresión supere el asociacionismo caprichoso, arbitrario y críptico del simbolismo escondido, en favor de una racionalidad cinematográfica perteneciente al propio sistema de expresión. Y es que la confrontación con los eventos en su discurrir azaroso otorga, desde el momento en que quedan filmados, una entidad y una estructura por la acción misma de componer un encuadre. Esta noción liminar genera un punto de vista dando cuenta de una selección y de la instauración de toda una serie de relaciones sintácticas en el interior de un «dispositivo topológico» (Greimas, 1994: 30-31) o «topología plana» (Thürlemann, 1991: 29-30), por las que una instancia «disjunta y proyecta fuera de ella ciertos elementos vinculados a su estructura de base» (Greimas & Courtés, 1982: 113) con anterioridad al establecimiento de una rejilla de lectura figurativa: «el acto deliberado del productor que al situarse él mismo en el espacio de la enunciación ‘fuera de cuadro’ instauro, por una especie de *débrayage*, un espacio enunciado donde él será el único actor capaz de crear un universo [...] separado de ese acto» (Greimas, 1994: 30). Es esta la fase de *cum-praendere*, del latín, coger con las manos, asir, provocar y orientar la visión. Ello realza la idea de fenómeno bidireccional entre la instancia de observación y el fenómeno observado, estableciendo un pasaje entre un elemento construido, el cual aparece como interrogante suscitando la atención o la mirada a partir del encuentro entre «dos modos de realidad» (Greimas, *op. cit.*: 21), y el sentido como elaboración formal, que sienta sus propias bases a partir de la configuración plástica local de modo que «en lugar de ser un dato, no es más que el resultado de una lectura que lo construye» (Greimas, *op. cit.*: 27):

claro, el acto de encuadrar como el arte de imponer unos límites, un encuadre, un marco. Es una operación muy simple, de una extrema sencillez como planteamiento, y sin embargo encierra una complejidad extraordinaria. Creo que eso es lo que lleva a cualquier cineasta o fotógrafo a ser un obseso de las ventanas. Yo, cuando llego a cualquier hotel siempre me desplazo por la habitación viendo como actúa, como ordena el mundo la selección de esos marcos que delimitan lo que ves en puertas y ventanas. Sería una primera apropiación de la realidad, una manera de leer el mundo que consistiría en decidir qué dejas dentro y qué dejas fuera de la imagen. Aun así, la técnica del encuadre es algo más: cómo juegas con el foco, qué óptica vas a utilizar o cómo va a funcionar la relación entre distintos términos. Bueno, estoy simplificando mucho, pero las implicaciones de una elección como imponer tus cuatro segmentos, tus cuatro límites que van a determinar el fuera y el dentro –cuándo algo merece ser fotografiado–, son extraordinariamente significativas. Y eso abriría una tradición que sería el sentido de captura, de caza en el acto de tomar una imagen. (Guerin en anexo III: 47)

Se trata en suma del tiempo de la espera, del instante del hallazgo, de la constitución de la relación fenoménica y del deseo de la captura –*cum-praendere*– inscritos en la figura del enunciador-*cameraman*. Poco importa si son estas las motivaciones del sujeto empírico o no, sino que lo que viene al frente es el modo a través del cual ello aparece y se simula en el discurso en la segunda fase: la del montaje como reapropiación y modelización de materiales de toda clase por medio de su inserción en una sintaxis en sucesión temporal.

6.2. Montaje: *in-tendere*, memoria, *actio*.

En el cine analógico, la estructura de un cine menor o de un cine pobre revitalizaba necesariamente la fase de montaje, por la razón material de que la película en celuloide requería de una sustanciosa inversión económica capaz de cubrir los gastos de adquisición de las bobinas, revelado, positivado de los negativos, internegativos, máster y copias. Si hemos aludido al cine los hermanos Lumière como elemento que aparece re-mediado o realizado en la estructura de la imagen digital, otro tanto le corresponde a los cineastas soviéticos de la teoría del montaje. Y es que, frente a los costes variables del rodaje – siempre en función de los metros de película filmados–, los costes fijos de la moviola proporcionaban a este grupo de creadores un segundo momento de creación (*cf.* Eisenstein, 2001 y Vertov, 1974a y 1974b):

Un cine pobre es un cine muy sofisticado en el montaje. Eisenstein y Pudovkin, como no podían rodar porque el bloqueo a la Unión Soviética impedía que entrasen desde París las películas de negativo importadas para las cámaras, pues se dedicaban a montar todo lo que tenían a mano. [...] [Por el contrario] no pensar, es lo que tiene el dinero... Por eso nos tomamos mucho tiempo montando como revancha. El tiempo de las ideas y de la reflexión es el del montaje. En la sala de montaje sólo necesitamos un ordenador y una sola persona montando conmigo. Es mucho más barato que todo un equipo de rodaje, que implica a muchas más personas. En el montaje es donde más sentimos el cine como escritura. (Guerin en anexo II: 34)

La digitalización, en su inmaterialidad, implica que si para Alexander Astruc las tareas del realizador y del guionista debían recaer sobre la misma figura individuado en el proceso

de producción, las cosas se compliquen ahora aún más, pues la utopía del autor-cineasta-escritor sólo se completa si, además, este ejecuta su programa creativo por medio de la adquisición del rol de montador. A propósito de esta cuestión admite el propio Guerin: «yo en seguida empecé a sentir la necesidad de aprender a montar. Tengo un ordenador en mi casa, por las mañanas me levanto, me preparo un café, leo la prensa y me pongo a montar un poco. Trabajar con digital me permite montar mucho más ahora que antes» (Guerin en anexo II: 34). En consecuencia, parece que a la dilatación de los tiempos de producción se le añade una inversamente proporcional reducción del espacio; configuración que proporciona esa «relación de intimidad» aún mayor si cabe con las técnicas de edición en el momento en que aquellas no dependen de un laboratorio o de un oficio compartimentado, sino que la sala de edición se instala en el espacio doméstico gracias a los *software* disponibles en los ordenadores personales:

Es decir, se abre una posibilidad especulativa equivalente a la del escritor –que antes era muy difícil en cine– donde puedes iniciar algo sin tener que dar explicaciones a nadie, dar marcha atrás, replantear, reescribir, abandonar provisionalmente, recuperar... Retomar a lo mejor un pequeño sedimento, una idea secundaria que va tomando más cuerpo. Esa lógica que pasa por tener las herramientas en tu casa, por trabajar sin los requerimientos de la rentabilidad, es muy distinta al modo de pensar que aplicas si tienes al lado a un técnico que cobra dinero o si trabajas en un estudio donde has de pagar. Por el contrario, de este modo estás en tu tiempo cotidiano: amaneces tomando un café, te acercas al ordenador y empiezas a escribir con imágenes y sonidos. De esa lógica, digo, pues parten películas como *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* o *Guest*, que arrancan si tener ninguna conciencia de que estás haciendo una película, sino que surgen probablemente de la reflexión posterior sobre una imagen que observas. Te planteas la posibilidad de desarrollarla, de que tome un cuerpo. (Guerin en anexo III: 49)

La fase de montaje queda replanteada como la piedra angular, la quintaesencia de la práctica post-cinematográfica, puesto que articula el discurso en un *bricolage* con las imágenes capturadas por el *cameraman*: se convierte en el lugar de negociación crítica con el metraje encontrado, en primera instancia, y con el archivo en último término. Respondiendo a esta inquietud de búsqueda que conecta ambas fases del proceso de creación solapándolas entre sí, afirma Guerin:

A mi me excita mucho buscar la belleza de las formas cinematográficas en vivo. Es decir, permitirme el lujo de pensar en el rodaje. Durante el rodaje un cineasta no puede pensar, porque el dinero que cuesta no lo permite. [...] Me gusta utilizar un cuaderno y una cámara como la misma herramienta. Voy a todas partes con esta camarita digital. Estos chismes me han abierto una nueva forma de pensar el cine. Así, mi trabajo se parece mucho al del escritor. Tomas una imagen, la guardas en el ordenador como el escritor escribe una idea en un folio y la guarda en una carpeta. No sabes si algún día servirá para algo. En el ordenador está igual, en una carpeta, allí almacenada. Otro día tomas otra, te acuerdas de lo que grabaste e intentas ponerlo en relación. Es posible que para eso necesites otra imagen más que tienes que buscar en otra parte. (Guerin en anexo II: 35).

Ello a pesar de todo entraña una sobrecarga informativa de partida con la que el cineasta tradicional no contaba, puesto que los métodos de rodaje económicamente planificados requerían de una segmentación y de una planificación bajo la práctica de cierta relación traductiva entre el proyecto y el resultado. El *bricolage*, en cambio, no parte de ninguna forma previa. Por el contrario, se abre un espacio de reflexión y de diálogo, un proceso de exploración no ya de los fenómenos, sino de las imágenes que producen dichos fenómenos; lo que desde el método de la retórica latina podríamos considerar como un *intendere* u orientación hacia el interior de esa *memoria* acumulada. También y, por último, se pone en marcha la acción –*actio*– de tejer en una estructura formal que de lugar a un orden discursivo (*cfr.* Vázquez Medel, 2010): la activación de la máquina de la significación y del sentido, propiamente. El perfil de este montador-*bricoleur*, por tanto, difiere completamente del coleccionista con complejo de Diógenes, pues no se orienta a la acumulación compulsiva de imágenes, ni siquiera le interesa su catalogación. La metáfora de la digestión como metabolización de los nutrientes responde mejor a este planteamiento:

Así lo hago. Tengo mi ordenador con el Avid para montar en casa y lo que hago es... a ver, acumular muchas cintas es malo, entonces me he propuesto mantener una disciplina diaria. Procuro que cada día que grabo, por la noche al llegar al hotel o en mi casa, ver el material y apuntar códigos de tiempo en mi cuaderno. Códigos de los momentos que creo que contienen algo revelador e interesante. Y llevo esa preselección adelantada porque si no sería muy arduo enfrentarte a tantas horas de material en bruto. Entonces tomo nota en seguida de esas cosas para facilitarme la tarea de edición, procuro ser muy selectivo con lo que entre en Avid. (Guerín en anexo III: 52)

En consecuencia, esta forma de relación con el dispositivo, íntima y solitaria, permite establecer una actitud ubicada entre el juego y el descreimiento con las imágenes, en donde la forma no se plantea como representación o simulacro de una realidad exterior, sino como la construcción de un punto de vista –no por casualidad, las películas de Lumière se denominaban en las cartelas iniciales «vues» o «vistas»–. Quizás, aunque hemos tendido a vincular directamente las características de la *flânerie* y del *bricolage* con el rodaje, es verdaderamente aquí, en el proceso de montaje, donde tiene lugar la instauración de una estructura y de un aparato formal de la enunciación, de manera que aquella otra dimensión no es sino la consecuencia, la manifestación, el simulacro proyectado en el interior del discurso o la argucia enunciativa que sirven para dotar de forma inteligible a todos esos materiales.

6.3. En torno al esbozo.

Este tipo de prácticas da lugar a una poética que surge directamente de la praxis, la cual el propio cineasta a menudo ha denominado como «poética del esbozo»; especialmente, a partir de la instalación museística *La dama de Corinto* (2011) que llevaba por subtítulo la sugerente frase «un esbozo cinematográfico». En las páginas siguientes se propondrá una reflexión en torno a dicho concepto como transición entre la descripción de las rutinas de trabajo de los epígrafes anteriores y las manifestaciones formales de esa poética en sus obras digitales en el bloque IV.

El DLE recoge las voces «esbozar» y «esbozo» para referirse a una acción durativa o a un fenómeno que está en curso. El esbozo se define como:

1. m. Acción y efecto de esbozar.
2. m. Bosquejo (traza primera).
3. m. Aquello que puede alcanzar mayor desarrollo y extensión.
4. m. Biol. Tejido, órgano o aparato embrionario que todavía no ha adquirido su forma y estructura definitivas. (DLE, 2014)

La segunda acepción, al establecer una relación de sinonimia con el «bosquejo», reenvía directamente hacia el campo semántico de la pintura y de las artes visuales en general, situándolo en una etapa preparatoria al modo de la «traza primera». La idea de «trazar», igualmente, da cuenta de una acción intencional de marcar o señalar con un instrumento trabajando directamente sobre la materia, al tiempo que permite intuir una cierta idea de proyecto, de plan o de programa que *se traza* para llevarse a cabo en un futuro. De aquí se desprende su *formatividad* o dimensión durativa de puesta-en-forma, contenida y manifestada en su estructura de superficie. En esta línea, la tercera acepción permite entender el esbozo en un sentido figurado más allá de las artes plásticas, en tanto que da cuenta de la potencialidad de un fenómeno cualquiera que «puede alcanzar mayor desarrollo y extensión». Es decir, el modo de existencia del esbozo se encuentra alojado en el plano modal que podemos denominar con Greimas como *virtualizante* (Greimas & Courtés, 1982, I: 437). Finalmente, no menos sugerente es la aproximación desde el campo de la biología: «un aparato embrionario que todavía no ha adquirido su forma y estructura definitivas». Ello nos pone sobre la pista de la caracterización del esbozo como algo vivo, un todo orgánico y articulado, en una palabra, una estructura de base que aspira a crecer y a desarrollarse pero que contiene todas sus posibilidades futuras condensadas de forma secreta o inicial.

Así pues una definición intermedia podría ser la del esbozo como *manifestación de la estructura profunda de un fenómeno que es posible inferir más que reconocer a partir de un número mínimo de trazos*. Desde este punto de vista, se considera *de facto* que el esbozo cuenta con una forma articulada, por muy primitiva y tosca que esta pudiera ser. Frente al caos, a la no-forma o a la no-significación, el esbozo ha de ser inteligible y prestarse tanto a la descripción como a la interpretación. Su rasgo corolario es que está incompleto pero, al mismo tiempo, esa carencia supone su mayor fuente de interés, pues al igual que las ruinas, el esbozo solicita la presencia de un lector comprometido que sepa tanto interpretar los trazos como imaginar el todo del que ellos mismos dan cuenta. La diferencia entre el esbozo y las ruinas, sin embargo, estriba en que mientras que los restos han adquirido su significación por el paso del tiempo ante la mirada de un lector competente que los moviliza y les restituye la forma que una vez tuvieron; el esbozo, por el contrario, da cuenta de una forma que aún está por venir y que, al mismo tiempo, es el resultado de la intervención intencional de una conciencia creadora.

De otra parte, mientras que las ruinas, porque han perdido su funcionalidad, pasan a ser objetos casi sagrados que requieren de un respeto y de unos cuidados especiales de conservación, el esbozo hay que manipularlo y destruirlo en el tránsito funcional desde la no-forma hacia la forma, de la insignificancia a la significación. Además, su temporalidad es efímera y su valor de uso está subordinado a un proceso mayor que todavía no se ha iniciado siquiera o que, tal vez, nunca se llegue a iniciar. El funcionamiento semiótico de la ruina es el de la sinécdoque¹⁸⁴; el del esbozo, por el contrario, consiste en su poder generativo, evocador, imaginativo. En consecuencia el esquema se invierte, ya que queda claro que en el caso del esbozo la manifestación no es el trasunto de una estructura ideal o metafísica que daría lugar a un reconocimiento, sino que su estructura es un devenir, una proyección ulterior a través de la inferencia de distintas alternativas formales que empiezan a desarrollarse.

¹⁸⁴ La poética literaria define la *sinécdoque*, del griego συν «con» εκδοχή «sucesión», como «el tropo que consiste en la utilización de un término de significación más amplia por otro de significación más restringida o viceversa. La relación que existe entre los dos términos es, pues, general/particular o particular/general. Corresponde a la fórmula *pars pro toto* o *totus pro parte*: la parte por el todo o el todo por la parte. [...] Lo esencial es la relación de coexistencia de dos elementos que, por tanto, no se excluyen» (Torres Vázquez Medel, 1986: 117). Se observa que mientras que la sinécdoque presupone un reenvío entre dos formas, una percibida y otra imaginada en el caso de las ruinas como *pars pro toto*, la generatividad implica una transformación a partir de un planteamiento básico, el despliegue de una forma, lo que es de máximo interés para la semiótica estructural.

Desde un punto de vista semiótico, el principal rasgo definitorio del esbozo es su *generatividad*, es decir, su capacidad de suscitar la lectura del «recorrido generativo del sentido» que avanza de «lo más simple a lo más complejo y de lo más abstracto a lo más concreto» (Greimas & Courtés, 1982: 194). Ello hace del esbozo un elemento valioso para el semiólogo, porque no constituye tan sólo una herramienta preparatoria, sino que permite describir tanto la «máquina textual» de un objeto-discurso como la articulación general del sentido a través del estado virtual de sus posibles manifestaciones futuras.

Observemos estas propiedades primeramente en las artes visuales, tal y como sugiere la segunda definición del DLE. Tradicionalmente el esbozo se asocia con aquella técnica por excelencia subsidiaria de la pintura: el dibujo. El dibujo es maleable, efímero, se puede borrar, tachar, rectificar; también es posible volver a dibujar encima de un dibujo. Su versatilidad le permite convertirse en una técnica de ensayo, probando la articulación de las formas y planteando posibilidades distintas de cara a la manifestación. En este sentido el dibujo presupone al esbozo; o dicho de otro modo, el esbozo se sirve de las herramientas ligeras del dibujo como primera fase de la producción de una obra plástica. Sin embargo, el hecho de que el dibujo también pueda ser una herramienta auxiliar de otras técnicas, como la pintura, la escultura o la arquitectura, no le resta ni ápice de importancia. Prueba de ello es el valor que los tratadistas italianos le reconocieron como unificador no sólo de los distintos tipos de pintura, sino de todas las artes.

Omar Calabrese (2012: 120-130) propone a partir de la relectura del capítulo XVI de *Della pittura* de Giorgio Vasari (1986: 74-77) una reconsideración del dibujo, de modo que pasa de ser considerado como *avantexto*¹⁸⁵ —«conjunto de procedimientos que lógicamente más que temporalmente se sitúan como precedentes al texto»—, a otorgarle un lugar de pleno derecho como objeto textual autónomo dotado de una entidad material y de una sustancia de la expresión que le son exclusivas.

Vasari distingue hasta tres ramas o áreas separadas dependientes del contexto de trabajo y de su ámbito de aplicación, a saber, el *esbozo*, el *dibujo* y el *cartón*. La primera de

¹⁸⁵ La noción de «avantexto» se debe a Jean Bellémin-Noel (1972 y 1977) y Cesare Segre (1981: 284-285; *cf.* Ferrer, 2010). Procede en rigor de la crítica literaria, la cual entiende al borrador desde un punto de vista genético como primer ordenamiento de la materia mediante la puesta a punto de los procedimientos narrativos o poéticos locales con respecto a la edición de una obra; o en todo caso, a modo de relación entre versiones distintas. Omar Calabrese (2012: 121-122), en cambio, propone una revisión del concepto desde la semiótica de la imagen en función de los dibujos o de los esbozos tomados tanto en sincronía —lo que pone entre paréntesis las cuestiones del antes y del después en el proceso creativo— como en diacronía —dentro del flujo temporal y de la concatenación causal de una empresa artística concreta—. Ello nos autorizaría a entenderlo como texto autónomo con unos procedimientos expresivos específicos de cara a la manifestación de distintas formas virtuales y paralelas entre sí.

ellas se relaciona con el dibujo al natural como respuesta de la premura del artista por capturar una impresión óptica que después retomará con el dibujo; y en el caso de la pintura al fresco, con el cartón que posteriormente calcará sobre el muro una vez sancionada su forma como definitiva. Pero el esbozo es también para Vasari una técnica de pleno derecho al mismo nivel que dibujo o incluso que la pintura, porque al igual que en la descripción de Baudelaire sobre el ilustrador *flâneur* ideal, juega una batalla contra el tiempo y contra la resistencia de las herramientas con que las trabaja el artista. Se persigue así una economía con la que sugerir el máximo número de rasgos posible en el mínimo de movimientos y de operaciones de «captura» de una impresión óptica:

Gli schizzi chiamano noi una prima sorte di disegni, che si fanno per trovare il modo delle attitudini et il primo componimento dell'opra. E sono fatti in forma di una macchia, accennati solamente da noi in una sola *bozza* del tutto. E perché questi dal furor dello artefice sono in poco tempo empresi, universalmente son detti schizzi, perché vengono, schizzando o con la penna o con altro disegnatolo o carbone, in maniera che questi non servono se non per tentare l'animo di quel che gli sovviene. (Vasari, 1986: 74)¹⁸⁶

Llama la atención que otros vocablos extranjeros posteriores a Vasari incidan precisamente en este aspecto de la caza y captura, como por ejemplo «el anglicismo *sketch*, popularizado por el pintor británico Constable como primer apunte sobre el motivo en paisaje para preservar la frescura de su impresión original» (Calvo Serraller, en Guerin, 2011: 22).

El tratadista italiano Benvenuto Cellini va más allá mencionando explícitamente el dibujo y el color como los dos modos básicos de la creación, distinguiendo incluso entre el oficio del «pittore» y del «disegnatore». Alessandro Allori, por su parte, elabora un tratado monográfico titulado *Ragionamenti delle regole del disegno* como manual de una técnica completamente autónoma, lo que en opinión de Calabrese confirma que para aquellos autores «il disegno nelle sue varie forme è un testo vero e proprio, con le sue regole anche di gusto, cioè con le sue regole di produzione, di interpretazione e di fruizione» (Calabrese, 2012: 124)¹⁸⁷. De aquí se derivan dos cuestiones de especial relevancia. 1) En primer lugar, aparecerá ante nosotros un objeto signifiante de pleno derecho, lo que podría poner en

¹⁸⁶ «Los bocetos nos sugieren un primer tipo de dibujos, que se hacen para encontrar el modo de las actitudes y la primera composición de la obra. Están hechos con la forma de una mancha, insinuándose como un primer esbozo de un todo. Es por ello por lo que son la expresión del temperamento del artista en poco tiempo, universalmente son llamados bosquejos, porque están bosquejados con tinta o con algún otro instrumento de dibujo o carboncillo, de modo que estos no sirven sino para poner a prueba el ánimo de aquel artista que los requiere». (*tr. n.*)

¹⁸⁷ «El dibujo en sus distintas formas es un auténtico texto, con sus reglas incluso de gusto, es decir, con sus reglas de producción, de interpretación y de fruición». (*tr. n.*)

marcha un mecanismo de significación autónomo bien distinto al de otros fenómenos significantes. 2) En segundo lugar el esbozo separado del dibujo y de la cronología preparatoria hacia una obra-culmen, podría manifestar sobre la misma superficie discursiva una serie de variantes; de forma análoga a lo que Greimas denomina como «programación textual» (1982: 322) con vistas a la superación del esquematismo que entiende la forma manifestada como el único desarrollo posible de una estructura de base.

Mentre in letteratura il meccanismo genetico dell'opera è relativo solo all'opera finale, cioè diventa dotato di senso solo se esiste un punto di arrivo che viene per assioma definito come compiuto e completo, e rispetto al quale il sistema dell'avantesto diventa relazionalmente l'insieme delle potenzialità non astratte ma effettivamente esplorate e però non realizzate, in pittura o nelle altre arti visive l'avantesto è dotato di autonomia e compiutezza. [...] In pittura invece un disegno o un cartone non sono solo delle tappe che portano al risultato definitivo: sono essi stessi «venerabili» in quanto compiuti (e del resto il disegno diventa dopo il Cinquecento non solo una pratica, o una didattica, ma un'arte autonoma nel vero senso della parola). (Calabrese: 2012: 124)¹⁸⁸

Así se pone de manifiesto, por ejemplo, en la relación cine-dibujo. El *Libro dei Sogni* de Federico Fellini –cuyas capacidades como viñetista cómico son más que célebres¹⁸⁹– contiene un conjunto de dibujos deslavazados que nunca fueron pensados como una obra unitaria ni cerrada, sino como un capricho, un apunte informal, una terapia incluso. Cada esbozo presenta una maquinaria textual completa, en donde los trazos asociados con escritos breves –en ocasiones una sola palabra– permiten establecer una o varias lecturas figurativas y temáticas, independientemente de que en ocasiones podamos identificar a algunos de ellos con determinadas escenas de las películas del mismo autor. Ello dependería en todo caso de una lectura intertextual –forma de mirada que ya reconoce dos entidades autónomas–, no de una dependencia necesaria para comprender la viñeta.

¹⁸⁸ «Mientras que en literatura el mecanismo genético de la obra es relativo sólo a la obra final, es decir, aparece como dotado de sentido sólo si existe un punto de llegada que se define axiomáticamente como cumplido y completo, y respecto al cual el sistema del avantexto se convierte relacionalmente en el conjunto de las potencialidades no abstractas pero efectivamente exploradas y sin embargo no realizadas, en pintura o en las otras artes visivas el avantexto está dotado de autonomía y plenitud. [...] En pintura, por el contrario, un dibujo o un cartón no son sólo etapas que conducen al resultado definitivo: son ellos mismos «venerables» en cuanto completos (y por lo demás el dibujo se convierte desde el siglo XVI no sólo en una práctica, o en una didáctica, sino en un arte autónomo en el auténtico sentido de la palabra)». (*tr. n.*)

¹⁸⁹ En la edición de Rizzoli de 2014, el prólogo de Vittorio Boarini propone entender el conjunto de viñetas de este cineasta de la Emilia Romagna no al modo de un ensayo previo a sus películas, pues difícilmente se puede hablar de *story board* que luego se traduce a imágenes en movimiento, tampoco de un diario o de un entretenimiento banal; sino que da cuenta de una etapa de madurez en la que los dibujos, los garabatos y los esbozos de historias posibles aparecen con una completa «consapevolezza del medio espressivo e delle sue finalità» (2014: 10) y como producto acabado en sí mismo, independientemente de que en ocasiones pudieran establecerse relaciones intertextuales con elementos de su filmografía. Para el semiólogo Paolo Fabbri en la edición de 2012 de Guaraldi, por el contrario, este conjunto de dibujos plantea otra concepción distinta y abierta de la idea clásica de obra, puesto que cada dibujo, cada elemento, «está sobredeterminado por muchos significados» que podrían tomar forma potencialmente (2012: 1382-1383).

El esbozo en las artes visuales tampoco se reduce a una sola sustancia de la expresión manifestada por el carboncillo o la sanguina en el caso del dibujo, sino que la valoriza sea cual fuere, señalando el lugar del vínculo entre materia, sustancia y forma. En consecuencia, cualquier técnica expresiva podría prestarse, con mayor o menor resistencia, a la elaboración esbozos. Así pues se convierte en un fenómeno común a otras semióticas-objeto, no sólo exclusivamente en la pintura, sino también en la escultura, la arquitectura, la danza, las artes escénicas o incluso –¿por qué no?– de cara al propio cine. En todos estos casos, y de forma análoga, el tipo de objetos resultantes de la acción de esbozar manifiestan un aspecto tosco e inacabado que reclama la mirada de un contemplador movido a imaginar el proceso de liberación de la materia y la constitución de una forma plástica o figurativa. Quizás es en la escultura en donde la valorización del vínculo entre materia, sustancia y forma aparezca manifestado con mayor claridad debido a la extensión física de su materia. Es por ello por lo que encontramos especialmente acertado para cerrar esta reflexión acudir a los *Esclavos* y a la *Piedad de Palestrina* de Miguel Ángel Buonarrotti actualmente expuestos en la Galleria dell'Accademia de Florencia (figura 76).

Aparentemente se trata de obras inacabadas, puesto que su superficie cincelada se distingue claramente de la superficie lisa, brillante y pulida del *David*, por ejemplo. En este punto el esbozo se asocia con la categoría estética del *non-finito*, relacionando el aparecer en bruto de los mismos esclavos con la *Pietà di Palestrina* –aunque ya liberada del bloque de mármol pero aún con las incisiones del cincel sobre su superficie– en el mismo museo toscano. Sin embargo, el mero hecho de encontrar en la Galleria dell'Accademia estas esculturas sobre un pedestal, acompañadas de una didascalia y compartiendo espacio con otras obras de arte, exige cuestionar el estatuto del esbozo, que pasa a ser, como indicaba Calabrese, de un objeto inacabado a un objeto de veneración, fruición e interpretación en sí mismo. El museo como discurso enmarca al objeto y lo valoriza como significante, otorgándole un lugar en el recorrido del visitante por oposición y relación con otros significantes con los que convive, tanto en relaciones iner-textuales –un esclavo con otro esclavo, o con el *David* en la galería florentina– como en relaciones para-textuales –en lo que se refiere a las didascalias que ofrecen una datación y una catalogación bajo los mismos criterios que las otras obras–. A pesar de todo la realidad es tozuda y la diferencia sigue siendo apreciable: ¿qué nos puede decir la oposición categorial pulido/cincelado patente entre unas y otras obras, incluso cuando aparecen legitimadas en igualdad de condiciones? Difícilmente se escapará al visitante la observación de que los esclavos de Miguel Ángel

parecen vistos desde lejos grandes bloques de mármol con una forma indeterminada, quizás apenas distinguible. Tan sólo al acercarnos la vista distingue los trazos de la figura emergente de un cuerpo masculino retorcido. Una interpretación posible podría ser que la posición del cuerpo y la tensión de los músculos constituyen a un sujeto que pugna por liberarse de algo que lo oprime, que lo mantiene cautivo o esclavo. ¿Quién o qué es el señor tiránico que lo retiene? Por qué no: el bloque de mármol, la materia.

Ello daría pie a un sentido último de la obra, al que se unen desde luego otras interpretaciones posibles desde un punto de vista genético o historiográfico. Por un lado, los esclavos dan cuenta de una transmutación de la materia en forma; también pueden ser leídos como un estudio de las proporciones a partir de la materia en bruto. Pero, sin lugar a dudas, permiten inferir al lector experto el método de trabajo de Miguel Ángel a juzgar por el tipo de incisiones; incluso se podría llegar a determinar las herramientas con las que trabajó en el siglo XVI. Por último, y lo más importante, estos esbozos vistos en paralelo con otras obras que pueden ser consideradas como no-esbozos en función de su superficie y de su forma, delatan el hecho de que estamos ante una escultura, ante un artificio, no ante la realidad «como si fuera» de carne y hueso. No en balde, si ya «Ingres afirmó que el dibujo era *la probidad del arte*» (Calvo Serraller, en Guerin 2011: 31), se diría entonces que el esbozo supone el reconocimiento de una sustancia de la expresión que señala el lugar de una semiótica-objeto. De aquí se desprende un rasgo netamente moderno y autoconsciente del esbozo, que será profusamente desarrollado en el siglo XX a partir de las experiencias vanguardistas: la condición no necesariamente mimética del arte sino su pertenencia a una serie de fenómenos autónomos que son materia específica y que plantean en sí mismos un conjunto cerrado, no necesariamente referido por su completud ni por su figuratividad. Es por tanto la misma sustancia de la expresión la que aparece consecuentemente valorizada en el objeto-esbozo, lo cual permitiría establecer dos niveles de reflexión. 1) Uno en torno al objeto en sí mismo –el esbozo como *objeto-discurso* dotado de significación autónoma–, cuya principal propiedad es que no sólo no esconde sino que muestra en su propia superficie las articulaciones de su estructura y su rejilla de lectura en los casos en los que se trate de una forma figurativa. 2) En segundo lugar, ofrece algunas claves sobre el plano de la expresión tanto de la *semiótica-objeto* que constituye como de otras semióticas a las que podría servir de técnica subsidiaria –produciendo en cierto modo una aproximación *meta-semiótica* o explicativa, autorreflexiva, por medio de la confrontación de dos modelos de organización del sentido o dos moldes distintos (*cfr.* Hjelmslev, 1980: 160 y ss.; Marsciani,

1988: 81 y ss.)— En definitiva, todo esbozo contiene implícitamente una práctica-teórica:

Dall'altro lato esso è anche un testo autonomo, e comprendente dunque anche d'istruzioni per la propria produzione, per il proprio uso, per la propria interpretazione. È ovvio che la doppia funzionalità [...] consiste nel essere contemporaneamente una *semiotica-oggetto* con i suoi meccanismi e le sue architetture interne da explicitare e una *metasemiotica*, cioè una semiotica que parla di un'altra semiotica, e que ne explicita i meccanismi e le sue architetture. Si può osservare, peraltro, que questo sembra essere in generale il destino di qualsiasi progetto, laddove un qualche mecanismo económico-social valorizzi il progetto in quanto tale oltre que la sua posible realización. (Calabrese, 2012: 124)¹⁹⁰

6.4. El esbozo cinematográfico.

Plantear el esbozo como una práctica que podría aparecer en cualquier discurso artístico implica reconocer, al menos desde un punto de vista teórico, la pertinencia del «esbozo cinematográfico» en su doble propiedad de *objeto-discurso* modelado mediante la sustancia de la expresión del «cine» —o del «post-cine»— y de *práctica-teórica*, como se ha visto en el apartado precedente. Es por ello que organizaremos este epígrafe en torno a dos ejes: en primer lugar se abordará la identificación de objetos-discurso que podrían ser considerados como esbozos cinematográficos en la Historia del cine, en busca de una definición inductiva a partir de los rasgos comunes desde la forma de la expresión; en segundo lugar se pasará a considerar las cuestiones que tienen que ver tanto con la puesta en forma como con la maquinaria textual o arquitectónica del esbozo.

Ante todo, y a modo de desambiguación, es imprescindible trascender la asociación automática entre el dibujo y el esbozo, particularmente en el caso del cine, distinguiendo por el contrario entre el boceto a mano como herramienta subsidiaria del proceso de puesta en escena —al modo del *story board*— y el esbozo cinematográfico propiamente dicho; el cual, en sentido estricto, debería de servirse de la sustancia de la expresión cinematográfica. ¿Cuáles podrían ser los materiales de los que se serviría dicha sustancia para sus esbozos? En la cultura cinematográfica del siglo XX una posible poética del esbozo podría ser aquella que trabaje con los *rushes* o descartes, también con las tomas en bruto, al modo del primer corte de montaje o *rough cut* en el que el editor plantea la forma de base de una secuencia o incluso varias alternativas para el mismo desarrollo. Ello

¹⁹⁰ «Por otro lado este es también un texto autónomo, que comprende también las instrucciones para su propia producción, para su propio uso, para su propia interpretación. Es obvio que la doble funcionalidad del avatexto consiste en ser contemporáneamente una semiótica-objeto con sus propios mecanismos y sus arquitecturas internas a explicitar, y una metasemiótica, es decir, una semiótica que habla de otra semiótica, y que explicita los mecanismos y sus arquitecturas. Se puede observar por otro lado que ello parece ser en general el destino de cualquier proyecto, allí donde el mecanismo económico-social valorice el proyecto en cuanto tal más allá de sus posibles realizaciones.» (tr. n.).

conduce de un lado a la categoría estética del *non finito* en el caso por ejemplo del inexistente *Quijote* de Orson Welles con respecto al montaje apócrifo de Jesús Franco (1992), en donde las contradicciones internas como el cambio de actores o los vacíos de escenas jamás rodadas reenvían al espectador a un juego elusivo entre las imágenes encontradas, las imágenes que faltan, la sombra de una película aplazada *sine die* y el perfil romántico del cineasta fracasado; abonando el terreno para todo tipo de especulaciones sobre una forma apenas sugerida.

En esta línea que podríamos denominar de *work-in-progress*, trabajo en curso o, en sentido estricto, *discursividad*, una de las figuras esenciales del siglo XX es sin duda la de Nicholas Ray, sobre quien igualmente gravita la imagen del autor rebelde, inconformista e incluso fracasado pero que hace de la renuncia virtud. El trabajo independiente del célebre cineasta de *Johnny guitar* en *We can't go home again* (1972-1979¹⁹¹) plantea la existencia de una forma abocetada y de potenciales desarrollos alternativos mediante la combinación de distintos formatos –35, 16 y 8 milímetros, también mediante el uso del vídeo–, *performances*, autorretratos, negociación con imágenes del presente, imágenes montadas en simultaneidad y encuadres multi-imagen que suscitan varias derivas de sentido posibles. En palabras de Lotman, suscitaría toda una *explosión de sentido* como corresponde a la lógica del descubrimiento: «el método del film es el descubrimiento» –según la conversación entre el propio cineasta y el periodista Jeff Grenberg durante una entrevista en 1973, mientras estaba sumido en el largo proceso de rodaje y de montaje que le ocupó casi diez años– «y el medio para alcanzarlo es la confrontación. Es un trabajo inacabado, en proceso, y no una película completa» (2012: 16)¹⁹². Para el crítico de cine Jonathan Rosenbaum, esta obra cuenta con una capacidad cuestionadora de lo que podríamos denominar como «sentido común» en las formas del mundo natural, complejidad que sintetiza en cinco puntos:

Created in collaboration with Ray's film class at the State University of New York at Binghamton, and featuring Ray and his students, the film attempts to do at least five separate things at once: 1) describe the conditions and ramifications of the filmmaking itself, from observations at the editing table to all sorts of peripheral factors (f.e., a female student becoming a part-time prostitute in order to raise money for the film); 2) explore the political alienation experienced

¹⁹¹ Situarémos en el apartado correspondiente de referencias filmográficas la datación de esta película en el año 1973, cuando se estrena una versión en el Festival de Cannes. Sin embargo y en rigor, en el desarrollo que aquí nos ocupa, hay que señalar que Ray inicia la colaboración con los alumnos universitarios de Binghamton en 1971. Existe una primera versión de 1972 y aun en 1979, el año de su fallecimiento, el cineasta estaba haciendo modificaciones en el montaje, lo que confirma su carácter *non finito* (vid. Gallagher, 2008 y Rosenbaum, 1980).

¹⁹² Se publicó originalmente en el número 3 de la revista *Fimmakers Newsletters* en el mes de enero de 1973; reproducimos aquí no obstante la traducción en lengua española de Juanma Ruiz en el número 4 de *Caimán-Cuadernos de Cine* (vid. Greenberg, 2012: 10-16).

by many young Americans in the late '60s and early '70s; 3) demystify Ray's image as a Hollywood director, in relation to both his film class and his audience; 4) implicate the private lives and personalities of Ray and his students in all of the preceding; and 5) integrate these concerns in a radical form that permits an audience to view them in several aspects at once. Thus, for the better part of two hours, six separate images are projected on the screen together, juxtaposing super-8 and 16mm footage against a 35mm backdrop (with the aid of a video synthesizer) in one crowded fresco. (Rosenbaum, 1980)¹⁹³

Distanciándonos de los aspectos temáticos, podríamos reconducir estas cinco características hacia el plano de la expresión: 1) manifiesta una autoconciencia y una autopercepción del medio y de la forma, objetualizándola al modo de «una forma que piensa» y que se acusa irónicamente denunciándose a sí misma como artificio; 2) concibe la forma no como mimesis sino como una exploración de las prácticas o, dicho de otro modo, de las manifestaciones visuales del sentido; 3) se distancia de la autoría y del individuo, para problematizarlo como imagen y representación, poniendo en juego o sobreinscribiendo el aparato formal de la enunciación sobre los cuerpos filmados y las identidades visuales; 4) implica una relación de cercanía, incluso de intimidad con todo el proceso y con la técnica; y 5) reclama una mirada compleja y propone una forma inacabada, impura, planteada como proceso más que como resultado.

En este capítulo habrán de mencionarse también los cines menores como el de Jonas Mekas, cuya técnica del diario filmado consiste, precisamente, en esta idea de discursividad en constante desplazamiento a partir de materiales recogidos que asocian nuevamente al dispositivo de filmación con el *cuaderno de notas*. Para el historiador del arte Vicente Calvo Serraller, de hecho, es esta una posible definición del esbozo cinematográfico, tal y como propone en el ensayo que acompaña al catálogo de la muestra *La dama de Corinto* de José Luis Guerin. Se trata de entender el dispositivo como un cuaderno de borrador, a partir del carácter urgente de una práctica de registro a consecuencia del tránsito de un sujeto en confrontación con los fenómenos visivos del mundo natural; estableciendo nuevamente un símil entre el cine y la pintura con respecto a las fases de rodaje y de montaje:

¹⁹³ «Creada en colaboración con la clase de Ray en la Universidad Estatal de Nueva York en Binghamton, y con el propio Ray y sus estudiantes como actores, la película intenta realizar en última instancia cinco cosas distintas a la vez: 1) describir las condiciones y ramificaciones de la propia cinematografía, a partir de observaciones y hasta la edición de todo tipo de factores periféricos (por ejemplo, una estudiante convirtiéndose en una prostituta a tiempo parcial con el fin de recaudar fondos para la película); 2) explorar la alienación política experimentada por muchos jóvenes americanos a finales de la década de los 60 y principios de los 70; 3) de-misificar la imagen de Ray como director de Hollywood, en relación con sus clases de cine y con su audiencia; 4) implicar las vidas privadas y las personalidades de Ray y de sus estudiantes en todo lo precedente; y 5) integrar estas cuestiones en una forma radical que permite a la audiencia visualizar varios aspectos a la vez. Ello, durante la mayor parte de las dos horas, en seis imágenes separadas que aparecen proyectadas juntas en la pantalla, yuxtaponiendo metraje en super-8 y 16 mm con un fondo en 35mm (con la ayuda de un sintetizador de vídeo) en un abigarrado fresco». (*tr. n.*)

Caspar Friedrich dedicó toda su vida a este ejercicio. En su cuaderno de notas están todos los esbozos de las imágenes que atraviesa el peregrino en su rodaje de ascender a la montaña y montar la historia de esa experiencia constantemente recomenzada. Una montaña es una montaña. Pero ¿no es acaso la cumbre más elevada la espalda de una mujer, vista de abajo arriba, que se aleja según a ella te aproximas? (en Guerin, 2011: 35-36).

Esta observación, nuevamente, plantea una orientación hacia la forma, o mejor dicho, hacia la puesta-en-forma o formatividad, en donde la lectura que con Greimas hemos denominado como una *semiótica plástica* aparece valorizada en la superficie discursiva con respecto a la *semiótica figurativa*. En este sentido, la forma del esbozo ha de ser entendida como una fuerte opacidad que impide el reconocimiento automático de una imagen como figura del mundo natural; un proceso de abstracción que remite a las figuras a su plasticidad, cuestionando su entidad y su identidad hasta el punto de convertirlas en una especie de pantallas en donde podrían proyectarse distintas rejillas de lectura alternativas, como hemos visto que sucede de hecho tanto en el caso del soñador de *Dans la ville de Sylvie* como en el conjunto de mujeres –acaso mujeres-pantalla– de todo el *ciclo Sylvia*. La imagen queda redefinida como enigma y la forma como proceso de discursivización en la proyección entre el enunciador y el enunciatario, cuyas posiciones se intercambian en el trazado de un incierto recorrido de descubrimiento a partir de la construcción fenomenológica de una inter-subjetividad. Además, retraer la significación al nivel plástico, situando ahí el punto de partida, plantea una semiosis al modo de la «máscara neutra» (*vid.* Marsciani, 1999: 123-138), en donde la figuratividad de la imagen no se ve negada como sucede en la pintura abstracta, sino que la anulación de la singularidad a partir de una forma mínima permite plantear la figuración como desarrollo en una estructura elástica establecida entre el portador de la máscara neutra –destinador/enunciador– y quien ve esa máscara neutra –destinatario/enunciatario–. Ello plantea dos condiciones iniciales en su funcionamiento textual: 1) «il senso dato è costretto a tornare su sé stesso e sulle proprie condizioni» y 2) «si arriva fino al punto di un cortociruito della significazione: la maschera neutra impide qualsiasi significazione stabile» (Marsciani, 1999: 123)¹⁹⁴.

Volveremos más adelante sobre esta cuestión de la máscara neutra a la vista del alto interés que suscita el hecho de que reenvíe a sus propios fundamentos de significación. Pero antes, regresando sobre los *rushes* o descartes del cine, resulta obligado dedicar unas líneas a profundizar nuevamente en *Tren de sombras*. Aun consistiendo en un doble falso,

¹⁹⁴ «1) el sentido dado está obligado a regresar sobre sí mismo y sobre sus propias condiciones; 2) se llega hasta el punto de un cortocircuito de la significación: la máscara neutra impide cualquier significación estable». (*tr. n.*).

dicha película puede considerarse como un ejemplo paradigmático de la poética del esbozo. Las sucesivas paradas de la moviola sobre el fotograma de la mirada a cámara de Hortence no hacen sino sugerir el desarrollo de diferentes hipótesis sobre el significado de esa mirada; al tiempo que, sin mediar palabra, las imágenes se asocian unas con otras, designándose a ellas mismas, y negando la solución del enigma que encierran. El discurrir lineal del film desafía sus propios límites en una tensión entre el recorrido en sucesión del discurso narrativo clásico y otra estructura hipertextual, laberíntica, incluso redudante, mediante constantes reenvíos hacia lugares textuales ya visitados. Y es que *Tren de sombras* no hace sino poner en valor la materia efímera del celuloide, tan persistente como la piedra de los *Esclavos* de Buonarroti pero mucho más frágil, de modo que ya no aprisiona a la sustancia o a la forma, sino que las manchas de humedad del soporte corrompido por el tiempo envuelven a las figuras amenazando con destruir la imagen. El esbozo se podría plantear entonces como una forma de lectura urgente que trata de restituir el sentido a la datidad de las imágenes antes que estas queden encerradas para siempre en su materialidad corrompida, recorriendo el camino inverso a la sensación de liberación que tenemos ante los esbozos escultóricos de Miguel Ángel. El esbozo, pues, como un esbozo de sentido o de varios sentidos alternativos, hipotéticos, bajo la forma precaria en el ocaso de la materia.

Por otra parte, en la era digital en que las imágenes trascienden toda materia para quedar encerradas en la eternidad de la infinita memoria digital, el funcionamiento del esbozo cinematográfico parte de una reflexión que, para José Luis Guerin, tiene que ver con un problema de saturación y de indiferencia en la relación del espectador con las formas fílmicas:

¿cómo proceder ante un espectador que ha consumido tantas imágenes? Todo se convierte en un *déjà vu*. Un espectador de hoy tiene la sensación de haberlo visto todo antes, y eso es muy antipático para nosotros, los cineastas. El consumo voraz de imágenes que tenemos hoy tumba por completo la creatividad del cineasta. Yo he visto mi tabla de salvación en el esbozo: cómo hacer los cuatro trazos con los que el espectador es capaz de soñar la película. La fotografía secuencial me permite hacer un «cine del esbozo». Baudelaire habló de la fugacidad apasionante del esbozo cuando vio en el Salón de Otoño los esbozos al lado de los cuadros naturalistas perfectamente terminados. Los esbozos le parecían más apasionantes, porque con ellos podía imaginar los cuadros, mientras que esas tablas naturalistas, perfectas hasta el detalle, no lo ofrecían ninguna excitación. Todo estaba hecho en ellas: el naturalismo pierde la chispa. (Guerin en anexo II: 52)

El esbozo cinematográfico consiste por tanto en una argucia encaminada a eliminar el automatismo en el reconocimiento de una forma, sustituido por un proceso de negociación en donde la inestabilidad de ese mínimo de trazos sugiere varias posibilidades de desarrollo contenidas en un modo de existencia virtual. Ahora bien, ¿es posible una

manifestación discursiva, en el recorrido generativo, tan sólo de las estructuras del modo de existencia virtualizante? ¿No daría lugar a una forma ambigua, casi neutra, y en el grado extremo incluso irreconocible? Esa forma es, sin duda, la forma mínima del esbozo. Y ello resulta especialmente fecundo ante la indiferencia, puesto que solicita un rol activo por parte del espectador, replanteado como *espectador emancipado* respecto del automatismo:

en tanto que es algo inacabado, [el esbozo] me parece que propone la distancia más interesante con el espectador. [...] Le suenan en seguida las imágenes, las historias... y por tanto su participación es menor en un momento en el que todo corre el riesgo de convertirse en estereotipado, en demasiado visto, en demasiado dicho, repetido. Entonces, una buena solución es dejar incompletas las cosas para que sea el espectador quien las cierre. Y eso es precisamente lo que hacemos con los esbozos: a partir de unos pocos trazos que se insinúan, quien los observa tiene la capacidad de cerrar, de ejecutar la imagen. De distintas maneras, después de *En construcción* he ido proponiendo la idea de una película que funcione como un esbozo a partir de unos cuantos trazos sugeridos. Te debes preguntar a cada paso hasta dónde muestras y cuándo empiezas a sugerir, la dialéctica entre mostrar y sugerir. Y eso lo he trabajado de distintas maneras: en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* por ejemplo con la evidencia de un cuerpo que no contiene en sí mismo la película, puesto que está hecha a base de fotografías fijas. El movimiento (lo que sería propiamente la película) se fuga en los pequeños hiatos entre una foto y otra. Es decir, que la relación elíptica entre dos cuadros hace que contengan una pequeña película que se escapa, que se fuga entre las dos imágenes. Por tanto esa es la historia que el espectador va construyendo instantáneamente en su mente. Sería como una película sin película. *La ciudad de Sylvia*, por otro lado, invoca la idea del esbozo de otra manera. Ahí sí que vemos los movimientos, pero sin embargo es una película en la que he procedido con un gran vaciado semántico, quitando prácticamente todas las implicaciones narrativas y psicológicas y situando así al espectador en la lógica del esbozo. *Se trata de colocar, de mostrar un mínimo de indicios que sugieran un máximo de historias posibles.* (Guernin en anexo III: 49)

El esbozo implica necesariamente lo abierto e inconcluso; la línea débil, provisional y maleable de algo que emerge y que está disponible para la interpretación, la sinonimia o incluso la antonimia. El valor del esbozo consiste también en que se declara como el lugar de la enunciación, aplazando una y otra vez la llegada al enunciado al igual que las mujeres de las películas de Guerin en el *ciclo Sylvia* parecen escapar siempre a la forma, a la identidad y al reconocimiento. De otra parte, en lo que tiene de autorreflexivo, el esbozo permite al modo de los sistemas semi-simbólicos inferir o proyectar la paradigmática a través del sintagma, poniendo a punto el sistema de significación local que entra en juego en la conformación de una manifestación semiótica particular. Volviendo sobre la máscara neutra, el esbozo cinematográfico, de forma análoga, emplea formas preexistentes para someterlas a un proceso de borrado o abstracción, anulando las singularidades figurativas y convocando una semiótica plástica: la de la superficie de la máscara neutra, también la superficie blanca del lienzo o de la pantalla en el extremo. Ello da lugar a una paradoja puesto que la máscara neutra, en su forma mínima, apunta hacia un núcleo que en realidad no existe: «l'attore diventa come un foglio in bianco, una tabula rasa» (Marsciani, 1999:

126)¹⁹⁵. Así lo pone de manifiesto el plano de *Dos cartas a Ana* en que el enunciador se interroga sobre el vínculo entre el cine y la pintura –no por casualidad–, lo que representa con la reducción de la pantalla a un blanco puro donde aparece y desaparece la sombra de la mano de un pintor o pintora –forma reducida al mínimo neutro– (figura 77; Guerin, 2011; 00:01:50; *cf.* figura 11, p. 103, capítulo 5.1.1.1. de este trabajo).

Las cartelas que acompañan a estas imágenes constituyen el frontispicio de acceso al concepto del esbozo cinematográfico: «Es sólo una idea. Habrá otras...» (Guerin, 2011; 00:10:03). Así es como tiene lugar el cortocircuito de la significación suscitando un sistema de rimas irónicas que desplazan el reconocimiento último siempre más allá cuando creemos haberlo alcanzado. Expresado de otro modo: la significación no es ya un sistema estable ni seguro, sino un efecto de sentido particular que depende de la organización local de los materiales en un segmento enunciado que puede borrarse y volverse a iniciar cuantas veces se quiera. Enunciado que ha de reconstruir el destinatario, en lugar de aparecer como un dato, negociando entre dos niveles superpuestos, a saber, 1) la constitución de un universo semántico local cerrado en una serie de rangos dentro de cada categoría; y 2) la asunción contractual de un pacto de lectura a través de la práctica enunciativa, lo que permite reconstruir sobre la marcha el código del enunciado (Marsciani, 1988: 94).

Juego de máscaras entre enunciador y enunciatario proyectados sobre la superficie de un cuadro neutro, *bricolage* ante todo, la poética del esbozo entendida como problema de eficacia semiótica inauguraría una interesante perspectiva: la de una *lógica del esbozo* que, en un nivel de pertinencia superior, cuestione los procesos de simbolización y desacredite la datidad de las formas del sentido. Es este el punto en el que el post-cine, en su carácter impuro y ante todo hiperdiscursivo, adquiere un valor capital en la cultura: ¡se trata de volver a inventar el cine!

¹⁹⁵ «El actor se convierte en un folio en blanco, en una *tabula rasa*». (*tr. n.*).

BLOQUE IV: RESULTADOS.

ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA OBRA DIGITAL DE JOSÉ LUIS GUERIN.

En las páginas siguientes ofreceremos algunas perspectivas de lectura sobre el conjunto de obras que componen nuestro objeto de estudio restringido dentro del corpus general. Naturalmente, estas reflexiones no agotan la riqueza de cada objeto, sino que suponen una aproximación a partir de los parámetros metodológicos que se han explicitando en el epígrafe 3.3. Invitamos también a consultar las capturas de los fotogramas incluidas en los anexos. Por otra parte el análisis ha procedido mediante la descomposición y descripción en secuencias, basándonos siempre en el minutado de cada una de las ediciones de las obras indicadas en la sección de referencias filmográficas.

Para facilitar la lectura, cada epígrafe se iniciará con una breve sinopsis del argumento de la película que pasa a ser objeto de estudio, seguida de algunas indicaciones sobre el modo en que se ha procedido en cada caso. El orden de las secciones responde a una elección operativa de configuración de un recorrido de reflexión que, esperamos, pueda aportar algunas conclusiones de interés en relación con el marco establecido.

7. EN CONSTRUCCIÓN (2001).

Sinopsis: años 90, Barcelona. El ayuntamiento de la ciudad inicia un programa de profundas reformas urbanísticas en el barrio del Raval, también llamado «el chino», que prevé el derribo del viejo caserío para construir modernos bloques de pisos y amplias avenidas en su lugar. La arquitectura textual de esta película genera una instancia de observación durante todo el proceso de construcción de un inmueble en el corazón de dicho barrio. La espacialidad compleja del edificio en obras se convierte en el hilo conductor de un relato coral que da cuenta del desplazamiento de los viejos vecinos, la encrucijada en la que se encuentran las generaciones más jóvenes, la constitución de una comunidad efímera en torno a la cuadrilla de obreros, la llegada de nuevos habitantes y el cambio de siglo.

Hemos dividido la película en 20 secuencias, de modo que cada una de ellas corresponde a una unidad temática. A su vez, estos segmentos se agrupan en cuatro grandes bloques según las fases de la construcción del edificio en sucesión lógica, a saber, un prólogo (sec. 1, 2001; 00:07:00), primera parte «el derribo» (sec. 2-5, 2001; 00:02:00), segunda parte «la construcción» (sec. 6-18; 2001; 00:28-27) y tercera parte «viejos habitantes, nuevos habitantes» (sec. 19-20; 2001; 1:50:37). Aunque es esta una segmentación operativa de cara a la identificación de los elementos analizados en las páginas siguientes, descubrimos otros órdenes posibles, por ejemplo, atendiendo a las tramas que conducen los personajes de principio a fin: los niños, Juani e Iván; Santiago, Abdel y Abdelsalam; el hijo del encargado y la vecina, o Antonio el «presentador» de esta historia.

Una expresión idiomática en lengua inglesa con la que esta película bien podría ser definida es *work in progress*. La referencia no puede ser más afortunada, pues incluso mejora la información paratextual con respecto al español. El diccionario monolingüe Oxford contempla dos acepciones de esta expresión: «1) An unfinished project that is still being added to or developed. F.e.: *the book itself is still a work in progress*; 2) (in accounting) the total

value of the materials and labour for unfinished projects. F.e.: *the board had estimated the value of its work in progress as £6,145*» (Oxford, 2016)¹⁹⁶.

Ambas definiciones son válidas para introducir la reflexión. La primera de ellas la podríamos asociar con el plano del contenido, pues las nociones de principio y fin en esta película coinciden con el inicio del derribo de un inmueble y con la conclusión de la obra del nuevo edificio levantado en su lugar, respectivamente, de modo que el tiempo del enunciado es netamente durativo; las referencias a los momentos incoativo y terminativo, por el contrario, no son pertinentes más allá del anclaje en el tiempo histórico. Ello corresponde a una de las propiedades más interesantes de la poética del esbozo, pues en el desarrollo de un proceso todas las posibilidades están abiertas, el origen es incierto y el punto de llegada no se plantea más allá de una serie de meras hipótesis con existencias paralelas, alternativas, virtuales. Se trata en definitiva del relato de la transformación de un lugar a través de la aparición de una estructura arquitectónica que modifica los puntos de vista así como el modo de experimentar el entorno de sus habitantes, poniendo el acento sobre dicho proceso de puesta en forma atravesado por todo tipo de prácticas y discursos.

La segunda acepción, aunque de carácter económico, podría aportar un interesante punto de vista en relación con el proceso de producción externo, que desde una perspectiva contextual daría cuenta de que esta película sería impensable en otras circunstancias económicas y organizativas, en diacronía y también en sincronía con respecto al estado de la producción cinematográfica española a finales de los años 90 del siglo XX. La «valorización de los materiales» a la que alude el diccionario Oxford, sin embargo, no la entenderemos en términos monetarios, sino desde una perspectiva de raíz marxista que conciba la base del capital como fuerza de trabajo más allá de su codificación numérica en renta y plusvalía. El simple hecho de que el material filmado en bruto constituya un total de tiempo estimado entre 120 y 160 horas rodadas en formato Betacam digital con respecto a los 125 minutos del montaje definitivo –3.420 metros de celuloide en cada una de las 12 copias transferidas a 35 milímetros que circularon en el año 2001 para su exhibición en las salas de cine– proporcionan una idea aproximada del tipo de flujo de trabajo que siguieron Guerin y sus colaboradores en esta experiencia. A todas luces, y de no ser por unas condiciones de partida de una cierta marginalidad con respecto al

¹⁹⁶ «1) Un trabajo inacabado aún en curso o desarrollo. Por ejemplo: *el libro en sí mismo es todavía un trabajo en curso*; 2) (en contabilidad) el valor total de los materiales y trabajos en los proyectos inacabados. Por ejemplo: *el equipo ha estimado el valor de su trabajo en curso en 6.145 libras esterlinas.*» (tr. n.).
https://en.oxforddictionaries.com/definition/work_in_progress

pragmatismo del cálculo industrial y de la organización fordista del trabajo, los costes de rodaje, montaje, sueldos, etcétera, hubieran sido exorbitados, tal y como reconoce el propio Guerin: «es muy difícil que puedas contar con la complicidad de técnicos profesionales durante tres años. Muy difícil no, más bien muy caro» (Guerin, 2001).

Ya hemos adelantado en el epígrafe 5.1.3.1. que este proyecto surge de un encargo del Master en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona, de manera que actuó a modo de estudio de producción una institución educativa e investigadora cuya estructura del valor dista en mucho de la idea de industria del cine. Aun así, y como señala Gil Puértolas (2010: 23), no fueron pocas las fricciones que surgieron entre el equipo de Guerin y los productores ejecutivos desde la Universidad, a propósito, por ejemplo, de la cesión de derechos de imagen de los sujetos filmados, ya que según los creativos ello imposibilitaba el trabajo de campo y el pacto de reciprocidad durante el rodaje; cuestión que a pesar de todo, al final se resolvió de la mejor manera posible. Además –y este fue otro punto tenso con el equipo ejecutivo de producción–, el proceso se alargó durante prácticamente tres años en los que la lógica del rodaje procedió por acumulación, partiendo de una relación de convivencia con el entorno sin ideas previas, de modo que estas fueran surgiendo conforme la cámara y el equipo se integrasen en dicho entorno.

Algunos críticos y teóricos han visto aquí un realce de las técnicas de trabajo entre el documental y la ficción practicadas por Robert J. Flaherty en *Nanook of the North* (1922; *cf.* Rotha, 1983: 41 y ss. y Cristopher, 2005: 319 y ss.), donde el rodaje pasó por una estrecha convivencia con la tribu de los esquimales bajo condiciones verdaderamente adversas en el invierno ártico: «vivre avec son équipe et les personnages qu'il s'est choisi assez longtemps pour constituer une communauté avant que le film n'existe et créer un espace-temps tissé de la réalité du quotidien et de celle du cinéma» (Zéau en VV.AA. 2012: 31)¹⁹⁷. Es imprescindible resaltar que ello no suscita la práctica de una etnografía ingenua, sino un proceso de inculturación recíproca a partir de la naturalización del dispositivo de registro en un espacio en el que inicialmente es extraño: «durante dos años tuvimos que formar parte del paisaje, que se acostumbraran a las cámaras, y esa es la forma de que todo pareciera natural sin usar la cámara oculta» (Guerin en Gil Puértolas, 2010: 24). En este sentido, el espíritu viajero de José Luis Guerin no es ni mucho menos una faceta desconocida de su

¹⁹⁷ «Vivir con su equipo y con los personajes que elige durante un tiempo suficiente como para construir una comunidad antes de que la película exista y crear un espacio-tiempo tejido por la realidad de lo cotidiano y por aquella otra del cine». (*tr. n.*).

personalidad. Así es que inició a finales de los años noventa un periodo de inculturación análogo al de Flaherty en la propia Barcelona, su ciudad natal. Como ya había hecho anteriormente en *Innisfree* (1990) durante sus estancias en Irlanda, o también con la experiencia de *Souvenir* (1986) en Francia, en esta ocasión y de un modo mucho más peculiar, pretendía conseguir un efecto de extrañamiento, la voluntad de convertirse en un forastero en su propia casa para formarse la mirada propia del *flâneur*, de manera que, afirma, «hice una maleta y durante mes y medio estuve viviendo en hostales de ese barrio» (Guerin en Gil Puértolas, 2010: 17).

Con esta referencia a Flaherty observamos además que el punto de partida tanto del proceso como de su justificación *a posteriori* dependen de un posicionamiento autoconsciente en el interior de las tramas que componen las posibles historias del cine. José Luis Guerin, declarándose en deuda con una cierta herencia estética, se distancia en este caso del cine de género y busca un espacio de libertad en las formas documentales. Se trata de hacer cine fuera del cine, en definitiva, más allá de sus márgenes; ir a buscar las imágenes en otra parte como una opción de partida incluso ética: «Flaherty siempre evitó la producción de los grandes estudios a toda costa [...] prefería depender de cualquier otro sector industrial que no fuera el cine» (Guerin en anexo II: 33). El carácter procesual y autoconsciente que encontramos en el hacerse de esta película nos incita implícitamente a preguntarnos «qué es el cine» y «cómo practicar el cine». Ello abre una segunda dimensión de convivencia: si de un lado se ha hablado de la inculturación del aparato cinematógrafo en el entorno, también se habrá de observar un proceso análogo en lo que al espacio de sentido del cine se refiere, la negociación del dispositivo con «la tribu de los cineastas». Así es que, frente a otros trabajos emprendidos a modo de soliloquio, en este caso la dimensión grupal fue clave a partir de la constitución de una «comunidad cinematográfica» con el equipo de estudiantes inscritos en el mencionado curso de postgrado:

Explorar un espacio pues de base universitaria, con unos estudiantes, en cualquier caso no fue una carga, fue una experiencia muy liberadora. Fue la primera vez que tuve una experiencia tan sincera con un equipo, tuve tiempo de hablar con ellos, de ver películas conjuntamente y de tener una visión del cine común. Hasta ese momento yo creo que nunca había trabajado en cine en equipo de verdad. Para mí, la noción de equipo era como un mal inevitable, como un mal menor, porque una película no se puede hacer solo; como si las ideas de los demás te contaminaran, te hicieran perder pureza. [En *En construcción*] es la primera vez que me abro, donde aprecio las ideas de los otros, donde durante los dos años y pico que dura esa experiencia siento el placer de la discusión, del cuestionamiento. (Guerin en anexo IV: 71)

Las consecuencias de este segundo proceso de inculturación cinematográfica, en lo que tiene de cuestionador, no son nada banales. Ello da cuenta en primer lugar de la elaboración de una memoria colectiva por medio de la reflexión autoconsciente sobre el propio cine. Y en segundo lugar descubre la posibilidad de contar con un recurso bastante fuera de lo común: «los estudiantes tienen algo muy bueno que no se puede encontrar en ninguna parte; es que tienen tiempo» (Guerin en anexo II: 34). Tiempo que se traduce en un valor de producción crucial en este caso: el tiempo de la espera y del trabajo sobre la ingente cantidad de material filmado, el tiempo también del diálogo con los materiales y sobre los materiales; el tiempo en última instancia de reflexión sobre la elección tanto de los procedimientos como de las herramientas que se ponen en juego.

Es aquí en donde entra en escena la tecnología digital: aunque en aquellos años el vídeo ya había hecho acto de presencia en la cultura cinematográfica, especialmente tras el movimiento Dogma 95, José Luis Guerin reconoce que cuando empezó a trabajar en este proyecto eligiendo dicho formato para el rodaje «no había visto películas en vídeo, era el año 98 cuando empezamos. La única experiencia que conocía eran las escenas que rodó Víctor Erice en *El sol del membrillo*» (Guerin en Fernández y Molina, 2004: 43). Se trataba de una herramienta que era ya conocida, pero cuyo uso había quedado relegado hasta entonces a un papel secundario, como elemento auxiliar destinado a la producción de paratextos como el *making off* o pequeñas piezas en deuda con los materiales y calidades nobles del gran cine en 35 milímetros. Y es que, aunque en *Los motivos de Berta* (1983/84) e *Innisfree* (1990) Guerin ya había empleado el vídeo para la pre-producción¹⁹⁸, en este caso el reto consistía en utilizar este dispositivo durante la película completa. El modo de abordarlo,

¹⁹⁸ Para *Los motivos de Berta* (1983/1984) utilizó Guerin la cámara de vídeo doméstica sobre todo durante el *casting*. En especial, recuerda que fue de gran utilidad en la prueba que hizo a Juan Diego Botto, de manera que la discreción del dispositivo le permitió establecer una relación de juego con el niño planteando pequeños ejercicios (véase anexo IV: 67). En *Innisfree* (1990) la cámara de vídeo fue muy útil también para planificar bien las cinco semanas de rodaje de la película y, posteriormente, revisar materiales y decidir los recursos que faltaban para capturarlos en la segunda fase de rodaje: «lo importante es que sí estuve tiempo antes viviendo en el pueblo, tomando notas con una camarita de vídeo muy de la época» (Guerin en anexo IV: 67). Toma así valor la idea de un esbozo en vídeo de algo que luego sustituirá su forma o tomará cuerpo con otra imagen rodada en materiales nobles durante aquel periodo. Algunas de estas filmaciones en vídeo se pueden consultar en la edición en DVD de *Innisfree* publicada por Versus en 2008, donde aparecen varios planos-retrato y paisajes que constituyen pequeñas miniaturas en diálogo con el montaje final de la película. De otra parte, en casi todas las filmografías figura un supuesto cortometraje de juventud rodado en soporte vídeo VT Umatic titulado *Retrato de Vicky* (1982) de 25 minutos de duración y con fotografía de Gerardo Gomerziano (véase García Ferrer y Rom, 1984: 99 y Mayer, 2010: 351). Si bien José Luis Guerin ha desmentido en nuestras entrevistas la existencia de ese objeto (véase anexo IV: 62), situándolo por el contrario como una de esas obras fantasma que ha quedado en sus archivos personales sin una forma acabada más que como filmaciones en bruto, lo cierto es que ello nos pone sobre la pista de que desde el principio existe una relación y un uso cotidiano de esta herramienta menor que sirve para tomar apuntes, como cuaderno de notas.

entonces, no podía ser otro que el del *bricolage*. En consecuencia la película ya no se realiza como se habría hecho con la economía del cine analógico, en la que una toma se rueda con precisión para no desperdiciar tiempo ni recursos, sino buscando soluciones distintas a partir de las posibilidades que permite el uso de esta nueva tecnología. El abaratamiento de los costes del por entonces pujante formato *Betacam digital*, con soporte en cintas, permitió practicar la lógica de trabajo que Guerin denomina como «técnica mixta» o alternancia de momentos de rodaje con periodos de montaje, en vez de como procesos diferenciados en una planificación temporal previa:

Seleccionar y ordenar lo que queda en esas dos horas del montaje final es un trabajo enorme. No sólo como montaje, sino como *nutrición* para seguir rodando. Vas dibujando una escena, vas perfilando un personaje, una situación; y vas teniendo conciencia de qué personajes conviene desarrollar más, qué subtramas debes abandonar... Qué rimas visuales necesitas, qué espacios debes definir más... Fue en gran parte gracias a las montadoras, Núria y Merche. (Guerin en anexo IV: 71)

La idea de la «nutrición» que provoca nuevos rodajes supone el centro de la cuestión, lo que permite pensar el proceso externo de producción también como un «work in progress». En consecuencia, rápidamente caeremos en la cuenta de que como *práctica-teórica*, esta película supone el umbral de una transformación o mutación del espacio de sentido del cine como sistema signifiante y como organización del trabajo. El simple hecho de que el rodaje no se inicie al grito de «motor, claqueta, acción», sino que la acción se presente ante el dispositivo que ya está en funcionamiento, también el factor de que el montaje no consista en la ejecución de un programa sino en una negociación con el material bajo la lógica de la metabolización, promete descubrir importantes consecuencias sobre el conjunto de formas resultantes. Abordemos pues el objeto-discurso que de estas circunstancias se desprende.

7.1. Del documento a la negociación con la forma filmica.

Aunque *En Construcción* refuta bastantes principios de algunas de las teorías del cine y de las distintas definiciones del género documental, lo cierto es que en la base de este proyecto aparece con mucha claridad la conciencia de estar llevando a cabo una documentación en el sentido literal del término: extraer, examinar y clasificar una serie de elementos del mundo natural, que, por el hecho de incluirse en el archivo, pasan a adquirir el valor de atestados de algo en función de unas reglas de organización internas al

conjunto¹⁹⁹. El documento, en consecuencia, no habla por sí solo, sino que se lo hace hablar en tanto que forma parte de una estructura, esto es, de una textualidad (*vid.* Lozano, 1987: 84-89). Tal es la práctica que, según Guerin, convierte al cineasta en una especie de recolector de elementos de toda clase:

Yo cuando empiezo a hacer una película o cualquier trabajo procedo al principio, un poco, como un periodista: intento documentarme sobre el área que voy a abordar, ver las cosas que existen referidas a ella en distintos medios; en literatura, pintura, y por supuesto en cine. Cuando hice *En Construcción* empecé buscando las imágenes en cine que existían sobre el barrio que se iba destruir. Encontré muy poquitas, y parte de ellas abren la película como imágenes de archivo. (Guerin en anexo III: 47)

Así es que la película se inicia con unas imágenes antiguas que, según informan los créditos, datan del año 1959: «Filmaciones en 8mm de Joan Colom». Incluso antes de que veamos dichas imágenes escucharemos un sonido de gaviotas y la sirena de un buque que delatan la proximidad del mar: una zona portuaria. Sólo a continuación descubriremos que se trata de Barcelona cuando el cuadro en negro con los créditos sobreimpresos da paso a la inestable panorámica que muestra una vista de la ciudad condal, seguramente tomada desde Montjuic a juzgar por la altura de la perspectiva y por el punto de vista (2001; 00:00:17, figura 78). A la imagen de tres chimeneas de una fábrica sucede otra vista, en este caso de una calle repleta de figuras que cruzan en perpendicular y en paralelo al eje de la composición –niños jugando, mujeres, ancianos– proponiendo un modelo de visualización similar al de las películas de los hermanos Lumière, en el que un trozo de vida se desarrolla mediante una estudiada concepción de la perspectiva, del punto de fuga y de los movimientos aparentemente azarosos dentro del encuadre (figuras 79 y 80). El plano siguiente muestra la puerta de una casa de citas y una serie de retratos filmados de varias prostitutas (figura 81). Finalmente la cámara sigue a distancia a un marinero que camina tambaleándose, borracho, dando cuenta de todo un universo social que en 1959 existía en aquel espacio (figura 82). Desde una lectura figurativa, esta secuencia inicial no sólo nos presenta el lugar como escenografía, sino que ante todo produce el espacio como manifestación de un sentido, como el conjunto de prácticas que lo definen y que lo habitan.

A partir de aquí un corte seco a negro da paso a otro tipo de imágenes en vistosos colores rodadas en Betacam digital mediante un encabalgamiento de sonido de unos

¹⁹⁹ «El archivo es, ante todo, la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que gobierna la aparición de los enunciados como acontecimiento singulares», es la definición que formula Michel Foucault (1991: 151). Añade Jorge Lozano glosando esta cita: «Entre la tradición y el olvido, el archivo hace aparecer las reglas de una práctica que permite a los enunciados subsistir y, al mismo tiempo, modificarse regularmente; por eso, dice, ‘es el sistema general de la formación y transformación de los enunciados’» (1987: 88).

tacones pisando el pavimento de una calle (2001; 00:02:00; figura 83). La imagen que se descubre entonces es la de un grafiti que representa unos ojos en una composición reticular y frontal, de modo que dichos ojos miran directamente al objetivo de la cámara. La figura de la que procede el sonido de los tacones cruza en perpendicular, y entonces, aparecen dos cartelas sobreimpresas. Una con el título, «EN CONSTRUCCIÓN. UNA PELÍCULA DE JOSÉ LUIS GUERÍN», y otra con una especie de manual de instrucciones que declara lo siguiente: «cosas vistas y oídas durante la construcción de un inmueble en ‘el chino’, un barrio popular que nace y muere con el siglo» (2001; 00:02:29; figura 84). Desde una lectura plástica, y mediante un funcionamiento claramente semi-simbólico de emergencia de un efecto local de significación a partir de la sintaxis de superficie, la oposición cromática entre blanco/negro y color se asocia de inmediato a una categoría semántica temporal de presente/pasado. Al mismo tiempo, la inscripción sobre la superficie plástica de las dos cartelas y el corte que cierra el encuadre sobre el detalle de los ojos en el muro, señalan el lugar de una mediación; de modo que el reenvío de la visión en perspectiva al dispositivo topológico da cuenta de la relación del plano del enunciado –la visión en perspectiva de acuerdo con una rejilla de lectura figurativa que identifica a las figuras mostradas con el mundo natural– con el plano de la enunciación –la superficie plana que inscribe a las figuras dentro del encuadre, estableciendo relaciones topológicas, ejerciendo también una escritura por medio de las operaciones sintácticas de montaje–.

Llama la atención que el mencionado documental de Robert J. Flaherty *Nanook el esquimal* se abra de forma similar a *En construcción* con un despliegue del espacio –en aquel caso manifestado mediante la concatenación de las filmaciones del propio Flaherty– que posiblemente, podría arrogarse el mérito de contener las primeras imágenes cinematográficas del Ártico. Una cartela autojustificativa da cuenta de la naturalización del dispositivo en el entorno y ante la comunidad: «esta película se refiere a la vida de un tal Nanook (el oso), su familia y un pequeño grupo de seguidores, los ‘itivimuits’ de Hopewell Sound, Ungava del Norte. Gracias a su amabilidad, fe y paciencia se hizo esta película» (Flaherty, 1922; 00:01:18). Prueba de esta reciprocidad es que los planos siguientes nos muestran una relación entre la instancia de observación y el sujeto observado, en la configuración no ya de un eje sujeto-objeto en la sintaxis fundamental, sino de una intersubjetividad (S1-S2), como es propio de la estructura del diálogo, a través del plano retrato con mirada frontal a cámara (Flaherty, 1922; 00:02:20; figura 85). De aquí se desprenden dos importantes consecuencias. En primer lugar, ello restituye la posición de

un observador en el contracampo, al otro lado de los límites del dispositivo topológico que constituye el encuadre, en el lado de acá. Y en segundo lugar da cuenta de la negociación de un pacto de confianza en el eje enunciador-enunciado-enunciatario, de modo que pone en marcha la maquinaria textual con un modelo figurativo realista desde la semántica fundamental, equiparando el /creer ver/ al /creer saber/²⁰⁰; lo que refuerza la veredicción del enunciado como efecto de sentido consistente en un /parecer ser/.

Esta tematización de la mirada por medio del plano-retrato ejerce una función estructural idéntica al grafitti de los ojos en *En construcción*, asimilable al aforismo de Berkeley «esse est percipi»: «juego de desdoblamiento: [...] se produce una concordancia entre el ojo del espectador, el ojo de la cámara, que construye la presentación visual, y el ojo contemplado. También, hasta cierto punto, una transferencia del ojo al proceso de ocularización del film, al objetivo, cuyas construcciones, movimientos y texturas resultan elementos significativos» (Vázquez Medel, 2009a: 355). Bajo este punto de vista dicho planteamiento no es nada inocente, sino que suscita nuevas preguntas: ¿estamos ante una mirada pura y transparente, al modo de una etnografía ingenua, ante el mundo natural *como si fuera «de verdad»*? ¿O somos por el contrario nosotros, los espectadores, quienes estamos constituidos por algo que nos observa desde el otro lado de la pantalla? ¿Asistimos acaso a la revelación de una mirada, a un diálogo, a una ficción a partir de materiales encontrados...?

7.2. Débrayage: la instalación de una forma de mirada.

Lo hasta aquí descrito supone una refinada operación de *débrayage* por la que, en el nivel de las estructuras discursivas, «la instancia de la enunciación [...] disjunta y proyecta fuera de ella ciertos términos vinculados a su estructura de base, a fin de constituir así los elementos fundadores del enunciado-discurso» (Greimas y Courtés, 1982: 113). El desplazamiento desde el sincretismo *yo-aquí-ahora* hacia la tríada *no yo-no aquí-no ahora*, plantea dos niveles de pertinencia distintos que coinciden con el plano de la enunciación y con el enunciado, los cuales podrían ayudarnos a responder a las preguntas planteadas.

La forma de mirada, que se corresponde con el nivel de la enunciación, está reducida aparentemente a su mínima expresión. Sin embargo, pronto nos percatamos de la insistencia de un sistema de rimas visuales con respecto a las imágenes del principio, de la

²⁰⁰ No en vano A.J. Greimas, en *Del sentido II*, cuando aborda las modalidades epistémicas, esto es, aquella articulación de la categoría semántica regida por el verbo /creer/, titula esta reflexión con el sugerente título «creer y saber: un único universo cognitivo» (1989: 132 y ss.).

panorámica con la característica aguja neogótica de la catedral y las tres chimeneas que, por medio del montaje, repiten y ubican tanto en el espacio como en el tiempo, generando composiciones que ponen en cuadro el conflicto entre lo antiguo y lo moderno, entre la permanencia y el cambio (figura 86). Es como si el modelo de visualidad que se desprende de las imágenes de Joan Colom sentara las bases del tipo de encuadres y del punto de vista distante de lo que ha de venir; de manera que la instancia de la enunciación se limita a actualizar aquellas imágenes precursoras bajo distintos fenómenos atmosféricos y composiciones con las barreras arquitectónicas que encuentra.

Parece entonces que se instituye un principio compositivo, de manera que esta instancia de enunciación no queda reducida al papel de un mero cronista que se limita a reproducir fielmente lo que ve, sino que más bien dialoga con una serie de figuras del mundo natural con las que establece una complicidad. Si se acepta la hipótesis del diálogo – de la «dialéctica de materiales» como la denominaba Burch (2008: 168)– en consecuencia habrá reconocerse que esta ya es en sí misma una actividad de intervención transitiva sobre el enunciado. Pero para mantener el equilibrio que respete las distancias a pesar de todo, *En construcción* se sirve de la elección de un personaje que hace las veces de *figura de marco* al modo del dispositivo enunciativo de la pintura, «la presentación de la representación», en palabras de Louis Marin (1988a: 70).

Antonio, un anciano que trabajó en un transatlántico, es un personaje bastante particular que aparece en repetidas ocasiones glosando con su incontenible verborrea las imágenes que documenta la instancia de observación, señalando también lo que hay que ver en esas imágenes, cómo leerlas, el *modus*. Llama la atención que la primera vez que aparece en la secuencia 2 no mira directamente hacia la cámara como Nanook, sino que se dirige por el contrario hacia el espacio de la visión en perspectiva, hacia el espacio del enunciado. La instancia enunciativa le cede la palabra a Antonio y este le da la espalda generando una posición relativa a la que ocuparía idealmente un espectador al otro lado del encuadre, al otro lado de la pantalla, hablándole directamente a los graffiti pintados en el muro desconchado del fondo: uno representa una rata mordisqueando un edificio, el otro, contiene la proclama «DERRIBOS NO. REHABILITACIÓN SÍ/ EL BARRI ES NOSTRE» (2001; 00:03:32; figura 87). Así es que Antonio empieza su discurso –una verdadera corriente de pensamiento que incluso haría aparecer como impostada cualquier forma de escritura automática– sobre el que se superponen imágenes ilustrativas de su parlamento, como por ejemplo, cuando habla de la juventud, una escena en la que intuimos

que un grupo de muchachos está haciendo trapicheos:

Hola, buenos días, ¿qué pasa, hombre? No terminé de explicarle bien el asunto... ¡hola, buenos días, good morning! Francés, inglés, italiano, y aquí me ves. ¿Eh? Cinco idiomas, que he trabajado en un transatlántico, y he ido a Londres y he recorrido el mundo. En Londres cada avenida tiene plazas, con arcos... En Londres, ¿eh? Una gran ciudad, de plazas. Aquí, pues si nos dedicamos a urbanizar se vuelven las calles estrechas y no hay lo que debe de haber: una ciudad moderna. ¡Está anticuada! Está pasada de moda, la gente se ha envejecido prematuramente. No hay capacidad, no hay educación. ¿Cómo va a haber educación en esta juventud que no va a los colegios ni estudia? ¡Cómo! ¡Imposible! Pero hay que estudiar. No llega la cultura porque así porque sí. ¿Es así, o no? ¿Cómo se adquiere la cultura? La cultura hay que estudiar, y leer, si no, no, no se puede tener cultura. ¿Es verdad o no? ¿Eh? Pues ya está. Eso necesita un asunto multimillonario, necesita una ayuda de los fondos de cohesión europeos para facilitar al gobierno español los fondos de toda Europa y de todo; tienen montones de millones para hacer esta cosa: tirar todo aquello, aquella plaza, ampliar de allá hasta aquí plaza. Toda una plaza. Ya están hechos los planos... todo eso, y todo eso de allá, también tirarlo. Y todo esto convertirlo en una gran plaza. Porque Londres es una ciudad cosmopolita y tiene usted plazas, árboles, plazas, árboles... y nosotros nos dedicamos aquí a construir a construir a construir a construir y el resultado es que terminamos con calles estrechas y anticuadas. Y aquello, esas casas que hay allí al lado, esa, hasta la otra esquina, todo lo van a derribar. Está viejo y anticuado. Y hacer otras casas para los que viven allí en otro sitio. Es que hay mucha gente... mira, allí hay unos metros cuadrados que hay de longitud, de latitud y altura. ¿Usted sabe la cantidad de viviendas para colocar a esta gente, la cantidad de metros cuadrados que hay de ancho, y de largo, y de lo alto que es? Pero hay que hacer más plazas, y extender la ciudad más... De longitud, más. Latitud, longitud y altura. ¡Cuidado! (2001; 00:03:13)

Este largo parlamento sitúa directamente las coordenadas temáticas y figurativas del nivel del enunciado, introduciendo algunos de los motivos fundamentales que irán apareciendo durante el resto de la película. Se trata esencialmente del problema de la vivienda y del asunto más abstracto de la codicia humana, manifestado a través de la isotopía temática de la burbuja inmobiliaria que en España se desarrolló a finales del siglo XX y principios del siglo XXI. De otra parte, se pone en evidencia un hábil juego interno de posiciones y direcciones de mirada en el encuadre a consecuencia del despliegue espacial, temporal y actancial del enunciado: si Flaherty nos colocaba directamente ante un retrato del personaje protagonista, en este caso el personaje nos da la espalda. Aquel ojo que nos constituye no es otro que el de un elemento no-humano inscrito en el mundo natural, el graffiti pintado en un muro de la ciudad. A pesar de todo el efecto de sentido realista de esta textualidad se desprende de la alineación entre la posición ideal del espectador con el encuadre cinematográfico, las figuras humanas que miran hacia el interior del encuadre –ocupando una posición análoga a la del espectador– y la perspectiva de un fondo, proporcionando la ilusión de que las fronteras entre los términos se diluyen generando una impresión de continuidad capaz de conectar todos estos espacios.

A partir de aquí la misma estructura de miradas y parlamentos se repetirá constantemente en una segunda modalidad, que no es otra que la del *mirón de obra*: se diría

que Guerin no ha hecho otra cosa que filmar a una multitud de espectadores distribuidos por el mundo del que da cuenta. No sólo son personas mayores u ociosos, sino gentes de distintas culturas –especialmente mujeres magrebíes con sus características indumentarias–, o también los gatos, animal cuya mirada penetrante y actitud de permanente vigilancia desde cualquier resquicio del terreno subraya con fuerza la mediación de una instancia de observación que constituye la presentatividad del espacio de lo observado, esto es, del enunciado (figura 88). Así es que el punto de vista parece disponer del don de la ubicuidad en esta especie de torre de Babel: constantemente se cambia de posición, entra dentro, sale fuera, accede a espacios privados y se desenvuelve con naturalidad por el espacio público. De este modo, la imagen resultante que tenemos cuando empiezan a caer las fachadas de los edificios es la de «la casa abierta» (*cf.* Cuevas, 2010), la casa de muñecas o «la casa de las paredes de cristal» en un cierto símil con el realismo literario de tipo formal (Villanueva, 1994: 54 y ss.).

7.3. Miniaturas: algunos esbozos cinematográficos.

A pesar de todo difícilmente se puede considerar a esta instancia de la enunciación como investida en la semántica discursiva al modo de un narrador omnisciente, como en el modelo realista literario decimonónico, puesto que se podría decir que el punto de vista no revela, no desvela, como haría el narrador, sino que espera a que se produzca la revelación y la inserta en una maraña de miradas y de diálogos. Este gesto de «ceder la palabra», «ceder el punto de vista» o incluso «ceder el tiempo» más que narrar, en opinión de Caroline Zéau, propone una rehabilitación del cine etnográfico al estilo de Jean Rouch en *Chronique d'un été* (1961), en donde la noción de pacto visual sustituye a la ingenuidad de una mirada documental transparente, al tiempo que deconstruye una postura estética de realismo naturalista: «Guerin, comme Flaherty, revendique ainsi le pouvoir révélateur d'une expérience limite commune et réfute toute forme de sacralisation du réel filmé. Comme Jean Rouch, il revendique la création d'une réalité nouvelle par le film» (Zéau, en VV.AA. 2012: 31)²⁰¹. La visualidad pactada, la visualidad constituida por un mecanismo textual que al mismo tiempo dice «ven y mira» y que se denuncia a sí misma como artificio, se desprende tanto de la disposición de las figuras en perspectiva como de la figuratividad de velos, marcos y ventanas que condicionan la visión en un gesto netamente barroco de

²⁰¹ «Guerin, como Flaherty, reivindica también el poder revelador de una experiencia límite común y rechaza toda forma de sacralización de lo real filmado. Como Jean Rouch, él reivindica la creación de una nueva realidad para la película». (*tr. n.*).

instauración del espacio de lo visible (*vid.* Marin, 2001: 196-221; Floch 1994: 43-65; Stoichita, 1993: 64 y ss. y Polacci, 2012a y 2012b).

Vayamos por partes para considerar todos estos elementos. Por un lado, el velo muestra tanto cuanto oculta, poniendo en marcha una dinámica que tensa los dos polos establecidos por el *descubrimiento* y el *encubrimiento* (Vázquez Medel, 2009b: 13-36). Sobre la acción de velar y encubrir en el cine, reconoce Lucia Corrain (2016: 34-39) que la paradoja que supone el incluir dentro del encuadre fílmico una superficie que condiciona la visión podría generar una rima entre el médium-velo y el médium-cine, duplicando el dispositivo topológico de toda imagen: «il telaio velo è rettangolare, come rettangolare è lo schermo cinematografico» (*op. cit.*: 37)²⁰². El velo como finísima membrana más o menos opaca, más o menos traslúcida, reconoce el principio compositivo inherente a la imagen, de modo que toda visión no es sino el producto de una siempre imperfecta y limitada mediación que la suscita.

De la otra parte, en lo que se refiere a los marcos, el cine o bien puede tematizar cualquier empresa artística o espacio expositivo, o bien acude a la arquitectura, en donde la ventana ejerce de marco naturalizado en el mundo que proporciona la construcción de una perspectiva según la alineación del punto de vista fijo o móvil del dispositivo de filmación y de los elementos que, de manera improvisada, pasan a convertirse en escenografía. De este modo toda ventana desempeña dos funciones esenciales, convirtiéndose en vehículo privilegiado para la rehabilitación de la mirada sobre las figuras del mundo natural.

En primer lugar genera una sintaxis sobre la superficie plana del cuadro o de la pantalla, proponiendo relaciones entre términos encuadrados y estableciendo los límites tanto de la representación como del modelo de visualidad o rejilla de lectura figurativa que se pone en juego en el interior de cada marco. Todos esos pequeños rectángulos abiertos en una fachada presentan un pequeño mundo en su interior, regido por sus propias leyes y manifestando su propia estética. Bajo este punto de vista abrir una ventana o un marco en el encuadre supone, en la mayoría de los casos, crear un montaje en simultaneidad, disponiendo sobre la misma superficie varios elementos heterogéneos entre sí. En *En construcción*, el efecto cuanto menos paradójico que tensa la homogeneidad naturalista con esta otra forma heterogénea y barroca, viene dado fundamentalmente por la nitidez de los encuadres, filmados siempre mediante una máxima profundidad de campo que reduce al mínimo la selección óptica del enfoque dentro de la misma zona encuadrada. Dicha nitidez

²⁰² «El cuadro-velo es rectangular, como rectangular es la pantalla cinematográfica». (*tr. n.*).

proporciona una mirada aparentemente distante, un efecto de no-cinematograficidad o de no-elaboración estética de los materiales; pero al mismo tiempo integra el fondo con la figura en perspectiva, el lado de acá y el lado de allá de los límites del cuadro encuadrado.

La relación entre el fondo y la figura nos conduce a la segunda función, pues la presencia de marcos y de ventanas convoca un punto de vista de alguien que observa y que vigila, delatando así el acto de encuadrar como un gesto netamente discursivo regido por un /hacer ver/ o, si se quiere, poniendo en evidencia el simulacro de la enunciación. Por otra parte, señala Corrain (2016: 36) que el marco y la ventana –también el velo– podrían ser interpretados como la metáfora autoconsciente del cineasta, quien tematiza, problematiza o incluso burla de cuando en cuando los pormenores e imperfecciones de su sustancia de la expresión. En consecuencia, en nuestro caso queda claro que el acto de encuadrar no sólo consiste en la acción de proponer unos límites, sino que, sobre todo, denuncia una mediación no tan transparente como cabría esperar del documental observacional, convirtiendo por el contrario a las figuras del mundo natural en significantes en el interior de una composición redefinida como textura, como textualidad (figura 89). De este tipo de composiciones, en el nivel del enunciado y como producto de la acción simultánea de encuadrar y re-encuadrar, se desprenden pequeños esbozos o microrrelatos de una simplicidad exquisita, como sucede con el juego de miradas entre el hijo del jefe de obra que se marcha al servicio militar y la vecina que tiende la ropa en su balcón. En el primer episodio de esta miniatura (sec. 8; 2001; 00:41:00) la sintaxis de miradas entre encuadres, a su vez enmarcados dentro de una ventana y del balcón, respectivamente, desvela una tímida atracción: ella se ruboriza y rápidamente se esconde tras la puerta de cristal de su balcón, quedando oculta por el velo de los visillos y dejando en suspenso esta trama.

En el segundo episodio encontramos una progresión, pues la escena toma la forma del cortejo entre el galán y la dama en el interior de los límites generados por el doble rectángulo de la ventana y del balcón (sec. 10; 00:58:59; figura 90). De esta manera dichos límites abren un aparte en el discurrir del documental aparentemente frío y distante, suscitando la asunción del universo semántico de los enamorados, otorgándoles también los roles performativos correspondientes y dando lugar, a pesar de todo, a un final abierto desde el momento en que ambos deciden concertar una cita más allá del espacio del edificio y él incluso la llama por su nombre: Sonia. Sin embargo, no se puede perder de vista que los límites generales de la película coinciden con los de la obra del edificio, de

modo que el desenlace de esta pequeña trama queda encomendado a la imaginación del espectador, cuya presencia ha sido convocada por la noción fronteriza de marco, como es propio del mínimo número de trazos propuestos por la poética del esbozo.

Ello además suscita nuevas preguntas: ¿se trata de una ficción inserta en el decurso documental? ¿Están actuando? ¿Consiste en una escena capturada al vuelo por la cámara? De poco importa saberlo, porque en lo que al funcionamiento semiótico se refiere, lo que se pone de manifiesto es la emergencia de una estructura del sentido –la del cortejo como uso social más que el repertorio de formas cinematográficas del género de la comedia romántica– proyectada sobre las figuras del mundo natural filmadas y enmarcadas dentro de un cuadro en segundo grado. Se establece por tanto un complejo entramado de operaciones de *débrayage/embrayage* que coinciden con los límites de cada uno de los marcos; de manera que estas miniaturas señalan el lugar de una serie de fugaces películas contenidas en el interior del discurso general, las cuales colorean y dotan de vida al conjunto poniendo en juego espontáneamente distintas maquinarias textuales autónomas de forma paralela.

7.4. El cronotopo.

El espacio existe en el tiempo, atravesado, poblado, y hasta un cierto punto, semiotizado por el discurrir de Cronos. Desde este punto de vista el tiempo aparece tensado en un contraste entre dos representaciones. 1) Por un lado como un tiempo antropológico medido por el logos humano o bien de manera objetiva –tiempo matemático– o bien subjetiva –como el conjunto de prácticas que establecen una vivencia–. Los relojes que a menudo veremos comparecer en los encuadres y los horarios de los habitantes que pueblan los lugares filmados dotan de un sentido cronológico a las imágenes, organizadas desde un aspecto temporal durativo en rigurosa impresión de presente. 2) De otra parte, en ocasiones se abren brechas en ese orden, de modo que podremos vislumbrar cómo quedará transcendido por un tiempo natural que todo lo envuelve de un modo sobrio y misterioso. El día y la noche, el transcurso de las estaciones... un ritmo que supera al ser humano.

Ambos niveles quedarán tensados a partir de las duraciones distintas que los rigen, de manera que unas veces el discurrir frenético de las prácticas cotidianas se opondrá a la parsimonia del paso de los días, de los años y de los siglos. En otras ocasiones las rutinas generarán una impresión cíclica, de modo que las vueltas de las agujas en el reloj repiten una y otra vez el mismo movimiento, mientras que el tiempo externo avanza

inexorablemente sin detenerse un segundo. Así expone esta dualidad uno de los albañiles en un diálogo con un joven aprendiz de encofrador:

A tó esto, ¿qué hora es, tú que tienes reloj? Es que el tiempo es mejor ir viviéndolo según, sobre la marcha, si no pierdes el tiempo mirando el reloj... aunque tengo que decirlo, cuando llegué a Cataluña lo primero que hicimos todos los jóvenes era comprar un reloj de pulsera y hacer una visita aquí al barrio chino. Antes todo el mundo veníamos a tomar copas aquí. Con la vida que había ahí... y ahora lo ves todo *cercao* con cuatro abuelos que quedan. (2001; 00:36:40)

En la secuencia 8 un sofisticado montaje de imágenes y de sonidos reúne el campo y el fuera de campo, el tiempo natural por un lado y el tiempo experimentado por otro, figurativizados como tiempo matemático, tiempo laboral, ritmo o tiempo dilatado de la espera, también el cronotopo del juego, etcétera. Dicha secuencia arranca con los obreros que manifiestan su descontento por tener que hacer horas «extra», escena que se desarrolla bajo la vigilancia de los correspondientes mirones de obra. Mientras tanto veremos que el gran reloj giratorio situado en la cúspide de un edificio lejano marca las cinco menos cuarto: «¡el tío sinvergüenza! Todo el día para echar una placa de hormigón. Oye, que nos vamos a echar la siesta aquí... ¡Yo a las seis me largo! ¡Ya ves tú lo que me queda!» (2001; 00:47:46). Justo en ese instante escuchamos la característica voz de Juani, la chica gitana, gritando de fondo «¡hijoputa!», sugiriendo así una escena que se desarrolla en el fuera de campo, seguramente con uno de sus clientes. Los obreros discuten con el jefe de obra mientras que en los balcones del vecindario otros mirones figonean entre los visillos y los barrotes. Esta es la imagen de una complejidad, de un ritmo frenético en el que muchísimas situaciones se tejen en paralelo en los distintos lugares que compartimenta el espacio.

Pero entonces la acción se detiene: el discurrir queda sometido a una gran pausa en la que los obreros esperan en silencio a que llegue la hormigonera. Uno de ellos sonríe y hace muecas a un bebé que está en un balcón para entretenerse; y cuando el jefe de obra da el trabajo por terminado al caer la noche, quedando todo desierto y silencioso, la instancia de observación no se marcha para espiar las vidas privadas de los obreros, sino que permanece en el edificio contemplado lo que sucede en el interior de las ventanas del vecindario de enfrente después del crepúsculo. Tras el tempo lento de la noche plácida, al día siguiente, unos niños aprovechan la jornada de descanso dominical para imaginar dentro del régimen del juego otras vidas y otros espacios distintos de los apenas conformados por los pilares de la obra. Todo cambia según el agente que pueble el lugar, pero al mismo tiempo, la persistencia de la visión demuestra que algo permanece con solemnidad gravitando sobre el

espacio independientemente del uso transitorio que en este se ponga en juego.

Otro ejemplo: aparece con insistencia un elemento característico que genera una rima visual más. Es la iglesia románica cuyos arcos de medio punto y singular espadaña permanecen siempre de fondo mientras el edificio se va alzando, quedando poco a poco enmarcada por una ventana bajo la cual, en un cierto momento bastante avanzado de la película, duermen Juani e Iván después de que su edificio quede derribado (sec. 15; 2001; 01:27:43; figura 91). La espadaña con su presencia constante y benéfica vela los sueños de los jóvenes desahuciados, sujetos a la incertidumbre por el contrario. Al final de la película la empleada de la inmobiliaria utiliza esta misma vista como valor de venta de uno de los pisos (sec. 19; 2001; 01:54:24; figura 92), argumentando que «estos pisos tienen mucha historia». Dicho motivo introduce además una nada superficial reflexión sobre el tiempo como tema de uno de los diálogos que emprenden los obreros durante un almuerzo en la secuencia 13:

- Por mucho que te esmeres no va a ser tan imperecedero como aquello [señala a la iglesia románica que se ve al fondo].
- Yo me he dado cuenta de una cosa: la Sagrada Familia puede echar todo el tiempo que quiera haciéndose. Por qué: porque Jesucristo no tiene prisa a que se la terminen pronto. La pareja que acaba de casarse quisiera que le dieran la llave del piso al otro día de hacer la proposición. Por tanto esto tenemos que hacerlo pronto, que aquí han comprado cuarenta mil parejas estos pisos.
- Pero me refiero a que la construcción ahora es más simple que antes. Las personas que hicieron eso tuvieron que ser muy inteligentes [...]. Algún misterio tiene que haber que queda fuera del alcance nuestro.
- Si nos fijamos en *Tierra de faraones* vemos que había arquitectos entonces. El rey aquel buscaba a un arquitecto que buscaba algo que no pudiera ser saqueado. [...] Yo cada vez que veo la película me quedo asombrado con lo que hizo aquel hombre. ¿Es el mismo sistema de hoy? (2001; 01:11:04)

Lugares atravesados por el tiempo, construcciones que desafían a la tiranía de Cronos, espacios que conectan todo tipo de situaciones y prácticas, el pasado histórico, los eventos que suceden contemporáneamente... pero también los cronotopos de ficción como la alusión a *Tierra de faraones* de Howard Hawks (1955). Todo al modo de una casa de muñecas abierta en la que el montaje en sucesión y el montaje de sonido en simultaneidad establecen una arquitectura fílmica hábilmente tejida.

Veamos ahora cómo en una forma inversa al razonamiento anterior, el tiempo externo y natural también impone sus ritmos superponiéndose a los segmentos regidos por el tiempo matemático o experimentado. Así es que el montaje global proporciona una impresión de transformación, de cambio, como prometía la cartela inicial, en contra de la permanencia a la rutina: «un barrio que nace y muere con el siglo». En este sentido, en las últimas secuencias de la película es como si el tiempo natural se revelase y escapara de la

instancia de observación, presentándose como algo ajeno. Con la llegada de la Navidad – tiempo simbólico marcado por las promesas de nacimiento de algo nuevo en la cultura occidental– vemos cómo se derriba el muro del graffiti con los ojos que nos observaban al principio (sec. 17; 2001; 01:36:00; figura 93). El mundo que habíamos visto al comienzo de la película empieza a caer, sus formas se destruyen y se pierden a favor de otras construcciones nuevas.

Esa misma noche, cuando el edificio está prácticamente concluido, al fondo, sobre las luces de la ciudad, los fuegos artificiales celebran el año nuevo. En el primer término de la composición un indigente se ha colado en la obra y ejerce de improvisada figura de marco, en tanto que su mirada indiferente queda establecida como subjetiva del castillo pirotécnico y del reloj que marca la media noche (2001; 01:49:21; figura 94). Su indiferencia, o quizás su resignación, pasan por encima del evento, de la fiesta de fin de año que coincide por cierto con la llegada del siglo XXI, lo que supondrá según las indicaciones iniciales el final definitivo del barrio de El Raval. La instancia de observación, con el gesto marginal de quedarse a contemplar la quietud del espacio de la obra durante la noche de San Silvestre, filmando la Luna y la soledad del mendigo en vez del espectáculo del rito de cambio de año, parece percatarse de esta noción de tiempo externo, de tiempo natural que escapa a toda forma de articulación, de conciencia y de arquitectura. Y el mendigo, con su mirada triste, se convierte en el mejor presentador posible de esta otra cara de la moneda.

Pero sobre todo es en el desenlace abierto de la película donde queda claro que la vida sigue más allá del discurso fílmico y de la construcción del inmueble. El último plano, de forma muy significativa, está constituido por un largo *travelling* de retroceso en el que Juani lleva a Iván a borricate (sec. 20). El dilatado y precario movimiento –que Guerin ya había ensayado en *Innisfree* con la cámara instalada en el camión alejándose del valle de Connemara a modo de despedida– se asemeja al desenlace de *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard (1959), que describe la «última escapada» de Michel Poiccard –Jean-Paul Belmondo– una vez que le han disparado, ante una delicada Patricia Franchini –Jean Séberg–, quien con expresión de horror ante el acontecimiento mira directamente a cámara rompiendo el pacto de ficción. En *En construcción* Juani e Iván son también fugitivos que escapan y sobreviven como pueden, después de que su casa –seguramente una casa *okupa*– haya sido derribada. De este modo el *travelling* final contesta con una nueva rima al movimiento errático del marinero ebrio del inicio de la película, con una salvedad: Juani, perfectamente consciente, es quien lleva la iniciativa de sus pasos sin rumbo, hasta que se

cansa, mira a cámara como Jean Séberg en el film de Godard y declara con su natural espontaneidad: «¡así te va a llevar tu puta madre! Yo soy muy fuerte pero hasta aquí llega lo que llega» (2001; 02:05:38; figura 95). Entonces sale del encuadre por la derecha e Iván le pregunta «¿quieres que te lleve yo ahora?», cosa que sucede inmediatamente. En el momento en que la escapada prosigue, ahora con los roles intercambiados, se produce un corte seco a negro y fin. Este desenlace deja un final abierto, tambaleante, incierto, mientras de nuevo el sonido de las gaviotas nos devuelve acústicamente al principio.

¿Todo seguirá igual? ¿Cambiará la vida en adelante? ¿Qué futuro aguarda a Juani e Iván? Así las cosas, dicho *travelling*, como el de Godard, puede ser leído como un «travelling moral»²⁰³, en tanto que no da nada por cerrado, no juzga a los personajes ni los encierra, sino que reacciona a su movimiento, los sigue con minuciosa atención y, al final, los deja escapar de los límites del encuadre. Como es propio en casi todas las películas de Guerin el desenlace plantea un nuevo principio, sienta las bases del esbozo de otra película que, en adelante, el espectador está convidado a imaginar después del corte a negro.

7.5. El yeso, el mármol y el testimonio: por una poética rosselliniana.

Uno de los momentos más destacados de la película es aquel en que bajo las ruinas del solar derribado aparece una necrópolis romana (sec. 5). Cuando los arqueólogos empiezan a sacar a la luz las tumbas y los esqueletos, multitud de curiosos –primero los vecinos y los medios de comunicación más tarde– se reúnen en torno a este espectáculo un tanto morboso (figura 96). Se puede afirmar incluso que en el interior del texto fílmico el yacimiento arqueológico aparece como el producto de una mirada, o más bien, de una multitud de miradas que entre el espanto y la atracción espían desde las vallas que rodean el solar: «anda que no se divierte la gente aquí, ¿no? Se entretiene», afirma una de las niñas que contemplan las labores de excavación (2001; 00:21:48). En este momento tanto el tiempo de la espera como la asignación de un *rol patémico*²⁰⁴ al personaje-testigo que reacciona a la

²⁰³ Sobre la cuestión de «travelling moral», la polémica en *Cahiers du Cinéma*, su conceptualización y práctica en el periodo «Nouvelle Vague» de la filmografía de Godard remitimos al estudio que hemos realizado en torno a este concepto en Broullón-Lozano, 2011.

²⁰⁴ En *Semiótica II*, Greimas y Courtés definen la especificidad del rol patémico inaugurando el proyecto de una *semiótica de las pasiones*, reconociendo que llega a ser sinónimo de *función* en la sintaxis narrativa de superficie y diferenciándolo del rol temático según las posiciones sintácticas modales que pueden adoptar los actantes, en este caso los observadores, según la articulación de la categoría tímica (euforia/disforia): «llamado también a formar parte del actor –conciene al estar-ser del sujeto, a su estado–, el rol patémico, función del vertimiento tímico del nivel profundo, aparece, en un plano más superficial de representación, como una organización jerárquica modal, llamada a desplegarse sintagmáticamente en el nivel discursivo» (1980, II: 190). Véase también la *Semiótica de las pasiones* de A. J. Greimas y Jacques Fontanille (2002).

visión del hallazgo arqueológico –dando cuenta una vez más de cómo han de ser leídas esas imágenes o *modus*, como corresponde a las figuras de marco– quedan articulados a través de un montaje de atracciones entre primeros planos de rostros y planos detalle del yacimiento.

Ello se asemeja a la secuencia de *Viaggio in Italia* de Roberto Rossellini (1953) en la que el matrimonio en crisis interpretado por Richard Baxter e Ingrid Bergman visita las ruinas de Pompeya y asiste a la exhumación del molde de dos figuras humanas atrapadas por la erupción del Vesuvio del año 79 d.C. (figura 97)²⁰⁵. El teórico y crítico Àngel Quintana realiza en su libro *Virtuel?* (2008b: 31-33) un exhaustivo comentario de esta escena, del que se desprende una interesante propuesta para la Teoría del cine. Quintana asocia el molde de yeso que rellena o embalsama los cuerpos con la huella física y objetiva de la película analógica. En este modelo la significación se produce en virtud de un paradigma indiciario en el que un sujeto –como el arqueólogo, el historiador o el detective– adquiere el compromiso de aprehender el misterio retenido por el molde de una imagen. Así es que los personajes de la película se emocionan profundamente al tener noticia de que los cuerpos que salen a la luz son los de una pareja unida en el momento de la muerte (Rossellini, 1953; 00:58:10).

En otro momento de la misma película de Rossellini, Katherine Joyce –el personaje interpretado por Ingrid Bergman–, visita un museo de arte antiguo en Nápoles (1953; 00:23:13; figura 98). Allí contempla las proporciones armónicas, pulidas y perfectas de las esculturas romanas. El frío y rígido mármol de esta otra secuencia lo relaciona Quintana en cambio con la forma de las artes plásticas, que producen las figuras modelando una materia independiente respecto de toda referencia:

Le moule révèle la douleur du passé, qui s'oppose à l'harmonie des statues de marbre. L'émotion générée par la découverte du plâtre nous happe par sa condition d'empêtre qu'un corps physique a imprimée dans la matière et nous renvoie a une réalité préexistante. En revanche, la statue met en avant le procédé d'imitation du monde que réalisa un artiste à partir des canons esthétiques de son temps. Si l'on considère la scène de *Voyage en Italie* comme une invitation au débat sur la capacité du cinéma à capturer la réalité, nous verrons que la plâtre renvoie au pouvoir des médias apparatus avec la reproductibilité photochimique –photographie et cinéma–

²⁰⁵ Samuel Alarcón, en los números 34 y 35 de la revista *Cahiers de Cinéma-España* (2010a: 78-81 y 2010b: 80-83, respectivamente), dedica un monográfico al rodaje de esta película de Roberto Rossellini, en los que aborda los pormenores –y las no pocas leyendas– que circulan en torno al delicado equilibrio entre el azar y la premeditación en el rodaje de esta película. En el primero de ellos, especialmente, advierte del hecho de que «esta secuencia no gozaba en el guión de una importancia equivalente a la que se acabaría rodando», sino que «si repasamos las cinco páginas que esbozadas por Rossellini antes del rodaje, sólo encontraremos una referencia a Pompeya» (2010a: 78). De este modo, parece que el cineasta rodó mediante una estética documental una reconstrucción de los trabajos desarrollados en la excavación de los que surgió el molde de yeso de la pareja, intercalando aquellas imágenes con los primeros planos de los actores y proporcionando un efecto climático a través de un efecto de montaje. Véase también en Bergala, 2000 y Quintana, 1995.

alors que les statues de marbre sont le paradigme de la beauté idéalisée des arts plastiques. Les moules de plâtre et les images photochimiques préservent un moment de mort, ou d'apparence de vie, et capturent ce qui a eu lieu. Les arts de la représentation en revanche peuvent remplacer le monde par une série d'imitations plus harmonieuses, mais ne peuvent jamais traduire la vérité de l'éphémère. (Quintana, 2008b: 32-33)²⁰⁶

De este modo el cine ha abandonado su función de capturar lo efímero para convertirse, bajo la forma digital, en un arte de la representación con la capacidad no ya de sustituir al referente, sino de producirlo. La textura fría y nítida de las imágenes digitales se asocia con la superficie pulida del mármol más que con el testimonio urgente del molde que envuelve a la corporeidad. Ello en consecuencia hace entrar en liza al propio proceso de simbolización, es decir, en este caso, a la instalación de una rejilla de lectura figurativa que consiente el reconocimiento de una forma como la forma de algo.

En este sentido, y desde una mirada semiótica, encontramos un elemento más: quién produce esa visión y de qué modo establece los funcionamientos de uno y de otro modelo. Nótese que hasta aquí se han tenido en cuenta los objetos colocándonos en el mismo punto de vista de los personajes de la película, quienes contemplan el molde de yeso que envuelve el cuerpo, o el mármol que genera un cuerpo nuevo. Resulta en cambio evidente que si dichos objetos aparecen valorizados, si significan, es porque algo o alguien los está mirando. Prestemos atención ahora al contraplano, esto es, al rostro de Ingrid Bergman en ambas secuencias. Sus expresiones establecen una reacción subjetiva ante aquellos elementos observados, de modo que proyecta sobre ellos sus propias estructuras de sentido, emocionándose con la belleza de las esculturas o rompiendo a llorar espontáneamente cuando el arqueólogo anuncia que las dos figuras humanas exhumadas en los moldes de yeso están abrazadas. Tales formas son, pues, mucho más que yeso o mármol: la señora Joyce aprehende la forma, interpretándola desde su propia historia personal, proyectando sobre ella sus emociones individuales. Pasan a ser significantes. En ambos casos se trata de dos lecturas proyectadas por las que los observadores han

²⁰⁶ «El molde revela el dolor del pasado, que se opone a la armonía de las estatuas de mármol. La emoción generada por el descubrimiento de la escayola, y aquella del mármol, son bien diferentes. El yeso nos arrolla por su condición de huella que un cuerpo físico ha impreso en la materia y nos reenvía a una realidad preexistente. Por el contrario la estatua nos habla del proceso de imitación del mundo que realiza el artista a partir de los cánones estéticos de su tiempo. Si consideramos esta escena de *Te querré siempre* como una invitación al debate sobre la capacidad del cine para capturar la realidad, veremos que el yeso remite al poder de los medios aparecidos por la reproductibilidad fotoquímica –fotografía y cine–, mientras que las estatuas de mármol son el paradigma de la belleza idealizada de las artes plásticas. Los moldes de yeso y las imágenes fotoquímicas preservan un momento de muerte, o de apariencia de vida, capturan eso que sucedió una vez. Las artes de la representación, por el contrario, pueden reemplazar el mundo por una serie de imitaciones armoniosas, pero no pueden traducir nunca la verdad de lo efímero.» (tr. n.)

interpretado que, efectivamente, algo simboliza una situación en virtud de ciertos elementos observables en la superficie del fenómeno. De hecho aún hoy los arqueólogos continúan especulando sobre la relación ente este tipo de moldes encontrados en Pompeya²⁰⁷. Ingrid Bergman encarna con su gestualidad facial la asunción de un rol patémico que invita al espectador a adoptar una reacción afectiva de piedad y de emoción ante el hallazgo, al tiempo que construye un efecto local de identificación con los controvertidos sentimientos de desengaño amoroso que experimenta el personaje en ambos momentos de la trama: la inmortalidad del arte o del abrazo fosilizado –euforia– en potente contraste con el fracaso de su matrimonio –disforia–. En consecuencia se plantea una tercera vía con respecto a aquellas dos opciones observadas por Quintana. Frente al yeso y al mármol, esta poética rosselliniana derivada del uso del dispositivo de filmación y de montaje consiste en la forma del *testimonio*, cuya estructura relacional trae al primer término la cuestión del pacto discursivo, sea en el orden factual o sea en el orden ficcional, tal y como se acaba de poner de manifiesto:

L'efficacia della testimonianza, la sua cattura nel cortocircuito della memoria, la sua presa sociale, dipendono da queste sovrapposizioni: la narrazione di eventi storici si affianca alle marche della soggettività, riconducibili a un filtro autobiografico che qualificano il testimone in quanto tale e al contempo imprimono alla documentazione dei fatti la parzialità di un punto di vista che lo ricostruisce. [...] Testimoniare vuol dire esporre l'ordine dei fatti che, non potendo assurgere un valore di verità incontrovertibile, accetta di mostrarsi parziale, rivedibile, incompleto. Il discorso del testimone chiede di essere accolto, costruisce la sua credibilità a partire del confronto con la comunità che si appresta a ricevere la testimonianza. (Coviello, 2016: 13)²⁰⁸

Las imágenes del cine aún pueden ejercer una función de retener el tiempo en tanto que el dispositivo delate la persistencia un punto enunciativo de observación. El testimonio

²⁰⁷ El 16 de abril de 2017 el director de las excavaciones pompeyanas, Massimo Osanna, en una entrevista publicada por el rotativo italiano *Il Corriere del Mezzogiorno* especulaba sobre la posibilidad de que uno de los moldes de una pareja abrazada similar al de la película de Rossellini –los famosos «amanti» descubiertos en 1922– se corresponda con pareja homosexual, a juzgar por la posición de los cuerpos entrelazados y por el análisis del ADN que revela que se trata de dos varones de 18 y 22 años, demasiado cercanos en edad como para ser padre e hijo y con una genética distinta como para ser mantener vínculos familiares. «No si può dire che i due personaggi fossero amanti. Ma considerata la loro posizione si può ipotizzare. È difficile però averne la certezza», afirma Osanna; quien como vemos, reconoce que al final la elaboración del sentido depende de una construcción discursiva y de una forma de mirada histórica que denomina incluso como «fiction vesuviana» en función de un contexto pragmático que en la Italia fascista y homófoba de los años veinte, cuando el molde fue descubierto, resultaba impensable (Esposito, 16/04/2017).

²⁰⁸ «La eficacia del testimonio, su captura en el cortocircuito de la memoria, su dimensión social, dependen de estas superposiciones: la narración de los eventos históricos toma parte por las marcas de subjetividad, reconducibles a un filtro autobiográfico que cualifica al testimonio en cuanto tal y al mismo tiempo imprimen a la documentación de los hechos la parcialidad de un punto de vista que los reconstruye. [...] Testimoniare quiere decir exponer el orden de los hechos que, no pudiendo asumir un valor de verdad incontestable, acepta mostrarse parcial, revisable, incompleto. El discurso del testimonio solicita ser acogido, construye su propia credibilidad a partir de la confrontación con la comunidad que se appresta a recibir el testimonio.» (*tr. n.*).

implica de partida la confrontación con el entorno y la documentación; es más, el punto de vista del testigo condiciona la emergencia del fenómeno, individuándolo y ubicándolo en una estructura de sentido. Pero esto no basta, pues también depende de una intersubjetividad que lo sancione y reconozca como tal, desviando el interés del problema de la verdad –incluso de una supuesta verdad efímera– al problema semiótico de la veredicción como resultado de un hacer enunciativo e intersubjetivo de puesta en forma. En el caso de la película de Guerin se subraya además el hecho de que la cámara digital, con su ligereza, se apresta a llegar a tiempo para documentar los fenómenos del presente y someterlos posteriormente a la reelaboración de un montaje.

Así pues la secuencia 5 de *En construcción* no da cuenta simplemente de la operación arqueológica de exhumar los restos, labor que corresponde en todo caso a los historiadores, sino que sirve para testimoniar en un simulacro de presente el contexto mismo de la excavación y, sobre todo, para dar cuenta de la red de intersubjetividades entrelazadas que lo convierten en un acontecimiento significante en el espacio social (*vid.* Estrada, 2012: 387-402). Atención a los matices: aunque los rostros y los ojos de estos testigos asumen un rol patémico en la sintaxis discursiva que contribuye a potenciar el efecto de veracidad del conjunto, la interpretación última se escapa siempre, de modo que la función de dicha intersubjetividad en el texto fílmico no restituye una objetividad prístina e incontestable, sino que se confronta con los restos estableciendo una serie de esbozos de sentido, al igual que la mirada escrutadora y al mismo tiempo frágil de Ingrid Bergman en el film de Rossellini, pero multiplicada en una red de gran complejidad con tantos puntos de vista subjetivos como contraplanos portadores de retratos aparecen yuxtapuestos. Sobre el funcionamiento de este tipo de testimonios filmados habrá de reconocerse en consecuencia su fragilidad, con la absoluta necesidad de afrontarlos desde el intersticio que se abre entre el dispositivo de filmación, el rostro filmado en primer plano y la articulación en una relación sintáctica de ocularización interna secundaria²⁰⁹ construida por medio del montaje.

Así es que, al modo de las danzas de la muerte medievales, y aunque al principio de la secuencia la arqueóloga afirme con rotundidad su juicio científico –«1.500 años. Edad

²⁰⁹ Desde reflexión sobre los procesos de enunciación del discurso audiovisual, por «ocularización interna secundaria» entendemos con André Gaudreault y François Jost que «se define por el hecho de que la subjetividad de la imagen está construida por los *raccords* (como en el plano-contraplano), por una *contextualización*. Cualquier imagen que enlace con una mirada mostrada en pantalla, a condición de que se respeten algunas reglas sintácticas, quedará anclada en ella» (1991: 143). En los casos que nos ocupan, tanto el rostro de Ingrid Bergman en la secuencia del museo como en la excavación de *En construcción*, los primeros planos ejercen esta función en relación sintáctica con respecto a las esculturas y al yacimiento, respectivamente.

romana» (2001; 00:17:02)—, durante los minutos siguientes los mirones de aquel acontecimiento empiezan a lanzar sus hipótesis sobre el origen y el sentido de los restos, en ocasiones incluso suscitadas por la experiencia traumática del recuerdo de la Guerra Civil Española o de la dictadura franquista: «eso es de la guerra... de los asesinatos que hubo en España» (2001; 00:27:21). Antonio, el «presentador», entiende que el primer esqueleto encontrado «es un hombre por la constitución del peroné, que es distinta, [...] y las costillas» (2001; 00:17:27), mientras que otros se limitan a ir reaccionando al hallazgo: «hay cuatro, once, doce, trece... ¡es una matanza étnica!» (2001; 00:20:21). El argumento de autoridad, en este caso asociado al telediario, no se queda fuera, aunque puesto bajo sospecha: «dijeron en la televisión que eso era de los romanos; ahora, si es o no es...».

También lo serio y lo cómico se mezclan con lo macabro. Mientras que algunos critican que «no los deberían de haber tocado... [...] ¿por qué nos los dejan tranquilos? El respeto, hombre, el respeto» (2001; 00:24:50), uno de los obreros casi completamente desdentado ríe burlescamente con la boca abierta enseñando todas sus mellas ante la exhumación de un cráneo: «¡tiene una dentadura mejor que la mía! ¡No le falta ni uno» (2001; 00:17:34; figura 99). «Ay qué cosas», afirma abrumada una mujer, «¡fíjate que vives encima de los muertos y no te enteras»; diálogo que contestan otras mujeres magrebíes a modo de *memento mori*: «todo el mundo acaba en el mismo agujero, todos, tanto el rico como el pobre» ... «ahí no hay distinciones, ¡y menos mal porque si no...!» (2001; 00:25:13; figura 100). Este intento de dotar de un sentido a los restos no escapa tampoco a la confrontación con la memoria cinematográfica. Uno de los niños allí presentes también proyecta su propia estructura de sentido —aunque un sentido ingenuo, ya que aún no diferencia las fronteras de la realidad y de la ficción— dando su propia interpretación según los referentes cinematográficos y televisivos de dibujos animados o de películas de terror de que dispone en contraste con la visión escéptica de otra niña expectante:

- De día los esqueletos se quedan así, pero por la noche se levantan.
- ¡Qué se van a levantar! Como tienen tanto espíritu...
- Da igual, se levantan solos, ¿nunca has visto a los esqueletos andar por la tele?
- ¡Sí, por la tele sí!
- Ah, pues ya está.
- Pero la tele es fantasía: ¿lo pillas o no lo pillas?
- Lo pilló. (2010; 00:22:21)

Nada de inocente tiene este diálogo, especialmente teniendo en cuenta que justamente a continuación empiezan a llegar periodistas, fotógrafos y cámaras de televisión al yacimiento para poner en forma esos hallazgos y dotarlos de un sentido negociado según

una serie de referencias, resultado que veremos retransmitido por la televisión en la secuencia siguiente (sec. 6). Guerin realiza así un nuevo montaje dentro del mismo encuadre, componiendo dos espacios y dos tiempos heterogéneos mediante la ubicación de un televisor en un comedor donde varios viejos están comiendo sopas, generando también una anáfora con respecto a la secuencia anterior: «los arqueólogos no descartan encontrar otros restos humanos de hace casi 2000 años» dice la locutora mientras vemos lo ya antes visto dentro de la pantalla catódica (2001; 00:31:45).

7.6. Dialogías. El lugar del hiperdiscurso.

La televisión, desde aquella secuencia, se convierte en un elemento omnipresente. Constantemente surgirán pantallas dentro y fuera de los encuadres –cuyo sonido en todo caso denunciará su presencia en el contracampo– por las que circulan todo tipo de imágenes, tanto factuales como ficcionales. Escucharemos a los locutores de los telediarios narrando los acontecimientos que conforman lo que podríamos llamar la «actualidad» de aquel tiempo, con una nitidez tal que en ocasiones son incluso identificables las sintonías de los informativos de Televisión Española o Antena 3, seguidas de las características voces de Ana Blanco o Pedro Piqueras, respectivamente. Ello genera una potente impresión de realidad que acrecienta el entramado dialógico, de manera que los discursos que configuran la agenda informativa se infiltran por medio de estas improvisadas ventanas. La crisis de los Balcanes, la guerra de Yugoslavia, la burbuja inmobiliaria, etcétera, se hacen temáticamente presentes en virtud de dichos fenómenos de transdiscursividad; también serán frecuentemente evocados durante los diálogos que los obreros de la construcción mantienen en los tiempos muertos de su trabajo. En consecuencia estos mensajes de los medios de comunicación hábilmente integrados en el montaje desempeñan una función de vaso comunicante entre el universo de la película, las pequeñas miniaturas que en ella se van esbozando y el texto de la cultura española de 1998 y 1999 –en el sentido más amplio que la palabra *cultura* pueda adquirir en semiótica–, en una porosidad que impregna completamente el tejido fílmico anclándolo en el tiempo histórico.

De la otra parte, la presencia de imágenes ficcionales es si cabe más relevante que los asuntos de la actualidad. Tal es el caso de la retransmisión televisiva de la película *Tierra de Faraones* (1955) en la secuencia 12, que parece concitar la atención de todo el vecindario. En nuestra opinión, la ubicación de las dos citas literales de esta película de Howard Hawks no es un simple capricho. Tampoco consiste en una referencia cinéfila, sino que desempeña

una función significante reencuadrada en el interior de la textualidad del edificio en construcción y generando una relación irónica con respecto al resto de los documentos que componen este archivo. Incluso cabría postular una función *hiperdiscursiva* –más que *hipertextual*– en los dos sentidos del término «discurso».

De acuerdo con su acepción más general (*vid.* Barroso Villar, 2007: 18), el discurso cinematográfico queda incluido dentro del discurso televisivo; este a su vez, dentro del espacio doméstico de la sala de estar durante la franja horaria del *prime-time*, y todo ello en el espacio urbano en donde se construye el nuevo edificio. Todos estos marcos señalan el lugar de una semiótica-objeto y de una estructura del sentido inmanente, correspondientes a distintos medios de comunicación o a la semiótica del mundo natural en las diversas prácticas cotidianas o sociales que aparecen documentadas. De otra parte, la acepción de «discurso» como sustancia del contenido común a distintas formas del contenido concretas, comunica todos estos niveles con un efecto especular mediante las isotopías de la voluntad de poder y la codicia del ser humano, homologables en un nivel semántico con arquitecturas megalómanas tales como la pirámides de *Tierra de Faraones*, la especulación del sector del ladrillo de la que dan cuenta las noticias televisivas, los bloques de viviendas del mundo que en el que habitan los personajes, y, finalmente, los graffiti que denuncian la especulación pintados sobre aquellos bloques. Ello confirma una vez más un funcionamiento semi-simbólico por medio de la conformidad homologable entre planos, articulados a su vez de forma autónoma en el interior de cada uno de ellos bajo el mecanismo local correspondiente en cada manifestación concreta y encadenada con otras.

Así pues, el diálogo en que los personajes de *Tierra de faraones* hablan del poder de seducción del brillo del oro y, como broche final, la escena en la que la codiciosa reina se queda encerrada con el séquito fúnebre del faraón en la pirámide (2001; 01:08:03; figura 101), ponen en pie una forma irónica, un hablar profético incluso, de modo que a través de este sistema de homologación entre figuras enmarcadas, la justicia poética castiga en la esposa del faraón de la película de Hawks a todos los especuladores responsables de la burbuja inmobiliaria, al tiempo que amenaza en cierto modo a los espectadores que pudieran cooperar con aquella empresa de dudosos fundamentos éticos. Este rasgo hiperdiscursivo queda planteado en consecuencia como un rasgo netamente post-cinematográfico: el cineasta moderno renuncia a realizar una película como la habría hecho Howard Hawks en *Tierra de faraones* –quien introdujo en un film de género un discurso crítico por medio de ciertas connotaciones y incluso de una moraleja–, prefiriendo negociar

con las imágenes e incluso sirviéndose de ellas para poner en cuestión un entorno y una lógica. Es más: el recurso a la cita resulta incluso necesario para dotar de sentido al conjunto de fragmentos que, de otro modo, quizás podría resultar demasiado ambiguo.

Este tipo de montajes desmienten una definición de *En construcción* como «documental observacional» (Nichols, 1997: 65-114) –mímesis en definitiva o efecto de sentido referencial–. Por el contrario, y de acuerdo con David Montero (2012), dichas prácticas proceden de una cierta tradición del cine moderno europeo que redefine la operación de montaje como *una forma dialógica*, como ya hemos visto en el epígrafe 5.1.2.3.B.; una operación retórica basada en la confrontación entre varias posturas o discursos que confluyen ante una sola subjetividad –la representada por las distintas figuras que evidencian el mecanismo de enunciación fílmica– proporcionando no obstante una impresión de intersubjetividad por medio de la confrontación tensiva entre motivos dispuestos sobre la sintaxis.

En esta línea, y rescatando la esencia del concepto de «dialogía» o «dialogismo» de Mijail Bajtin (2005: 67), no se puede perder de vista que el diálogo entre personajes adquiere un valor capital en *En construcción*. La palabra pronunciada representa el lugar del encuentro en torno a la oralidad y a la ritualidad de prácticas como el almuerzo o el ocio. En una de las primeras escenas en las que vemos a la cuadrilla de trabajadores, estos cantan a coro, de modo que la palabra acompañada de música crea unos lazos sociales a partir de la memoria común que se manifiesta: «no hagas caso de la gente/ sigue la corriente y quiéreme más...» (sec. 13; 2001; 00:13:18). A partir de aquí se desarrollan un espacio y un tiempo compartidos que evolucionarán bajo la forma de sucesivas conversaciones que adquieren una función entre seria y burlona, abordando temas tan dispares como el problema de la vivienda (sec. 8; 2001; 00:41:00), el trabajo y la propia técnica arquitectónica, e incluso un comentario de la película *Tierra de faraones* que todos los obreros vieron por televisión en sus casas la noche anterior (sec. 13; 2001; 01:11:04).

Uno de los mejores momentos tiene lugar durante los diálogos entre Santiago –maestro albañil existencialista– y Abdel –ayudante que se desvela enseguida como un heterodoxo filósofo marxista –(sec. 14; 2001; 01:17:05; sec. 16; 01:28:39 y sec. 18; 01:43:41). Todos ellos precedidos por el momento musical correspondiente como vínculo que establece los lazos comunitarios y delimita la relación de confianza los interlocutores:

SANTIAGO: [Cantando] Maitechu mía... ¡ay qué bien canto!
 ABDEL: Vivir de pobre es difícil hoy. ¿Tú entiendes que un pobre invierta en bolsa?
 SANTIAGO: ¿Cómo va a invertir en bolsa si no lo tiene?
 ABDEL: Que un pobre vaya por la vida como rico, que vaya de rico. [...] La persona que no tiene conciencia de clase, hostia, esto es ser alienado.
 SANTIAGO: Me duele la cabeza.
 ABDEL: Tú la noche pasada ni has dormido.
 SANTIAGO: ¿Sabes qué estaba haciendo a las dos de la madrugada? Bebiendo. No dormía...
 ABDEL: Esto no es normal, ¿estás enamorado o qué?
 SANTIAGO: ¡Adiós! ¡Ahora sí que me mataste! ¡Vaya puñetazo me diste!
 ABDEL: Hay amores que no dejan dormir, también. [...] Me han dicho que ha fallecido su madre... que sea leve, todos pasamos por ese camino. En la vida dicen una cosa bien acertada: el problema no es morir, es esperar la muerte.
 SANTIAGO: Es esperar la muerte porque sabes que ha de llegar. Ahí ya se termina todo el egoísmo y todo, ahí ya termina todo. (2001; 01:43:41)

Sobre este tipo de escenas siempre queda la duda de si fueron escritas por Guerin o si son el resultado espontáneo de una captura documental. Especialmente a la vista de la presencia de Abdel, quien en ocasiones llega a parecer más un actor introducido por el cineasta para dinamizar el entorno que realmente un obrero. La copia del guión depositada en la Biblioteca Nacional de España a partir del depósito legal (Guerin, 1999) no arroja demasiada luz en torno al asunto, ya que parece que aquella es más bien la transcripción *a posteriori* de los diálogos que un documento previo de trabajo. De hecho, para este proyecto sabemos que no se escribió guión alguno, sino que el rodaje se fue elaborando desde una «puesta en situación» (*cf.* Gauthier, 2008: 146) en lugar de mediante una «puesta en escena» sobre un texto previo, práctica que Guerin define de la siguiente manera:

¿Cómo hacer para que afloren diálogos tan bellos como los de esta película? Por una parte, está el criterio de selección de personajes, de conocerlos, de saber cómo piensan, y no sólo los escoges por lo que tengan de fotogénicos o emblemáticos sino, sobre todo, por el juego dramático que te pueden permitir en la relación con los otros. [...] Creo que en el caso de *En construcción* he utilizado una serie de estrategias y mecanismos cinematográficos que hacen que antes de hablar de puesta en escena prefiera hablar de «puesta en situación», que consiste en crear una serie de pequeñas circunstancias que generan la aparición de una situación reveladora. [...] Yo no puse a nadie de fuera. Conté con la complicidad del encargado de obras y le pedí que pusiera al peón marroquí con el albañil gallego. Me parecía que era un binomio muy interesante, me recordaba a Don Quijote y Sancho Panza, un gran idealista confrontado a la negación absoluta, y era interesante la relación que se creaba entre los dos. (Guerin en Gil Puértolas, 2010: 23)

Por último, otra modalidad es la del diálogo íntimo, especialmente en los desarrollados entre Juani e Iván (sec. 3, 10, 11, 15 y 20). Están filmados en bellos primeros planos que complementan la expresividad de la palabra pronunciada, haciendo aflorar los celos de Iván cuando Juani se maquilla para salir a prostituirse. El primer plano, como propone Gilles Deleuze, supone una modalidad de la imagen definida como *imagen-afección*, esto es «unidad reflejante y reflejada» (1984a: 131); superficie de tensión entre el interior y

el exterior, entre el sujeto y el objeto, entre la dimensión intrapersonal y la dimensión interpersonal e intersubjetiva. Los rostros de ambos adquieren una expresividad absoluta que da forma a una situación conflictiva. De forma complementaria, los movimientos de ambos jóvenes sugieren toda una trama melodramática que genera su propio universo semántico sólo a partir de la posición de sus cuerpos, de las miradas y de las caricias de Iván que ella parece querer evitar. Se establece así una especie de coreografía improvisada y dialogada, en la cual, al tiempo que se ven incorporadas ciertas referencias a la exclusión social, se da cuenta de la asunción de unos roles invertidos en los presupuestos de las estructuras heteropatriarcales entre el hombre y la mujer a través de estos dos personajes:

- Juani, por favor...
- Trabaja pa mí y no tendrías que ir de listo. Aaaa el payo rabúo, ponte a trabajar ya, mierda. ¡Ay! Así me dejas sin pintalabios pa que no me lo coma nadie, ¿no? Que yo no beso con nadie, tranquilo, idiota.
- Que no te vayas...
- ¡Pues ponte a trabajar si tienes celos! ¿No te dijo eso el payo? Pues trabaja pa ella si tienes celos y si la quieres trabaja. (2001; 01:04:01; figura 102)

Efectivamente, la espontaneidad de este diálogo y sobre todo el acento gitano de Juani unido al uso de palabras no precisamente correctas, da una impresión de realidad que se ve reforzada por las emociones dibujadas en los rostros de ambos amantes, generando el esbozo de todo el dispositivo pasional de amor, celos, precariedad y economía doméstica. De este modo, *En construcción* es una película hecha de esbozos de otras posibles películas – o miniaturas, como las hemos llamado antes– en las que están contenidos todos los géneros cinematográficos transferidos y proyectados sobre las figuras del mundo natural: el melodrama, la comedia romántica, la película de aventuras, el ensayo filosófico, la intriga, el género fantástico incluso en la escena nocturna de los esqueletos del yacimiento, etcétera.

7.7. Figuras del mundo natural: de la forma como negociación del sentido.

Llega el momento de poner todas estas reflexiones en orden con el fin de llegar a algunas conclusiones parciales sobre la reconsideración de la forma fílmica documental. En primer lugar, y volviendo a hacer honor al origen de esta palabra, es imprescindible retomar la idea de documentación, esto es, la recolección de una serie de materiales heterogéneos y organizarlos según unas leyes que regulan el conjunto en el que pasan a insertarse. Estas leyes podrían ser consideradas, evidentemente, como leyes de significación, especialmente a la vista del calculado equilibrio compositivo que nuestro objeto de estudio presenta entre rimas visuales, marcos, interdiscursividad y el efecto especular que todo ello suscita reunido

en un aparentemente espontáneo ocurrir. Los contrastes plásticos y las diferencias figurativas parece que nos quieren decir algo, como si alguien hubiera tomado prestadas las figuras del mundo natural para construir una forma significativa. Y sin embargo, estas no dejan de aparecer como figuras que abren en el encuadre un universo que se asemeja bastante a una percepción visual y acústica humana. En este punto resulta bien evidente que surge una paradoja: ¿estas formas son tan sólo autorreferenciales, se designan a sí mismas, o representan por el contrario algún hecho u objeto? ¿Es el mundo natural filmado o rescatado del archivo cultural el que suscita la forma o es la forma, a partir de un principio semántico y temático, la que atrae hacia sí todos los fragmentos como un imán genera un campo magnético en torno a sí? ¿Qué es antes, el huevo o la gallina?

Procedamos por partes. Especialmente relevante resulta plantear esta paradoja cuando nos enfrentamos a aquello que podríamos considerar como el *mundo natural*. La reconsideración que A.J. Greimas propone de este concepto parte de la superación de la oposición naturaleza/cultura para pensar el mundo natural como un espacio de convergencia de diferentes semióticas: «bajo este punto de vista bastará considerar el mundo extralingüístico no ya como un referente absoluto, sino como el lugar de la manifestación del sentido humano, esto es, de la significación para el hombre; de tratar al referente en definitiva como un conjunto de sistemas semióticos más o menos implícitos» (Greimas, 1973: 53). Bajo este punto de vista, prosigue el mismo autor, el mundo natural puede ser estudiado a partir de la proyección recíproca entre las formas sensibles y las estructuras del sentido homologables entre sí, a condición de aquellas formas figurativas puedan ser reconocibles como formas de algo.

Aparece en este punto un concepto clave para la teoría semiótica, que es el de *figura*, al que Louis Hjelmslev le otorga un estatuto especial en tanto que *no-signo*, esto es, «unidades que construyen separadamente el plano de la expresión o el del contenido» (Greimas & Courtés, I, 1982: 175), como es el caso de las unidades mínimas de la fonología o de la semántica en los lenguajes formales y en las semióticas denominadas monoplanares. El lingüista danés, aunque reconoce que se trata de un término puramente operativo establecido por razones de conveniencia, incorpora un matiz de gran interés, y es que la idea de figura como elemento con una existencia previa a cualquier manifestación significativa señala el lugar de una transformación, o dicho con mayor rigor, de una puesta en forma, en el trayecto marcado desde la insignificancia hacia la significación: «a aquellos no-signos que entran en un sistema de signos como parte de estos los llamaremos aquí

figuras [...] de tal modo que con la ayuda de un puñado de figuras y cambiando el orden constantemente pudieran construirse una legión de signos» (Hjelmslev, 1980: 71). Dos puntualizaciones: la primera recordar que para Hjelmslev, a diferencia de otras teorías, el signo se define como función entre contenido y expresión, no por referencia externa; y la segunda, la teoría de la significación planteada en los *Prolegómenos* concede un lugar prevalente al proceso sobre el sistema, proponiendo una perspectiva dinámica que presta mayor atención a las diferencias que a la permanencia de las estructuras estáticas.

Por su parte Greimas y Courtés (1982, I: 175) restringen a partir de la definición de Hjelmslev el concepto de figura para dar pie al estudio de las semióticas no-lingüísticas, como es el caso de las semióticas visivas en general o incluso del mundo mismo, pues este no comparece como fenómeno de no ser como imagen y percepción. Si en lugar de monemas y fonemas entendemos como figuras los cuerpos, los rostros, los paisajes, los colores, las superficies, los marcos, las arquitecturas, los discursos que circulan inscritos en ellos, etcétera, estamos evidentemente ante la posibilidad de considerar al mundo natural como forma y no como sustancia: «en otras palabras, es verdaderamente de un conjunto catalogado de figuras estáticas y dinámicas que se constituye el corpus a partir del cual podría quedar constituido el código semiótico de la expresión visual» (Greimas, 1973: 55). El reto consiste por tanto en estudiar el modo en que estas figuras se articulan en una sintaxis, pasando de formar parte del *continuum* caótico de la materia a un sistema regido por una estructura del valor, cuestionando al mismo tiempo el modo en que este orden se instituye e indagando las virtualidades o alternativas no realizadas del sistema que constituyen como posibilidades latentes. Las figuras del mundo natural, desde el momento en que pasan a ser percibidas, abren una brecha o intersticio entre su existencia material y su existencia significante: allí es donde se instaura el sentido.

En el caso del cine –un arte que nació a partir de la condición materialista de la confrontación del *cameraman* con el mundo natural– la cuestión es clara: ese mundo filmado está poblado por todo tipo de significaciones; y al mismo tiempo, desde el momento en que las figuras pasan a ser registradas, la imagen resultante –visual pero también sonora– revierte sobre ese cúmulo de figuras dotándolas de un sentido en el interior del encuadre. Es como si el cine hubiera tomado prestado del plano de la expresión de la semiótica del mundo natural para constituir su propio plano del contenido, prestamo que el cinematógrafo no obstante sólo podrá restituir después de haber transformado las figuras cuestionándolas profundamente, al modo de las teorías soviéticas del cine-ojo y del

montaje. El digital, en tanto que sea capaz de propiciar las técnicas de trabajo especulativas a partir de la documentación y del montaje, retomará este tipo de prácticas de resemantización y refiguración que ya estaban presentes en los orígenes.

¿Hasta qué punto no es esto lo que lleva a cabo *En Construcción*, tomando elementos del entorno y jugando a recolocarlos desde una mirada irónica e incluso burlona? En esta fecunda intersección entre las semióticas visivas y la semiótica del mundo natural, el cine digital recupera una función cuestionadora y crítica, tomando a las figuras, enmarcándolas, re-encuadrándolas y coloreándolas, vertiendo en ellas todo tipo de estructuras significantes como las del drama, la comedia romántica, el film histórico, etcétera. Los juegos de rimas visuales de *En construcción*, también los pequeños esbozos contenidos en las ventanas y marcos que se desvelan y se velan poco a poco, no nos colocan en el lugar de una representación o bien acatando como una orden el sentido que les subyace o bien imponiendo sus propias estructuras. Se juega a descomponer y recomponer el mundo natural provocando choques a partir de la estrategia de puesta en conflicto de las dialogías o formulando un esbozo y rápidamente dejándolo en suspenso para volver al punto de partida en fugaces operaciones de *débrayage/embrayage*. *Embrayage* tras el cual la figura vuelve a su estatuto original permaneciendo como enigma, como misterio, en un precario equilibrio entre lo que ya no es y lo que todavía podría llegar a ser. Y por último, se trata como hemos visto de establecer una negociación con «la tribu» del barrio del Raval en un momento de cambio; también con «la tribu cinematográfica» poniendo en cuestión el procedimiento, la técnica y la estructura de la forma fílmica. Es este el espacio del *bricolage* intelectual. El post-documental como forma fílmica adquiere en consecuencia una función esencialmente incómoda en tanto que sea capaz de cuestionar el propio mundo natural del que en otros casos no es más que un deudor necesario, haciendo entrar en liza el propio proceso de simbolización, esto es, la estructura que sustenta la comprensión de aquel universo de figuras que pone en situación. Esta naturaleza al mismo tiempo incómoda y universal de *En construcción*, a pesar de su origen altamente local, le valió de hecho el reconocimiento de la crítica, del público y de las instituciones: «la sorpresa se produce de forma inmediata, a partir del momento en que el público, sea de donde sea, comprende la historia y le interesa» (Camín, 2002: 19). Afirmaciones que se repiten en la motivación de los galardones del Festival de San Sebastián y FIPRESCI de la crítica internacional «por ser una historia que toca muchos aspectos de la vida en el Estado español de hoy, narrada con un talento cinematográfico original» y «por ser una metáfora realista de cambios

existenciales», en uno y otro caso, respectivamente.

Sea como sea, léida como «documental observacional» (Nichols, 1965: 65-114), de creación o «de autor» (Gauthier, 2008: 214), o «documental reflexivo» (Marzal, 2008: 165 y ss.), lo cierto es que *En construcción* quizás es un *collage* de todos estos modelos y al mismo tiempo ninguno de ellos, porque negocia contemporáneamente con las imágenes del cine y con las imágenes del mundo, de la actualidad y de la cultura. Se plantea incluso si es que existe la frontera entre unas y otras, pues al fin y al cabo de imágenes habitadas por figuras se trata. Entonces nos damos cuenta de que la lucidez patente en esta película no consiste en crear un nuevo género cinematográfico, tampoco en generar el punto de partida de una escuela o de un método, sino en poner sobre la mesa que el mundo natural es un lugar conformado por un sentido, o mejor, por una multitud de sentidos que discurren y chocan entre sí. Quizás en alguna de esas colisiones, en algún intersticio pueda surgir algo nuevo, también algún destello de belleza que, en todo caso, corresponderá al espectador completar una vez que el encuadre vuelva a teñirse de negro bajo el sonido de las gaviotas que marcan el inicio y el final con una recurrencia circular. No será esta una forma acabada; tampoco se llega a decir palabra definitiva alguna sobre un tema o una cuestión. Se trata en definitiva de un *work in progress* tanto en lo que se refiere al mundo de la vida como en lo que concierne al mundo del cine, el cual podríamos decir «que nace y muere con el siglo»... al igual que el barrio del Raval.

8. UNAS FOTOS EN LA CIUDAD DE SYLVIA (2007):

UN CASO NOTABLE DE BRICOLAGE.

Sinopsis: un personaje llamado José Luis muestra una serie de fotografías tomadas durante varios viajes, situados temporalmente entre la primavera y el otoño del año 2004. Su acción de rememorar dichos viajes da cuenta, además, de una experiencia que arranca en Estrasburgo, en donde 22 años atrás, conoció a una muchacha llamada Sylvie en el bar Les Aviateurs. Sólo conserva dos recuerdos de aquel encuentro: un posavasos del bar con el dibujo de las indicaciones para llegar a una librería de viejo y una cajita de cerillas. Todo lo demás, incluyendo la imagen del rostro de la muchacha, se ha esfumado. José Luis revisa las fotografías de sus paseos por esta ciudad intentando encontrar a Sylvie, pero su esfuerzo es estéril. Hacia la mitad de la película interrumpe la búsqueda y decide volver a casa. A su llegada, recibe una carta de su amigo Miguel Marías acompañada de un relato titulado «LA VISIÓN», el cual le impacta fuertemente. José Luis lleva consigo esa idea de «la visión» en un viaje fugaz a Madrid, prolongado por Florencia y Aviñón –las ciudades de Dante Alighieri y Beatrice Portinari; y de Francesco Petrarca y Laura, respectivamente–. Se inicia así un diálogo con la pintura y con la literatura. Nuevas etapas le conducen hasta otras ciudades como Bolonia, Lisboa, Palma de Mallorca y, nuevamente, Estrasburgo, en donde decide iniciar la escritura del guión de una película que tenga por argumento ese mismo periplo al que hemos asistido.

Durante el análisis filmico hemos dividido la película en 23 secuencias –siguiendo un criterio de segmentación según isotopías temáticas– y dos partes indicadas claramente por los intertítulos en el minuto 00:35:27. Para la transcripción de las cartelas respetaremos su composición en cada encuadre, separando unas de otras con la barra vertical / como si se tratara de los versos en un poema –sostenemos incluso que sería válido considerar cada cartela como un verso–.

Nos hemos convertido en una raza de mirones. Lo que deberían hacer es salir de sus casas y mirar hacia adentro para variar, sí señor, ¿qué le parece mi filosofía casera? (Hitchcock, 1954; 00:08:51)

66 minutos de metraje, riguroso blanco y negro, inusual formato en 4:3, silencio absoluto en la banda sonora. Presupuesto, aquel que permiten los viajes de José Luis Guerin, y muchas horas de edición junto a la habitual montadora Núria Esquerra –quien por cierto figura como co-autora en los créditos, lo cual da cuenta de la importancia que reviste el montaje en este caso–.

Informa el crítico Miguel Marías de que la primera vez que se proyectó este trabajo fue en la intimidad de un grupo de amigos reunidos en el espacio doméstico (*vid.* VV.AA., 2012: 53). Aunque haya pasado por la gran pantalla junto a *Dans la ville de Sylvie* en la edición del año 2007 del Festival de Cine de Vancouver (*vid.* Koehler, 2007: 18) –en donde fue acogida con curiosidad por la crítica– y hoy esté editada en DVD, no pocas fueron las reticencias de Guerin, en un principio, a mostrarla en público. Quizás ello se deba a que se trata de una de las pocas películas de la Historia del cine construida y enunciada a modo de monólogo interior, de corriente de pensamiento que todo lo organiza en torno a sí. El propio Guerin reconoce en este trabajo un deseo explícito de emprender un soliloquio a modo de trabajo en curso:

Normalmente se dice que una película es como la punta de un iceberg. En una película asoma el iceberg, pero para que tenga una consistencia debe tener el grueso bajo el agua, que no se ve, que está subterráneo, pero que es lo que le va a otorgar unidad y verosimilitud a esa pequeña punta que asoma. Quizá funcionaría un poco así: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* deja ver lo que hay debajo de ese proceso. (Guerin en anexo III: 45)

Así es que esta puede considerarse como la primera obra verdaderamente digital y post-cinematográfica de José Luis Guerin, en la que conecta la lógica de la producción con una poética resultante. Es de hecho el primer trabajo en el que emplea durante todo el proceso la cámara digital de mano *Sony Handycam*, de cuyo uso ya se ha hablado anteriormente en el epígrafe 6.1. Este *bricolage* con la cámara recuerda en cierto modo al uso del dispositivo de captura fotográfica que Alfred Hitchcock presenta tematizado en *La ventana indiscreta*. Al protagonista L. B. Jeff –James Stewart–, la cámara no le sirve para tomar fotografías –de hecho no dispara ni una sola en todo el relato–, sino que la utiliza de forma bricolada como antejo para iniciar una investigación sobre las pequeñas historias que tienen lugar en las ventanas del vecindario; y al final, para defenderse del enemigo cuando descubre al culpable del asesinato.

En el caso de *Unas fotos...* el dispositivo fotográfico funciona perfectamente: es una prótesis unida a la mano, al ojo y a la memoria del personaje. Sin embargo este personaje no es un fisgón impedido que se acerca las cosas con su teleobjetivo –como Jeff en la película de Hitchcock–, sino que se trata de un *flâneur* en constante movimiento por el espacio, provocando el despliegue del campo visual con su transitar y constituyendo al objeto de sus deseos por medio de la observación y de la captura a través de las fotografías que ahora nos presenta como enunciado. El dispositivo deviene así parte integrante del aparato formal de la enunciación, al tiempo que, proyectado sobre el nivel de las estructuras semio-narrativas, da cuenta de la presencia de un sujeto modalizado por un /poder ver/ que no comparecerá como figura más allá del nivel de la enunciación.

Primera diferencia fundamental con respecto a Hitchcock: el dispositivo pasa de ser un elemento temático –en todo caso asumiendo el rol actancial de ayudante– a forma de la expresión y conformante del contenido en el trayecto de discursivización y de figurativización. La segunda diferencia y la más importante es que mientras que Hitchcock es realista –pues para Jeff el mundo pre-existe como un libro abierto disponible para su lectura– en *Unas fotos* el mundo emerge como enunciado, como forma modelada y como espacio semiotizado por las prácticas y las arquitecturas urbanas en las que se inserta el sujeto durante su *flânerie*. Ello convierte al campo visual en el lugar del discurso, en donde la forma figurativa aparece porque es evocada; al tiempo que las figuras que pueblan el espacio suscitan la atención del sujeto dando presencia al mundo natural como una pantalla sobre la que ese mismo sujeto proyecta las significaciones a su antojo.

Una tercera diferencia atañe a la lectura plástica: no hay movimiento alguno, las imágenes son todas fijas y el tiempo se ha detenido. Frente a la transparencia del estilo teatral naturalista de Hitchcock y su simulacro de un vecindario recreado en el interior de un estudio, el carácter enunciado de *Unas fotos...* nos autoriza a hablar de una opacidad, de un formalismo, a pesar de la impresión de espontaneidad de sus imágenes capturadas en vivo. Así es que Guerin, con esta poética post-cinematográfica, vuelve atrás; antes incluso del cine de los orígenes, a las experiencias cronofotográficas de Étienne Jules Marey y Eadweard Muybridge, al análisis del movimiento cuya última etapa es la que cubrieron Louis y Auguste Lumière contemporáneamente a Thomas A. Edison o Max y Emil Skladanovsky. En torno a este gesto formalista afirma el cineasta:

Me gusta mucho pensar el cine como una sucesión de imágenes fijas. Étienne Jules Marey fue quien pensó la descomposición del movimiento. Luego Warhol habló de la serialidad y Duchamp le hizo un homenaje a Marey con el *Desnudo bajando una escalera*. El fusil fotográfico de Muybridge también es muy interesante. Él, en Estados Unidos, hizo fotografías sobre trabajos cotidianos y eso me llama mucho la atención. Muybridge fotografía a una mujer que barre su casa, por ejemplo. Estos pioneros que vivieron antes de que se inventara oficialmente el cine, Muybridge y Marey y los fotógrafos, empiezan una manera de narrar con posibilidades que no tenía el cine. Por eso lo primero que hago en una película es ver una imagen y pensar qué quiere contar esa imagen: el instante anterior y el instante posterior al instante en el que fue tomada. (Guerin en anexo II: 36)

Nos atrevemos a decir incluso que regresa al carácter articulado de los retablos domésticos y de los polípticos móviles de la pintura manierista y barroca; a las miniaturas de la escuela flamenca más que al gran formato del academicismo francés del siglo XIX, al esquema de base o esbozo más que al naturalismo de la representación. Por cuanto tiene de arqueológico, este trabajo se plantea verdaderamente como revolucionario, ya que al mismo tiempo logra ofrecer un relato utilizando el dispositivo de filmación fuera de su uso normal, como si fuera una cámara de fotos, y porque al mismo tiempo sienta las bases de una reflexión en torno a la técnica y a la significación. ¿Qué es el cine?, podríamos preguntarnos ante esta sucesión de fotografías fijas. La pose pictórica o incluso escultórica de los cuerpos fotografiados, el silencio perpetuo y, sobre todo, el estilizado blanco y negro, desnaturalizan completamente las imágenes mostradas. A ningún espectador se le escapará la forma enrarecida: ¡es una película sin película! No sin cierta dificultad, además, se la podrá considerar siquiera como película cinematográfica, porque si nos atenemos a una de las definiciones clásicas del cine —y bastante ingenua por cierto— como *escritura con imágenes en movimiento y sonidos*, esta obra queda excluida.

Sin embargo, lo cierto es que el movimiento existe. No en la ilusión visual proporcionada por el fenómeno fisiológico de la persistencia retiniana, sino como transformación del sentido mediante la sucesión de estas fotografías enmarcadas en la corriente discursiva del enunciador que las ordena con la precisión minuciosa de un cronista, como si escribiese en su diario la fecha y la hora de cada registro a través de la inscripción de cartelas que, al estilo del cine mudo, jalonan todo el decurso: «13h Rue 22 Novembre esquina pl. Kleber», «6 Sept.- Parc de l'orangerie», «29 Sept.- Quai Hultz», «Madrid, 27 Oct.- Hotel Suecia hab. 19», etcétera.

A las anotaciones escritas en la lengua natural se les asocia también un sistema de rimas visuales que reiteran algunos motivos figurativos con idénticos encuadres en distintos momentos del día y de las estaciones: «EL CABALLO ERRÁTICO QUE PUNTÚA MIS DÍAS» (figura 103). El tiempo cronológico, el tiempo enunciado del discurso pautado por el nivel de la enunciación a través de las cartelas, se superpone a la construcción figurativa de un tiempo cíclico, el de los días y las estaciones, lo que da cuenta de un tiempo externo en imparable avance. Discurso como discurrir, tránsito, en una palabra, transformación y generación de sentido a partir de alguien que observa, filma y habla en el interior de la película, tanto a través del orden que impone a las fotografías como por medio de las cartelas que delatan la presencia de una voz enunciativa.

Pero, ¿quién habla? ¿José Luis Guerin ofrece una crónica de sus viajes? ¿Acaso es este un *making of* de *Dans la ville de Sylvie*? Esta cronofotografía cuenta con un solo personaje que es a un tiempo narrador, protagonista y, además, dice ser el autor de aquellas imágenes, según se presenta a sí mismo en la secuencia 0, donde asistimos al *débrayage* actancial, temporal y espacial. Una cartela en letras blancas sobre fondo negro nos informa desde el primer minuto: «Unas fotos... He traído unas fotos./ No son siempre todo lo expresivas que hubiese deseado/ pero son las únicas que tengo para intentar dar cuenta de una experiencia./ Unas fotos... tomadas por José Luis./ Entre verano y otoño del 2004/ en la ciudad de Sylvie» (2007; 00:00:07). A partir de aquí la disposición de la sintaxis de superficie muestra una serie de paradojas que saltan a la vista: aparece un sujeto de la enunciación autorrepresentado bajo el nombre de José Luis –introduciéndonos en el repertorio de formas de la *autoficción* (Alberca, 2007; Talens, 2000: 54 y ss.), que no del autobiografismo²¹⁰,

²¹⁰ Resulta cuanto menos chocante que en el libro que compendia las críticas del *ciclo Sylvie* (Losilla & Pena, 2007) sean muchos los escritores que reconstruyan el plano del contenido como un relato autobiográfico sin entrar al trazo de la cuestión formal del plano de la expresión (*vid.* Marshall en *op. cit.*: 13, Koehler, en *op. cit.*: 19). Desde nuestro punto de vista este no nos parece un error, sino una interpretación ingenua que reduce al

una estrategia de construcción de un discurso referido bajo el signo del «realismo intencional» (Villanueva, 1994: 154-156) y la construcción estilística de un *yo*-, mientras se despliegan un tiempo perfectamente acotado y un espacio. También en el espacio surge la contradicción: ¿qué mapa y en qué país mostrará una ciudad llamada «la ciudad de Sylvia»? Es por tanto un espacio enunciado, no un espacio empírico. Se diría que Estrasburgo, Madrid, Florencia o Aviñón son ciudades que surgen como el producto de un dispositivo pasional: el cronotopo es la consecuencia de un efecto discursivo que lo ordena y configura bajo el signo de una búsqueda a partir del esquema de la sintaxis fundamental sujeto-objeto, en donde el sujeto dispone el sentido de su viaje en torno al objeto de valor con el que desea conjugarse (S U O), el cual puede tomar tantos nombres –Sylvie, Lotte, Beatriz, Laura...– como formas figurativas –en los cuerpos de las tantísimas mujeres que aparecen fotografiadas– aparezcan durante el metraje.

Por otra parte, el cuadro figurativo de la enunciación presupone también a un enunciatario, al cual en este caso se lo tensa y burla constantemente, al modo de la zanahoria atada a la espalda del burro: cuando creemos haber alcanzado el reconocimiento, rápidamente, la figura se desplaza más allá; o cambian las reglas del juego porque muta también la rejilla del lectura figurativa. *Unas fotos...* es ritmo puro a golpe de montaje, corte a corte, fundido a fundido, con aceleraciones y desaceleraciones como latidos del corazón que apresta el paso y tensa los nervios de quien se sabe cercano a la consecución de su objetivo. Así las cosas el viaje no es sólo un viaje exterior por distintas ciudades europeas, sino que asistimos también a una sucesión de metamorfosis al modo del planteamiento de variaciones sobre el mismo motivo de base. En términos de la semiótica generativa, hablaremos en rigor de distintas manifestaciones proyectadas desde un modo de existencia virtual que nunca se llegan a realizar del todo.

8.1. Cabezas, máscaras, espaldas.

Según las fuentes históricas, era costumbre bastante extendida bajo el Imperio Romano que se esculpieran por separado la cabeza y el cuerpo de los bustos o de las

mínimo o incluso pasa por alto el juego de la enunciación aquí implícito. De otro modo, y de ser autobiográfica, esta película carecería del más mínimo interés para cualquier espectador, en tanto que no presupondría otro destinatario que el propio creador que se consuela y autosatisface con sus penas o fortunas individuales. Lo que aquí se pone de manifiesto es la transformación o puesta en forma, la búsqueda de materiales autoficcionalizados para la consecución de una forma fílmica.

estatuas, de manera que ante un cambio político se pudiera colocar la efigie del nuevo emperador sobre el cuerpo togado o marcial de su predecesor.

La figurativización de *Unas fotos...* responde, bajo cierto punto de vista, a esta misma operación de montaje y transformación de las identidades. Son muchísimos los retratos femeninos que componen la cronofotografía, y sin embargo, los rostros que ellos contienen, a menudo aparecen velados por una superficie mediadora (figura 104) o incluso cercenados. El rostro oculto tiene tres variantes: de un lado están los tapados por algo que se interpone en el campo de visión, como la hoja de laurel que cubre la ilustración de Laura y Petrarca para subrayar «el secreto de un rostro» ya que «no hay imágenes de Laura/ ...ni certeza sobre su identidad/ ...sólo el testimonio del poeta./» (2007; 00:54:34; figura 105). En este caso concreto, el laurel asume la función abstracta del nombre común frente a la singularidad del nombre propio. De otra parte está el rostro cancelado por el paso del tiempo, como en las estatuas (figura 106). La tercera variante es la del rostro que queda fuera de foco pero en el centro del encuadre, reduciendo los rasgos a la superficie blanca de una máscara neutra (2007; 00:37:51; figura 107).

Jeff, en *La ventana indiscreta*, opera como si fuera un detective. No deja de ser aquel un relato de género en el que el suspense consiste en esperar a ver si se puede contrastar la validez de una hipótesis que el investigador ha formulado previamente con respecto a la lectura indicial de las singularidades. En su programa de acción sólo caben o el fracaso o el reconocimiento, la constatación objetiva de la veracidad de su apuesta interpretativa por medio del método abductivo. José Luis, por el contrario, se presenta a sí mismo como sujeto dubitativo, un gran especulador que, al modo del demiurgo, se afirma como conciencia conectando imágenes y generando el mundo en torno a sí por medio de operaciones de montaje. La anulación del rostro y de sus singularidades es por tanto necesaria para poder proyectar sobre la forma negada aquella otra forma virtual en el deseo de alcanzar al objeto. Ello presupone la co-presencia de dos instancias que se constituyen recíprocamente, en una tensión permanente entre su afirmación y su negación o desaparición, para volver a empezar el juego desde cero. Siguiendo a Francesco Marsciani (1999: 126), y conectando el nivel profundo de las estructuras semio-narrativas con el nivel de superficie de las estructuras discursivas, este esquema de la neutralización podría articularse en el cuadrado semiótico en una categoría negada a partir de la oposición entre sujeto y no-sujeto como procedimiento de neutralización de las singularidades; o lo que es lo mismo, de la reorganización de la semántica y de la figuratividad manifestadas en cada

caso (figura 108):

neutralizzare significa alterare i tratti di un oggetto di senso, di qualunque tipo esso sia, in modo tale da impedirne l'interpretazione, renderne il senso inafferrabile, collocarne il valore sul bordo sempre mobile, su quella posizione liminare sempre spostata rispetto alle determinazioni che si possono tentare per reintegrarla al campo della significazione. (Marsciani, 1988: 171)²¹¹

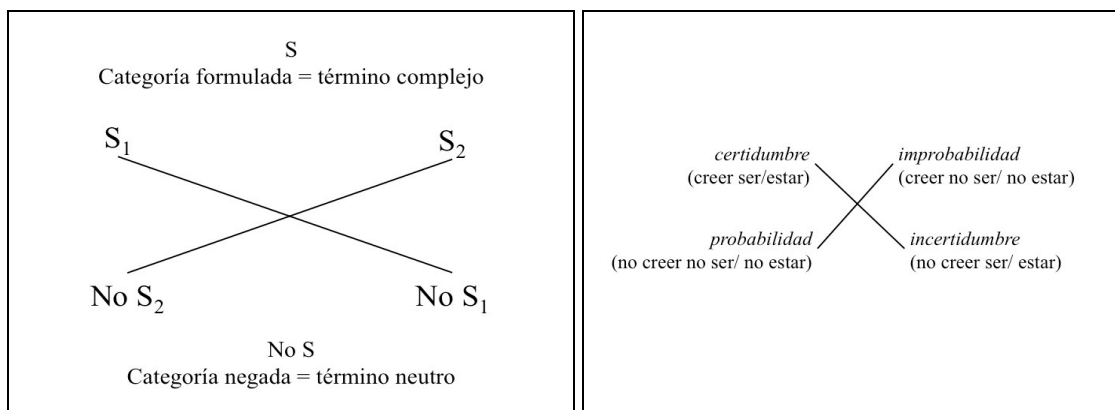


Figura 108.

Figura 109.

El neutro pone en valor uno de los problemas fundamentales de los que se ocupa la semiótica estructural, que tiene que ver con la asignación de una forma figurativa por la superposición de una rejilla de lectura, sin la cual aquella se abstrae hasta el punto de cancelar toda posibilidad de iconicidad como etapa ulterior en el trayecto generativo del sentido, consistente en «vestir a las figuras» con tal de mostrarlas lo más parecidas posible al mundo natural, esto es, provocando una «ilusión referencial» (Greimas & Courtés, 1982: 355). Ello da lugar a una estructura elástica y polarizada desplazante hacia un modo de existencia virtual, no realizado como conjunción entre los dos sujetos, entendiendo las posiciones del cuadrado semiótico no al modo de elementos definibles en sí mismos, sino como zonas de valorización relativa y diferencial entre el término complejo y el término neutro, ya que el no-sujeto de forma aislada es inconcebible como manifestación discursiva, a no ser que esté definido con respecto a un sujeto o a varios sujetos potenciales (*cf.* Marsciani, 1988: 169).

Así las cosas, el sujeto, ante el problema de la disyunción con respecto de su objeto de valor en la sintaxis fundamental ($S \cap O$), a causa de la neutralización figurativa desde la semántica discursiva, para poder aún afirmarse como tal, está obligado a enunciar distintos

²¹¹ «Neutralizar significa alterar los trazos de un objeto dotado de sentido, sea del tipo que sea, de un modo tal que impida la interpretación, volver el sentido inaprehensible, colocar el valor en un borde siempre móvil, en aquella posición liminar siempre trasladada con respecto a las determinaciones que se pueden intentar para reintegrarlas en el campo de la significación». (*tr. n.*).

simulacros que proyectará sobre la superficie blanca de aquello que lo interroga y que todavía no ha cobrado una identidad a través de la singularidad, en el caso que nos ocupa, sobre el rostro neutralizado. Dicho de otro modo: como el escultor romano, el sujeto debe jugar cambiando distintos rostros sobre el mismo cuerpo, inventando una nueva figura, siempre hipotética e incluso alucinatoria. Se trata de un sujeto modalizado desde el *plano virtualizante* –la modalidad endotáctica y por tanto generadora de subjetividad del /querer/– por el deseo de conjugarse con el objeto de su búsqueda, el cual escapa a su aprehensión en tanto que en la película dicha aprehensión es más figurativa –«el secreto de un rostro»– que narrativa o corpórea –encuentro dialógico o incluso sexual–. La acción que el personaje fílmico José Luis pone en marcha es la de la producción del simulacro de una figura, iniciando al mismo tiempo un juego de persuasión con el enunciatario: a la modalidad virtualizante del /querer ser/ se le superpone la *modalidad epistémica* (Greimas & Courtés, 1982: 149), no menos elástica, entre la *certidumbre* /creer ser/ –que inicia el juego de la simulación–; y la *incertidumbre* /no creer ser/ con que retorna al término neutro para seguir buscando otras formas posibles en virtud la reconstrucción vertical sobre el mismo esquema semio-narrativo de base que opone disjunción a conjunción (figura 109).

Veamos cómo se proyecta esta operación de neutralización a partir de dicha estructura elástica en nuestro objeto de estudio. Todo surge del *débrayage* inicial, cuando se nos informa de la causa de la sucesión de fotografías que se nos va a mostrar: «La imagen de una frontera. Son las puertas del bar Les Aviateurs, donde conocí a Sylvie./ Ella recordaba algunas palabras en castellano/ aprendidas durante una estancia universitaria en Salamanca./ Así es que alternamos dos lenguas en aquella conversación/ de la que apenas recuerdo nada./ [...] No guardo una imagen nítida de su rostro/ quizá de reencontrarla ahora no la reconocería.» (2007; 00:04:00). Situación narrativa de disjunción: el reconocimiento queda absolutamente negado como posibilidad realizada. Tan sólo se plantea como *certidumbre* /creer ser/ o *probabilidad* /no creer no ser/ inmanentes al hacer subjetivo sobre el espacio vacío que el olvido con su erosión ha ido dejando en la memoria del protagonista. Imposibilidad de aprehender a Sylvia, como figura y como personaje.

Inmediatamente después, cuando José Luis inicia su periplo de búsqueda mediante esas imágenes capturadas, observaremos una aparente incoherencia interna del texto fílmico, nada casual no obstante: tan pronto como en la secuencia 3 empieza a fotografiar a varias mujeres creyendo que pudiera tratarse de Sylvia, caeremos en la cuenta de que todas ellas son mujeres jóvenes. Tal vez haya pasado por alto que 22 años han transcurrido desde

el primer encuentro, de modo que se equivoca al buscar a su amante en el cuerpo de una mujer que bien podría ser su hija. Al contrario, esos cuerpos le sirven de pantallas donde proyectar y acaso producir el recuerdo.

Otro momento interesante: «19h 30'. Ojeando los retratos de Pl. Château descubro una mujer que apura un café./ Atraído por su mirada decido seguirla» (2007; 00:19:58; figura 110). El sujeto ha quedado constituido por algo que llama su atención y, pasando de la neutralidad a la proyección de una forma figurativa compleja, pone en marcha su acción de persecución movido por el deseo. Sin embargo, este punto de vista producido siempre muestra a las mujeres desde atrás, negándonos el reconocimiento de la singularidad o, más bien, transfiriendo al espectador la tarea de imaginarla en tensión entre la certidumbre /creer ser/ y la incertidumbre /no creer ser/.

El ritmo del montaje poco a poco se acelera, hasta que ella le da esquinazo. Entonces José Luis empieza a mirar a su alrededor y, ¿qué ve? Fachadas y ventanas en las que, quizás, podría esconderse la mujer fugitiva: «la busqué, la imaginé habitando alguna de aquellas ventanas» (2007; 00:22:01; figura 111). El rostro y la figura han desaparecido detrás de una tramoya arquitectónica. La forma neutra de la máscara pasa ahora a manifestarse en la superficie velada de la ventana ciega. El velo suscita una nueva probabilidad abierta y sigue constituyendo una tensión entre el sujeto y el no-sujeto del término neutro. Es decir, prosigue la elaboración de una imagen hipotética de Sylvie en el interior de los límites del espacio enmarcado de la ventana, el cual resitúa al objeto de valor en su interior como categoría negada. La *femme fantasmé* es, en conclusión, un sofisticado artificio construido sobre la transformación de una forma apenas sugerida en otra forma siempre negada, siempre aplazada. La figura de la *femme fantasmé* es fugitiva porque su rostro –manifestación de la identidad– está simulado más por lo que se oculta que por lo que se muestra en el encuadre. No depende en todo caso de una evidencia fotográfica capturada, sino de una actitud de deseo de revelación o de descreimiento que la hace aparecer o bien como probabilidad o, por el contrario, desvanecerse como improbabilidad.

En definitiva, el objeto de valor postulado por el deseo es algo que se podría describir como el producto de una operación de montaje fílmico, de una puesta en discurso, de un simulacro de enunciación que da lugar a un efecto de sentido textual articulado sobre la categoría semántica epistémica /creer ser/, su contradictorio y su contrario; del mismo modo que los marcos de todo tipo de ventanas –incluidos cuadros, fotografías, espejos, etcétera–, en lo sucesivo, inscribirán y seleccionarán la comparecencia

de las figuras proponiendo una nueva segmentación, cambiando la rejilla de lectura figurativa, también suscitando la renovación del punto de vista a través del que se observa el fenómeno.

8.2. Ventanas y pantallas.

Cualquier marco se puede asociar a la posición relativa, al menos teórica, de dos instancias, lo que permitiría trazar un esquema de la enunciación completo que proyecte tanto al enunciador como al enunciatario hacia el espacio enunciado. Recuperemos para ilustrarlo la lectura intertextual entre *La ventana indiscreta* y *Unas fotos...* Durante la primera secuencia de la película de Hitchcock, mientras los títulos de crédito aparecen delatando la mediación de un dispositivo topológico que restituye el lugar de la enunciación fílmica, se muestra en perspectiva una ventana. Se trata de la ventana del apartamento de Jeff, con tres persianas traslúcidas que se levantan sucesivamente, permitiendo la visión nítida del universo figurativo a través de los marcos rectangulares, a modo de *débrayage* fílmico que instaure una forma de mirada transparente e ilusionista (1954; 00:00:37).

Hitchcock, además, como buen realista, busca incluso una mayor precisión: si la acción se desarrolla en verano es perfectamente lógico que las ventanas estén abiertas y por tanto nada pueda distorsionar la visión *como si fuera* el mundo natural. En el último plano, de forma análoga, una nueva cortina cae velando la visión hasta cubrir toda la superficie plástica del encuadre (1954; 01:51:22; figura 112). Pero ya no es una cortina como si fuera del «mundo natural», un elemento de *atrezzo* escenográfico, sino un telón de gasa que filtra la visión de lo que sucede en el escenario/enunciado, al tiempo que despliega el logotipo del estudio Paramount. En términos absolutos, dicho recurso visual genera un *embrayage* o «efecto de retorno a la instancia de la enunciación exigido por la suspensión entre ciertos términos de las categorías de persona y/o espacio y/o tiempo» (Greimas & Courtés, 1982: 138), señalando así las nociones de principio y fin del discurso narrativo como «unidad constructiva del mundo» análogos al marco en pintura o al proscenio y a los movimientos del telón en el teatro de convención a la italiana (*cf.* Lotman, 1979b: 199-208).

En *Unas fotos...* encontramos en la segunda parte, justo al principio, unas *ventanas veladas* con cortinas, al igual que en la película de Hitchcock. ¿Qué quieren decir estos marcos y estas ventanas a la mitad de la película en lugar de al comienzo? ¿Son pura casualidad, puro hallazgo en el mundo natural? ¿Representan el final de una discursivización y el inicio de otra? ¿O desempeñan por el contrario una función significativa por su valor diferencial en la sintaxis plástica dentro de la composición de un

encuadre o en la sintaxis discursiva de superficie generada por el montaje? En el interior de un espacio textual bien acotado –tal es el caso de una película clásica como *La ventana indiscreta*– el modelo de visualización y la rejilla de lectura figurativa *como si fuera* el mundo natural se mantienen durante todo el decurso: un único orden figurativo empieza y termina con la película. Pero en un objeto barroco como *Unas fotos...*, justamente, se trata de jugar con ese límite, con esa frontera, de modo que el *embrayage* no coincide con el final absoluto, sino que, en este caso, da cuenta de un retorno al término neutro.

En consecuencia, y como precisa Marsciani sobre esta noción (1988: 166 y ss.), cuando el *embrayage* tiene lugar *in media res*, el retorno a la enunciación no cancela del todo los restos de las estructuras anteriormente desplegadas. En consecuencia, habría que separar taxativamente la oposición *débrayage/embrayage* de las nociones de principio y fin en Lotman, puesto que en el primero de los casos el discurrir prosigue, sedimentando las figuras sobre la superficie discursiva y estableciendo pasajes o transformaciones del sentido sobre figuras homologables entre sí: retratos femeninos, ante todo, en nuestro objeto de estudio. Así es que en *Unas fotos...* identificamos una transformación clara entre los modelos de visualización de la primera y de la segunda parte, cuando José Luis desiste de su proyecto de encontrar a Sylvie, inscribiendo sobre la imagen del caballo errático las cartelas que dicen: «busco un rostro en una ciudad.../ ...una figura en un entorno./ La próxima primavera debo retomar y desarrollar estas notas.../ encontrar a Sylvie./ Ahora debo partir./ DE REGRESO. 2ª PARTE» (2007; 00:35:27; figura 113).

Esta segunda parte se inicia con nuevas fotografías que retoman las mismas isotopías temáticas precedentes a través de escrituras palimpsésticas en árboles siempre con declaraciones de amor, retratistas callejeros, parejas de enamorados e imágenes bucólicas de un domingo en el parque, homologables a las que ya hemos visto antes. Justo a continuación se evoca visualmente el *embrayage* o «retorno a casa» mostrando varias fotografías en donde aparece simbolizado el aparato formal de la enunciación a través del estudio de José Luis, en donde se encuentran amontonados papeles, cartas, periódicos – materiales en general con los que buscar inspiración– y la pantalla apagada y por tanto opaca de un monitor de televisión (figura 114). Las imágenes y las referencias culturales se van sedimentando en esta secuencia, de modo que la mujer deseada, Sylvie, deja de ser el objeto que constituye al sujeto. Sin embargo se mantendrá la misma estructura de base, el ir y venir entre el término neutro y el término complejo, por medio de nuevas operaciones de *débrayage* al modo de simulacros de enunciación, esbozos de posibles películas dentro de la

película que figurativizan a otras mujeres. A saber, el relato *Una visión* en las secuencias 15-17, la visión de Dante de las secuencias 18-19, la aparición de Laura en la secuencia 20 y el *débrayage* final que queda en suspenso en la secuencia 23 a modo de final abierto, cuando José Luis empieza a redactar el guión de la película que cuenta la misma historia de búsqueda errática a la que hemos asistido. Esto es especialmente llamativo: frente a la estructura cerrada *débrayage-embrayage* de una película clásica como *La ventana indiscreta*, en este caso asistimos a un último *débrayage* que queda cortado, en suspenso, anulando casi por completo el valor del final como marca que delimita la clausura del objeto-discurso.

Durante el progresivo desvanecimiento de Sylvie ante el encuentro con «otras mujeres» (2007; 00:40:27), la ventana ciega aparece tematizada también como cuadro pictórico o pantalla en la que se proyectan otras imágenes, generando un anacronismo entre temporalidades distintas; también entre niveles de representación mediante el diálogo hiperdiscursivo entre fotografía, cine y pintura. Ahora bien, que nadie se llame a engaño, pues no se trata de apartar el velo opaco que cubría la ventana descubriendo la verdad o coloreando la superficie vacía de la máscara neutra, ya que la pintura constituye otro velo, otra forma de opacidad. Durante la secuencia 16 tiene lugar un diálogo entre figuras fotografiadas y figuras pictóricas durante una visita al Museo del Prado de Madrid, de manera que, escamoteando los marcos de las obras, el encuadre se cierra sobre la espalda o el perfil de un observador y el fondo que en sí constituye la superficie del lienzo, generando una interacción entre direcciones de mirada, gestos y posturas. En consecuencia, el fondo y la figura se ven atraídos entre sí en un efecto de inclusión textual que resitúa los límites de la representación y cancela el efecto de referencialidad del mundo natural imperante en la primera parte (figura 115). La ventana ciega deviene cuadro, de modo que la recolocación del marco transforma el orden del universo mostrado en un efecto irónico de *trompe-l'oeil*: la paradoja de un artificio evidente que, sin embargo, propone un mecanismo de enunciación enunciada o presentación de la representación traspasando la frontera entre dos universos figurativos que se reflejan entre sí al modo de un espejo. Se trata de la función especular de las imágenes del arte.

En un mecanismo análogo, el iconólogo Daniel Arasse, en su lacónico y brillante análisis del cuadro *La Venere di Urbino* de Tiziano (figura 116) dentro del volumen no por casualidad titulado *On n'y voit rien –No se ve nada–* se pregunta en un momento dado si la composición de los dos rectángulos simétricos que quedan detrás de Venus no será, en vez de una pared con una puerta o una ventana entre dos espacios homogéneos, un cuadro o,

incluso, una pantalla:

- Dire che questo quadro è incoerente... è il colmo! È costruito perfettamente.
- Attenzione alle sfumature. Non è perfettamente costruito, è palesemente costruito. Addirittura ostentamente costruito. Perfino troppo. Ma intanto lei non mi ha ancora detto come si passa dal primo piano allo sfondo [...].
- Non vedo l'interesse della questione.
- Glielo dico io, dov'è l'interesse. L'unico modo per descrivere quella campitura nera è dire che è uno schermo. [...] Uno schermo di presentazione delle figura. [...] Di fatto non si dovrebbe dire che la Venere di Urbino è in un palazzo, perché l'unità del dipinto non è un'unità spaziale. Ci sono due ambienti, giustapposti e tenuti insieme soltanto dalla superficie del dipinto. [...] Non si tratta di un'unità spaziale. È piuttosto un'unità mentale. [...] Si tratta di una posizione teorica, quella della geometria del dipinto assegna allo spettatore. Quella posizione teorica è essenziale per l'effetto del quadro [...]. Tiziano si è servito della prospettiva dello sfondo per costruire una sorta di *trompe-l'oeil* che fa avanzare il corpo nudo verso di noi. [...] Questa posizione teorica è un effetto prodotto dal dispositivo del dipinto. Ci sono ancora due conseguenze da trarre. La prima è che la stanza con le due domestiche funziona come un «quadro nel quadro». [Le seconda è che] quando un pittore dipinge un «quadro nel quadro», spesso quest'ultimo rappresenta la «sceneggiatura della produzione» del quadro che lo contiene.²¹² (Arasse, 2013: 111-115)

Corresponde a la pintura manierista y barroca –de la que la *Venere* de Tiziano es un exponente paradigmático– una alta opacidad, un juego entre formas que se aluden, impidiendo el reconocimiento automático mediante la adjudicación de una o de varias rejillas de lectura figurativas que permitan ver al espectador de forma inequívoca un motivo mitológico, el retrato de unas bodas o un cuadro pornográfico, simplemente. La maquinaria textual contenida en el cuadro se pone en funcionamiento al modo de la línea curva de lo barroco, solicitando la mirada activa de un contemplador interpelado por la mirada de la mujer desnuda en primer término, pasando a formar parte de un espacio de especulación.

Aquí estriba también la diferencia entre *La ventana indiscreta* y *Unas fotos...* : mientras que en la primera se trata de una ventana y nada más, de un cronotopo homogéneo que comunica al espacio de la observación con el espacio del observador para poner en escena la maquinaria textual del relato detectivesco, en el caso de Guerin, al igual que en la lectura

²¹² – El cuadro es incoherente. [...] – Decir que este cuadro es incoherente.. ¡es el colmo! Está perfectamente construido. – Atención a los matices: no está perfectamente construido sino construido como una evidencia. Es más, está ostensiblemente construido. Incluso demasiado. Pero mientras tanto usted no me ha dicho todavía cómo se pasa del primer plano al fondo [...]. – No veo el interés de la cuestión. – Se lo diré yo, dónde está el interés. El único modo de describir aquel segmento negro es decir que es una pantalla. [...] Una pantalla de presentación de la figura. [...] De hecho no se debería decir que la *Venere di Urbino* está en un palacio, porque la unidad del cuadro no es una unidad espacial. Hay dos estancias, yuxtapuestas y colocadas juntas sólo a través de la superficie del cuadro. [...] No se trata de una unidad espacial. Es más bien una unidad mental. [...] Se trata de una posición teórica, aquella de la geometría que el cuadro le asigna al espectador. Esa posición teórica es esencialmente un efecto del cuadro. [...] Tiziano se ha servido de la perspectiva del fondo para construir una suerte de *trompe-l'oeil* que hace avanzar al cuerpo desnudo hacia nosotros. [...] Esta posición teórica es un efecto producido por el dispositivo del cuadro. De aquí aun se desprenden dos consecuencias más. La primera es que la estancia con las dos sirvientas funcionan como un «cuadro dentro del cuadro». [La segunda es que] cuando un pintor pinta un «cuadro dentro del cuadro», a menudo este último representa «el esquema de la producción» del cuadro que lo contiene». (*tr. n.*)

de Arasse sobre Tiziano, se trata de espacios heterogéneos y de tiempos anacrónicos. Asistimos a una operación de montaje entre imágenes sobre una misma superficie, a un hábil *trompe-l'oeil* que de un lado construye una espacialidad artificial en lugar de un trasunto testimonial del mundo natural, y que de otra parte, sirve para dar cuenta del funcionamiento poético local que pone en marcha al modo de un juego paradójico. Es por tanto una tensión entre el enunciador, que cambia las reglas de ese mismo juego, y el enunciatario sorprendido al paso y convidado a cooperar a la construcción del sentido para, en última instancia, convertirse también él en cineasta, imaginando la película que habrá de empezar tras la secuencia 23 del desenlace.

Entonces José Luis ha logrado burlarnos: Sylvie no era un personaje verídico, o al menos no necesariamente, puesto que al final, saber si lo es o no tampoco resulta pertinente. Ese era sólo el pretexto sobre el cual se sedimentan otras figuras, de modo que se ha operado una transformación mediante los continuos pasajes entre unas formas y otras: el sujeto-enunciador, revestido con los ropajes del cineasta que busca la inspiración, se constituye en función del objeto-enunciado en cada uno de los pequeños simulacros o esbozos de posibles películas de cada cuadro fotografiado; también en cada ciudad que visita –que genera un marco de sentido acotando las formas del discurso literario–, pactando en el ir y venir entre el término neutro y el término complejo, entre cada *embrayage* y cada nuevo *débrayage*, las reglas de simbolización y la rejilla de lectura figurativa para cada segmento. Aquí radica, además, una de las claves de la poética definida como *práctica-teórica*, lo que da cuenta de una de las más importantes mutaciones entre el discurso cinematográfico y el discurso post-cinematográfico en base al deseo, esto es, al modo de existencia virtual:

La fotografía está siempre unida al deseo. Ir al cine es una experiencia de decepción siempre, porque cuando termina la película nunca se cumplen las expectativas tan altas que tienes cuando te sientas al principio en la sala y ves la pantalla en blanco [...]. Yo tenía una Historia del cine profusamente ilustrada con muchos carteles, dibujos y fotogramas. Y me imaginaba las películas completas viendo las fotos. No las había visto ni conocía muy bien el argumento, pero las imaginaba completas mirando las ilustraciones de mi libro. Imaginando podía ir a cualquier parte. Lo que hacíamos los muchachos era soñar las películas de las fotos de las carteleras de los escaparates de los cines. Sólo se desea algo que es difícil, y por eso ya no deseamos nada. Luego me acerqué al *underground* americano, y como eran películas que no se podían ver, las soñaba. De nuevo me las imaginaba como lo más rompedor y fabuloso que se había hecho nunca. Supongo que por eso luego, cuando pude verlas, me decepcionaron tanto. (Guerin en anexo II: 37)

Rehabilitar la experiencia cinematográfica como un anhelo de revelación, es sin duda el gesto más audaz, rebelde y transgresor que se puede proponer en la

contemporaneidad. Creemos que *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* así lo hace, en tanto que el final abierto con un *débrayage* interrumpido transfiere a la audiencia la función de imaginar cuál sería esa película que empieza cuando la cronografía acaba. Y este detalle, como veremos a continuación, lo altera todo.

8.3. Dos lecturas intertextuales y un final feliz: *le temps retrouvé*.

¿Crees que «Durante mucho tiempo me acosté temprano» sería una frase memorable si no fuera porque es el principio de 3.000 páginas que acaban con «...en el tiempo»? ¡Es brillante! (Garrel, 1993; 00:27:15)

Sostiene el crítico Miguel Marías que el título *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* es totalmente desafortunado. En su opinión induce al error, es decir, distorsiona la información paratextual y genera un horizonte de expectativas distinto de lo que encontraremos durante la experiencia de visionado:

[*Unas fotos en la ciudad de Sylvia*] il ne suggère en rien le dynamisme du récit qui fait avancer le film (dans tous les sens du terme) même si les images sont les plus souvent fixes et leur animation tout à fait délibérée. Pour rester aussi près que possible du titre actuel, le film devrait s'intituler, par exemple: *À la recherche de Sylvie à travers sa ville et d'autres cités*.²¹³ (Marías, en VV.AA. 2012: 56)

La contrapropuesta de Marías no es del todo certera, puesto que hemos visto que Sylvie es en realidad un motivo secundario en el argumento discursivo. Sin embargo, y aunque quizás de forma inconsciente, da cuenta de una valiosa referencia que no responde a un mero capricho comparatista sino a una homología estructural entre esta fotosecuencia y la obra capital de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* (*En busca del tiempo perdido*). Es obvio que dicha relación no puede ser estudiada en términos de adaptación. Por el contrario estamos ante un fenómeno que debe ser abordado desde la Teoría de la Intertextualidad (Kristeva, 1969; *cf.* Martínez Fernández, 2011) o de la Hipertextualidad (Genette, 1988), en tanto que los motivos aparecen unas veces al modo del mosaico y en otras ocasiones insertos en el texto fílmico de un modo que no es ni la cita, ni el plagio, ni la alusión, sino que están tensados sobre la superficie discursiva a partir de una homologación de las estructuras y de las isotopías temáticas. En todo caso la relación del autor real con *La recherche* está manifiestamente declarada a partir de una experiencia lectora de profundo aprecio:

Son las palabras mayores de la cultura, *À la recherche du temps perdu*..... Lo leí en el año 93-94. [...] De muy joven leí solo *Por el camino de Swann*. Pero el que más me gusta es *A la sombra de las*

²¹³ «No sugiere para nada el dinamismo del relato que hace avanzar a la película (en todos los sentidos del término), incluso si las imágenes son en su mayoría fijas y su animación es totalmente deliberada. Para permanecer lo más cerca posible del título actual, la película se debería de titular, por ejemplo: *En busca de Sylvie a través de su ciudad y de otras ciudades*». (*tr. n.*).

muchachas en flor, con el pasaje de las ciclistas. En cualquier caso la conciencia proustiana sí la tenía cuando hacía *Tren de sombras* (1996). Lo tenía muy reciente. Incluso localicé en Normandía, hice peregrinajes por los lugares proustianos: el Balbec de Proust se corresponde con localizaciones precisas de pueblecitos costeros o próximos a la costa. (Guerin en anexo IV: 70)

En las secuencias 10 y 12 de *Unas fotos...* la lectura intertextual con respecto a la escena de las bicicletas de Proust (2001, II: 375-377) es perfectamente pertinente. Dichas secuencias pertenecen a la primera parte, cuando José Luis está en Estrasburgo –el lugar rebautizado como *la ciudad de Sylvie*– en el intento de evocar el rostro y la figura olvidadas. Las ciclistas pasan a gran velocidad y en grupos, impidiendo fijar las singularidades del rostro de cada una de ellas.

Mientras José Luis deambula con su cámara por el espacio urbano, entre pintadas en los muros y carteles que avisan de la desaparición de una muchacha –por cierto, la fotografía de la desaparecida es la de la editora de esta película, Núria Esquerra– de pronto se produce una revelación: «12h. A pocos metros de Odysseum, en Quai Hultz, creo reconocerla cruzando en bicicleta» (2007; 00:29:17). ¿Se tratará de Sylvie? Nuevamente en la secuencia 12: «Asisto con incertidumbre a la revelación de una identidad./ Estas ciclistas que vienen.../ pronto tendrán rostro» (2007; 00:32:34; figura 117). Por su parte escribe Proust sobre el primer encuentro de Marcel con Albertine, cuya revelación será igualmente incierta y progresiva:

Como estaba solo, me quedé simplemente delante del Grand-Hôtel esperando el momento de ir a reunirme con mi abuela, cuando, –casi en el extremo aún del malecón, en el que formaba una singular mancha en movimiento– vi avanzar a cinco o seis muchachas tan diferentes en aspecto y modales de todas las personas a las que estábamos habituados en Balbec como podría haberlo sido una bandada de gaviotas de procedencia desconocida [...]. Una de aquellas desconocidas empujaba con la mano, delante de ella, su bicicleta [...]. Aunque cada una de ellas era de un tipo absolutamente distinto del de las otras, todas ellas encarnaban la Belleza, pero, a decir verdad, hacía tan pocos instantes que las veía y sin atreverme a mirarlas fijamente, que aún no había individuado a ninguna de ellas. Salvo a una, a quien su nariz recta y su piel morena hacían contrastar en medio de las otras [...], cuando –conforme al orden en el que se desarrollaba aquel conjunto, maravilloso porque se combinaban en él los aspectos más diferentes y todas las gamas de colores aparecían unas junto a otras, pero que resultaba confuso como una música en la que no hubiera podido aislar y reconocer el momento de su paso las frases, distinguidas, pero olvidadas un instante después– veía surgir un óvalo blanco, unos ojos negros, unos ojos verdes, no sabía si eran los mismos que ya me habían brindado su encanto antes, no podía identificarlos con determinada muchacha a la que hubiera separado de las demás y reconocido. Y aquella ausencia, en mi visión, de aquellas demarcaciones que pronto establecería entre ellas, propagaba por su grupo una fluctuación armoniosa, la traslación continua de una belleza fluida, colectiva, inmóvil. (2001, II: 375-377)

A pesar de estos breves instantes de epifanía regidos por un /creer ver/ o /creer ser/ José Luis jamás encontrará a Sylvie, del mismo modo que los rostros de las muchachas se confunden en los ojos y en la memoria del joven Marcel. ¿Tanto ruido para un fracaso tan

clamoroso? La mayoría de las veces, y no sólo en el cine, cuando uno parte en busca de algo termina encontrando otra cosa totalmente distinta de la que se proponía, y sin embargo, no menos preciosa. Es esta la lógica del descubrimiento, según indica Guerin:

[*Unas fotos en la ciudad de Sylvia*] tendría la forma, volviendo a las palabras mayores de la cultura, de Proust, que es un escritor muy importante para mí. A lo largo de los distintos tomos de *À la recherche du temps perdu* se plantea la búsqueda de una obra, materiales para la búsqueda de una obra. Y en *Le temps retrouvé*, el último tomo, descubre que la obra ha sido esa búsqueda. Esa noción de búsqueda, de establecer un paralelo entre la búsqueda y la creación de una obra está muy presente en mis películas. (Guerin en anexo III: 46)

Si el último de los volúmenes de esta novela se titula *Le temps retrouvé –El tiempo recobrado–*, del mismo modo podríamos decir que el personaje de la película, José Luis, recupera también algo al final de su viaje. Pero ese algo no es la chica a la que conoció 22 años atrás en el bar Les Aviateurs, sino la obra artística en sí misma, la valorización del objeto-enunciado delatado como tal. Volviendo sobre la secuencia 15, la primera de la segunda parte de *Unas fotos...*, José Luis en su estudio recibe una carta, no por casualidad, del mismísimo Miguel Marías, de cuya existencia sólo sabremos en el discurso fílmico por su firma manuscrita (figura 118). Así las cosas, además de ser el primer espectador y el primer crítico de la obra, Marías trasciende al plano fílmico como personaje copartícipe en esta artimaña –lo cual autorizaría, en el sentido etimológico de esta palabra, su propuesta de cambio de título–: «José Luis: este es el cuentecillo que comenté en Madrid: UNA VISIÓN» (2007; 00:37:08). Entre las páginas hábilmente montadas en el interior del encuadre, como en un bodegón, se pueden leer algunos fragmentos mecanografiados del mencionado relato: «Sólo la vio una vez pero no la ha olvidado... La imagen fugaz de una mujer atisbada en el metro/ ...gravita durante toda la vida en la memoria de un hombre/ con un cristal por medio.../ y vaga imagen, casi un reflejo./ La visión duró un segundo, siquiera una fracción... instante fugaz e inasible» (2007; 00:37:51; figura 119).

De aquí se desprenden dos incoherencias. En primer lugar, las palabras del relato de Marías son las mismas de la primera cartela con la que se inicia el montaje de la fotosecuencia –«sólo la vio una vez pero no la ha olvidado... etc.»–. ¿Es la película una adaptación de ese relato? Y en segundo lugar, en un montaje paralelo, mientras vemos los fragmentos del cuento, aparecen alternadas una serie de fotografías que no pertenecen al presente de la lectura de aquel «cuentecillo», sino que muestran el rostro de una mujer morena vista a través de un cristal y enmarcada por varios cuerpos: se trata de una fotografía montada, colocada a modo de ilustración, dando lugar a un fugaz *débrayage*

proyectado a partir de la experiencia lectora. ¿Qué es todo este entramado? ¿Es esa imagen un producto de la imaginación, una mujer ideal, o el *flâneur* de esta obra es en realidad un personaje donjuanesco que sustituye el cuerpo de una mujer por otro a voluntad? José Luis parte inmediatamente hacia Madrid, en donde acude al lugar señalado por el relato de Mariás –la estación de metro de Alonso Martínez– en busca de aquella visión prometida. Es entonces en la secuencia 17, cuando vuelve aparecer la misma fotografía de la mujer sin rostro por el efecto de desenfoque, borrando la singularidad de su figura, reduciéndola como hemos visto al anonimato de una máscara neutra (2007; 00:44:35). Como si el relato fuera el guión de un argumento que desea poner en imágenes, José Luis elabora esbozo cinematográfico con los cuerpos fotografiados que encuentra al azar en el andén de la parada de metro. Cita de nuevo el cuento de su amigo: «La mujer que el destino había señalado.../ vaga imagen, casi un reflejo.../ que el destino había señalado.../ sólo la vio una vez» (figura 120); y la cosa no se queda aquí, ya que la idea de la visión genera una nueva cadena de transformaciones, abstrayendo a la mujer señalada por el destino a un neutro para después buscar otros cuerpos en los que recomponerla como motivo figurativo.

José Luis buscaba a Sylvie... pero termina encontrando una película por medio de dos metamorfosis que opera sobre el esquema semio-narrativo de base. Es entonces cuando nos damos cuenta de que no estamos asistiendo a la búsqueda obsesiva de un enamorado, sino a la elaboración de una forma: materiales para la creación de una película. Lo que se nos presentó en la primera parte como programa narrativo de base (PB) entre José Luis y Sylvie, queda desvelado como programa narrativo de uso (PU) y, descendiendo un nivel, aparece un nuevo PB: la producción del enunciado en el simulacro interno al cuadro formal de la enunciación. La búsqueda de una mujer no ha sido sino el pretexto, la argucia, el punto de partida del proceso creativo simulado; quién sabe si siquiera la trampa en la que el enunciadador nos ha hecho creer para ponernos en situación. Así es que la forma figurativa queda cancelada, como el rostro neutro proporcionado por el efecto de profundidad de campo, de modo que la estructura del valor se ve modificada y por tanto también lo hace el sentido; al tiempo que lo que en esta segunda parte tiene lugar no es otra cosa que la negociación con el espectador de un código local de funcionamiento interno por el que esas imágenes nos muestran algo más que la referencialidad de una crónica sentimental o de un diario íntimo.

Empieza el baile de máscaras al modo de distintas estrofas articuladas por el estribillo «UNA VISIÓN». En la Secuencia 18 Dante Alighieri se proyecta sobre José Luis, y Beatrice Portinari sobre Sylvie, todo ello bajo la forma del esbozo, con imágenes que reenvían a una ausencia, citas explícitas de un ejemplar de la *Vita Nuova* de Dante filmado a modo de bodegón y un espacio vacío que evoca a los enamorados: «El poeta Dante Alighieri tuvo una visión/ que gravitó durante toda su vida y toda su obra./ Se llamaba Beatriz/ la revelación se produjo un día del año 1274./ [...] Beatriz murió a los 24 años/ y el amor se transformó en veneración mística» (2007; 00:45:46). Las imágenes de Florencia que ilustran esta secuencia no son inocentes, meramente descriptivas, sino que entrañan una gran cantidad de significados inscritos sobre el mundo natural. La ciudad de Beatriz encierra además un enigma: por todas partes los grafiti en los muros anuncian con grandes letras «TI AMO LAURA» (figura 121). ¿Quién es esta Laura? Algo va a suceder...

Poco a poco, esta proclama va cobrando importancia, de modo que la rejilla de lectura dantesca se irá desvaneciendo. Los nombres de Petrarca y Laura terminarán por sustituir los de Dante y Beatriz, mutación que Guerin lleva a cabo –si se nos permite el entusiasmo– al modo de una verdadera lección magistral de montaje. La secuencia 20 se abre con la cartela «LAURA EN LA CIUDAD DE BEATRIZ» y justo después, en el escaparate de una tienda de antigüedades donde están amontonados varios marcos vacíos, el encuadre selecciona uno de aquellos marcos, sobre el cual el reflejo del cristal proyecta la imagen invertida del cartel callejero de una exposición que entendemos en seguida que está pegado en la pared de enfrente. Inmediatamente se nos muestra el contraplano con la misma imagen sin invertir, en donde leemos con claridad «PETRARCA: LA VITA FUGGE E NON S'ARRESTA UN'ORA» (2007; 00:51:18; figura 122).

El *flâneur* llamado José Luis cruza una nueva frontera: viaja hasta la ciudad de Avignon proyectándose ahora sobre Francesco Petrarca y Laura sobre el mismo motivo de la visión: «El poeta F. Petrarca tuvo *una visión*.../ Se llamaba Laura./ Le dedicó la mayor parte de su obra,/ frecuentando vocablos con el sonido de su nombre: laurel, áurea, aura.../ Llegó a sentirlo como una enajenación que le apartaba de Dios./ Y resolvió venerar a la Virgen María otorgándole el rostro de Laura» (2007; 00:52:02). Pero la cosa se descontrola en Aviñón y, en las secuencias siguientes, José Luis abandona aquella idealidad para volver a las andadas persiguiendo mujeres por la calle con su cámara: rubias, morenas, jóvenes, maduras... como un verdadero Tenorio aunque un poco más tímido, puesto que nuevamente fotografía a estas mujeres de espaldas, negándonos la identidad expresada por

medio de la frontalidad del rostro en el retrato. En consecuencia la espalda de la mujer es una pantalla en la cual se proyectan los deseos y fantasías del enamorado, quien imagina virtuales existencias con cada una de ellas a través de un montaje ilustrativo entre sus pensamientos y el cruce de una de las mujeres perseguidas con parejas de distinto tipo a las que asocia las edades de la vida: «imaginé una vida con aquella desconocida./ Casarse... /Tener hijos... / Envejecer juntos... / Toda la vida» (2007; 00:58:32; figura 123). Finalmente la mujer perseguida dobla una esquina y desaparece.

Aunque esa visión se desvanece aparecerán otras rigurosamente documentadas en rue Ste. Hélène y Quai St. Nicolas de Estrasburgo el 16 de junio a las 10h 20' y el 2 de septiembre a las 17h y 40', calle de la Plata de Mallorca el 20 de octubre a las 11h, el 20 de septiembre a las 13h en Rua de la Paiva, a las 18h 50' del 2 de noviembre en Bolonia, etcétera. El pulso del montaje se acelera, ¡es el delirio!... saltos de eje, imágenes fugaces, unas y otras mujeres perseguidas se confunden, redundan, se superponen con los graffiti que proclaman «TI AMO LAURA»... el ojo del espectador, como si corriera una carrera, llega a perder el aliento y en el punto máximo de aceleración, por medio de los cortes de montaje, el discurrir se interrumpe de pronto por medio de un fundido, cayendo como por una cascada al reflejo distorsionado en el agua de una fachada repleta de ventanas, un auténtico fundido entre la lectura figurativa y la lectura plástica de la imagen, para quedar para siempre en este nivel de la pantalla neutra que anula todas las singularidades.

Esta idea de la mutación entre varias formas o cuerpos coincide con la transformación que experimenta Marcel²¹⁴, el protagonista de *En busca del tiempo perdido*, en el penúltimo volumen de la novela, *Albertine desaparecida*, cuando empieza a confundir las múltiples imágenes de su antigua amante almacenadas en su memoria con las de otros amores. La elocuencia retórica de Proust se expresa por sí sola:

Andrée, aquellas otras mujeres, todo aquello relacionado con Albertine, –como esta había estado, a su vez, relacionada con Balbec– eran de esos substitutos de placeres que se reemplazan uno a otro en una degradación sucesiva, que nos permiten prescindir de aquel que ya no podemos obtener –viaje a Balbec o amor de Albertine–, de esos placeres (así como el de ir a ver en el Louvre un Tiziano que en tiempos estuvo allí consuela de no poder ir a Venecia) que, separados unos de otros por matices indiscernibles, hacen de nuestra vida algo así como una sucesión de zonas concéntricas, contiguas, armónicas y degradadas, en torno a un deseo primero que ha dado tono, ha eliminado lo que no se funde con él, ha difundido el color dominante (como me había ocurrido también, por ejemplo, con la duquesa de Guermantes y con Gilberte). Andrée y aquellas mujeres eran, para el deseo –que, como sabía, yo ya no podría satisfacer nunca más– de tener junto a mí a Albertine, lo que una noche, antes de que la conociera de otro modo que

²¹⁴ En *La recherche* el nombre del protagonista es Marcel... pero en ningún momento se nos desvela su apellido, ¿será Proust?, del mismo modo que el personaje de unas fotos es José Luis, pero jamás iremos más allá, ¿será Caroggio Guerín?

de vista, había sido la insolación tortuosa y fresca de un racimo de uvas. En cambio, las particularidades físicas y sociales de Albertine, pese a las cuales la había yo amado, asociadas entonces al recuerdo de mi amor, orientaban mi deseo hacia lo que en otro tiempo habría elegido menos naturalmente. (Proust, 2010; VI: 145)

Las imágenes digitales, a menudo captadas al vuelo, poco nítidas o movidas, ¿no se confunden acaso en la memoria cada vez más extensa y desordenada que sirve de soporte de trabajo al cineasta? ¿No va esa entropía creciente en detrimento de la capacidad de organizar y de articular un discurso? El trabajo con notas y materiales asociados entre sí desvela una precaria frontera entre la sobrecarga y la incapacidad de emprender una creación. Y es que, volviendo sobre el asunto literario que nos ocupa, además, cabe destacar que en el último volumen de su novela, Marcel vence por fin su apatía y su indecisión, dándose cuenta de que la obra que no sabía o no podía escribir consiste, precisamente, en el acto de montar, como si fueran las imágenes del cine, todos los fragmentos y recuerdos evocados por su corriente de pensamiento:

Tenía una sensación de fatiga y de espanto al sentir que todo aquel tiempo tan largo no sólo había sido –sin interrupción alguna– vivido, pensado, segregado por mí, que era mi vida, que era yo mismo, sino que, además, debía mantenerlo a cada minuto unido a mí, a quien me sostenía, a mí, encaramado en su vertiginosa cumbre, que no podía moverme sin desplazarme. (Proust, 2010, VII: 380)

En el momento de la epifanía a la entrada del palacio de Guermantes, cuando el tropiezo con las dos baldosas lo transporta de nuevo a Venecia –«aprehéndeme el paso, si tienes fuerzas, e intenta resolver el enigma de la felicidad que te propongo» (2001, VII: 190)–, escribe Proust sobre el momento en que los materiales acumulados encuentran un sentido, esto es, una articulación, un montaje en función de un valor que asumen en ese instante de revelación:

Entonces se vislumbra en mí una nueva luz, menos brillante seguramente que la que me había hecho comprender que la obra de arte era el único medio de recuperar lo perdido, y comprendí que todos esos materiales de la obra literaria eran mi vida pasada; comprendí que habían venido hasta mí, en los placeres frívolos, en la pereza, en la ternura, en el dolor, almacenados por mí sin que adivinara su destino, su supervivencia misma, tan poco como la semilla en la que conservan en reserva todos los alimentos que nutrirán la planta. [...] Así toda mi vida hasta aquel día habría –y no habría– podido resumirse en este título: ‘una vocación’. (Proust, 2009; VII: 224)

Al final de *Unas fotos...* estamos, pues, ante un mecanismo similar, en la que la «visión» prometida por Miguel Marías se convierte en la revelación de una «vocación», la del cineasta que encuentra la energía necesaria como para emprender la creación de su propia obra:

Una película en esta ciudad... Sólo la vio una vez, pero no la ha olvidado. Ahora deambula por su ciudad. SEC 1ª EXT DÍA. CALLE.- Una mujer conduce a otra mujer que conduce a otra que conduce a otra... todo bajo la advocación de una imagen secreta... ella no aparecería... pero estarían la terrazas, fachadas, puentes, canales, mercados, hospitales, tranvías y extrarradios... y los grafitos que proclaman el amor de una mujer y los anuncios de la desaparecida... y otros rostros capaces de evocarla... y estarían también los comerciantes, repartidores, camareros, heladeras, pensionistas, estudiantes, niños, amantes, turistas, *clochards*... La ciudad y el rostro... la localización y el personaje... el entorno y la figura... la figura/ ficción... el entorno/ documental... Un título provisional: «En la ciudad de Sylvia» (Guerin, 2007; 01:04:50).

Todos los espacios dispersos se conectarán entre sí, todos los recuerdos difusos aparecerán reunidos, de igual modo que las fotografías fijas de nuestro objeto de estudio adquieren un sentido pasando de ser un *collage* tumultuoso a una forma significativa: un texto que el hábil enunciador ha ido pactando con el enunciatario corte a corte por medio de las operaciones de montaje.

Pongamos un poco de orden para extraer una conclusión de los elementos que hasta aquí se desprenden: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* señala el lugar de la transformación entre el cine y el post-cine, porque no se trata de hacer un *remake* de las películas de los hermanos Lumière o de los experimentos previos al cinematógrafo. Tampoco supone, desde nuestro punto de vista, una respuesta cinéfila a *La Jetée* de Chris Marker, intentando la creación de un nuevo género cinematográfico –que por otra parte no sería tan nuevo tomando en cuenta que *La Jetée* data del año 1968–, sino que mediante el *bricolage* con la técnica y con la forma, Guerin subraya que el cine no es imagen en movimiento, sino impresión de movimiento por medio de la articulación de imágenes en sucesión. Que es, en una palabra, praxis enunciativa, escritura, disposición de una sintaxis.

De otra parte, la noción de simulacro enunciativo es crucial aquí, ya que no sirve para elaborar una autorrepresentación narcisista, sino para inventar el recuerdo y pactar con el espectador las condiciones de su existencia significativa. Digámoslo con rotundidad: a pesar de que difícilmente podemos imaginar esta película proyectada en una sala de cine comercial previo pago de una entrada se trata, a todas luces, de cine en grado máximo. Silente, sobria, íntima... sí. Pero una película que presenta la virtud de que la responsabilidad de componerla queda transferida, como ya es costumbre, al espectador... después de hacerle un guiño cómplice.

9. GUEST. DIARIO DE REGISTROS (2010).

Sinopsis: un viaje de un año, desde Venecia hasta Venecia, en donde la estatua ecuestre de Bartolomeo Colleoni situada en el centro del campo San Giovanni e Paolo de esta ciudad –San Zanipolo en dialecto véneto– marca el principio y el final. Entre tanto, visitas más o menos fugaces a París, Bogotá, Nueva York, Santiago de Chile, São Paulo, Macao, La Habana, Manila y Jerusalén, entre otras ciudades y lugares sin denominación específica. ¿Quién emprende este viaje, quién da cuenta del periplo? Un cineasta que dice llamarse José Luis Guerin se traslada de un lugar a otro siguiendo la gira de presentación de una de sus películas, que circula por distintos festivales de cine del mundo. Este personaje renuncia a hablar de sí mismo y de su obra para dar cuenta por el contrario de todo lo que encuentra a su paso, filmándolo con la rigurosa precisión de un cronista: pintores callejeros, viajeros, predicadores, mercaderes, clochards, también a otros cineastas con los que se confronta o, simplemente, los espacios en los que discurre la vida de cada una de estas ciudades.

La película queda dividida tras su análisis en 17 secuencias. Cada una la hemos titulado con el nombre de la ciudad o país en donde se desarrolla. Esta descomposición geográfica, al igual que la ordenación cronológica de las cartelas que jalonan el decurso fílmico –la primera de ellas con fecha de 29 de agosto de 2007, lunes (2010; 00:01:58) y la última del día del 7 de septiembre de 2008, domingo (2010; 02:03:24)–, es rigurosamente operativa y se corresponde con el orden de lectura en sucesión. Por contra, y de cara a la redacción de este comentario, recurriremos nuevamente a las isotopías temáticas, que parecen sostener un orden interno por medio de la estructura recurrente del tema con variación.

Riguroso cuadro en negro. Aparece un gran globo claro que desgarrar la superficie de la pantalla. ¿La luna, tal vez? Fugaces líneas horizontales cruzan por delante: comprendemos de inmediato que se trata del efecto de unas ramas que en la noche se alinean en perspectiva por delante del astro, visto desde la ventanilla de un medio de transporte que se desplaza a gran velocidad (2010; 00:00:36; figura 124). Una gran luna que se mueve nerviosa, una luna saltarina que baila en el encuadre, una luna tachada... ¿similar quizás a la rima generada entre el astro y el ojo, ambos rasgados, al principio de *Un chien andalou*²¹⁵? (Buñuel, 1929; 00:01:49; figura 125). Nubes alargadas, como las nubes de Andrea Mantegna que fascinaban a Luis Buñuel y a Salvador Dalí, abren nuevas brechas en las oscuridad.

9.1. Problemas generales de la enunciación: el diario filmado.

Desde una lectura plástica este globo blanco, independientemente de su forma figurativa, señala un punto que se abre sobre la superficie plana de la pantalla dando lugar al despliegue del discurso: la instalación de un dispositivo de enunciación, de una forma de mirada y de una rejilla de lectura figurativa que muy pronto permitirán identificar a los volúmenes individuados sobre la superficie del encuadre como figuras del mundo natural. Si el blanco sobre negro indicaba el inicio, a la inversa, el negro sobre blanco señalará el

²¹⁵ Sugiere Jenaro Talens en *El ojo tachado* que esta rima entre la Luna y el ojo rasgados por un elemento que libera la forma desparramándola más allá de sus límites, podría significar un ejercicio tan goliardo como formalista de necesidad de depuración de la mirada, que actúa a modo de prólogo o manual de instrucciones de lo que ha de venir: es necesario proveerse de una mirada nueva o pacto de lectura para entrar en el universo surreal de aquella película («un modelo irreductible» 1986: 56 y 59). En este caso, podríamos interpretar una llamada similar a reformular el pacto a través del reenvío a las figuras del mundo natural y al estilizado blanco y negro que remite a una escritura cinematográfica formalista.

final en otros casos. En la secuencia 13 es de hecho el sol el que aparece tachado por un velo de nubes que lo oculta progresivamente (2010;01:24:33; figura 126), ejerciendo un borrado de la imagen, una cancelación de la forma figurativa. Esta correspondencia remite directamente a uno de los recursos fundamentales del cine mudo para pautar el principio y el fin, especialmente en las películas de Charles Chaplin: el *iris* que se abre o se cierra sobre un punto del encuadre, aislando primero un segmento y privándonos más tarde de la lectura figurativa; lo que pone en marcha una operación de *débrayage-embayage* que parte y retorna al punto inicial de un cuadro en negro asimilable al punto cero de la enunciación (sec. 10, 14, 15; figura 127).

En *Guest*, el iris puede aparecer transferido a figuras de la naturaleza que hacen las veces de efecto visual, como sucede con la luna inicial o con el sol velado. Sin embargo, en no pocas ocasiones aparece también como apertura y clausura de la visión figurativa al estilo del cine mudo. Especialmente relevante es el hecho de que en la secuencia 10 el iris se cierre sobre un cartel con la silueta de Charlot durante una visita a La Habana (2010; 01:02:50): el guiño intertextual no sólo no se esconde, sino que se pone de manifiesto como una deuda estética y, aún más, como un gesto autoconsciente valorizado en la estructura del texto fílmico.

Volviendo al inicio llama la atención que la primera imagen de esta película –la tenebrosa luna rasgada en el firmamento nocturno– inaugure una forma de visión que reduce el cromatismo de la percepción ocular humana a la oposición fundamental entre blanco y negro –con toda la gama de grises intermedios, claro está–, insistiendo nuevamente en una forma típicamente cinematográfica de los orígenes. Estamos accediendo al «reino de las sombras», tal y como describió Máximo Gorki al cine en 1896 después de asistir a una de las primeras proyecciones Lumière:

Ayer estuve en el reino de las sombras. Si supierais hasta qué punto es aterrador... Allí no existen ni el sonido ni el color: todo, la tierra, los árboles, los hombres, el agua y el aire, todo tiene un color gris uniforme. En el cielo gris, rayos de sol grises; en los rostros grises, ojos grises. Y hasta las hojas de los árboles son grises como la ceniza: no es la vida, sino una sombra de vida. No es el movimiento, sino una sombra de movimiento, desprovista de sonido. (Gorki, 1896)

Colocar aquí esta cita no es un simple capricho, pues nos permite seguir razonando sobre la pertinencia de una lectura plástica de *Guest* antes de referirnos a sus elementos figurativos o al argumento. Y es que se trata de la cita de una cita, puesto que Guerin la inserta en la secuencia 16 (2010; 01:52:09) partiendo de la palabra pronunciada por un

conferenciante durante un festival de cine peruano. El largo parlamento aparece montado mediante un encabalgamiento de sonido sobre imágenes aéreas tomadas a gran altura, en las que las formas de océanos, nubes, ríos y continentes, adquieren una plasticidad casi abstracta. Esta reducción de los colores vistos «como en la vida real» a una tosca escala de grises en blanco y negro se perpetúa durante toda la película dotando a las imágenes de una realidad irreal, o mejor dicho, poniendo de manifiesto tanto su carácter artificial como la mediación del dispositivo de captura fotográfica. Con esta decisión, que tiene que ver naturalmente con una poética o arquitectura interna, el aparato formal de la enunciación nos instala en el universo simbólico de las imágenes, tomando partido por el espacio de especulación creativa que se abre entre las figuras del mundo natural y las posibles formas cinematográficas que estas podrían suscitar. Como sugiere Arnaud Héé, semejante ejercicio formalista descubre un conflicto entre el realce o la recuperación de las formas obsoletas y la inversión del repertorio de prácticas de la contemporaneidad:

Le choix d'un noir et blanc d'une belle élégance et du kinescopage de la matière numérique sur celluloïd renvoie à une rencontre, *doucement conflictuelle*, entre un branchement indéniable sur le contemporain et le surgissement d'un grand nombre d'états «passés» du cinéma, y compris son stade primitif. Au début était le muet, *Guest* l'est aussi lors de son amorce: depuis la fenêtre d'un train, le silence qui enrobe le premier plan est bientôt contredit par l'émergence progressive du son. (Héé, en VV.AA. 2012: 83)²¹⁶

Razonemos ahora en torno a la dimensión sonora de *Guest*: al principio no fue la palabra, como en el relato evangélico, sino que reina el silencio tras el abrupto corte de montaje que da lugar a la visión de una luna tachada. El sonido no aparecerá sino progresivamente: ¿cuáles serán los primeros balbuceos? En primer lugar, la música; y sólo después, las primeras palabras de un niño que establece el orden de una serie matemática. En este sentido, el inicio de la película parece que contiene implícita a modo de *práctica-teórica* una pequeña Historia del cine.

Las melodías de las orquestas tocando en directo supusieron las primeras sonorizaciones de las películas. A finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX, cada vez con mayor número de músicos, como en el teatro musical o en la ópera, la música haría vibrar a las imágenes del cine revistiendo la apariencia desnuda y fría que acusaba Gorki en 1896 con toda una gama de efectos semánticos de subrayado pasional o de

²¹⁶ «La elección de un blanco y negro de gran elegancia y el kinescopado de la materia digital a celuloide reenvía a un reencuentro, un conflicto tamizado, entre una conexión innegable con lo contemporáneo y el surgimiento de un gran número de estados «pasados» del cine, incluido su estado primitivo. Al principio fue el mudo, *Guest* también lo es desde su comienzo: desde la ventana de un tren, el silencio que engloba el primer plano será rápidamente contradicho por la emergencia progresiva del sonido.» (tr. n.).

distanciamiento irónico que llegaban por vía auditiva (*cf.* Colón, Infante y Lombardo, 1997: 26-30). También aquí, en *Guest*, la orquesta es la primera invitada en llegar con no pocas consecuencias sobre el nivel de la semántica discursiva, aunque parece que entra después de algunos compases de espera... o más bien de una generosa anacrusa. Porque la orquesta no llega tarde, tan solo entra a contratiempo; y a contratiempo prosigue durante toda la película marcando el final de un capítulo y el inicio de otro. Atención también a la forma musical: se trata de una serie de fragmentos de jazz correspondientes a grabaciones de Gorka Benítez, David Xirgu y Masatoshi Kamaguchi. El jazz como forma musical es un fenómeno que nos instala en ciertas dinámicas del arte moderno tardío y, ante todo, en el contemporáneo. A ningún músico ni melómano se le escapará que el jazz consiste, entre otras cosas, en la búsqueda de una forma por medio de la improvisación, también a través de la exploración de las cualidades rítmicas y acústicas del sonido. Además, el intérprete de jazz aparece como virtuoso no sólo por su capacidad de ejecutar una pieza con precisión, sino que su pericia depende del modo en que deforma y transforma la melodía de base dando lugar a una serie casi ilimitada de posibles variantes, cada una de ellas practicando un desvío hacia una u otra cualidad. Apartemos en este punto el velo de la gravedad del arte clásico: este tipo de prácticas barrocas²¹⁷ reconocen que al fin y al cabo se trata de un juego, se trata sólo de música, sólo de imágenes... de explorar su materia y su sustancia planteando posibilidades abiertas y, en ocasiones, transitables a través de la forma. En este sentido se puede afirmar que *Guest* es ante todo una película musical. No porque los personajes canten o bailen, como sucede de hecho en las escenas espontáneamente coreográficas de São Paulo (2011; 00:45:38), o de la pareja sorprendida bailando en una ventana de los solares de La Habana vieja (2011; 01:12:00), sino porque su estructura interna es musical por analogía con la forma improvisada del jazz: expone un motivo, lo transforma, introduce otro, retoma inmediatamente el anterior y funde a ambos en un avance aparentemente ilimitado hasta que retorna de nuevo al principio. Es de hecho fundamental en la improvisación regresar o aludir de alguna manera al motivo expuesto al comienzo, jugando con la memoria del oyente, tensando un sistema altamente poético entre expectativas y sorpresas en el sentido formalista de Jakobson (*vid.* epígrafes 5.1.1. y 5.1.3.2.).

²¹⁷ Stefano Jacoviello, reflexionando sobre el neobarroco en el discurso musical contemporáneo, parte del concepto de barroco como categoría estética de Wölfflin, D'Ors y Calabrese, razonando que «la materia en sí misma se ofrece como material, y permite que emerja en su superficie una fuerza que se conforma y configura como permanente modulación» (en Farago *et al.*, 2015: 24).

A continuación la película aprende a hablar. Si bien ya era sonora por medio de la música, como en la Historia del cine, la novedad es que ahora aparece el sonido ambiente incrementando la figuratividad del espacio mostrado en el encuadre. Un niño vestido tan sólo con un bañador cuenta en italiano los enormes leones de cartón piedra que habrán de decorar la entrada de la Mostra Internazionale de Venezia: «sette, otto, nove... e dieci» (2010; 00:01:38; figura 128). Se trata de una paradoja, pues mientras que de una parte la forma figurativa delata el simulacro de la utilería de un decorado instalado en medio del espacio urbano, al mismo tiempo, el dedo y la cuenta del niño señalan hacia estos objetos explícitamente artificiales dotándolos de existencia dentro del orden de la serie matemática. La acción de enumerar como primeras palabras pronunciadas en la película remite al hecho de instituir un orden y, en cierto modo, pone en juego una rejilla de lectura figurativa dentro del encuadre según la elección de dónde comenzar a contar, qué elementos serán los tomados en esta cuenta y cuál habrá de ser el recorrido a seguir. Fances A. Yates sostiene en *El arte de la memoria* que un modo primitivo de recordar es el de establecer un orden, disponiendo los recuerdos como si fueran hitos a lo largo de un camino (2005: 17-18). Esta capacidad, recuerda citando *De Oratore* de Cicerón e *Institutio oratoria* de Quintiliano, es la técnica de la que se sirve la retórica para crear sus *loci* o imágenes de los lugares visitados. Por su parte señala Umberto Eco en «La familia de los códigos» que establecer un orden implica dotar de existencia semiótica mediante la institución de un sistema de reglas arbitrarias. Estas modulan la relación entre los elementos que lo componen como convención social, cuyo ejemplo paradigmático es el de la serie matemática: «la irrupción del código revela que la cultura contemporánea quiere construir objetos de conocimiento, o demostrar que nuestro funcionamiento como seres humanos se basa en unos objetos sociales cognoscibles» (Eco, 1984: 298). La serie matemática, al tiempo que designa, informa y modeliza el mundo de la experiencia sensible; demarca también sus límites según la proporción que se establezca entre los términos: desde la correlación entre números enteros hasta los decimales o el cálculo infinitesimal, desde el crecimiento exponencial al cuadrado o al cubo hasta las fracciones sexagesimales de la medida del tiempo. Es obvio que dicha regla depende de un sistema sólo disponible en inmanencia, únicamente abstraible desde su manifestación, lo que autorizaría la pertinencia de un análisis estructural de la significación.

Conforme a dicho razonamiento, el orden más básico para dotar de sentido a este conjunto de imágenes aparentemente deslavazadas que se nos muestran en sucesión, por

analogía con la enumeración del niño, será el de la cronología de los días y de los meses del calendario gregoriano occidental, manifestado por las cartelas introductorias en cada secuencia: SEPTIEMBRE 18 MARTES, DICIEMBRE 7 VIERNES, JULIO 11 VIERNES, etcétera. Por medio de este sistema de «hitos» cronológicos, el aparato formal de la enunciación nos sitúa nuevamente en una antesala con respecto al enunciado, en donde un agente discursivo abre el álbum de los recuerdos, proyectando y montando el relato de sus pasos por el mundo durante todo un año en alrededor de dos horas. Dicho orden construye además una imagen del tiempo que no es otra que la del movimiento progresivo en permanente avance lineal. Pero ese orden no es absoluto; tampoco será el único que descubriremos, ya que aparecerá puesto en entredicho según vayan surgiendo al final de esta secuencia las primeras rimas con los distintos cielos que, por una operación de montaje, varían el fondo que en cada nuevo plano se recorta tras la silueta oscura de la estatua ecuestre del campo San Zanipolo (2010; 00:06:45; figura 130).

En una de ellas veremos una imagen indirecta con un interesante montaje en simultaneidad. Sobre la misma superficie plana constituida por el pavimento, aparecen compuestas la sombra del *cameraman* —con su característica silueta delimitada por la gorra— y el reflejo en un charco de la escultura (figura 129). Reflejos y sombras tienen en común que ambas son imágenes precarias que dependen de la alineación del punto de vista con unas circunstancias atmosféricas concretas, como la posición del sol o el hecho de que la lluvia haya formado un charco. Ello da cuenta del hallazgo único e irrepetible de un fenómeno visivo rápidamente capturado por este cineasta *flâneur* que merodea sin rumbo por la ciudad, enunciándola y dotándola de existencia semiótica, esto es, de significación, en virtud de ese mismo transitar.

Prestemos atención a la sonorización que acompaña al final de la primera secuencia veneciana. Las campanas, en la cultura europea del sur, conforman una parte importante del paisaje sonoro²¹⁸ de la ciudad, pautando el paso de las horas y señalando los

²¹⁸ Merece la pena dedicar algunas palabras a la dimensión sonora de *Guest* y, por extensión, de todas las películas digitales de José Luis Guerin. Reconoce el cineasta que la intervención creativa de la sonidista, Amanda Villavieja, fue decisiva, puesto que «normalmente, cuando hay diálogos, conversaciones, están capturados con el micrófono que le he colocado a mi cámara, que a pesar de todo es muy deficiente. Sería insoportable una película de dos horas con el sonido capturado por esta cámara. Así que una vez hecho un pre-montaje, volví a hacer todo el viaje por las distintas ciudades con Amanda, mi sonidista desde *En construcción*, tomando muchos fondos sonoros muy ricos: cómo suenan los tranvías en Hong-Kong, los vendedores ambulantes en Lima, etcétera... y entonces acumulé mucho material para trabajar a fondo en la edición del sonido. Después de hacer el montaje de sonido vas transformando a través de la imagen» (Guerin en anexo III: 52). Por su parte, Villavieja confirma la hipótesis de una poética del esbozo también desde la parte sonora: «hay ambientes a los que ‘esperas’. Después de estar cinco minutos grabando algo de repente te

acontecimientos importantes. Dentro de este ecosistema cultural el sonido de las campanas da cuenta del conflicto entre una serie matemática en progresión que marca el imparable avance del tiempo y el movimiento circular que repite la misma secuencia una y otra vez; según las horas enteras y medias, de un lado, o los toques que periódicamente señalan los ritos de la liturgia o las festividades por el otro.

En la película, la atmósfera sonora genera una rima con las imágenes, dando lugar a cierta tensión entre el tiempo que avanza de manera irreversible y un espacio que resiste, estoico, a los ceremoniales cíclicos de cada día o al transcurso de las estaciones – precisamente Venecia fue llamada «la serenissima repubblica»-. Esta diferencia permite observar los leves deslizamientos entre el recuerdo y el presente, entre la imagen almacenada en la memoria y sus posibles actualizaciones bajo circunstancias nuevas e irrepetibles, gozosamente anunciadas por el repique de campanas que recuerdan el aquí y el ahora. Encontramos por tanto que espacio y tiempo no preexisten, sino que aparecen enunciados en el interior de una estructura cuidadosamente compuesta –o montada– que significa por sí misma e independientemente de su referencialidad según el sentido descubierto en inmanencia, en el que tanto por vía visual como auditiva convergen varios sistemas de significación.

Tras este plácido anochecer sobre la laguna véneta arranca el viaje con un trayecto en tren, durante el cual la visión del espacio se distorsiona a causa de la velocidad. De nuevo el tiempo corre inexorable. Y otra vez regresa esa música de jazz improvisada, como *Guest*, que es toda una improvisación sobre las 150 horas filmadas en cintas de vídeo MiniDV con la cámara Sony Handycam utilizada como cuaderno de notas. Así lo sugiere el ilustrativo paratexto presente en el subtítulo: un «diario de registros». Y es que el dispositivo responsable de estas percepciones no se oculta. En numerosas ocasiones lo volveremos a ver figurativizado a través de las cajitas de cintas MiniDV rotuladas con el nombre de cada ciudad, dispuestas en calculados bodegones con cuadernos, comidas o tazas de café. Y también, como no podía ser de otra manera, por vía sonora. En medio del silencio de una habitación de hotel, se escucha levemente el rumor provocado por el arrastre de la cinta en el interior de la cámara (sec. 2; 00:02:38). Resulta curioso que Guerin no haya decidido eliminar este «ruido» en el montaje, lo que nos autoriza a observar en su presencia acústica

das cuenta de que hay veinte segundos dentro de los cuales podrías estar imaginándote una historia. [...] Hace un par de años fuimos de viaje con Guerin a buscar sonidos para *Guest*; y de vuelta a Barcelona, escuchando los ambientes, recuerdo que comentó que le sabía mal trocear los ambientes. Muchos de estos *tracks* de sonido son narrativos y funcionan por sí solos. Podríamos imaginar imágenes para ellos» (Villavieja en Gandul *et al.*, 2013).

la asignación de un valor significativo. Como cuando en medio del silencio de la noche el insomne se percata de los golpes de su propio pulso cardíaco o del silbido de sus oídos, en esta escena de reposo la instancia de la enunciación se percibe a sí misma inscribiéndose como presencia sonora en el enunciado. Es esta, según afirma Barthes en *Le bruissement de la langue*, la eufórica sensación provocada por el movimiento uniforme de cualquier maquinaria, demostrando mediante un monótono murmullo su correcto funcionamiento (2002: 99-100). Aquí la máquina, extensión de la mano y prótesis tanto de la visión como de la memoria, aparece como un elemento benéfico que permite a su portador dotarse de una conciencia de sí mismo en virtud de este particular sonido fluente. Y es que José Luis Guerin explica que cuando empezó a hacer esta película no tenía una conciencia clara de estar creando una obra, sino que por el contrario se trataba de poner en marcha una maquinaria y de dejarla funcionar a la espera de que la película se revelase por sí sola. ¿Pero qué película? Eso sólo lo descubriría más tarde.

Algunas de las imágenes de la secuencia veneciana del comienzo ya daban cuenta de ello: una pantalla de cine baldía y unas páginas en blanco (figura 131). Es el punto de partida neutro del discurso que aún debe comenzar. Más adelante veremos que sobre las cuartillas de un cuaderno –en cuya portada hay nada menos que un dibujo de la Luna de Georges Méliès– van apareciendo escritas ideas como «película diario», «film cartografía» o también dibujos de rostros que reconoceremos puesto que los hemos visto en secuencias anteriores. Aparece así una de las rimas visuales más repetidas: aquella que tematiza el hacerse y el darse de la maquinaria textual como una superficie lisa en la que se van escribiendo todo tipo de cosas, como es propio del trabajo con notas y del rodaje por acumulación en la poética del esbozo.

Es en definitiva la idea de plantear el cine como un soliloquio, es volver a ese binomio del hombre con la cámara que inauguran los hermanos Lumière; esa era mi idea al hacer *Guest*. [...] El término *filmmaker* recupera toda su lógica: es un hacedor de películas con la cámara bajo el brazo y que viaja. (Guerin en anexo III: 53)

Todo cabe en un diario a condición de que se respete el orden cronológico. La cronología fija los sucesos en la memoria, incluso si estos fueran banales, pues el simple hecho de quedar registrados los dota de un sentido: el de formar parte de una relación cuyas piezas se podrían recomponer a través de un recorrido memorístico. Como en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y, a su vez, en *La recherche* de Proust, sólo al final nos daremos cuenta de que la película, en sí misma, consiste en el hecho de disponer todos esos materiales en una sintaxis que no tiene nada de natural ni de transparente, sino que es un

conjunto perfectamente articulado, dotado de una gran carga semántica a pesar de su aparente simplicidad.

Caen entonces todas las vendas de los ojos: ¡todo ha sido un simulacro! El cineasta nos ha engañado: en realidad nos coloca ante un sistema muy calculado de rimas visuales, de *raccords* y falsos *raccords*. Resulta evidente que el cauce del diario filmado no da cuenta de una relación causal entre el referente y el significante, tampoco es el relato prístino en primera persona de los viajes de José Luis Carroggio Guerín, sino una argucia enunciativa que le sirve de vehículo signico construyendo un personaje que asume su apariencia. Dicho de otro modo: el cineasta se vale de sí mismo, toma prestado su propio cuerpo para empezar a fabular. Se produce en consecuencia la autodeterminación de un espacio de significación regido por unas leyes internas, metáfora del papel del cineasta en la contemporaneidad y, sobre todo, de la labor del azar como guionista.

9.2. Todas las periferias.

Si en su estructura general *Guest* establece un movimiento cíclico por el que, tras un largo recorrido de idas y venidas, el personaje protagonista regresa al mismo lugar de partida, el análisis en secuencias desvela la persistencia de una serie de estructuras internas que se repiten en cada segmento, al modo del tema con variación. Estas estructuras podrían asimilarse en el nivel de la sintaxis discursiva con el motivo de la fuga por la que el personaje se escapa de un entorno que parece aprisionarlo, movido por la voluntad de ir en busca de lo desconocido. Las secuencias empiezan habitualmente con la llegada a un nuevo lugar, descrita mediante imágenes aéreas de un viaje en avión o con un plano de aproximación a un espacio caracterizado por el tipo de construcciones arquitectónicas que, en algunos casos, sirven para presentar la figuratividad de una ciudad concreta. Así, las imágenes de los altos rascacielos de Nueva York contrastan fuertemente con las populosas calles de La Habana vieja; o el silencio gélido de la aproximación a Hong Kong respecto a la animada jornada de mercado en Perú. Otras veces la apariencia de la ciudad como forma de proporciones ingentes no desempeña una función de individuación del espacio geográfico, sino que por el contrario suscita una confusión: el lugar se vuelve anónimo y los edificios acristalados podrían ser de Bogotá, Nueva York o de cualquier otra gran ciudad. Además la instancia de la enunciación no nos informa del lugar en donde se encuentra en cada momento, inscribiendo el nombre propio de la ciudad sobre la misma cartela que da cuenta de la cronología del diario, sino que es el espectador quien habrá de descifrarlo

mediante un hacer inferencial puesto en marcha mediante la lectura de los elementos figurativos y sonoros dispuestos en los encuadres²¹⁹.

Una pequeña tipología de estas imágenes de viajes que abren cada secuencia podría distinguir entre tres grupos, a saber: 1) imágenes abstractas que aplanan la perspectiva en virtud del punto de vista alejado y de la máxima profundidad de campo que el dispositivo permite (figura 132); 2) imágenes diagramáticas que representan el movimiento por el espacio describiendo una trayectoria (figura 133); y 3) grandes planos generales, paisajísticos, del lugar de llegada (figura 134).

Es frecuente que todas estas imágenes aparezcan reencuadradas por marcos o ventanas que sitúan un punto de observación y delatan una instancia de la enunciación, como ya hemos visto en los apartados anteriores que es propio del estilo de nuestro cineasta. Además, resulta evidente que son imágenes arrebatadas o al mundo natural o a otros enunciados previos allí colocados a juzgar por su figuratividad –aunque en ocasiones puedan tender a una cierta abstracción–. Las imágenes diagramáticas, en concreto, reenvían al repertorio de formas de la Historia del cine, como cuando en las películas de género de aventuras, por ejemplo, un personaje emprende un viaje y sobre un mapa vemos cómo se traza una línea desde el punto de partida hasta su destino, rellenando el hueco de una elipsis. De este modo se establece un doble reflejo que da cuenta de que se ha producido una «cinematografización del mundo» o «cinevisión del mundo» (*vid.* Lipovetsky & Serroy, 2009: 315-328), ya que el ser humano se apropia en sus prácticas de interacción social de los recursos y de las imágenes del cine para usos funcionales como monitores instalados en aviones, trenes o autobuses; en contraste con una tendencia inversa del cine digital que siente la necesidad de regresar sobre el mundo natural con tal de explorar sus distintas capas de sedimentos semánticos y culturales.

Observamos además un rasgo inquietante común a todas estas imágenes: la ausencia de cualquier figura humana. A este respecto, en la tercera de estas tres variantes se trata de definitiva de imágenes que, aunque señalan una nueva etapa en el viaje, paradójicamente suspenden el *perpetuum mobile* de la narración clásica, la denominada por Gilles Deleuze

²¹⁹ Arnaud Hée (en VV.AA., 2012: 82) ha documentado todas las etapas del viaje de José Luis Guerin, sólo algunos de los cuales, naturalmente, aparecen en la película. Estos son: Venecia, Madrid, La Corogne, París, Marsella, Bogotá, Santa Marta, Vancouver, Nueva York, Madrid, São Paulo, Macao, París, Estrasburgo, París, Santiago de Compostela, Gijón, Belfort, La Habana, Valencia, Londres, Palm Springs, Los Ángeles, Rotterdam, Amsterdam, Harvard, Pamplona, México D.F., Miami, Las Palmas de Gran Canaria, Nantes, Hong-Kong, Cali, Buenos Aires, Tübingen, Stuttgart, Lisboa, Jeonju, Seúl, Palma de Mallorca, Edimburgo, Madrid, Jerusalén, Wrocław, Lima, Cuzco, Santiago de Chile y Venecia.

(2004a) como *imagen-movimiento*, alejándose también de la economía simbólica del discurso televisivo de viajes o de gentes por el mundo, y ahondando por el contrario en el referente pictórico de las *naturalezas muertas*. Las podríamos denominar propiamente como «pillow shots», concepto acuñado por Noël Burch (1982: 175-176) y retomado por Deleuze (2004, II: 30) como uno de las posibilidades de la *imagen-tiempo*: «suspensión de la presencia humana, paso a lo inanimado, pero también paso inverso pivote, emblema, contribución a la plenitud de la imagen, composición pictórica»²²⁰.

Una vez el personaje recalca en un lugar, el discurso pasa de esa imagen del tiempo a un espacio antropológico concreto. Aquel que más se repite, y el primero en aparecer, es de hecho el de los festivales de cine. No hay que olvidar que este viaje del que da cuenta *Guest* sigue las distintas etapas durante un año de gira por distintos certámenes internacionales, el primero de ellos en Venecia en septiembre del año 2007, y el último en septiembre de 2008, cuando José Luis regresa a la ciudad de los canales para formar parte de uno de los jurados de la nueva edición junto a otros cineastas como Chantal Akerman.

En cada etapa, es la película que circula por esos festivales la que guía los pasos del cineasta: deducimos que se trata de *Dans la ville de Sylvie*. Sin embargo no la veremos nunca, tampoco será ni tan siquiera mencionada por su título. A lo sumo, en la secuencia 2, aparecen Tanja Czichy y Charlotte Du Pont, dos de las actrices de dicho film que, cuando José Luis pregunta «pourquoi vous êtes ici?», miran a través de un espejo al objetivo de la cámara mientras se maquillan y se peinan: «parce que vous êtes des comédiens de mon cinéma» (2010; 00:03:05)²²¹, responde el propio *cameraman*. Más tarde, en la secuencia 10, aparece una nueva referencia en el diálogo entre José Luis y una joven cubana. Aunque hábilmente, cuando la joven pregunta «usted es director de cine! ¿Qué película ha hecho?», inmediatamente un corte seco nos priva de la respuesta. Por el contrario, realiza un montaje en donde él responde con otra pregunta: «¿qué películas te gustan? ...cualquiera menos las de terror, ah, y Leonardo di Caprio, el que hizo *Titanic*. –¿Te gusta el *Titanic*? –La veo muy triste esa película... –¿Y la vida, no es triste?» (2010; 01:11:35). Enigmática y no menos espontánea reflexión esta que genera un nuevo reflejo especular entre el mundo del

²²⁰ Tanto Burch como Deleuze se refieren en ambos casos a una forma característica del cine japonés de en torno a la mitad del siglo XX. En concreto, el capítulo de *La imagen-tiempo* (1984b: 26-32) en el que el segundo de estos autores trae a colación dicho concepto es aquel en el que dedica un dilatado comentario a un fotograma del largo plano del jarrón hacia el final de *Banshun* de Yasujiro Ozu (*Primavera tardía*, 1949; figura 135). Este hasta cierto punto «orientalismo» que pone de manifiesto el cine de José Luis Guerin, además de suponer una constante en su obra, veremos más adelante que aparecerá desarrollado en profundidad en la última videocarta de las *Correspondencias* con Jonas Mekas.

²²¹ «¿Por qué estáis aquí? Porque sois actrices de mis películas.» (*tr. n.*).

cine y el mundo de la vida.

Guest se convierte en una película-manifiesto por la que el cineasta renuncia a habitar en el «falso» mundo del cine: las alfombras rojas, las ruedas de prensa, el hablar de sí mismo, etcétera, todo eso queda fuera de campo. Como sugiere Ahmad Natche, Guerin formula a sus espectadores una pregunta con contundente claridad: «suponiendo que *Guest* trate acerca del cine, parece decirse el realizador en esta película, ¿dónde se encuentra verdaderamente la celebración del cine?» (2010: 96). Sólo al principio, en la primera secuencia de Venecia, veremos algunas imágenes de la Mostra; también en Perú y en Bogotá, en donde el cineasta nos devuelve el contraplano de lo que se debería de ver desde su punto de vista privilegiado como objeto de la observación de multitud de miradas: una maraña de grandes objetivos colocados delante de los ojos ávidos de los periodistas y cinéfilos como una manada de agresivos polifemos (figura 136).

Parece como si, abrumado y hastiado, el cineasta renunciase a ese entorno, de modo que en cuanto puede huye, se fuga fuera de los límites del festival de cine... ¿y dónde llega? Llega a las plazas públicas, a las calles... pero no las calles del centro de las ciudades, sino de las periferias, de los barrios populares. Se trata del principio moral de mostrar el contraplano, la otra cara de lo que constituiría la posición de la cámara en el cine clásico, la trastienda si así se quiere ver. Ángel Quintana (2008a: 29 y ss.) sugiere la idea de que la pugna del cine después de los hermanos Lumière fue la de colocar al dispositivo de filmación en la posición privilegiada de una situación cualquiera con tal de, por un lado, filmar los desfiles y los espacios públicos orientándose hacia aquello que merece ser visto por su jerarquía en la estructura social implícita en una disposición espacial cualquiera; y de otra parte, para hacer ver al cinematógrafo, convirtiéndose él mismo en un objeto digno de contemplación, valorizado en la estructura relacional del ver y del ser visto. La acción de Guerin podría interpretarse como el intento de desandar los pasos de esa conquista del cine de los orígenes, pasando de la posición privilegiada a la posición menos relevante, orientándose hacia las periferias en lugar de hacia el centro por medio de la sencilla acción de girar la cámara sobre su propio eje. Un movimiento centrífugo que devuelve al cine a su origen humilde.

Durante la secuencia 5, en un cierto momento tiene lugar en la plaza pública del centro de Bogotá un desfile con motivo de la llegada de un mandatario al palacio presidencial. La identidad de este mandatario permanecerá oculta. «¿Quién viene?» –se preguntan unos fotógrafos ambulantes desde detrás del grupo de personas congregadas

formando un pasillo en torno al acontecimiento que reclama ser visto— «¿es el alcalde? ¡Ah, no, es el presidente de México!». Un testigo parece que ha reconocido al individuo que baja de un coche oficial, pero hay un problema: del vehículo se bajan varias personas: «me imagino que será ese, ¿pero cuál es? ¿Ese medio canoso? Felipe Calderón se llama...» (2010; 00:11:58; figura 137).

Girando la cámara sobre su propio eje, no se nos muestra sólo la escena que reclama ser vista, sino que esta pasa a un segundo orden de importancia restituyendo el protagonismo a quienes la miran y la describen. En coherencia, tampoco da cuenta del desfile militar, sino que por el contrario dedica más tiempo y atención a lo que sucede durante el descanso de los soldados, cuando desprovistos de su función como elementos de la puesta en escena diplomática, estos se desvelan a sí mismos bajo la máscara del uniforme, comiendo, fumando y flirteando con una chica en medio de la plaza. La concepción «moral» y moderna de esta secuencia consiste en que Guerin filma y recompone todas las periferias, todos los fuera de campo de los que la lógica del cine y de la actualidad periodística del discurso televisivo regido por una agenda informativa exigirían encuadrar. Por un lado, *Guest* retoma el gesto rebelde de Chris Marker en el inicio del ensayo fílmico *Le tombeau d'Alexandre* (1992). Aquel cineasta, entonces, dialogaba con unas imágenes de principios del siglo XX filmadas con motivo de un desfile celebrado durante la conmemoración del centenario de la dinastía Romanov en el trono de Rusia. En un cierto momento, la voz en *off* de Marker detiene el discurrir natural de las imágenes, fijando su atención sobre el gesto de un noble que participa en la comitiva y por tanto está situado en la posición privilegiada que solicita ser vista. La voz en *off* interpreta que ese gesto pretendía increpar a un observador situado en el fuera de campo que no se había quitado el sombrero al paso del cortejo, acusando incluso un abuso de poder y formulando todo un alegato ético y moral: «*on ne reste pas couvrés au passage de la noblesse; dominés, exploités, éventuellement masacrés, mais pas humiliés, jamais*» (Marker, 1992; 00:03:40; figura 138)²²². De forma análoga, en la secuencia comentada de *Guest*, el punto de vista sostenido por Guerin se queda con los dominados, explotados y eventualmente desplazados; con los soldados fuera de servicio, pero sobre todo, más tarde, con el limpiabotas que emprende una discusión sobre los colonizadores españoles y la fiebre del

²²² «No se permanece con la cabeza cubierta al paso de la nobleza; [seremos] dominados, explotados, eventualmente masacrados, pero nunca humillados, jamás.» (*tr. n.*). Resaltamos en cursiva la primera frase para contextualizarla, ya que es la declaración que la voz en *off* del ensayo fílmico la atribuye al personaje que increpa.

oro como el origen de la corrupción; o con los represaliados políticos de una manifestación que tiene lugar ante el palacio presidencial cuyas pancartas declaran: «EXIGIMOS ESTABILIDAD JURÍDICA EN EL PROCESO DE PAZ. CUMPLIMIENTO A LO ACORDADO» (2010; 001:21:25).

El discurso fílmico, en tanto que formula una toma de partido que pasa por explorar lo que normalmente no dictaría el sentido común de lo noticiable en el espacio público, propone entonces el reto de una cancelación de la forma canónica en busca de otra nueva que aún no se sabe cuál será; suscitando un borrado desde las estructuras de superficie hasta el replanteamiento de las estructuras semio-narrativas del nivel profundo. El sujeto incluso trata de cancelarse a sí mismo, no como identidad personal con nombres y apellidos –pues de este mundo no podemos caernos–, sino como sujeto creador orientado hacia la creación, como enunciador en relación con el enunciado, hacia su hacer como cineasta. Y con ello transforma necesariamente el aparecer del mundo que le rodea. La semiótica narrativa nos enseña que el universo como estructura del sentido se modela según los programas que desempeñan los sujetos. El mundo adquiere entonces una forma según el modo de transitarlo. Igualmente, los recorridos establecen cauces y modos que visibilizan una serie de cosas al tiempo que dejan otras en un segundo plano, incluso las invisibilizan dando lugar a «modos de existencia» alternativos que dependen a todas luces de la forma y no de la sustancia (*cf.* Greimas & Courtés, 1982, I: 167). En este caso, el supuesto programa narrativo de base de un sujeto que busca conjugarse con el éxito y el reconocimiento de su obra se va desvaneciendo poco a poco hasta volverse del revés: el personaje, figurativizado como cineasta en la semántica discursiva, mediante su estrategia de la fuga desde el centro que todos miran hasta la periferia en donde se esconde, trata de separarse el máximo posible de ese objeto valorizado en la situación inicial del *photocall* y de la sala de prensa, esto es, él mismo en una estructura reflexiva. ¿Se convierte entonces en un vagabundo sin propósito alguno? ¿En un reflejo, en una sombra? ¿En un ojo que mira y registra? ¿Su sentido se vacía y con él también el de la película? Si se acepta que *Guest* aún puede significar algo más que un cúmulo de notas meramente referenciales, se descubrirá que su mecanismo interno pone en marcha una restitución de ese sentido común del mundo del cine al que el personaje renuncia; pero un sentido que aún es desconocido, que podría emerger en cualquier momento, y que, en consecuencia, se puede tanto esbozar como borrar cuantas veces se quiera. A su modo, Ahmad Natche contesta a la pregunta formulada más arriba: «¿dónde se encuentra la verdadera celebración del cine? ».

Sin duda, el cine como lo entiende Guerin poco tiene que ver con la exhibición de sus profesionales en el escaparate de los festivales; el cine –al igual que la literatura o la pintura, mediante otras herramientas,– surge allí donde se produce el encuentro de una subjetividad con un mundo informe e indiferente del que trata de dar cuenta –como cuenta los leones de utilería el niño que pasea por la Mostra (el primer actor con diálogo que aparece en el film)–, y eso puede ocurrir en cualquier lugar o situación, o casi. (Natche, 2010: 96)

Casi en cualquier lugar o situación: lo que está claro es que ya no puede ser en los espacios tradicionalmente consagrados al cine, el cual debe resituarse en relación con las otras artes y con el mundo natural, renegociando una a una las diferencias que lo constituyen como objeto de valor en la tensión entre el /ser/ y el /hacer/ del cineasta. Como personaje, de hecho, su periplo no da cuenta de otra cosa que de la adquisición de una competencia modal, de un /saber/ que le permita *hacer cine* y /ser/, finalmente, un cineasta.

Añadiríamos nosotros: ser un cineasta moderno. La dinámica de la sintaxis narrativa se invierte en tanto que el programa narrativo de base se convierte en un misterio que sólo desvelarán los programas parciales de uso conforme vayan siendo transitados. El truco permanente de escapismo del personaje-narrador y hasta cierto punto también autor de esta película ejerce una función significativa de fuga de la narratividad, no sólo en lo que se refiere al relato, que se vuelve endeble y débil, sino en lo que concierne al sentido que esos significantes podrían encerrar. De este modo, la reflexión que suscita *Guest* es la de una toma de partido por un cine menor, por un cine experimental en estado de búsqueda permanente a través de las formas cinematográficas en vivo. Es decir: un retorno al cine etnográfico como deriva del *cinéma vérité* que, al modo de Jean Rouch y Edgar Morin en *Chronique d'une été* (1961), no se basa en la traducción de un relato previo, es decir, de un guión, sirviéndose de las figuras del mundo natural para restituir y dar cuerpo el plano de la expresión. Por el contrario, se asienta sobre el paso previo de negociación o pacto que ponen en pie tanto la forma de la expresión como del contenido, que podrían dar lugar a un discurso articulado, y con ello al sentido, a partir de una poética del encuentro, de la conversación, entre una instancia que observa y un fenómeno que se manifiesta y despliega a través de una forma encontrada:

Cineastas como Louis Malle en *Place de la République* o Pasolini en *Comizi d'amore* han hecho de la conversación la mejor materia prima para el cine. En esas películas puedes ver cómo instintivamente crean cine, construyen una película conversando. El legado del cine, sus técnicas, sus recursos narrativos y compositivos, gravitan sobre esos instantes de conversación sin necesidad de más añadidos. Con las mismas herramientas que el reportero de televisión consigue algo completamente distinto. [...] Cuando filmo, el principal sorprendido debo ser yo. Las buenas secuencias evolucionan para mí como una paulatina revelación que debo trasladar al espectador. Por otro lado, mi compromiso parte de una escritura –por tosca que

sea, pero escritura– en donde la decisión de un encuadre, de una distancia, de mostrar un espacio, crear una pausa, decidir los cortes de plano, etc., obedece a algo. (Guerin en Natche, 2010: 102)

En consecuencia, la forma de trabajo de la poética del esbozo mediante notas en sustitución de la tradicional escritura del guión adquiere todo su sentido: al igual que el jazz se basa en la improvisación suscitando variaciones sobre el mismo tema destinadas a poner de manifiesto el virtuosismo del intérprete musical, el cineasta improvisa reaccionando a toda esta serie de encuentros, de manera que el movimiento de la cámara, el pulso incluso al sostener el dispositivo, se transfieren a la imagen en una demostración de la pericia del creador que reacciona al mundo natural y lo modela a su antojo al tiempo que construye su propia identidad visiva como producto de esa visión.

9.3. Huésped en su propia casa: del cine como un gran arte del retrato.

Where I come from nobody knows and where I am going everything goes. The wind blows, the sea flows, nobody knows... And where I am going, nobody knows. (Dieterle, 1948; 00:09:25)²²³

El título de la película cumple con una función paratextual que contiene quizás la más importante clave de lectura: *Guest*. El uso de este vocablo contiene dos informaciones a tener en cuenta: la primera de ellas tiene que ver en un nivel general con el sistema expresivo del que procede, la lengua inglesa; mientras que la segunda se desprende de su desarrollo semántico. De un lado, el inglés se ha convertido hoy por hoy en la lengua franca de todo tipo de intercambios: económicos, políticos, culturales, académicos... también es la lengua del viajero que llega a un país desconocido cuyos códigos no domina. Su uso le garantiza la posibilidad de una mínima comunicación al tiempo que lo confirma como extranjero. De la otra parte, el semema constituido por una de las acepciones de esta voz en el diccionario monolingüe Oxford indica lo siguiente: «a person who is invited to a particular place or organization, or to speak at a meeting» (Oxford, 2016)²²⁴. Desde este punto de vista, el título designa a la perfección el estatus del personaje que hemos descrito y analizado en las páginas precedentes: un cineasta invitado por distintos festivales para presentar aquella película de la que, a pesar de todo, nunca aparecerá hablando. Sin embargo es obvio que una voz enunciativa –aunque silenciosa– se manifiesta en la película a través del montaje.

²²³ «De dónde vengo, nadie lo sabe; a donde voy se dirige todo. El viento sopla, el mar fluye, nadie lo sabe... Y dónde voy nadie lo sabe.» (*tr. n.*).

²²⁴ «Una persona invitada a un lugar u organización; o invitada para un discurso o un encuentro.» (*tr. n.*).
http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/guest_1?q=guest

Otras hipótesis: el mismo diccionario incluye una expresión idiomática de tipo informal que se podría aplicar a una petición de permiso para hacer algo o para disponer de algún objeto, recurso o herramienta de propiedad privada: «used to give somebody permission to do something that they have been asked to do. F.e.: *Do you mind if I use the phone? –Be my guest!*» (*ibidem*)²²⁵. Bajo este punto de vista, el semema que de aquí se desprende se asienta sobre la oposición categorial propio/ajeno, diferencia que presupone primeramente un reconocimiento respetuoso de la otredad; y en segundo lugar, un encuentro en el cual la respuesta afirmativa «be my guest» constituye una metáfora que da cuenta de un espacio de acogida en el cual, no obstante, se ven reforzados los roles de anfitrión y de huésped así como las nociones de lo propio y de lo ajeno. Ahora bien: ¿quién es el «guest» en esta película? ¿El cineasta con respecto a una serie de rituales, convenciones y formas de sociabilidad atribuidas al espacio del cine? ¿O será por el contrario una invitación que el enunciador-personaje hace a los espectadores, «be my guests», para convidar a entrar en el espacio de la negociación y de la creación? ¿Quién es el sujeto de la interpelación y quién el interpelado?

Especulaciones aparte, lo cierto es que no resulta fácil resolver esta cuestión, especialmente porque el autor está, figurativamente, expulsado de la película. Jamás veremos un autorretrato del enunciador-personaje, incluso aunque este diga llamarse José Luis Guerin y algunas imágenes especulares den cuenta de su aspecto físico. En ningún caso el *cameraman* se encuadrará a sí mismo en primer plano convirtiéndose en objeto de una filmación directa. Su propósito consiste en tomar retratos de las presencias que encuentra a lo largo de su viaje, no de sí mismo. Pero el simple hecho de retratar, de tomar un retrato, ya implica necesariamente el punto de vista de alguien que observa y que captura esa imagen. El retratista se muestra cuanto se oculta, adquiriendo una posición indirecta –de «invitado», ¿por qué no?– en el retrato que produce, convocado por la mirada que el modelo devuelve al espacio de la observación sobre el que coinciden el supuesto autor y el espectador. No se trata de una contradicción, sino de una argucia poética para poner en pie el discurso, un juego de máscaras nuevamente entre el término neutro y el término complejo, con distintas posibilidades que se plantean como potenciales en el trayecto de adquisición de la competencia modal del cineasta: la búsqueda de materiales para una película. Los indicios que dan cuenta de dicha presencia vienen dados por dos vías

²²⁵ «Usado con el fin de dar permiso para hacer algo a alguien que ha pedido permiso. P.e.: ¿Te importa si uso el teléfono? ¡Por favor, adelante!» (*tr. n.*).

paralelas: el sonido, pues su voz se filtra a menudo en el campo sonoro, y las imágenes. Procedamos de forma ordenada según el criterio de indicialidad de estas manifestaciones – si es que aún es posible hablar de tal fenómeno semiótico en el cine digital de otro modo que no sea el del simulacro–.

El director comenta a propósito del sonido que vaciló durante el montaje entre dejar sus propias intervenciones de viva voz o eliminarlas por completo: «mi voz ahí ha sido un inevitable efecto colateral. Era muy reticente, pero era ineludible; buena parte de las situaciones se configuran por mediación o interacción mía y no era justo ocultarlo» (Guerin en Natche, 2010: 101). La presencia acústica responde por tanto al principio moral del cineasta de la segunda modernidad que acepta su necesaria mediación y que además la emplea como una herramienta con la que jugar en su hacer creativo, poniendo en movimiento el fenómeno con el que se confronta. Pero es que en este caso, dicha toma de partido está llevada hasta el extremo, pues la mediación se delata a sí misma como resistencia o como renuncia hacerse presente adquiriendo el rol de un «guest» en el interior de su propio enunciado: el cineasta que decide dar un paso atrás replanteando las condiciones del aparente vínculo entre autor, enunciador y personaje.

En lo que a la autorialidad se refiere, una reflexión sobre el cine de autor no nos parece aquí pertinente, puesto que el hecho de la huida y la tematización de la adquisición de la competencia modal mediante la búsqueda del cuerpo de una película que constituirá una incógnita hasta el momento del desenlace, se opone a la noción baziniana de la *politique des auteurs* como conjunto de huellas personales infiltradas por medio de las técnicas de puesta en escena (cfr. Bazin, 1957: 2-11). En este caso, la voz propia no existe *a priori*, no se filtra, sino que habrá de ser una consecuencia de la confrontación con los fenómenos del mundo natural:

Me da la impresión de que muchos cineastas actuales están más preocupados por la creación de sí mismos como personajes que de sus propias películas. E incluso que eso viene generando una inversión de principios: ahí donde nos preguntamos *¿qué película debo hacer?*, nos encontramos preguntando, *¿qué película debería hacer el personaje que he creado?* De ese modo, la autoría no viene dada como consecuencia de una práctica sino como artificio premeditado. Todo aboca bastante a ello; el sistema de promoción de películas del que participan los festivales nos obliga a una exhibición impúdica. Incluso cineastas que en nada requieren una noción de autoría se ven obligados a hablar como tales en una espiral de artificio. Nunca los cineastas habíamos hablado tanto. (Guerin en Natche, 2010: 99)

Renunciando a hablar de sí misma, esta instancia que pone en marcha el discurso para mostrar la alteridad se presenta bajo la forma de un enunciador-testigo cuya presencia es irrenunciable para que el enunciado-testimonio exista; al tiempo que genera un pacto de

confianza sostenido por la triple deíxis *yo-aquí-ahora* en un efecto de sentido realista basado en la impresión de una enunciación en tiempo presente. Esta condición, además, cuestiona su investidura como personaje claramente identificable en el interior del enunciado. Afirma al respecto Guerin:

no creo que mi voz por sí misma me configure como personaje; en todo caso, la suma de elecciones como enunciador que además interactúa con los personajes y con la técnica sin duda me hace más visible. Una presencia que el título reconoce como protagonista y que, sin embargo, a mi parecer, esquivo el estatuto de personaje. [...] Cada película te deja en un estadio completamente nuevo, inédito. (Guerin en Nache, 2010: 101)

Así es que dando un paso atrás en cada nuevo encuentro con la alteridad, el enunciador acata su necesaria mediación como hilo conductor, reconociendo que es solamente el portador de un punto de vista. Lo propio frente a lo ajeno, el yo conformado frente a la otredad, y ante todo la dialéctica presencia/ausencia, encuentran mayor desarrollo en las imágenes visuales, en donde, como hemos anticipado, estas dan cuenta de la corporeidad del enunciador o bien a través de los movimiento de cámara y del pulso – consecuencia de la colocación de la prótesis visual como extensión de la mano y del ojo del cuerpo humano–; o por el contrario a través de imágenes reflejadas, encajadas dentro del encuadre como imágenes en segundo grado y por tanto producidas, especulares. Este tipo de imágenes que dan cuenta del paso atrás y del enmascaramiento/desenmascaramiento aparecen hasta de tres maneras distintas, con lo que podemos establecer una pequeña tipología: sombras, retratos –que no autorretratos– y fotografías.

9.3.1. La sombra y la *silhouette*.

Las sombras aparecen como el resultado de la proyección de un cuerpo cualquiera sobre distintas superficies a consecuencia de la incidencia directa de la luz. Cuando se trata de una figura humana, esta podría convertirse en el reflejo inconfundible de los rasgos característicos del individuo. Dentro del gran fenómeno de la sombra nos situaremos en el caso particular de la *silhouette*. Siguiendo a Victor I. Stoichita (2008: 143 y ss.) dicha técnica difundida por Johann Heinrich Füssli y Johann Caspar Lavater surge en el seno de una moda cultivada en las cortes europeas dieciochescas. Su denominación se debe a un juego de palabras con el apellido del ministro de finanzas de Louis XIV en la corte francesa – Étienne de Silhouette–, lo que da cuenta de su éxito en la época. Indica este autor que la *silhouette* perseguía el máximo parecido posible entre la forma dibujada y la fisionomía del modelo por medio del calco de la figura corpórea sobre una pantalla a contraluz. En virtud

de la relación indicial entre el original y la copia, a la *silhouette* se le atribuye un valor de verdad que podría revelar rasgos ocultos a los sentidos en el mundo de las apariencias, de modo que «l'analisi dell'ombra equivale a una psicoanalisi *sui generis* [...]; un ombranalisi» (*op. cit.*: 148)²²⁶. Así es que la *silhouette* se puede considerar a un tiempo como antecesora de la fotografía, como alternativa al retrato pictórico y como herramienta de definición de la identidad por medio de una forma visiva reducida a las dos dimensiones de la superficie plana y al cromatismo del negro sobre blanco o viceversa:

A dispetto di tutte le critiche cui fu fatto l'oggetto, il sistema di Lavater diventò negli anni tra Sette e Ottocento una pratica estremamente diffusa, a metà strada tra l'esercizio ludico e l'esperimento scientifico. È un sistema che considera l'ombra un'emanazione dell'individuo in grado di fornire sul proprio io interiore delle informazioni più sincere di quanto farebbe l'individuo stesso. Quel che la pratica fisiognomica fa non è affatto leggere l'espressione –*der Ausdruck*–, che riflette lo stato momentaneo dell'anima, i lineamenti –*die Züge*– rimandano alla sua struttura profonda. È per questo motivo che per l'esperto in fisiognomica l'ombra catturata è più preziosa di qualunque viso in carne ed ossa posto davanti a lui. Quel che la persona nasconde l'ombra lo svela. Ed è questo anche uno dei motivi del suo successo come gioco di società: tutti coloro che decidevano di sottoporsi lo facevano provando un misto di timore e di speranza: timore di svelare qualche orribile infermità dell'animo; speranza di mettere sotto gli occhi altrui delle insospettite qualità positive. (Stoichita, 2008: 148)²²⁷

La ingenuidad de este planteamiento espiritualista no impide que a partir del valor que la memoria colectiva le ha asignado a la *silhouette*, aquella pueda adquirir una función de gran eficacia simbólica. En ocasiones, como le sucede a Peter Pan en la película de Disney, la sombra llega incluso rebelarse contra el cuerpo que la proyecta. Y cuando al fin consigue atraparla, Wendy se la cose a los zapatos con tal de que vuelva a ser el reflejo fiel de la personalidad de su dueño (Brenon, 1953; 00:15:00). A partir del caso de Peter Pan cabe además una observación: la sombra se subleva contra el original porque contiene y asume todos los valores que caracterizan a ese personaje que se niega a crecer, de modo que es portadora con plena coherencia de los más recónditos aspectos de su psicología. Si la burla y la rebelión forman parte de la identidad de Peter, su sombra proyectada no podía sino manifestarlas potenciadas.

²²⁶ «El análisis de la sombra equivale a un psicoanálisis *sui generis* [...] un sombranalisi». (*tr. n.*).

²²⁷ «A pesar de todas las críticas a las que el objeto fue sometido, el sistema de Lavater se convirtió en los años entre el Settecento y el Ottocento, en una práctica extremadamente difundida, a medio camino entre el ejercicio lúdico y el experimento científico. Es un sistema que considera a la sombra como una emanación del individuo capaz de proporcionar algunas informaciones sobre el propio yo interior, más sinceras de lo que lo haría el propio individuo. Aquello que la práctica fisiognómica hace no es siquiera leer la expresión (*der Ausdruck*), que refleja el estado momentáneo del alma, sino que los contornos (*die Züge*) reenvían a su estructura profunda. Es por este motivo que para el experto en fisiognómica la sombra capturada es más valiosa que cualquier rostro de carne y hueso colocado ante él. Aquello que la persona esconde, la sombra lo desvela. Y es este también uno de los motivos de su éxito como juego de sociedad: todos aquellos que decidían someterse a la prueba lo hacían experimentando una mezcla de temor y de esperanza: temor de desvelar cualquier horrible enfermedad del ánimo; esperanza de mostrar ante los ojos de los demás insospechadas cualidades positivas.» (*tr. n.*).

Quizás sea por ello que en el siglo XX la *silhouette* con su presencia misteriosa haya pasado a ser la firma o la marca personal de algunos destacados cineastas, como es el caso de Alfred Hitchcock (figura 139) en serie televisiva *Alfred Hitchcock presenta...* –cuya cabecera empieza con su característica sombra que avanza hasta coincidir con la forma del dibujo de los cuatro trazos básicos que lo representan–; o de Federico Fellini en una fotografía tomada por Tazio Secchiaroli durante al rodaje de *La dolce vita* (figura 140). La forma corpórea del cineasta queda transferida a una silueta que permite identificarlo según su contorno singular, de modo que frente a las formas redondeadas de Hitchcock o al tupé y al abrigo de Fellini, a Guerin lo reconoceremos por la gorra –por cierto de frente y no de perfil como en los casos anteriores– con la que suele aparecer en público, por el contorno ondulado de su pelo rizado y, como no puede ser de otra manera, por la prótesis corpórea de la cámara Mini DV con el micrófono direccional, como en la secuencia 16 durante la visita a Samaria (2010; 01:54:57; figura 141), o también anteriormente en una habitación de hotel en Nueva York (2010; 00:26:38; figura 142).

En estas secuencias, la *silhouette* da cuenta de un cuerpo que por un lado ha naturalizado en su corporeidad la prótesis tecnológica, la cual es fundamental para dar lugar a la enunciación de aquello que se nos está mostrando; y de otra parte retrae la intervención del *cameraman* a un segundo plano para cederle el protagonismo a los sujetos retratados. En el caso de la secuencia de Samaria, su condición de «guest» se ve reforzada por esta presencia fatua que renuncia a pronunciarse ante la evidencia del paisaje asolado por los desastres de la guerra; también por el hecho dar voz a los niños que lo guían por aquel escenario y cuyo idioma no logra comprender. Este dejar manifestarse al entorno pone en pie el esbozo de un relato, el de aquellos niños que muestran la pared de la escuela destruida para indicar el lugar que en el pasado hizo las veces de una sala de cine. Se pone así de manifiesto una estructura transitiva: la del reconocimiento de la alteridad, la del diálogo en la que yo estoy dispuesto a guardar silencio, como una sombra proyectada desde un segundo plano, para que tú puedas expresarte y manifestarte ante mí.

Así es que en *Guest* la sombra no se rebela, tampoco hace falta coserla a los zapatos como Peter Pan, sino que por el contrario parece como si Guerin la hubiera descosido dejándola vagar sin rumbo, observando durante un año para, después, hacerse cargo de todas esas observaciones y buscarles un sentido, una forma a través de la composición o montaje de un discurso fílmico.

9.3.2. Retratos.

En segundo lugar habrán de tomarse en consideración todas aquellas escenas que proponen un diálogo entre las artes, especialmente entre el cine y la pintura. Guerin sin embargo no se dirige hacia la alta cultura, hacia la pintura que es digna de estar colgada en los museos –como sí sucedía en *Unas fotos...* o como sucederá también en *Dos cartas a Ana*, en donde esta cuestión veremos que pasará a constituir de hecho el tema central–, sino que respetando la moral de la huida respecto de los lugares tradicionalmente consagrados a las instituciones artísticas y siempre circunscrito al espacio público, se confronta con pintores, dibujantes o caricaturistas callejeros. Estos, al tiempo que son retratados por la videocámara, devuelven con sus instrumentos la imagen del contracampo, es decir, la imagen de aquel que les está filmando; al tiempo que ambos son observados por una multitud de curiosos que contemplan cómo se desarrolla la doble empresa creativa: ¿quién observa a quién en esta maraña de miradas cruzadas entre el natural –siempre negado– y el acto de enunciación recíproca? (2010; 00:23:16; figura 143).

- ¿Hay posibilidad de ver su película?
- La proyectan en el festival.
- ¡Ah en el festival...! El cine es una maravilla, ¿eh?
- La pintura, la pintura...
- Sí, la pintura también es fantástica. Yo a la pintura la considero la reina de las artes. A pesar de que todo el mundo dice que es la música la reina de las artes. [...] Porque la pintura es el trabajo de un hombre en solitario y no requiere más que eso.
- Como los operadores de los hermanos Lumière, que viajaban con la cámara a cuestas. Fíjate incluso que llevaban el trípode como si fuera un caballete, como un pintor.
- [...] Yo los retratos los hago por captar un poco la peculiaridad de las personas; y los españoles en eso son unos maestros. Velázquez, José Ribera... captaban muy bien las expresiones. (2010; 00:36:45)

Ambas artes plásticas aparecen representadas desde el punto en común marcado entre el cine de los orígenes y las técnicas del dibujo al natural. En concreto, a partir del modo de utilizar y llevar la cámara del operador solitario en el espacio abierto, común a los operadores de los hermanos Lumière y a una «nueva raza de jóvenes solitarios que rodarán invirtiendo hasta su último céntimo y sin dejarse atrapar por las rutinas materiales de su oficio» según Robert Bresson en sus *Notas sobre el cinematógrafo*; como una vuelta al artesanado con las «películas de cinematógrafo» en la que el dispositivo asume la función de retratar a un modelo que comparece ante la cámara en lugar exigir al actor que interprete o encarne un ideal (2007: 93).

Frente a la pintura académica de estudio en grandes formatos, se reivindica aquí la espontaneidad de los formatos menores, al estilo de los impresionistas y de la pintura al aire

libre. De otra parte, la estructura relacional de miradas es constituyente de sí misma en virtud de los tres polos que articula: 1) en un extremo coloca a una instancia que observa y enuncia por medio del dibujo; 2) dicha instancia, a través de su hacer creativo con el lápiz, restituye la presencia de alguien que lo está observando y registrando, quien a pesar de todo oculta su identidad tras ese enunciado producido ante sus ojos; y 3) finalmente, dicha reciprocidad aparece bajo la mirada atenta de una multitud de espectadores que asisten a esta dialogía entre dos sistemas expresivos que comparten y confían, cada uno desde sus propios parámetros, en la técnica del retrato.

9.3.3. El retrato fotográfico.

En tercer lugar, las fotografías del cineasta que aparecen en los encuadres son imágenes de tipo identificativo que se colocan en las acreditaciones de los festivales de cine. Dichas acreditaciones las veremos formando parte de bodegones o naturalezas muertas minuciosamente compuestas con la palabra «Guest» en un lugar bien visible junto con otros objetos como las cajitas de las cintas MiniDV que sirven de soporte de filmación, programas de mano, cuadernos, lápices, etcétera (sec. 5; 2010; 00:10:10, figura 144 y sec. 2; 2010; 00:39:29; figura 145).

En otros casos veremos el proceso de la acción de fotografiar: ello comporta un efecto nada banal en donde la sintaxis se invierte, de manera que el *cameraman* se convierte no en sujeto sino en objeto de la acción de fotografiar, al modo del cazador cazado. En la secuencia 8, durante el Festival de cine de São Paulo, una azafata está elaborando la acreditación, de modo que es ella quien dirige esta escena dando las indicaciones de colocación de un cuerpo que no vemos porque queda en el contracampo: «levanta un poquito... -¿Así te va bien?», responde José Luis en *off*. La muchacha, tras tomar la fotografía, gira la pequeña camarita digital y muestra la pantalla LCD, estableciendo un montaje de plano/contraplano en el mismo encuadre con el que devuelve la imagen de José Luis con su habitual gorra y con su cámara Sony Handycam en la mano: «¿está bien? ¿sí?», pregunta la chica siempre sonriente (2010; 00:39:20; figura 146).

Sobre la fotografía aún encontraremos varios momentos más en donde esta técnica aparecerá tematizada. Dichas escenas forman parte de una isotopía que podríamos incluir dentro de los diálogos entre artistas, en las que José Luis encuentra a distintos creadores más o menos profesionales: desde los fotógrafos ambulantes que con su cámara e impresora digitales toman retratos en la plaza de Bogotá, hasta la visita en Macao al

fotógrafo que enseña su colección de imágenes de toda una vida.

En el primero de los casos, el registro del 18 de septiembre, martes, arranca con una serie de imágenes en las que Guerin es objeto de observación de un público armado con cámaras de vídeo: es nuevamente el cazador cazado. Mientras filma a todos esos ojos que lo están observando, mostrando el contraplano de lo que en esa disposición espacial merece ser visto –el estrado de una sala de conferencias o de un aula–, la voz de un presentador comenta: «yo quisiera iniciar este diálogo antes con una pregunta un poco amplia pero que todos tenemos en la cabeza: es qué tanta ficción hay en sus documentales y qué tanto documental en sus ficciones» (sec. 5; 2010; 00:10:30). Entonces un corte seco nos priva de la respuesta y aparece la plaza en donde una niña rodeada de palomas está posando para unos fotógrafos ambulantes: «¡a la cámara por favor! ¡Sofía no cierras los ojos, mira para acá, oye! ¡Normal! ¡Mira a la cámara Sofía!». Dichos fotógrafos cuentan entonces su historia: toda su vida han trabajado con un negocio ambulante en aquella plaza, primero vendiendo maíz para las palomas; y ahora se suben al carro de las nuevas tecnologías con las fotografías instantáneas que producen en el acto con una pequeña impresora portátil (figura 147). «¿Cuál es el secreto para tomar una buena fotografía» (2010; 00:11:32), pregunta José Luis, negando sin embargo la respuesta de la mujer con un nuevo corte seco que pasa a otra situación distinta de las que tienen lugar en aquella plaza.

Más adelante, en el segundo de los casos, la visita a Macao descubre toda la trastienda de la fotografía. Si en Bogotá se trataba de la inmediatez, ahora se manifiesta por el contrario un tiempo dilatado y lento: aquel de la imagen analógica que emerge en el laboratorio por la reacción química de la emulsión fotográfica; de modo que la imagen que instantáneamente se fija constituyendo un recuerdo del aquí y del ahora se ve modificada bajo el peso del tiempo (2010; 00:54:55; figura 148). El punto de vista del encuadre se acerca a las fotografías, las contempla... entonces practica un juego que retoma el mecanismo poético de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, es decir, la acción de componer relatos por medio de la individuación de las figuras en los encuadres. Mientras el *cameraman* examina las fotografías, la traductora entabla un diálogo con el fotógrafo. Así este se revela como portador de una infinidad de relatos desplegados por medio de la palabra pronunciada superpuesta a las fotografías:

- Quiere conocer nuestra historia, viene de España, a lo del festival de cine. Quiere filmar aquí pero sólo encuentra casinos.
- Tengo montones de fotos viejas... ¡vengan! ¡Vengan conmigo!
- Es viejo, nadie conoce mejor nuestra historia [ríen]. Hace mucho tiempo que vive aquí. [...]

- ¿Cómo conoció a su mujer?
- La vi en una foto y nos casamos inmediatamente.
- Se dice que antes los novios se conocían por fotos.
- Sí, no la vi antes de la boda. Murió hace 37 años: ¡ahora soy viejo y feo! No me gustaría que me viera así.
- Claro, ¿cómo pudo ella casarse sin conocerlo?
- Ella no me conocía y yo no la conocía a ella. [...]
- Se enfoca así... para hacer buenas fotos tienes que conocer la técnica. Tengo muchas fotos. Tengo entre 200 y 300 fotos ampliadas. Para verlas todas se necesita un buen rato. Esto es la fachada de San Pablo. Si alguien quiere una copia no hay problema. Tengo muchos paisajes. Mire, esto es la entrada, la tomé en los años 30.
- ¿Todavía estaban los portugueses aquí?
- Ellos no podían vivir aquí; sólo chinos. Aquí todos han muerto, yo tengo ya 90 años. (2010; 00:55:10)

Toda una sinécdoque entre el viejo fotógrafo y las fotografías: del testimonio al archivo, de la inmediatez a la distancia entre respetuosa y excitante de alguien que, por un momento, puede asomarse o bien al pasado o bien al lugar del deseo, como el anciano que recuerda que conoció a la que luego fue su mujer a través de una imagen. ¿Qué misterio encierra esta forma de relación, esta estructura fundamental del retrato?

9.3.4. Análisis estructural del retrato.

La reflexión sobre el retrato que plantea *Guest* surge a partir de distintas secuencias que adquieren la forma de los diálogos de artistas. En los casos concretos que hemos enumerado en el epígrafe anterior, estos coloquios los entablan el cineasta y el pintor, o el cineasta y el fotógrafo. Les es común su interés hacia el rostro humano, como inquietos exploradores de las historias que aquellos encierran. Parece, pues, que entre ellos late con fuerza una misma inquietud: el intento, acaso desesperado, de encontrar una revelación a través de la acción de observar y de trazar una serie de formas sobre una superficie. La operación de elaborar un retrato consiste por tanto en un devenir, en un *work in progress*, en el hallazgo de una forma que da acceso a todo un universo por descubrir: el enigma que pone de manifiesto el rostro humano.

«Retrato», «retraer», «retener»... «sustraer», incluso. Quedan valorizados en esta técnica dos elementos: el sujeto-retratado y el retrato, entre los cuales se presupone una relación de identidad fisiognómica. La calidad de un retrato y por tanto el virtuosismo del retratista se medirían en función del parecido entre uno y otro. Surge así un tercer elemento: el sujeto-retratista, quien establece mediante su arte un nexo entre los otros dos.

Los retratos filmados nos demuestran sin embargo que esta técnica no se limita a duplicar miméticamente la corporeidad de un modelo –como quieren las teorías realistas–, puesto que en el cine el parecido fisiognómico viene dado de antemano por la capacidad de reproductibilidad técnica del dispositivo fotográfico. Su pericia y su arte, pues, no sólo habrán de medirse según el grado de parecido físico. De lo contrario las imágenes no serían más que depósitos de melancolía, lamentaciones funerales ante el paso del tiempo. El cineasta se limita a «capturar» una corporeidad a través de su dispositivo mediador, tomando prestado un cuerpo con el que dotar de existencia a una forma a través de su manifestación como figura visiva. El retrato filmado pues, realiza una presencia a partir de la figuratividad manifestada, en virtud de un pacto entre un sujeto-observador y otro sujeto-observado. Indagar ese intersticio, esas relaciones que permiten identificar a una forma como forma de algo, habrá de reconocerse que es el establecimiento mismo de una función semiótica. Es por tanto competencia de nuestro enfoque ocuparnos de esas reglas de correspondencia pactadas durante el proceso de trazado.

Circunscribiéndonos a lo que acontece en el decurso de *Guest*, la técnica del retrato parte de una encrucijada que, abandonando un enfoque ontológico que nos obligaría a movernos en la categoría de fidelidad/infidelidad con respecto a su modelo o referente, lo que plantea es en realidad el problema de la constitución de una mirada. Se convierte así en una argucia de esta película sin cuerpo y sin argumento para encontrar una forma. En *Guest* el personaje es un *flâneur* que, como hemos visto, está constituido por algo que llama poderosamente su atención. De este modo, el retratista y el cineasta moderno, como el *flâneur*, capturan cuerpos del mundo natural instituyendo prácticas de enunciación que negocian el sentido de las figuras encontradas; empresa que se antoja siempre inconclusa a la vista de la transitividad de aquellas formas inescrutables en su totalidad. El retratista queda interpelado por algo que percibe como un enunciado colocado o incluso abandonado en el mundo natural. Dicho enunciado ya está formado y en circulación. Este lo seduce, enviándole constantes mensajes; y así es que el sujeto se constituye como enunciatario de aquellos mismos mensajes. Es justo en ese momento en que se ve afectado por la interpelación cuando el sujeto, a su vez, enuncia un objeto particular –el cuadro del retratista, la novela en Proust, la película-diario en Guerin–, el cual es el resultado de la evocación de aquella experiencia de encuentro. Sería esta la secuencia:

Enunciado > Enunciatario > Enunciador > Enunciado

En la sintaxis fundamental, por tanto, podríamos trazar el siguiente esquema (figura 149): el sujeto se encuentra disjunto de su obra de arte, la cual se ve incapaz de realizar. A continuación algo llama poderosamente su atención, poniendo en pie una relación recíproca de intersubjetividad. Y, finalmente, si esa llamada lo constituye como sujeto, ello le permite conjugarse con el objeto que por fin se encuentra accesible, en virtud de una proyección entre el sujeto 2 y el objeto de valor hasta ese momento inaccesible. La relación intersubjetiva constituye el programa narrativo de uso (PU) tras el cual se descubre un programa de base (PB). El PU sirve, por tanto, para solucionar el problema de la disjunción con el actante-objeto valorizado, esto es, la obra artística.

$$(S \cap O) > (S_1 < > S_2) > (S \cup O)$$

Figura 149: componente sintáctica fundamental.

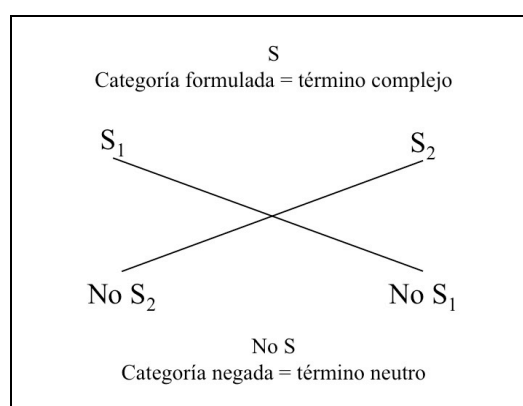


Figura 150: componente semántica fundamental.

Desde el nivel profundo de la semántica fundamental, otro esquema se podría articular sobre el cuadrado semiótico del neutro (figura 150), en donde el encuentro recíproco opera el pasaje desde el no-sujeto hacia el sujeto, cada uno de ellos independientes entre sí en la déixis positiva por una relación diferencial en la que el S_1 comporta un valor que lo distingue del S_2 y viceversa; al tiempo que esa misma diferencia dota a ambos de una existencia recíproca. Transitar el pasaje del término neutro al término complejo supone sentar las bases de un pacto que es único e inmanente al fenómeno y a su manifestación discursiva. El argumento del proceso de trazado de un retrato, desde sus estructuras semio-narrativas, nos pone pues sobre la pista de que a partir de la individuación de una figura, sobre aquella se proyectan posibles sentidos. Dicho de otro modo: en el interior del discurso fílmico, la figura retratada supone el punto de partida de múltiples películas posibles, tan sólo planteadas bajo la forma sintética del esbozo.

9.3.5. El retrato filmado y la poética del esbozo.

Veamos pues cómo aparece tematizada esta técnica de trazado sobre algunas secuencias de *Guest*. Ante todo, se plantea como un hallazgo casual, como una posibilidad que pone en movimiento la presencia mediadora del dispositivo de filmación, no como una propiedad inherente a la estructura fílmica. Y es que, al igual que en la cita de *Tierra de faraones* en *En construcción*, también aquí la conversación con las imágenes del cine vendrá en ayuda del enunciador fílmico para acotar un espacio de sentido a partir de un fenómeno de *hiperdiscursividad*. En cierto momento de la película, en el televisor de una habitación de hotel en Nueva York, aparece citada explícitamente la película *Portrait of Jennie* de William Dieterle (1948). «And now, a portrait of Jennie», escuchamos decir a la voz en *off* introductoria de aquel film (2010; 00:26:38)²²⁸. Los siguientes planos muestran una llegada por aire a Manhattan parecida a las imágenes surrealistas de invierno del principio de la obra citada, con humos saliendo de las alcantarillas y juegos de sombras (figura 151), para, finalmente, centrarse en varios detalles compuestos a modo de bodegones con folletos de uno de los festivales de cine locales bajo el lema «REAL STORIES» escrito sobre el fotograma de *Unas fotos...* que nosotros hemos llamado «de la máscara neutra» (figura 152). En este punto encontraremos una proyección entre las dos películas, de manera que el motivo del retrato aparece tematizado a partir de una referencia intertextual, rellenando el

²²⁸ Esta película tematiza la práctica de la pintura retratística con momentos surrealistas verdaderamente únicos en medio de un espacio de tipo realista, como es la Nueva York de los años cuarenta, bajo la isotopía temática de la «femme fantasmée» y la metonimia entre la pantalla y el lienzo. Se trata de una obra producida por David O. Selznick con la presencia de la actriz Lillian Gish –estrella del cine mudo en algunas de las grandes obras de David W. Griffith–. Se convierte en una referencia intertextual de primer orden que permite poner en paralelo no sólo ciertas secuencias de *Guest*, sino también de *Dos cartas a Ana*, la escena del anticuario de *Recuerdo de una mañana*, o también *La academia de las musas*, en tanto que las tres comparten el tema de la inspiración, las apariciones fantasmagóricas y la función de la obra de arte a partir de la experiencia de una ausencia. Por otro lado, el fragmento citado de esta película en *Guest* merece la pena ser reproducido aquí, en tanto que adquiere una nueva pertinencia. Inserto en la secuencia de la llegada a Nueva York, en que las imágenes estrictamente documentales cobran un valor fantástico que presagia la revelación que a continuación tendrá lugar –recuerdan estas imágenes fantasmagóricas al inicio del *Fausto* de Murnau (1926) o a la aparición del Mago de Oz en la película homónima de Victor Fleming (1939)– durante el diálogo con Jonas Mekas: «Desde el principio, el hombre ha mirado hacia el infinito y se ha hecho las eternas preguntas: ¿qué es el tiempo? ¿Qué es el espacio? ¿Qué es la vida? ¿Qué es la muerte? Quién sabe si morir no será vivir, y aquello que los mortales llamamos vida no es más que la muerte... En cientos de civilizaciones, filósofos y científicos han propuesto respuestas, pero la confusión se mantiene porque cada ser humano ha de encontrarla en su propio destino. La leyenda del retrato de Jennie está basada en los dos ingredientes que forman el destino: verdad y esperanza. El retrato se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York; y existió una chica llamada Jennie que posó para él. Gran parte es verdad. Sobre el resto, los científicos afirman que nada muere, sino sólo cambia; que el mismo tiempo no pasa, sino gira a nuestro alrededor; que el pasado y el futuro están juntos, a nuestro lado, por siempre. Esta historia surgió de las sombras del conocimiento y de un cuadro colgado en la pared de un museo. Su verdad no se encuentra en esta pantalla, sino en tu corazón. 'La belleza es verdad, y la verdad belleza: ese es todo el conocimiento sobre la tierra y todo lo que es necesario conocer' (Keats). Y ahora... Retrato de Jennie» (Dieterle, 1948: 00:00:34).

espacio baldío de las páginas del diario en blanco o de la cronología sin más orden que el de la sucesión de los días del comienzo de *Guest*. Poco a poco, el tema del retrato irá adquiriendo más importancia como cuerpo de un argumento que va ordenando ese orden cronológico, dotando a las filmaciones de una estructura.

En *Guest*, entonces, la técnica del retrato filmado no aparece como un elemento significativo autónomo, ni mucho menos como un objeto susceptible de una lectura psicológica que permita reconstruir una ontología. Por el contrario, el retrato aparece valorizado por la propia estructura como una pieza clave –quizás la más importante– de la poética del esbozo. En el programa narrativo de uso del personaje-enunciador el retrato supone una primera aproximación, puesto que sirve para establecer la relación intersubjetiva que constituye al sujeto retratista al tiempo que trata de retener la forma de la figura que se desvela ante su presencia. En consecuencia, el retrato filmado recupera aún en la era del cine digital la dimensión convergente del cine analógico en celuloide. Es más, se diría que la revaloriza: si la película analógica basaba su función testimonial sobre una huella o prueba irrefutable de la co-presencia entre el *cameraman* y el modelo, la ligereza del dispositivo digital permite acudir al encuentro con mayor presteza en términos de eficiencia de medios y recursos. Sin embargo, ya sabemos que eso no basta: hace falta un sentido.

Los numerosos retratos que aparecen a lo largo de las más de dos horas de metraje de *Guest* responden a esta dinámica del encuentro. En dichos momentos apreciaremos las primeras diferencias con el retrato pictórico: mientras que los retratistas callejeros mueven nerviosos los ojos y las manos tratando de retener la fisonomía que comparece ante ellos trasponiéndola sobre una superficie plástica con el mínimo de trazos posibles, la actitud del retratista cinematográfico es la de la paciente espera. El operador de cámara establece los límites del encuadre –el dispositivo topológico–, entabla una relación recíproca –el retrato se opone radicalmente al plano robado de la cámara oculta– y crea las condiciones plásticas por la que algo se manifiesta, se revela, en el interior de los límites del encuadre, cobrando forma figurativa.

Uno de los retratos más nítidos es aquel de la secuencia 13. El encuadre aísla el rostro humano, centrándolo en la composición al modo de un busto. Ello establece en los ojos el centro de impacto visual de la imagen, a pesar de que el pulso nervioso del operador de cámara no siempre haga coincidir la posición de los ojos con el centro geométrico del encuadre. La potencia de la mirada restituye un espacio de la observación en el lado de acá de la topología plana, de modo que esa posición relativa que podría ser la de un

interlocutor genera el pacto dialógico de la conversación. Hasta este punto, en su aparecer figurativo, el rostro retratado podría representar un gran número de personajes o de identidades posibles.

Se puede además prolongar la presencia figurativa del retratado concediéndole la palabra. Ese gesto despliega una nueva operación de *débrayage* por la que el discurso oral va individuando poco a poco al modelo, estableciendo su identidad. De tal modo que si hemos afirmado antes que el retrato filmado como captura de imágenes consiste en la acción de tomar prestado un cuerpo para hacer presente una forma figurativa; el gesto de ceder la palabra recorre el trayecto inverso, por el que las condiciones de esa figuración se van revelando sólo en el devenir del discurso pronunciado de viva voz. Así es que veremos en esta secuencia que el punto de vista del enunciador fílmico aguarda pacientemente ante el relato de una mujer que dice tener 55 años, cuyo argumento podría asimilarse a una película dramática con la que dar la razón al dicho popular por la que la realidad supera a la ficción: «I work here and my children are in my country. My children don't love me because I am not with them. This is very sad for a mother, but what can I do? My dream is only to send them to school and give them an education» (2010; 01:21:12; figura 153)²²⁹.

La de la palabra pronunciada es la estrategia fundamental del cine etnográfico, movimiento al que subyace por cierto toda una ética de la forma. De un lado, y a todas luces, nuestro cineasta no contaba en *Guest* con los recursos necesarios como para producir un film en donde se cuente la desafortunada historia de separación y reencuentro de la madre con sus hijos. De otra parte, representar mediante una puesta en escena de ficción esa historia sería, además, una impostura obscena. Hacer una película a partir de esos materiales «basada en hechos reales» sería inmoral, puesto que requeriría de una estetización del dolor ajeno. En cambio, la urgencia del testimonio que el *cameraman* se apresta a recoger a tiempo, restituye la dignidad del modelo por medio de su presencia desde relato oral pronunciado voluntariamente. Así es que el cineasta, como sucede al principio de *Chronique d'un été* de Jean Rouch y Edgar Morin (1961; 00:01:28), no impone sus historias ni sus estéticas, sino que renuncia por principios éticos a imponer un sentido emanado de su autoría. Si en la primera secuencia de aquella película, los propios Rouch y Morin aparecían discutiendo los términos del pacto discursivo a emprender en lo sucesivo, *Guest* irá lo moldeando poco a poco, desde la página en blanco del cuaderno de notas en

²²⁹ «Yo trabajo aquí pero mis hijos están en mi país. Mis hijos no me aman, porque yo no estoy con ellos. Esto es muy triste para una madre, pero, ¿Qué puedo hacer? Mi sueño es sólo enviarlos a la escuela y darles una educación.» (tr. n.).

Venecia hasta que en los primeros encuentros en la plaza pública de Bogotá empiezan a aparecer, por acción del azar, las historias a través de los retratos filmados en cada caso. La película-cuaderno se va llenando de anotaciones que dan cuenta de esa documentación entendida como un modo de explorar la realidad, respetando el lugar de los interlocutores en lugar de utilizando inmoralmemente las historias y los cuerpos para construir un artefacto que usurpe el lugar de la intersubjetividad de la que procede.

En este sentido de conceder la palabra, el espacio y el tiempo al otro, no podemos sino cerrar el epígrafe sobre el retrato filmado con un comentario del momento más revelador de toda la película, durante la secuencia 14 ambientada en Quito. Allí es, con total seguridad, en donde la práctica del retrato filmado aparece planteada con mayor lucidez, en tanto que dicha escena produce distintas significaciones al tiempo que permite acceder a un metanivel de reflexión sobre la maquinaria textual que la sostiene. El registro del miércoles 9 de abril de 2008 da lugar a una revelación. El personaje-enunciador llamado José Luis Guerin encuadra en primer plano el rostro de una muchacha que está tendiendo la ropa en unos cordeles y le dice: «Te vi al pasar en coche y pedí que pararan. –¿Sólo para filmarme a mí?» –responde ella, sorprendida, suscitando una entonación en la voz de José Luis que denota un cierto rubor– «Bueno, para pedirle... a ver si podía hacer un retrato, una pequeña filmación, una pequeña película» (2010; 01:25:44; figura 149). En ese momento el iris se cierra sobre el rostro sonriente de la muchacha, quien mira directamente hacia la cámara, constituyendo a la mirada que la observa al tiempo que el iris inicia una operación de *embrayage* que retorna a negro por unos instantes. Parece que termina aquí un capítulo, pero a pesar de todo, esa cancelación del discurrir discursivo rápidamente se revierte con otra cartela que aún sobre el fondo negro indica una nueva jornada: «sábado 12 de abril». Los registros diarísticos exploran en lo sucesivo el espacio en donde habita esa mujer que, obedeciendo a la cronología, el día anterior había suscitado una primera revelación. La indagación recogerá otros rostros, otras escenas cotidianas, e incluso algunas historias personales en torno a aquella zona marginal de la ciudad, hasta que de nuevo aparece la misma muchacha a la que José Luis propone entonces participar en la película que –aunque ella no lo sabe– ya está en marcha:

SONIA: Un papel para una película, o para un documental, no sé si las dos cosas son la misma cosa o no. A ver, ¿qué papel haría yo?

JOSÉ LUIS: Usted haría de Sonia. Y sus vecinas harían de sus vecinas.

SONIA: Pero no sería aquí, porque ya es hora de que nosotros salgamos de aquí.

JOSÉ LUIS: Bueno, yo les seguiría donde me lleven ustedes.

SONIA: ¡Ah, bueno! (2010; 01:26:05).

El diálogo no deja de ser cómico, puesto que ambos personajes saben perfectamente que se trata de un juego recíproco. Y es de eso, de ilusiones, de lo que se trata: mientras que ella, cuando interpela y conversa con José Luis imagina una vida fuera de aquel lugar, el cineasta fabula posibles películas que ese rostro podría poner en marcha. Se da cumplimiento así a los esquemas que hemos trazado antes. Por un lado, esta secuencia contiene un programa narrativo de uso en el que Sonia actuaría a modo de musa que permite poner en movimiento la conjunción con el objeto de valor: realizar una película. De la otra parte, en tanto que Sonia vaya guiando espontáneamente a José Luis, este se constituirá como cineasta en virtud de la relación propuesta por el retrato filmado. Vemos que ambos emergen como actores con existencia modal en tanto que establecen una reciprocidad mutua, en igualdad, pactando las condiciones de la significación. Ella no sabe qué papel ha de representar; él, por su parte, no sabe qué tipo de película será la que dará lugar todo el conjunto de filmaciones que está registrando con su videocámara.

Otra de estas escenas recoge un diálogo entre las mujeres que lavan la ropa todas juntas, hablando de distintos temas. «Sonia, cáse...» –dicen las lavanderas a la mujer retratada– «no, no quiero más hombres en mi vida. Si me sale la oportunidad de salir de aquí me voy, no me caso. [...] [Con los hombres] se pasa todo, para ellos si te vi no me acuerdo y *ciao*» (2010; 01:32:00). Mientras Sonia va exponiendo sus razonamientos, el punto de vista del enunciadore fílmico parece que desvía su atención buscando otros elementos, en tanto que la disposición de los cuerpos, los rostros, la segmentación de los mismos en detalles en primerísimos-primeros planos o las acciones que emprenden las lavanderas aparecen recompuestos por medio de operaciones de montaje que evocan posibles puestas en escena. Y esas pequeñas miniaturas no surgen como capricho del «autor», sino del encuentro con una otredad a la que se reconoce como intersubjetividad conscientemente. A la espontaneidad del retrato se le opone la rigidez del actor o de la actriz, fingidamente dispuesto a interpretar un papel asumiendo todas las cualidades y la psicología de un personaje ideal. Las dos actrices de *Dans la ville de Sylvie* que se maquillaban en el cuarto de baño de un hotel para el gran espectáculo han sido sustituidas por la espontaneidad de estas otras mujeres anónimas, por actrices no-profesionales que ponen en pie discursos que, seguramente, escritos por un guionista, resultarían banales o impostados. Se superan así las contradicciones internas del *cinéma vérité* que confiaba en una realidad empírica, de manera que al modo de la poética bressoniana del cinematógrafo –que no del cine–, modelos que

actúan interpretándose a ellos mismos reemplazan a los actores que fingen que no actúan encarnando una personalidad ajena:

MODELOS:

Movimiento del exterior hacia el interior. (Actores: movimiento del interior hacia el exterior).

Lo importante no es lo que me muestran sino lo que me esconden, y sobre todo lo que no sospechan que está en ellos.

Entre ellos y yo: intercambios telepáticos, adivinación. (Bresson, 2007: 16).

Modelos. Ninguna ostentación. Facultad de reconducir hacia sí, de retener, de no dejar salir nada. Una cierta configuración interna común a todos. Ojos. (*Op. cit.*: 66)

Modelo. Tú lo iluminas y él te ilumina. La luz que tú recibes de él se suma a la que él recibe de ti. (*Op. cit.*: 67)

Modelo. La chispa atrapada en su pupila da significado a toda su persona. (*Op. cit.*: 72)

Esta larga secuencia concluye como empezó: con un nuevo retrato filmado de Sonia, quien sigue trabajando en sus tareas cotidianas mientras increpa a José Luis su falta de claridad en el juego: «imágenes para un documental... ¡pero aún no me ha aclarado si su película y documental es lo mismo!» (2010; 01:33:53). En ese momento, y como en la conferencia de Bogotá, un corte nos priva de la respuesta de José Luis. Quizás, al igual que Sonia, José Luis tampoco sepa la respuesta a esa cuestión. Tal vez se trate de ambas cosas al mismo tiempo... o a lo mejor la indefinición, el hecho de no postularse ni de un lado ni del otro, desacredite la validez de tal oposición.

9.4. Estructuras cíclicas: de lo popular y las tormentas.

El pacto particular que emerge en cada encuentro hace que *Guest* sea una película de muchas películas. En el comentario de *En construcción* hemos empleado la metáfora de las miniaturas por analogía con la pintura flamenca, en la que un gran paisaje contiene multitud de pequeñas escenas que se desarrollan dispuestas sobre la sintaxis del cuadro. En este caso, *Guest* amplía los límites del espacio en el que opera. Si en el caso anterior los límites de la película coincidían con los de un edificio en construcción, ahora se amplían como resultado de la conexión de todo el globo terrestre. Ello lleva a la confrontación del cineasta con distintas culturas, perpetuando el efecto de extrañamiento a través de la asunción en el nivel de la semántica discursiva del decoro del viajero. La investidura de dicho decoro proviene de dos vías: el desplazamiento del que da cuenta el plano del contenido y el tránsfer desde las imágenes del cine cuando, en la secuencia 11, la cámara capta la retransmisión televisiva de *Los viajes de Sullivan* (Preston Sturges, 1941), cuyo protagonista pasa a constituir por metonimia la figura del cineasta *flâneur* por medio del juego de reflejos en el mismo encuadre entre las imágenes de la película y el reflejo de la

ventana sobre la superficie del aparato de televisión (2010; 01:19:28; figura 155). Sullivan parece que se sale del televisor y mira hacia la ventana exterior, pasando a través de ella.

El vagabundeo y el merodeo de esta *flanêrie* a lo largo y ancho del mundo, unido al estatuto de «guest» que pone en marcha su plan de fuga hacia las periferias a la busca y captura de retratos, produce una suerte de etnografía que se interesa por lo popular y por la constitución de los lazos comunitarios en cada uno de los espacios antropológicos que transita. De hecho, reconoce Guerin que esta fue la primera la motivación que lo impulsó a iniciar los registros videográficos:

Me gusta mucho todo lo popular, esa cultura popular que emerge y se sumerge en el mundo de hoy.

En *Guest* me interesó mucho buscar la cultura popular y las narraciones populares. Ese fue el principio que se me ocurrió cuando comencé a pensar la película, pero después, las filmaciones me llevaron por otros caminos. Aun así, esa cultura popular está presente en toda la película. En *Innisfree* también me interesó mucho capturar las baladas populares en los pubs irlandeses. Cuando por las noches descansábamos y todo el equipo iba al pub, los irlandeses empezaban a cantar una balada tras otra. Todos se las sabían. Esas canciones, que son un repertorio extensísimo, han pasado de padres a hijos; y los irlandeses tienen una memoria común enorme con todas ellas. En cambio, me llamó mucho la atención que cuando nos pidieron que cantásemos algo típico de España, no había ninguna, ni una canción que todos nos supiéramos de memoria. Esa cultura popular es algo que está ahí, flotando encima de nosotros, y nos une. Por eso me interesa tanto. (Guerin en anexo II: 40).

El impulso de la documentación de esa cultura popular en contraste con el mundo globalizado abre un conflicto entre lo local y lo estandarizado; entre los lazos comunitarios que se mantienen en ciertos espacios –como en la escena de una noche en la casa compartida de los solares de La Habana– y lo global –que conecta espacios pero al mismo tiempo separa y aísla a los individuos, como se desprende del relato de la mujer que trabaja lejos de sus hijos citado en el apartado anterior–.

De este modo, los motivos se van repitiendo, generando una serie de isotopías que se suceden al modo del tema con variación: las manifestaciones con reivindicaciones políticas, las creaciones individuales y artesanales sin mayores aspiraciones artísticas, los trabajos manuales, los predicadores que profetizan el fin del mundo y el castigo: «Viene el fin! Se acerca lo terrible sobre esta nación y sobre todo el mundo» vocea uno de estos misioneros callejeros en Santiago de Chile (2010; 00:34:36). Algunos críticos de cine han querido ver aquí codificado un hablar profético, en tanto que esta película se sitúa en los prolegómenos de la crisis económica que sacudió el mundo entero a principios de la segunda década del siglo XXI, asociando esta isotopía a las imágenes paisajísticas de tormenta y de nubes.

Luego sólo queda el diluvio universal, la ciudad anegada por la lluvia, la soledad de los leones de la Mostra bajo la tormenta. Lo que había empezado con un viaje iniciático termina invocando el Arca de Noé. [...] Del mismo modo, pues, en que ciertas maneras de narrar el mundo están

desapareciendo, se resguardan de la intemperie en las ciudades olvidadas, la forma de verlo que supuso el cine ha sufrido una dolorosa transformación que ha convertido al cineasta en un vagabundo, un paria, un cazador de imágenes en extinción. (Losilla, 2011: 24-25)

El lugar común de la «tormenta perfecta» –como denomina la meteorología a este tipo de fenómenos o tempestades de gran calado que se acumulan y descargan sin piedad, asolándolo todo a su paso– aparece expresado en los cielos fotografiados, en las calles encharcadas de Perú, en los cristales salpicados por gotas de lluvia que deforman la transparencia de la visión, también en las noticias televisivas que hablan de tempestades, estragos de inundaciones o rayos letales: «40 millones de rayos que pueden matar» (sec. 8; 00:38:57). A pesar de lo cual parece que los habitantes de cada lugar visitado resisten. Pero sobre todo llama la atención la persistencia sonora de los truenos presagiando la tormenta como un estribillo al final de cada capítulo. La cometa a la deriva sobre los nubarrones que pone el punto y seguido a la secuencia 14 (2010; 01:35:45; figura 156) se postula incluso como metáfora lo suficientemente efectiva del sujeto zarandeado en medio de esa noche oscura que se cierne sobre el mundo.

Pero sobre todo es el final de la película el que responde con mayor efectividad a esta estructura cíclica. Si las primeras imágenes de Venecia describían los preparativos de la Mostra disponiendo la escenografía del festival, al final de la secuencia 17, tras la profecía apocalíptica de Chantal Akerman denunciando la idolatría de las imágenes, esa misma escenografía efímera del impostado mundo del cine aparece arrasada por la lluvia, con los operarios recogiendo los leones de cartón-piedra a la deriva empujados por el viento (figura 157). El personaje enunciador corre a refugiarse tras un cristal, nuevamente, en el campo San Zanipolo, donde comenzaban sus primeras observaciones. Allí, como los músicos del Titanic que siguen tocando durante el naufragio en la película de James Cameron del mismo nombre que tanto gustaba a la chica cubana que aparecía anteriormente, la cámara sigue rodando, mientras que la tremenda lluvia que golpea sobre el cristal deforma la visión de la estatua ecuestre de Bartolomeo Colleoni hasta hacerla indistinguible, un lienzo en blanco, una máscara neutra como la del rostro de la mujer tras el cristal rayado de *Unas fotos...* cancelando la lectura figurativa de la imagen y actuando a modo de telón que cae, marcando el *embrayage* final que sustituye a la cartela de «FIN» (2010; 02:03:17; figura 158).

10. DOS CARTAS A ANA (2011a).

Sinopsis: un sujeto llamado José Luis escribe dos cartas a su mecenas, Ana Portinari, curadora de un museo de Arte Contemporáneo. Ambas cartas presentan fecha de noviembre de 2010. En la primera de dichas misivas el remitente reflexiona en torno al origen común de la pintura y del cine. Reúne aquí toda una serie de materiales y especulaciones, planteando distintas hipótesis sobre las similitudes entre ambas artes visuales. A saber: desde la superficie plana de la pantalla y del lienzo hasta las técnicas de puesta en escena; desde las imágenes perdidas que ya sólo se pueden evocar hasta la elección de los cuerpos para encarnar nuevas figuras en los textos visivos. En la segunda carta, en cambio, José Luis comienza relatando en primera persona un viaje a Grecia. Recorre las ruinas de la acrópolis de Atenas mientras evoca el mito fundacional de la pintura según Plinio el Viejo en su Historia Natural: el mito de la dama de Corinto. En él, la hija del alfarero Butades consulta al oráculo en la víspera de la partida de los soldados a la guerra. Así es que para conjurar al cruel destino, la muchacha decide retener la forma de su amante dibujando la silueta de este en la pared del Ninfeo con un trozo de carbón. Tras esta evocación, el discurso epistolar recupera el tono ensayístico de la primera parte con una erudita relación de las imágenes perdidas de las que informan las fuentes clásicas; también con un elogio al non finito por medio de una cita de Plinio que pone el punto y final: «las últimas obras y las inacabadas son causa de mayor admiración.../ porque en ellas se pueden seguir los pasos del pensamiento.../ a partir de las líneas que quedan en el cuadro» (2011a; 00:27:00).

El análisis ha dividido la película en ocho secuencias, articuladas a su vez en dos partes señaladas por el principio y el final de cada una de las dos epístolas.

Este comentario requiere de una aclaración preliminar, pues *Dos cartas a Ana* es una película que aparece incardinada en un complejo de elementos heterogéneos que, al modo de las muñecas rusas, unas dentro de otras, desborda los límites del objeto-discurso fílmico concreto. Dicha peculiaridad promete aportar interesantes reflexiones metodológicas, en tanto que este caso exige recortar al objeto de estudio sobre la situación en la que aparece, revisando la pertinencia de los criterios que permitan constituirlo, en rigor, como elemento portador de significación y de sentido en inmanencia. El mediometraje *Dos cartas a Ana* forma parte de *La Dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico*. Fue aquella una exposición monográfica y temporal celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, dependiente de la Diputación Provincial de Segovia, entre el 15 de diciembre de 2010 y el 28 de agosto de 2011. El contenido de dicha muestra fue un encargo expresamente formulado por esta institución, de modo que actuó al mismo tiempo de «exhibidora» y de «productora» de la misma. Se puede hablar de una «obra de encargo» en toda regla, pues admite la directora del Museo en el prólogo del catálogo de la exposición que

en la Bienal de Venecia de 2007 me fascinó una instalación fotosecencial. Se llamaba *Las mujeres que no conocemos* y su autor era José Luis Guerin, cuya obra descubría en aquel momento. Desde entonces entró a formar parte de mi imaginario. Soñaba vagamente con provocar la creación de una obra audiovisual para las salas del Museo, que mostrara las mutuas influencias entre el cine y la pintura, realizada por un cineasta. Alguien que dominara el lenguaje cinematográfico y para quien fuera un reto experimental trabajar en el Museo. Fue el también director de cine José Luis Borau, amigo generoso, quien me animó a hacerlo. Cuando le hablé de José Luis Guerin, coincidimos en el aprecio de su obra, y a continuación, me lo presentó en junio de 2008. Dos años después de aquel encuentro inauguramos en el Museo la instalación audiovisual *La Dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico*. (Martínez de Aguilar, en Guerin, 2011: 11-12)

Algo de estas informaciones cala en el interior del mediometrage *Dos cartas a Ana*, en donde justo al comienzo, varias cartelas informan de que «hoy un museo de arte contemporáneo/ acoge una mirada ‘hacia atrás’,/ es una paradoja que te agradezco.../ porque me gusta ir ‘hacia atrás’, hacia las primeras cosas:/ los orígenes, el silencio, el blanco y negro.../ quizás las cosas esenciales» (Guerín, 2010; 00:00:33). Parece que de este modo la película responde con un guiño al cumplido que supone en sí la invitación a realizar el encargo. Sin embargo, ¿es el propio José Luis Carroggio Guerín quien toma la palabra en el mediometrage? ¿A quién habla, a quién se dirige? Cuando menciona el museo, ¿se refiere acaso al Museo Esteban Vicente? ¿Ello implica que debemos hacernos cargo en nuestra reflexión también de esas circunstancias? ¿Dónde situar los límites del análisis? ¿Cuál es, en realidad, el ámbito del texto? Aún más: ¿cuál es nuestro objeto de estudio? ¿Es posible limitarlo al mediometrage? ¿Servirán las herramientas hasta aquí empleadas para ocuparnos también de la totalidad de la instalación museística?

No conviene en ningún caso formular juicios demasiado apresurados, o bien difuminando la película o bien separando taxativamente al objeto fílmico concreto de sus circunstancias dentro del horizonte contextual, pues nuestras bases teóricas prevén que cualquier fenómeno podría ser enfocado y analizado desde un punto de vista semiótico a condición de que se proyecte sobre él una estructura articulada en inmanencia.

Para resolver esta cuestión se pueden determinar varios niveles o estratos organizando los elementos que aquí entran en liza. En primer lugar señalaremos el de la videoinstalación en el museo en donde se ubicaba un total de 24 obras, todas enmarcadas dentro de las pantallas en las que se proyectaron. Una de ellas contenía la película *Dos cartas a Ana*. En el interior de este mediometrage, a su vez, aparecen dos partes perfectamente diferenciadas por el *débrayage* y el *embrayage* correspondientes en forma de la videocarta, con el encabezamiento al inicio y la rúbrica al final de cada una (figura 159). En la segunda de ellas se inserta el «esbozo cinematográfico» titulado *La dama de Corinto*: una película dentro de la película delimitada por el *débrayage* con el que da comienzo mediante la visualización de la cuenta atrás del discurso audiovisual, también con el título inscrito sobre la superficie plástica (figura 160); y con el *embrayage* que retorna a la situación enunciativa de aquella segunda videocarta en la que se incardina. Por último, como vigésimo quinto elemento paralelo a las pantallas, la exposición incluía todo un conjunto de objetos que llamaremos «paratextuales» –siguiendo la terminología de Gérard Genette en *Palimpsestos* (1981: 11-12)– de acuerdo con su naturaleza y con su clausura textual autónoma en primera instancia.

Podemos elaborar entonces el siguiente diagrama de conjuntos (figura 161):

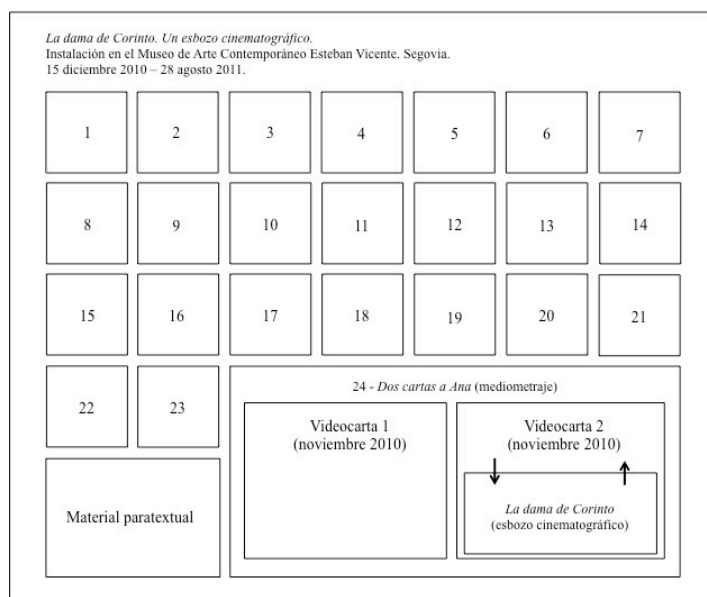


Figura 161. Elementos de *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico*.

Representar de este modo al fenómeno pensando en «conjuntos» ya implica la idea de una sintaxis en conjunción, es decir, la aparición de varios elementos articulados en co-presencia sobre la misma superficie bajo la forma *y... y...* Estudiar las maneras en que estos se vinculan es tarea específica de la semiótica estructural. El primer ámbito que rige al todo es el del propio Museo Esteban Vicente. Es más, la obra, con sus 25 unidades, fue ideada para aquel espacio. Entiéndase «espacio» no sólo como el lugar físico o como el conjunto de dependencias de un museo de arte contemporáneo, sino de un modo amplio, como espacio semiótico, en dos líneas paralelas. De un lado como cronotopo o construcción espacio-temporal presupuesta por un pacto que rige las prácticas que allí se ponen en juego; y de otra parte, como las condiciones de significación que le subyacen a esa construcción, dando lugar a una estructura del sentido la cual permite aplicar una cierta lógica que, quizás, no sería la misma que la de una obra pensada para su distribución en las actualmente tan tradicionales como mutadas salas de cine comercial. Esperamos que ello nos ayude a cuestionar ese «sentido común» implícito en las prácticas de relación con el fenómeno cinematográfico y post-cinematográfico de hoy, lo que requiere que dediquemos un epígrafe a estas cuestiones.

10.1. Los límites del texto:

primer análisis estructural del cine en el espacio expositivo.

Se iniciará este apartado con una descripción necesariamente subjetiva de las circunstancias en las que esta investigación estableció contacto con el nivel de la manifestación del fenómeno a considerar, con tal de constituir al objeto de estudio más allá del principio y del final de la película medimetroraje. Visitamos la exposición en dos ocasiones: la primera de ellas en febrero de 2011; la segunda en abril del mismo año, cuando además nos dimos cita con el cineasta en las instalaciones del propio museo. Ello propició una de las entrevistas que están recogidas en los anexos de este trabajo de investigación –se trata en concreto del anexo III–. Así es que la constitución del fenómeno fue distinta a como lo sería en la relación tradicional con el cine. No se puede perder de vista que la obra no se insertaba en un circuito de festivales autodefinidos como «cinematográficos», tampoco en salas geográficamente cercanas al espectador, marcos en los que este habitualmente establecería la experiencia del cine. Si en *Guest* se trataba de girar la cámara sobre su propio eje para explorar los lugares marcados como no-cinematográficos dentro del discurso fílmico, en este caso es el propio objeto, fuera del discurso fílmico, el que aparece ubicado en un espacio del mundo natural que –¿por qué no?– podría considerarse como *extra-cinematográfico* o *post-cinematográfico*.

La obra tampoco estaba fijada en un soporte –o en una serie de ejemplares idénticos entre sí– que serviría para llevarla a todos y cada uno de los lugares del circuito de exhibición, sino que constituía una experiencia única hacia la cual el interesado debía emprender un viaje que lo condujese hasta una ciudad que, aunque capital de provincia y cercana a Madrid, requiere de un desplazamiento *ad hoc*. En nuestro caso desde Sevilla, donde en ese momento se desarrollaban los trabajos de investigación. El sujeto asume por tanto el rol de *peregrino* más que el de espectador o el de cinéfilo, pues su movimiento adquiere un claro sentido centrípeto bien distinto al movimiento centrífugo de la exhibición industrial, ya que cuenta con un motivo que lo pone en marcha hacia lo que se plantea como un centro que ejerce una atracción: transitar para acercarse al objeto que lo constituye como sujeto y con el que desea conjugarse. En palabras de José Luis Guerin, esta opción de una especie de «exilio voluntario» con respecto a los espacios del mundo del cine, le permite iniciar una reflexión en torno a la rehabilitación de la experiencia cinematográfica como una experiencia regida por el deseo, capaz de trascender la cinefilia. Retornando a los mecanismos de la imaginación, además, la construcción del *desear-la-imagen*

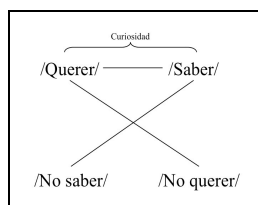
–/querer saber/ en la estructura modal, la articulación semántica que podríamos denominar como la *curiosidad* en el cuadrado semiótico²³⁰– cuenta con la transferencia del cierre de la obra al espectador:

cuando termina la película nunca se cumplen las expectativas tan altas que tienes cuando te sientas al principio en la sala y ves la pantalla en blanco. Cuando era un chaval, muchas películas no se podían ver en España o no podíamos ir al cine porque éramos demasiado pequeños para que nos dejaran entrar. [...] Hoy la manera de consumir cine no pasa por el deseo. Cuando era un muchacho hacía verdaderos *peregrinajes cinematográficos* para ver películas en París o en el sur de Francia. Ahora tenemos las películas al alcance de la mano. Las estanterías de las tiendas están repletas de discos DVD y hasta en el ordenador tenemos una filmoteca completa. Yo mismo tengo mi escritorio lleno de películas en DVD²³¹; los habituales de la Filmoteca parecemos a veces traficantes, pasándonos películas extrañas e inéditas como si fueran de contrabando. (Guerin, anexo II: 37)

Sigamos adelante con nuestro paseo. Una vez allí, en el Museo Esteban Vicente de Segovia, encontramos que la exposición estaba compuesta por dos tipos de elementos, ya antes señalados según su soporte y su ubicación: de una parte las 24 pantallas distribuidas a lo largo de distintas salas oscuras en la planta baja del museo; del otro, una serie de objetos paratextuales expuestos en vitrinas en un piso superior. Vayamos por partes.

Centrémonos por un momento en el primer conjunto: las pantallas. La elección de dicho número, de entrada, no nos parece baladí, pues se corresponde precisamente con la velocidad de paso durante la proyección en el viejo cine analógico que proporciona una impresión óptica de movimiento a partir de la sucesión de imágenes fijas: 24 fotogramas por segundo. Se diría que la elección de este «número mágico» desempeña una función simbólica por la que, al mismo tiempo que acudimos a un espacio no-cinematográfico, este adopta de algún modo la clave del fundamento mecánico del cine. La primera de estas pantallas –o la última, según el recorrido elegido, pues no estaba rígidamente marcado–, era

²³⁰ Planteamos la siguiente articulación lógica de la categoría semántica establecida por la modalidad endotáctica virtualizante /querer/ y la modalidad endotáctica actualizante /saber/:



²³¹ Naturalmente existe una versión en DVD de *Dos Cartas a Ana* distribuida en una edición limitada junto al catálogo de la exposición, que es la que hemos manejado para el análisis fílmico y que citaremos en varias ocasiones en las páginas siguientes (*vid.* Guerin, 2011). Aun así conviene no perder de vista que es este un objeto que depende la instalación museística y que de aquel fenómeno se deriva, a modo de testimonio de la experiencia en el espacio expositivo una vez finalizada la muestra temporal.

la de mayor tamaño. Estaba instalada en la capilla de la Concepción del Antiguo Hospital de Viejos, la que una vez fuera morada del rey Enrique IV de Castilla y actualmente sede del museo en el corazón del casco histórico segoviano. El templo, hoy por hoy desacralizado, se convirtió en una improvisada sala de cine con varios bancos dispuestos en línea a lo largo de la única nave y con la pantalla situada en la cabecera, en el lugar que debió de ocupar el altar donde se celebrara la liturgia, entre dos capillas en las que se conservan las estatuas yacentes de los nobles castellanos Pedro López de Medina y su esposa Catalina de Barros, benefactores del antiguo hospital²³². Durante la proyección de *Dos cartas a Ana*, ambos sepulcros de piedra quedaban o bien iluminados o bien ensombrecidos según las luminiscencias oscilantes del proyector, provocando sugerentes efectos de luces y de sombras sobre las formas esculpidas de los monumentos funerarios; también en la bóveda estrellada con nervios góticos del presbiterio allá en la altura.

De acuerdo con esta observación parece pertinente considerar que tanto la elección como la distribución del espacio no es casual, ya que las formas arquitectónicas no se ocultan sino que se aprovechan, incorporándose al conjunto significativo en virtud de los efectos proporcionados por una *semiótica plástica* (vid. Greimas, 1994: 26 y ss.) resultante de la presencia de la proyección cinematográfica según las apariciones y las parciales desapariciones articuladas sobre la categoría cromática luz/oscuridad; cuyas distintas intensidades ponen en pie a su vez una categoría eidética que acentúa o aplana la visión de las superficies de las estatuas yacentes y de las arquitecturas, al más puro estilo de los experimentos de José Val del Omar en el museo de arte sacro de Valladolid para su película *Fuego en Castilla* (1960). De este modo la proyección cinematográfica como emisión de luz transfigura la percepción de una porción del mundo natural, acentuando la dureza de las superficies escultóricas con iluminaciones espontáneamente expresionistas o bien descubriendo con luces uniformes los rostros amables y la actitud de reposo de las mismas. Por otro lado, una isotopía temática vincula estos dos elementos dentro y fuera de la película: el combate entre el arte y el tiempo, que atraviesa los tres estratos enunciativos de la evocación del mito de la hija de Butades –cuyo problema consiste en el retener la forma y la apariencia de su amante–, las videocartas –que hablan de la evocación de imágenes perdidas–, y el espacio expositivo en un templo-panteón con monumentos funerarios que señalan el conflicto entre la memoria y la desaparición de la conciencia individual tras el

²³² Hemos documentado esta experiencia de modo audiovisual en varias ocasiones; puede verse en el mediometrage *Prometeo: fragmentos para tres variaciones* (Broullón-Lozano, 2011; 00:12:19 y 00:33:19) y en el cortometraje *1526*, perteneciente a la webserie *Números* (Broullón-Lozano, 2015; 00:01:59 y ss.).

óbito. La luz contra la sombra, el blanco contra el negro, la vida contra la muerte, el arte contra el tiempo... se desvela así un sistema de formas homologables del contenido y de la expresión por medio del esquema de la proporción $A : B :: C : D$ típico en el funcionamiento semi-simbólico.

Sigamos adelante. En salas de menor tamaño y siempre en penumbra se disponían las otras 23 pantallas. En ellas se proyectaban en bucle piezas de duración muy breve a veces con formas casi abstractas, otras con sombras chinescas y marionetas de dedo que representaban temas mitológicos, también algunos fragmentos de rostros a veces mirando de frente, otras de espaldas... y aludiendo en la mayoría de los casos a la relación entre el gesto del pintor con el rostro de la modelo o del modelo retratados. Estas pantallas menores se encontraban dispuestas sobre las paredes de las salas, también aprovechando fugas o huecos del espacio arquitectónico. Y lo más curioso: una de ellas consistía precisamente en un lienzo en blanco montado sobre un caballete, evocando con claridad la similitud del hacer del pintor y del cineasta. En este caso el soporte es el mensaje —y no el medio ni tan sólo el contenido—, lo que nos obliga a prestar atención a aspectos que están más allá de la película, fuera del objeto que en un principio nos habíamos propuesto analizar. Asimismo aparece otra isotopía temática a tener en cuenta que atraviesa todos los elementos expuestos: el arte del retrato como un modo privilegiado de retener la forma y desafiar al tiempo.

Finalmente, en el último grupo de salas ubicadas en el piso superior del edificio, se disponían cuidadosamente en vitrinas distintos materiales relacionados con el tema de la exposición y con la trayectoria del autor. Entre estos materiales misceláneos se contaban varios libros de cine y de arte estratégicamente abiertos por páginas significativas, monografías sobre mitología grecorromana, distintos ejemplares de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, cuadernos de dibujos y esbozos, trozos de papel garabateados, carteles de las películas anteriores de José Luis Guerin, etcétera. Algunos de ellos, como las láminas del *Narciso* de Caravaggio o de la miniatura renacentista anónima de *Zeuxis en Crotona*, resultaban incluso identificables con las imágenes ya vistas en el mediometraje, incluidas en él a modo de cita literal. Se trata de la bibliografía que habría servido, supuestamente, para la elaboración del contenido de las 24 pantallas; pero es que además, dichos materiales se nos presentan valorizados como elementos dignos de contemplación y admiración, sea su soporte un libro, una lámina, un póster o un trozo de papel con garabatos.

El hecho de que la bibliografía aparezca exhibida nos pone sobre la pista de que su convivencia con los demás elementos expuestos trasciende la unidad monádica, consintiendo una aproximación intersticial más allá del enfoque filológico, psicológico u ontológico restringido a su clausura objetual. De igual modo, los límites de cada una de las pantallas, al igual que el marco del cuadro, señalan el lugar de un dispositivo de enunciación que «disjunta y proyecta fuera de ella» unidades de espacio, tiempo y acción; también generando una rejilla de lectura figurativa y una semántica pertinentes dentro y sólo dentro de los límites de ese marco. Así pues el *débrayage* delatado por el dispositivo topológico, como hemos visto en los capítulos anteriores que es una constante en la filmografía de Guerin, autorizaría desde luego la consideración autónoma de cada unidad textual de manera independiente como objeto-discurso. Sin embargo, las pantallas y los paratextos también establecen relaciones entre ellos que aluden tanto al plano del contenido –motivos temáticos que se repiten como la mirada, el gesto del trazo, las referencias a Plinio el Viejo o a la mitología griega, etcétera– como al plano de la expresión –la metonimia entre la pantalla y el lienzo o el arte del retrato–, de manera que el paseo por la exposición da lugar a un recorrido regido por un sentido descubierto en primera persona por medio de ese mismo transitar durante la experiencia del sujeto investido como peregrino/visitante.

Resulta evidente que este marco general del museo constituye en sí mismo una textualidad, un *textum* o tejido de elementos a pesar de contar cada uno de ellos con su propia clausura que les garantiza al mismo tiempo una existencia significativa particular. Además, la noción de «enunciación enunciada» (Greimas & Courtés, 1982; I: 145) nos demuestra que es posible pensar en la articulación de distintos dispositivos enunciativos relacionados entre sí, generando trayectos de ida y vuelta entre los enunciados encadenados mediante una estructura fractal. En lugar de entender la enunciación como un proceso «hacia dentro» del objeto-discurso, proponemos plantearlo análogamente como proceso «hacia fuera», concibiendo la frontera en dirección hacia el espacio de la observación y hacia el observador mismo (*cfr.* Barroso Villar, 2010: 63-92), el cual queda incorporado al fenómeno con sus modos de transitar como una realización posible de un sistema de posibilidades virtuales. Es por ello que ampliando las miras en la noción de texto y aceptando que también el contexto puede ser visto como una textualidad completa, proyectando igualmente las categorías de la metodología semiótica sobre la semiótica-objeto denominada como «semiótica del mundo natural», se ve corroborada la pertinencia de ampliar las miras de nuestro análisis más allá del mediometraje o de cada una de las

pantallas tratadas de forma monádica. Sobre el museo como textualidad el tema no resulta para nada nuevo²³³, puesto que habrá de reconocerse que una parte de la vastísima bibliografía que aborda este asunto, al menos en lo que concierne al cine, se ha venido ocupando en especial del tipo de pacto que de dicha situación se desprende²³⁴. Merece por ello la pena dedicar algunas líneas a reflexionar en torno a las distintas experiencias del «cine expandido» (Youngblood, 1970) en dirección hacia el museo, pues proponen un tipo de prácticas cuyas condicioness de base difieren con mucho de la estructura del cine habitualmente llamado «comercial» o «industrial» y de los valores que los rigen:

When we say *expanded cinema* we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes. One no longer can specialize in a single discipline and hope truthfully to express a clear picture of its relationships in the environment. (Youngblood, 1970: 41)²³⁵

El valor económico subyacente a la tripartición entre producción, distribución y exhibición, en el momento en que el cine como práctica se infiltra en la institución museística, pasa a perder relevancia a favor de otro tipo de estructuras. Y es que bajo la etiqueta de «experimentales», este tipo de prácticas plantean desde los años setenta del pasado siglo cuatro cuestiones fundamentales o valorizaciones alternativas, según el cineasta norteamericano Paul Sharrits en su ensayo de 1976 *Statement Regarding Multiple Screen/ Sound Film Environnements-Installations*:

- 1) Que se de en un lugar abierto, público y de acceso libre –esta condición de base es excluida por el materialismo del cine comercial y por su presentación clásica dentro de los espacios teatrales autoritarios, direccionales e ilusionistas–;
- 2) Que la forma de presentación no imponga una duración predeterminada para la observación del espectador –el observador puede entrar y salir cuando quiera; la naturaleza esencial del film debe ser evidente desde el primer vistazo, como la Naturaleza es en sí misma evidente, por suerte el espectador no estará obligado a esperar lo supuesto–;
- 3) Como consecuencia del principio precedente, que la estructura misma de la composición sea no-evolutiva; debe haber una cualidad natural, abierta, una oleada de variaciones a partir de un

²³³ El análisis semiótico del museo ha cobrado especial importancia en los últimos años, véase especialmente Cerizza & Pagliani, 1997; Zunzunegui, 2003; y Violi, 2014. De otra parte, la escuela boloñesa de la etnosemiótica nos provee de las herramientas y horizontes metodológicos adecuados para abordar las manifestaciones antropológicas observables como fenómenos de significación a partir de las prácticas que se ponen en marcha en cualquier tipo de espacio (Marsciani, 2007; y Laboratorio di Etnosemiotica). Sobre *La dama de Corinto*, véase el comentario introductorio de Puyal en *Cuadernos de la Filmoteca* (2012: 104-119).

²³⁴ En lo que al cine se refiere y publicado en lengua española, véase fundamentalmente Royoux, 1999 y Bergala, 2007.

²³⁵ «Cuando decimos cine expandido en realidad queremos decir conciencia expandida. El cine expandido no supone películas hechas por ordenador, vídeos fosforescentes, luces atómicas o proyecciones esféricas. El cine expandido no es del todo una película: como la vida, es un proceso para llegar a ser, el recorrido en curso del hombre con tal de manifestar su conciencia fuera de su mente, ante sus ojos. Uno ya no podrá especializarse en una sola disciplina y esperar confiadamente en poder expresar una imagen clara de sus relaciones con el entorno.» (tr. n.).

sistema de elementos inmediatamente aprehensibles; en la Naturaleza existe una dinámica de oscilaciones y de ciclos, y esto debería constituir el principio de composición de las formas filmicas democráticas –algo que los cineastas rusos clásicos utilizaron para expresar formalmente la esencia del marxismo–;

- 4) Que el contenido de la obra no se enmascare, sino que transluzca como un efecto inmediato de su forma misma. (Sharrits en Royoux, 1999)

A ello se añade, de acuerdo con Royoux (1999 y 2008), una reflexión sobre la impureza del cine ya adelantada por los teóricos franceses de la modernidad (Bazin, 2008: 33 y 101²³⁶), aceptando su posición de espacio de convergencia entre distintas prácticas, manifestaciones y lenguajes; al tiempo que ello conlleva, en consecuencia, una valorización de la noción de *proceso* como es propio de las dinámicas del arte contemporáneo tras las actividades autorreflexivas posteriores a Marcel Duchamp y John Cage, en donde el arte se define por su práctica o *performance* más que por la producción de un objeto acabado al que se le adjudica inmediatamente el estatuto de objeto artístico colocado sobre el pedestal expositivo. En esta encrucijada, la incorporación del cine al museo implica que la obra cinematográfica no se convierta en un elemento expuesto en su completa integridad, merecedor de cuidadosos trabajos de conservación y hasta digno de culto, como sucedería en la filmoteca o en el cineclub, sino que se plantea como espacio alternativo de producción y de creación, en donde el propio proceso se convierte en el objeto a contemplar más allá de la obtención de una forma que pudiera ser reconocible al final como canónica²³⁷. Es por ello que cobra todo su sentido la noción de la *poética del esbozo* como práctica de plena legitimidad artística, en tanto que hemos visto que valoriza el proceso por encima del resultado.

También llama la atención que la presencia del sujeto creador y su constitución como «autor» proporcionada por la estructura del museo, aparezca replanteada al modo de la *inversión* en la teoría del tétrede con respecto a la autoría cinematográfica tradicional. Hacia la mitad de la primera parte de *Dos cartas a Ana*, de hecho, a propósito de la cita del cuadro

²³⁶ André Bazin, en sus ensayos «El mito del cine total» (2008: 33-40) y «A favor de un cine impuro» (2008: 101-128) realiza una encendida defensa de lo que entiende como un permanente diálogo entre las artes, concebidas estas tanto como contenido como en el modo en que complementan sus expresiones particulares.

²³⁷ En este punto hay que destacar que el cortometraje de juventud de José Luis Guerín *El orificio de la luz* aparece descrito por él mismo como «mi definición de ese haz luminoso que emite el proyector –las experiencias de Anthony McCall que por aquellos días estuvo en Barcelona mostrando sus experiencias de «expanded cinema», basados en la contemplación de ese «cono luminoso»–; esto pudo influirme. La película puede despertar distintas argumentaciones, pero yo la hice sin demasiadas reflexiones, sabiendo, eso sí, que las podía despertar en el espectador. [...] Despojado de todo elemento humano –sólo la contemplación de la luz y sus distorsiones– suponía un paréntesis en mis crónicas sentimentales» (en García Ferrer & Rom, 1984: 78). Se plantea aquí como pertinente una posible relación entre el modo en que la proyección de *Dos cartas a Ana* jugaba con las formas de la capilla de la Concepción antes descrita y el contenido de este experimento de juventud tan alejado de un cine convencional.

Zeuxis choisissant pour modèles les plus belles filles de Crotona (François-André Vincent, 1789; figura 162)²³⁸, el personaje de esta película traza un paralelismo entre el cine y la pintura, asumiendo una cierta distancia capaz de tematizar la «genialidad» individual atribuida al artista que desarrolla su trabajo en medio de esta tensión, y formulando así su propia refutación de la «política de los autores» en el marco del cine expandido:

El pintor Zeuxis en busca de su modelo para una Afrodita./ El creador omnipotente/ como un cineasta en el esplendor del cine americano.../ ...que busca a su actriz./ Como aquellos, también crea bajo contrato.../ con algunas reglas específicas, un guión impuesto/ un presupuesto acordado/ e incluso penalizaciones ante posibles retrasos./ La creación se libraba en una pugna de intereses.../ donde el pintor procura trascender el puro servilismo/ apropiándose de la obra mediante su «puesta en escena»./ A esta lejana práctica, el cine la llama «la política de los autores» (2011a; 00:02:32-0003:51)

El modelo de autoría que infiltra su identidad en la obra de encargo en el cine clásico queda tematizado como un elemento arqueológico. En este caso, por el contrario, fuera de la película, se le solicita al cineasta que haga uso de su genialidad más que de la capacidad eficiente de cumplir con un plan de trabajo en una «pugna de intereses». El espacio de encuentro y de disponibilidad que el museo suscita remite desde la idea de «autor cinematográfico» de la modernidad (Bazin, 1957: 2-11) a la dieciochesca noción de «genio» (Greimas&Matoré, 1997: 101-116) –de la cual la primera de las dos es evidentemente heredera en la historia de las ideas–:

Il genio, che nel XVIII secolo era una facoltà o un assemblaggio di facoltà, è diventato un'organizzazione che presenta caratteri di un'originalità eccezionale. Tuttavia si impone subito una restrizione: il genio, così come l'abbiamo definito, non può risiedere nel ingegno (esprit), che è la sede delle facoltà intellettuali più socializzate, ma nelle profondità di un io individuale. (Greimas&Matoré, 1997: 107)²³⁹

En concreto, en *La dama de Corinto*, en primer lugar, encontramos este tipo de organización de autoría-genial porque la firma aparece incorporada junto al título de la exposición en las hojas, folletos, elementos publicitarios y en la primera cartela del mediometrage («DOS CARTAS A ANA/ de José Luis Guerin»; 2011a; 00:00:18), como una garantía de la calidad o de la legitimidad de la iniciativa; al tiempo que ejerce una función de reclamo para posibles visitantes o espectadores –aún no sabemos cómo denominarlos, entiéndanse estos términos como provisionales–. En segundo lugar, porque el hecho de

²³⁸ Óleo sobre lienzo, 3,25 x 4,15m, Museo del Louvre, París.

²³⁹ «El genio, que en el siglo XVIII era una facultad o un conjunto de facultades, se ha convertido en una organización que presenta caracteres de una originalidad excepcional. Sin embargo se impone rápidamente una restricción: el genio, tal y como lo hemos definido, no puede residir en el ingenio (esprit), que es el cúmulo de las facultades intelectuales más socializadas, si no en la profundidad de un yo individual.» (*tr. n.*)

que se trate de un encargo expresamente formulado por una institución cultural de propiedad pública a un cineasta «renombrado» –lo que da cumplimiento a la primera de las condiciones observadas por Paul Sharrits sobre el acceso libre–, da una idea de la genialidad que ese mismo hecho le atribuye desde el momento en que valoriza sus competencias; cuestión igualmente subrayada por el argumento de autoridad de la recomendación de José Luis Borau, uno de los grandes autores del Nuevo Cine Español, crítico y académico de la RAE y, por entonces, responsable de una importante fundación con su nombre, como reconoce la propia comisaria en el prólogo del catálogo.

El caso de *La Dama de Corinto*, en definitiva, pone de manifiesto que la significación de la película ubicada en una sala de exposiciones excede los límites del fotograma digital. En el primero de los sentidos que hemos señalado en torno al espacio definido como espacio semiotizado –el tipo de cronotopo que instaura–, desde este punto de vista y de acuerdo con Royoux, «el paso de la película a la exposición significa el paso del relato de la experiencia a la experiencia del relato» (2008: 126), en la medida en que el objeto-discurso fílmico se inserta en un conjunto mayor que comprende la sala como arquitectura, los efectos lumínicos de la proyección y el marco del propio museo. Por consiguiente, no sólo su significación se ve condicionada por esa coexistencia, sino que, en reciprocidad, su presencia contribuye a la generación de un sistema local que afecta a todos estos elementos, re-semantizando la presencia de la arquitectura, de las estatuas yacentes de los nobles castellanos, del marco-lienzo o de los ejemplares de la *Historia Natural* de Plinio a través de su homologación con las isotopías de la forma del contenido y de la forma de la expresión presentes en las 24 pantallas.

La otra perspectiva señalada, la estructura del sentido en inmanencia a las prácticas que lo recorren, nos pone sobre la pista de que se trata de un espacio de propiedad pública que no sólo alberga la muestra, sino que actúa como mecenas del proceso en función de un valor de interés cultural atribuido a la genialidad del artista cuya fuerza de trabajo se contrata para beneficio y placer estético de la comunidad. Regida por la idea de «bien común», la exposición pone un objeto de valor a disposición pública en una capital de provincia del Estado Español. De este modo, un lugar secundario en la jerarquía del tejido nacional según un valor económico, jurídico o histórico, pasa a ejercer la función de centro en el momento en que el valor dominante es de tipo artístico o cultural, atrayendo hacia sí a los visitantes/peregrinos.

Corresponde para finalizar ocuparse de las cuestiones que atañen a la metodología empleada, puesto que estas reflexiones validan la vigencia de las herramientas de la semiótica en lo concerniente a fenómenos que trascienden la noción de clausura del texto artístico. Por el contrario, la idea de una «semiótica del cine» o incluso de cualquier «semiótica de...» pierde toda su pertinencia, puesto que los fenómenos no aparecen jamás aislados ni descontextualizados, sino involucrados en la textura en la cual se manifiestan:

La sémiotique est d'abord une relation concrète au sens, une attention portée à tout ce qui a du sens; ce peut être un texte bien sûr mais ce peut être n'importe quelle autre manifestation signifiante: un logo, un film, un comportement... Cette formule dit encore que les 'objets de sens' – comme on dit – sont les seules réalités dont s'occupe et veut s'occuper la sémiotique. [...] Le contexte dans lequel s'inscrivent ou apparaissent les objets de sens –le fameux 'contexte de communication'– sera pris en considération à partir du moment où il est lui même abordé comme un objet de sens, comme un texte. (Floch, 1990: 3-4)²⁴⁰

Cuando Jean-Marie Floch, tomando prestada la máxima de la Iglesia Católica «extra Ecclesia nulla salvus»²⁴¹, hace suyo el juego de palabras «hors du texte, point de salut. Tout le texte, rien que le texte, et rien hors du texte»²⁴² –el cual se convirtió en un permanente llamamiento al rigor disciplinar de Greimas a sus discípulos–, tiene razón al delimitar el enfoque de la mirada semiótica; pero al mismo tiempo se percata de la pertinencia de ese movimiento «hacia fuera» en lugar de «hacia dentro» de la significación y del sentido, a condición de que cualquier fenómeno que la semiótica se proponga comprender sea analizable como textualidad²⁴³, esto es, como complejo de relaciones de sentido reconstruidas en inmanencia con arreglo a un sistema de distribución del valor. El museo, también las relaciones de producción y de recepción, así lo han demostrado en las páginas precedentes, abriendo las miras de la investigación desde una coherencia metodológica y sin necesidad de recurrir en exclusiva a las herramientas de la psicología social o de la historiografía, por ejemplo, para rellenar estos campos.

²⁴⁰ «La semiótica es ahora una relación concreta con el sentido, una atención que se dirige hacia todo aquello que tiene sentido; puede ser un texto pero también puede ser no importa cuál otra manifestación signifiante: un logo, una película, un comportamiento... Esta fórmula dice todavía que los 'objetos de sentido' –como los llamamos– son las únicas realidades de las que se debe ocupar y se ocupa la semiótica. [...] El contexto en el que se inscriben o aparecen los objetos de sentido –el famoso 'contexto de comunicación'– será tomado en consideración a partir del momento en el que él mismo sea abordado como un objeto de sentido, como un texto.» (*tr. n.*).

²⁴¹ «Fuera de la Iglesia no hay salvación.» (*tr. n.*).

²⁴² «Fuera del texto, nada bueno. Sólo el texto, nada más que el texto y nada más allá que el texto.» (*tr. n.*).

²⁴³ Insistimos en este punto una vez más, en coherencia con nuestras bases teóricas radicadas en la fenomenología filosófica, que no es que todos los objetos sean textos, sino que para el semiólogo es posible negociar con ellos *como si fueran* textos, a condición de que se reconozca que están dotados de un sentido analizable en inmanencia. La cuestión se resuelve por tanto en la proyección de una cierta forma de mirada, es decir, de una forma de racionalidad semiótica que acontece en el interior del fenómeno.

Este planteamiento «hacia fuera» permite una superación de la dialéctica entre el texto y el no-texto, haciéndose cargo de que las esferas que podrían pasar por no-textualizadas no existen como tales, puesto que de existir, serían inconcebibles por toda forma de conciencia. Quizás una interpretación posible de la máxima de Greimas –también de la sentencia de Jacques Derrida en *De la gramatología* «il n’y a pas de hors-texte [...]; un texte ne doit être lu que dans sa texture propre, sans référent, ni signifié transcendantal, ni hors-texte» (1986: 202-203)²⁴⁴– pudiera ser que no hay nada que quede fuera de las competencias de la ciencia que se ocupa de las condiciones de la significación y de la arquitectura general del sentido; pues en rigor, afirmar que *no existe el fuera-del-texto*, no es lo mismo que decir que *no haya nada más allá de sus límites*, porque el texto todo lo abarca, entonces es que no deja nada fuera de sí. Se trata por el contrario de explorar las texturas de los fenómenos, rastreando en ellos su funcionamiento «en inmanencia» sin necesidad de acudir a razonamientos que trasciendan su mecánica: todo nuestro mundo «natural» está altamente semiotizado por las prácticas que en él se desarrollan, en tanto que nuestra mirada es ya un modo de textualizarlo. En paralelo a la crítica derridiana contra la metafísica, de hecho, y a modo de conclusión provisional sobre este asunto, si cuando Derrida en el fragmento de *De la grammatologie* en el que se refiere al concepto de «suplemento» admite que el texto no tiene bordes exteriores, en *La vérité en peinture*, afirmando incluso un paso más: «s’il n’est rien en-dehors du texte, c’est que le texte n’a pas de bord» (1993: 373)²⁴⁵.

Realizadas estas consideraciones y sin perderlas de vista, estamos en condiciones de ocuparnos específicamente del medimetraje audiovisual *Dos cartas a Ana* y del esbozo cinematográfico *La dama de Corinto* que contiene en su interior, atendiendo siempre a las homologías estructurales y a las isotopías tanto del contenido como de la expresión que conectan los distintos estratos, dentro y fuera del objeto-discurso fílmico.

10.2. *Dos cartas a Ana*: de la enunciación epistolar.

Encontramos en *Dos cartas a Ana* un nuevo juego de máscaras inscrito en el aparato formal de la enunciación, ya que el recurso a la escritura epistolar implica el establecimiento de una serie de relaciones en torno a la misiva. Aparecen así dos circuitos superpuestos: en un circuito externo, la relación entre ambos correspondientes, remitente y destinatario; y en

²⁴⁴ «No hay fuera del texto [...]; un texto no debe ser leído más que en su propia textura, sin referente, ni significado trascendental, no fuera-del-texto.» (*tr. n.*).

²⁴⁵ «Si no hay nada tras el texto, es porque el texto no tiene bordes.» (*tr. n.*).

un circuito interno, entre el remitente y el objeto o los objetos designados por su hacer enunciativo para hacerlos ver o saber al remitente. Ambos niveles reenvían a la articulación entre la enunciación y el enunciado, manifestándose a través de una forma figurativa. ¿Cuáles son los rasgos que caracterizan formalmente a estas figuras? ¿Cómo funciona, no obstante, una videocarta, y qué diferencias implica con respecto a la escritura epistolar a través de la lengua natural?

Procedamos por orden. En primer lugar nos ocuparemos del sujeto de la enunciación y, en este caso, también protagonista del enunciado. Quien escribe y envía las videocartas confiesa su nombre, José Luis, e incluso hasta en dos ocasiones desvela su autorretrato. A pesar de todo es prudente y esquivo, pues siempre lo hace de forma indirecta, sea con su característica sombra en *silhouette*, contorneada por la forma de la gorra y el pelo rizado, o en otro momento mediante una imagen fractal proporcionada por el reflejo de su rostro en la vitrina de un museo que contiene en su interior una cabeza de escultura –otro rostro, al fin y al cabo, que constituye su dirección de mirada– (2011; 00:25:38; figura 163).

Este tipo de encuadres desempeñan tres funciones a un tiempo, a saber, 1) seleccionan una escena o porción de espacio diciendo qué hay que ver; 2) instauran un modelo de visualización –una rejilla de lectura figurativa y una semántica circunscritas estrictamente a esa selección espacial– indicando cómo ver; y 3) incluyen el reflejo de una imagen procedente del contracampo en la que se ubica el sujeto responsable de ese enunciado visivo, dando cuenta de qué es lo que produce semejante visión. Al modo del motivo poético y del juego pronominal de Pedro Salinas en *La voz a ti debida* (2006), estas imágenes son al mismo tiempo constituyentes y constituidas, pues ponen de manifiesto una forma autoconsciente por medio de la cual el objeto de la observación moviliza y constituye al sujeto observador, cuya presencia no se oculta. En este caso, la belleza de un paisaje, el misterio siempre incompleto de las ruinas, el enigma de un rostro, también la cita de una obra pictórica o de un fragmento literario, movilizan la mirada y reclaman la atención del sujeto que contempla y registra.

Prestemos atención en particular a este último elemento: el del registro. ¿Dónde y cómo aparece? El último de los encuadres mencionados –el del reflejo fractal– suscita un gran interés, pues multiplica la imagen del sujeto al tiempo que diluye la unicidad que se le presupone a la identidad corpórea. Si existe esa imagen, si existe ese retrato, es porque una superficie transparente lo refleja. Sin embargo, la transparencia del material vítreo contrasta

fuertemente con la opacidad o confusión que produce la visión de varias imágenes superpuestas. Es más, dejando de lado por un momento el tema del espejo, la estructura que le subyace no es otra que la de la mirada. Y la cosa no se queda aquí. En este fotograma, además, se comprobará que José Luis no dirige sus ojos fijamente hacia el rostro escultórico, sino hacia abajo. Intuimos que, en concreto, hacia el visor LCD de su cámara de vídeo. La estructura relacional se complica en tanto que la superficie reflectante aparece, implícitamente, duplicada: el cristal de la vitrina pero también el espejo que en sí mismo constituye el objetivo de la videocámara, cuya mediación permite intuir la dirección de la mirada; al mismo tiempo que el ojo marmóreo, el ojo del cinematógrafo y el ojo del retratado se alinean entre sí. El dispositivo que registra asume en este cuadro formal una función persuasiva de autenticación análoga a la del testimonio en las escrituras en primera persona.

Por la parte del enunciatario y del destinatario de la epístola encontraremos un juego no menos interesante. En lo que se refiere a la manifestación del enunciatario, el discurso que interpela constantemente a un «tú» mediante el uso constante de la pronominalización y del nombre propio, ejerce unas marcadas funciones *fática* –pues garantiza y refuerza la comunicación en el circuito externo– y *conativa* (Jakobson, 1981: 355) –originando así el mencionado circuito interno que conecta todos los fragmentos temáticamente heterogéneos–. Empieza de hecho la segunda carta: «Querida Ana:/ te escribo desde el Parnaso.../ a donde he acudido en busca de oráculo/ para acometer tu encargo./ La colina de las ninfas.../ aquí se leían los presagios en la llama de una vela.../ en el movimiento de las hojas.../ o en los reflejos de un estanque» (2011a; 00:10:17). Vemos con claridad la manifestación figurativa de la segunda persona a través del nombre propio –Ana–, a quien se presentan una serie de documentos gráficos a ella dirigidos según un propósito –el encargo–. A pesar de que las imágenes intercaladas entre frase y frase muestran precisamente esos mismos motivos referidos, lejos de crear una redundancia, las cartelas hilvanan los fragmentos, otorgándoles un sentido ligado a sus supuestas condiciones de registro al modo de testimonios fidedignos tomados en primera persona. Ello vendría a confirmar e la hipótesis de una jerarquía de los sistemas semióticos –siguiendo a Hjelmslev y Benveniste (*vid.* 5.1.1.3.A)–, por el que la lengua natural tiende a arrastrar consigo el sentido de las demás manifestaciones cuando aparecen juntas, como es el caso.

De la otra parte, en lo que se refiere al destinatario, se observa una proyección también hacia fuera del enunciado en tanto que la carta es en principio un documento

privado entre un «yo» y un «tú», relación íntima que en este caso ha sido transgredida. Así es que en el momento en el que se expone a una tercera persona provoca un potente efecto de realismo, ya que la escritura epistolar se caracteriza por la confesión y, en la tradición de la Historia del arte, también por la reflexión entre artistas que someten a cuestionamiento su hacer, sus capacidades y sus herramientas. El espectador de *Dos cartas a Ana* asume entonces la posición semi-ausente de la tercera persona, adquiriendo todas las propiedades del rol del espía o del *voyeur*, quien escamotea la misiva y la lee con avidez para apropiarse ilícitamente de su contenido secreto. Se trata a pesar de todo de un «como si...» adquiriese semejante rol, pues no hay que perder de vista que la maquinaria interna de la videocarta o de la novela epistolar consiste en un simulacro enunciativo, el cual se sirve de esta forma de escritura para provocar un discurso asumible. En particular, con las correspondencias entre artistas y, por extensión, con la videocarta, estamos ante

un intercambio íntimo, pero no privado, porque cuenta desde el primer momento con la existencia del espectador [...]: a la vez que un mensaje dirigido a su destinatario, cada carta forma parte de una construcción relacional que el espectador deberá reciclar a partir de su propio arsenal de memoria [...]. Esta es quizás la parte más interesante de la propuesta [...]. Al tener en cuenta el otro vértice del triángulo, los cineastas que participan en la elaboración de este proyecto convierten cada obra en una propuesta de conjunto. (Balló, 2011: 16)

Al respecto reconoce el propio Jakobson que el juego déictico entre las tres personas está en la base del lenguaje: «así, la función mágica, encantatoria, es más bien una especie de transformación de una tercera persona ausente o inanimada en destinatario de un mensaje conativo» (1981: 156). Ello confirma la relevancia y la pertinencia de contar con un «espectador emancipado» en este tipo de prácticas tan propias de los periodos manierista – como es el caso del *Lazarillo de Tormes*–, barroco –como en el episodio del Ancaná de Toledo en *El Quijote*– y romántico –caso del *Werther* de Goethe–; que se sirven del disfraz de otras escrituras particulares para articular su funcionamiento local.

Y aún hay más en este apasionante entramado, pues lo cierto es que en *Dos cartas a Ana*, en virtud del efecto mágico de la interpelación, en seguida empiezan a aparecer las primeras incoherencias... o más bien la evidencia de que se trata de máscaras y simulacros que dan lugar a posibles universos desplegados en el interior del enunciado. El espectador se percatará desde el primer minuto de la película, a la vista de la cartela inicial que reza «CARTA A ANA PORTINARI N°1», de que la destinataria de estas dos videocartas no es Ana Martínez de Aguilar, gerente del Museo, tampoco Ana Doldán, coordinadora de la exposición, sino Ana... Portinari, ¿caso por referencia a la Beatrice Portinari de Dante

Alighieri que ya aparecía nombrada en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia?* (vid. Guerin, 2007; 00:45:46). Si así fuese, entonces, podríamos considerar plausible la hipótesis de que esta película pudiera ser, estrictamente dentro del marco del enunciado, un diálogo entre un *alter ego* del cineasta y su musa –acaso una descendiente de la «Bice» de Dante, por relación intertextual entre ambos discursos–.

Ello plantea un serio problema interpretativo, puesto que requeriría de la activación de un arsenal de competencias intertextuales en el receptor –el «intertexto del lector» (cfr. Martínez Fernández, 2001: 140-150)–, quien, al igual que el iconógrafo, debería de ser capaz de reconocer la persistencia de un motivo en cualquier manifestación. Sin embargo, aunque ello supondría desde luego un plus de significación, estamos convencidos de que no es la clave de la fruición estética de este medimetro. Por el contrario, este juego de máscaras no consiste exclusivamente en una referencia erudita, tampoco en un gesto pedante, sino que el conjunto funciona con completa independencia activando el universo de hipótesis y de formas deseadas surgido de la relación del cineasta con el mundo que le rodea y que filma con su pequeña cámara. La referencia a Dante desempeñaría la función en todo caso de aquella llave que garantizaría el funcionamiento autónomo del conjunto, legitimando la posición del receptor emancipado de todo automatismo o reconocimiento exclusivamente con respecto a las formas del mundo natural, e invitándolo a incorporarse este diálogo del artista con las musas: ¿qué es el arte si no «la posibilidad de complicar las relaciones entre la primera y la tercera persona», como reconoce Lotman (1998: 57)?

Así pues, la videocarta como argucia enunciativa remite de inmediato al género de las novelas epistolares y, por afinidades literarias reconocidas por el propio José Luis Guerin, a las *Penas del joven Werther* de Johann Wolfgang von Goethe, en concreto (2009). Dicha novela, que aparece citada de una forma o de otra casi constantemente en toda su filmografía, aporta en este caso una solución formal a la problemática de un cine pobre que retorna a sus orígenes mediante cartelas, reforzando el carácter referido de las imágenes encadenadas por medio del montaje. Pero atención a las diferencias. La novela de Goethe sigue la *técnica del documento encontrado*, pues al comienzo del libro primero, un amable «presentador de la representación» informa de la supuesta autenticidad de las cartas enviadas a un tal Guillermo que, reunidas, dan lugar al núcleo de la historia, al tiempo que invita al lector a identificarse con el héroe y con su moral:

He recogido con afán todo lo que he podido encontrar referente a la historia del desdichado Werther, y aquí os lo ofrezco, seguro de que me lo agradeceréis. No podréis negar vuestra admiración y amor a su genio y su carácter, ni vuestras lágrimas a su destino. Y tú, pobre alma que sufres el mismo tormento, ¡ojalá saques consuelo de sus amarguras, y llegue este librito a ser tu amigo si, por capricho de la suerte o por tu propia culpa, no encontrases otro más próximo! (Goethe, 2009: 17)

Casi al final del libro segundo, cuando termina el intercambio epistolar entre Werther y Guillermo, el mismo narrador rellena el vacío de contenido pasando a ser de un mero transmisor de las cartas a un riguroso cronista que recoge los testimonios incompletos de los testigos oculares que le cuentan desde fuera de la escena cómo terminó el joven Werther sus desgraciados días:

DEL EDITOR AL LECTOR. ¡Cuánto hubiera yo deseado tener, respecto a los últimos días de nuestro desgraciado amigo, suficientes pormenores escritos de su propia mano, para no verme en la necesidad de intercalar relaciones en la continuación de las cartas que él nos ha dejado! He puesto empeño en recoger los más exactos detalles de las personas que debían estar mejor informadas, y estos detalles tienen todos un carácter uniforme. Las narraciones convienen hasta en las menores circunstancias. [...] Sólo nos resta, pues, referir con fidelidad lo que lo que nuestras averiguaciones nos han hecho conocer, añadiendo esto a las cartas o a fragmentos de carta que ha dejado aquel que ya no existe. No se debe despreciar el menor documento auténtico, teniendo en cuenta lo difícil que es profundizar y conocer los verdaderos motivos, los móviles secretos de una acción, por insignificante que sea, cuando emana de un individuo que sale de la esfera vulgar. (Goethe, 2009: 133).

Nuestra película se sitúa más cerca de este segundo mecanismo que podríamos denominar oportunamente como la *técnica del documento producido*, valiéndose de la evidencia del dispositivo de filmación para, de forma análoga al presentador del *Werther*, «referir con fidelidad lo que nuestras averiguaciones nos han hecho conocer» —aunque la veredicción de estas «averiguaciones», obviamente, se desenvuelva exclusivamente en el interior del marco del enunciado—. Es más: el discurso tematiza esta situación ubicándonos a medio camino entre las dos situaciones planteadas por el narrador de Goethe. De un lado, José Luis reconoce que no dispone de las imágenes de la pintura de la antigua Grecia, y de la otra parte, se dispone a reunir los indicios que puedan dar parte de ese todo perdido para siempre a través de las imágenes que él mismo produce durante un viaje a la península del Peloponeso con tal de imaginarlas —esto es, para producir su hipotética forma visiva— a partir de la relación entre la palabra pronunciada y lo visual: «descripciones de pinturas que generan nuevas pinturas./ Como imágenes sin imagen.../ palabras fecundas que generan imágenes.../ Imágenes para imaginar./ Es una idea./ Habrá otras» (2011a: 00:09:50). El cuadro figurativo de la enunciación, como argucia discursiva que es, aprovecha el intersticio que proporciona el elemento tecnológico para producir esa forma particular de escritura ejercida a través de la valorización del carácter montado de las imágenes.

10.3. La enunciación enunciada y el esbozo cinematográfico.

Tal y como se ha comprobado en el análisis fílmico, en la segunda de las cartas encontramos un claro fenómeno de «enunciación enunciada» que da lugar al esbozo cinematográfico *La dama de Corinto*. Este *débrayage* en segundo grado surge del discurso del remitente de la epístola, José Luis, cuando reflexiona en torno al problema de «imaginar la imagen/ a partir de los viejos textos» (2011a; 00:12:43). Y lo hace ante la visión de lo que filma durante su viaje por Grecia, o mejor dicho, al hilo de esta visión, instalándose en la antesala de la enunciación al modo del viajero que evoca las experiencias de su periplo a lo largo y ancho del mundo mientras revisa su álbum de fotos: «una acrópolis se intuye al fondo, tras las hojas que se mueven nerviosas/ que dio lugar a las imágenes de Occidente./ Quisiera evocar una de ellas.../ La primera.../ referida por Plinio...» (2011a; 00:11:37).

El final de aquella declaración lo ilustra el montaje de varias imágenes de un cuaderno en blanco, por cuyas páginas vacías van circulando las sombras de los árboles y de la videocámara con su voluminoso micrófono direccional. Ello genera, por un lado, una anáfora temática con respecto a la metonimia entre el lienzo en blanco y la pantalla de la primera carta —«por ejemplo, es asombroso que la pantalla sea un lienzo./ Un secreto íntimo entre el lienzo y la pantalla» (*vid.* 2011a; 00:01:30; figura 164)—. De otra parte, servirá para hacer *tabula rasa* a nivel figurativo respecto del discurso de tipo ensayístico que lo precede antes de dar inicio a la evocación del esbozo de tema mitológico. El plano siguiente en el montaje muestra la sombra de una marioneta de dedos que evoca la silueta de un rapsoda tocando la lira —complementado con unos acordes de cuerda desde la sonorización—, lo que figurativiza de forma simpática este simulacro enunciativo. Y ello reenvía, al mismo tiempo, al universo de formas de la antigüedad clásica. Cambian así pues la rejilla de lectura figurativa y el universo semántico, en donde un cierto orden de cosas mágicas y fantásticas, como los oráculos o los conjuros, es posible y coherente que sucedan a partir de ahora (figura 165).

Frente al discurrir del mundo natural se nos traslada a «un tiempo original y sagrado» que se despliega ante nuestros ojos. En contraposición con el tránsito de los cuerpos visitando el espacio arqueológico surgirán los movimientos calculados y armónicos de la plástica corpórea en el lenguaje de la danza. Igualmente, si en el primero de estos universos desplegados en la videocarta hemos visto el mundo de la vida como si tal fuera «en la realidad», con volúmenes dispuestos sobre las tres dimensiones, en el segundo de los casos, a partir de aquí, será la forma bidimensional de las sombras proyectadas la que predomine.

«En aquellos tiempos...», enuncia una nueva cartela con una fórmula silimar a la estrategia tradicional de *débrayage* del cuento «érase una vez...». Pero es importante en este sentido indicar que no se trata de un relato *tout court*, sino de la evocación del mismo. Además, el cineasta no se conforma con una sola imagen, ya que después de la cuenta atrás y del llamativo «PICTURE START» que refuerza la colocación desprendida en la sintaxis del esbozo que comienza, prueba y repite las mismas escenas bajo el grafismo que señala el inicio de *La dama de Corinto* (figura 166).

El enunciador no se conforma y estudia siempre una alternativa al menos, como Miguel Ángel Buonarrotti cuando elabora sus esbozos dibujando varias posiciones o perspectivas del mismo cuerpo sobre una sola hoja; también aprovechando el papel, girándolo, incluyendo nuevas anotaciones en la misma superficie (*cf.* Pöpper, 2017). Del mismo modo, el encuadre cerrado sobre la lámpara de aceite encendida, al tiempo que deja fuera de foco el fondo y el cuerpo de la bailarina que interpreta a la dama griega, da lugar por medio de sucesivos cortes a varias posiciones alternativas de la llama, de la mano y del cuerpo intuidos al fondo, desenfocados (2011a; 00:13:58 figura 167). Estos cortes y este salto en los órdenes figurativo y semántico, precisamente, contribuyen a potenciar la evidencia de esa diferencia, poniendo de manifiesto la forma artificial del esbozo, su carácter provisional e inacabado, ilusorio, al igual que las sombras que circulan sobre las páginas del cuaderno en blanco.

Desde esta perspectiva, la poética del esbozo queda desvelada como el modo de unir fragmentos diversos planteando posibilidades en lugar de generando un reconocimiento figurativo automático. El «como si fuera» propio de la teoría mimética del arte deja paso al «podría ser esto... o esto... o esto...» del esbozo a partir de la yuxtaposición o montaje en sucesión entre las distintas posibilidades mediante el nexos sintáctico copulativo y... y..., que es lo propio del funcionamiento semi-simbólico. Por otra parte, dicha poética aplicada al ámbito del cine, parte de la condición materialista de una incapacidad para poner en escena aquel universo de formas en el que se ambientaría el relato melodramático de la hija de Butades: «a todas luces no tengo medios para representar la Grecia de la antigüedad como si fuera un *peplum*» –admite Guerin– «y efectivamente, el lenguaje de la danza me permite escapar a la representación del pasado» (anexo III: 48).

El esbozo, en su ahistoricidad, no sólo supone una salida honrosa para el cineasta que trabaja con bajo presupuesto, sino que suscita una interesante reflexión a propósito del trazado de una forma. Al igual que los lenguajes formales en los que el esquema no se

superpone a la realidad mediante un doble simplificado –como la metáfora del «mapa que sustituye al territorio» en la teoría del simulacro de Baudrillard (2005: 11)–, sino que la avanza e hipotiza dotando de una forma abocetada al horizonte de lo ignoto, la misma acción de trazar pone de manifiesto una sustancia de la expresión de la que se sirve, lo que da lugar a dos cuestiones de interés. Una en torno al contenido hipotético, mientras que la otra tiene que ver con una preocupación por la precisión de esa misma sustancia de la expresión en su cometido de proponer modelos asumibles y comprensibles. En este punto nos damos cuenta de que ello coincide con el doble nivel que Omar Calabrese (2012: 39) le atribuía a las prácticas-teóricas en la pintura, en tanto que aquellas manifestaciones, además de proponer una experiencia estética, problematizan sus propios mecanismos de funcionamiento interno.

10.4. Transdiscursividad.

Si se postula que *Dos cartas Ana* –y en general *La dama de Corinto*– puede ser vista como una práctica-teórica, se habrá de afrontar en primer lugar el universo de isotopías que tematizan su plano de la expresión, vinculándolo con otros fenómenos estéticos y culturales en el sentido más general del término. Para empezar, valiéndonos de la teoría de la *transtextualidad* de Gérard Genette, podríamos identificar aquí una serie de relaciones manifiestas con otros objetos significantes al modo de la *intertextualidad* o «relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, la presencia efectiva de un texto en otro» (1982: 10). El primer paso de este trabajo habrá de consistir por tanto en un esfuerzo iconográfico y filológico de catalogación de los signos integrados sobre la misma superficie discursiva:

<p><i>Zeuxis choisissant pour modèles les plus belles filles de Crotoné.</i> François-André Vincent, 1789, óleo sobre lienzo, 325 x 415 cm, Museo del Louvre, París. (2011a; 00:02:05).</p>
<p><i>Zeuxis peignant les filles de Crotoné.</i> Miniatura anónima incluida en el manuscrito <i>Le Roman de la Rose</i>, c.1525, 26,2x18,6 cm, folio 26v, New York, The Pierpont Morgan Library. (2011a; 00:04:34).</p>
<p><i>Autorretrato de Rembrandt como Zeuxis riendo.</i> Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1663, óleo sobre lienzo, 82,5 x 65 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Colonia (2011a; 00:04:47).</p>

<i>Venus del espejo.</i> Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1647-1651, óleo sobre lienzo, 122 x 177 cm, National Gallery, London (2011a; 00:05:52).
<i>Esopo.</i> Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, c.1638, óleo sobre lienzo, 174 x 94 cm, Museo Nacional de El Prado (2011a; 00:06:03).
<i>Fábulas.</i> Esopo, un ejemplar antiguo (2011a; 00:06:23).
<i>Narciso.</i> Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1597-1599, óleo sobre lienzo, 110 x 92 cm, Galería Nacional de Arte Antigo, Roma (2011a; 00:06:38).
<i>El paso de la laguna Estigia.</i> Joachim Patinir, 1520-1524, óleo sobre tabla, 64 x 103 cm, Museo Nacional de El Prado (2011a; 00:07:34).
<i>Historia Natural.</i> Plinio el Viejo, un ejemplar de la edición de Cátedra de 2007 indicada en la bibliografía general (2011a; 00:08:26) ²⁴⁶ .
Atrio de las Cariátides del <i>Erección</i> y otros fragmentos de la Acrópolis ateniense (2011a; 00:21:20).
Fuente de Peirene y otras ruinas de Corinto (2011a; 00:24:10).
Cabezas de estatuas helénicas no identificadas (2011a; 00:25:38).

El hecho de que todas estas obras aparezcan encuadradas dentro del fotograma digital justifica en principio su comprensión como intertextos: arrebatadas de su contexto inmediato, aparecen eidéticamente como presencias sobre la superficie discursiva de la película. Sin embargo parece que la terminología de Genette se queda corta, al igual incluso que la idea de «intertextualidad» de Michel Riffaterre (*vid.* Warning, 1989: 100-103) –quien radica este fenómeno en el acto de lectura–, o también los mecanismos de la influencia puestos de manifiesto por Harold Bloom (1991); ya que todos estos elementos dispuestos en la sintaxis del montaje trascienden su propia clausura subordinando su presencia a un nuevo espacio de sentido establecido por la sintaxis del decurso fílmico. Las arquitecturas, pinturas y escrituras no se presentan o restituyen en su integridad, sino re-semantizadas dentro de un marco mayor, cooperando a la emergencia de un significante nuevo y autónomo que se desprende de esa misma articulación en su conjunto.

²⁴⁶ Edición en la que, paradójicamente, no está incluido el capítulo XXXV concerniente a la pintura. Para recuperar aquellos pasajes, hemos acudido a la edición de Visor Libros de 1999 con traducción del latín al español por Francisco Hernández y Jerónimo de la Huerta incluida en la bibliografía.

Otra opción sería explorar las «relaciones secretas» que el propio Genette atribuye a los mecanismos transitivos entre objetos significantes concretos, de modo que se abrirían de dos perspectivas: de un lado entre formas cuyas sustancias de la expresión son radicalmente diversas, explorando tanto los vínculos como las diferencias negativas entre unas y otras; y de otra parte, entre formas que comparten la misma sustancia de la expresión y, por tanto, la problematizan. De otra parte se habrá de reconocer que *Dos cartas a Ana* no sólo limita este tipo de relaciones a los elementos citados con una existencia orgánica anterior, sino que exige ampliar el campo de visión también hacia la danza, los espacios geográficos, el discurso histórico o incluso el propio cine en un nivel general que trasciende la co-presencia eidética de cualquier objeto concreto. Además, tomando en cuenta el montaje en su conjunto como generador de lugares de significación o isotopías, nos daremos cuenta de que el cine, la pintura, la literatura o la danza, como discursos artísticos en la acepción más genérica del término, aparecerán más problematizados que celebrados, en tanto en que pasan a convertirse en forma del contenido más que en un sistema de referencias reconocibles desde una memoria de género con la que habría de contar el lector desde su experiencia individual. Si así fuera, estaríamos ante una comunicación críptica y elitista en función de un código sólo apto para iniciados. Estamos convencidos de que no será este el caso.

En consecuencia, y como indica Manuel Ángel Vázquez Medel (1995 y 1996), la «transtextualidad» queda superada por la noción de «transdiscursividad», la cual no habrá de conformarse con la especulación sobre las influencias, la memoria de género ingenuamente presupuesta al receptor o la elaboración de archivos, sino que el propósito consistirá en estudiar las leyes que rigen esos mismos archivos en su conjunto. Es por ello que la transdiscursividad permite ubicar un espacio de racionalidad lo suficientemente amplio y pertinente como para dar cuenta de toda una gama de fenómenos analizables como forma, sea del contenido, sea de la expresión, más allá de la presencia concreta y de su ubicación con respecto a un original preexistente:

La *interdiscursividad* o, mejor dicho, la *transdiscursividad* –si consideramos aquella una de las posibilidades de esta– no remite a un hecho aislado o que afecte en exclusiva a la relación entre algunos discursos. Esto es: no se trata de que, por ejemplo, descubramos en unos discursos sí y en otros no la huella de otros discursos que los hacen posibles. [...] No estamos hablando, con una nueva y ociosa terminología remozada, de la tradicional perspectiva de las *fuentes* e *influencias* que, con todo, supone un importante antecedente para la elaboración y desarrollo de las nuevas teorías transdiscursivas y, en general, del comparatismo cultural, [...] pero que [...] carece de instrumentos operativos y formales de identificación de procesos transdiscursivos en

el *flujo* de la cultura. Todo discurso se construye en una retícula de encrucijadas y es captado y significa [...] precisamente por todo aquello que lo trasciende. (Vázquez Medel, 1998: 79)²⁴⁷

10.4.1. El cine y la pintura.

La primera de las relaciones transdiscursivas que se abordará es aquella que vincula al cine con la pintura, por ser la que aparece en primer lugar en el decurso del film. Dichas relaciones, explícitamente, son tres: 1) la denuncia de la pantalla como una superficie liminar, 2) la elaboración de formas en el interior del marco, y 3) el problema de la producción de imágenes sin imagen.

El cine aparece temáticamente situado en un momento crucial de cambio que ha dejado atrás su periodo clásico asimilado al sistema americano de los estudios (2011a; 00:02:57). La pintura, análogamente, se nos presenta en un contexto de crisis planteado a partir de la cita atribuida al autor clásico Cayo Plinio Segundo que abre y cierra el conjunto, al principio de la primera videocarta y como colofón de la segunda: «hasta aquí lo referente a la dignidad de un arte que está muriendo» (2011a; 00:00:33 y 00:27:48). Se diría que el discurso argumentativo sobre la película parte y regresa al mismo lugar común a partir de dos contextos completamente distintos y alejados en el tiempo histórico. O mejor dicho, Guerin establece un montaje paralelo entre ellos.

Profundizando un poco más en dicha comparación cabe destacar que en el libro XXXV de su *Historia Natural*, Plinio formula esta frase en un contexto en el que trataba de elaborar un panorama general de la pintura de su tiempo, partiendo de la situación coyuntural que la colocaba como subsidiaria de otras artes, con las que o bien colaboraba – convirtiéndose en una mera práctica ornamental–, o con respecto a cuales quedaba subsumida o superada, perdiendo tanto su función supuestamente primigenia asociada a la naturaleza como su legítima autonomía. Dicho libro se abre con la siguiente reflexión:

Primero diré lo que queda por añadir de la pintura, arte ilustre antaño –cuando interesaba a reyes y ciudadanos– y que hacía célebres a los que consideraba dignos de pasar a la posteridad, pero que ahora se ha visto relegada totalmente por los mármoles y también por el oro; y no sólo porque con ellos se cubran paredes completas, sino porque incluso, cincelándolo con relieves e incrustándole en el dibujo vetas rojas, representa el mármol figuras de cosas y animales. Ya no gustan los paneles pintados ni los espacios que dilataban los montes hasta la misma habitación: incluso hemos empezado a pintar la piedra. (Plinio, XXXV, 1, 2; 1999: 1087)

²⁴⁷ Entendemos que el valor que Vázquez Medel le asigna aquí a la elección del prefijo «trans» para designar todo un conjunto de fenómenos y la idea de «trascendencia» que le subyace responde a la categoría filosófica *inmanencia/trascendencia* y no a la categoría netamente semiótica *inmanencia/manifestación*. Por el contrario, y en rigor, como corresponde a la semiótica estructural, este tipo de relaciones tan sólo podrán ser formal y teóricamente descritas y analizadas «en inmanencia» a su manifestación, como *formas transdiscursivas* en lugar de abstracciones crípticas y caprichosas.

Más adelante, cuando culmina su pequeña historia de la pintura y pasa a ocuparse del color, Plinio menciona una imagen que sólo conoce por medio de una fuente escrita, los testimonios de Nicías, quien da cuenta de una obra «que tenía encáustica», es decir, que estaba pintada mediante una mezcla de cera con pigmentos que desaparecen y se borran con el paso del tiempo. El primer motivo de la decadencia de la pintura es por tanto la fragilidad de sus materiales, cuya degradación física implica la cancelación de la forma. Por otra parte, y a pesar de su condición efímera con respecto al robusto mármol, observa Plinio además que «el maravilloso poder del arte, a juzgar sólo por esta tabla, consiste en que a través de Filócrates, el senado y el pueblo romano puedan contemplar a Glaucón y su hijo Aristipo». Así es que, aún corrpompida la materialidad de la imagen, todavía podemos evocarla en los testimonios que llegan hasta nosotros. Ello plantea ante todo a la pintura como un arte del retrato desde su más íntima esencia, y es entonces cuando, lamentando la pérdida de esta función cognoscitiva o memorial asignada al arte pictórico, cuyas técnicas pasan ejercer meras funciones ornamentales que devalúan su poder primigenio, concluye el autor: «hasta aquí lo referente a un arte que está muriendo» (XXXV, 40, 7; 1999: 1089-1090).

De lado del cine, esta enigmática cita de Plinio se puede poner en relación con la famosa frase que Georges Sadoul atribuye a Antoine Lumière a propósito de los orígenes del cinematógrafo (1964: 62)²⁴⁸ y empleada por Jean-Luc Godard en una secuencia de su película *Le Mépris*: «le cinema est une invention sans avenir» (1963a; 00:20:45)²⁴⁹. Esta relación intertextual es explícita en nuestro objeto cuando el personaje de *Dos Cartas a Ana* habla de la pintura como «un arte del pasado, sin porvenir/ ya en el siglo I» (2011a; 00:00:33). Mientras que algunos han querido ver en la sentencia del patriarca de los Lumière la audacia de un empresario que se reservaba los derechos de la patente y otros, en

²⁴⁸ Esta frase, dicho sea, forma más parte de la leyenda y del misterio apasionante que envuelven al cine de los orígenes que a la realidad (*vid.* Gaudreault & Marion (2013: 43). La cita original completa, documentada por los historiadores Maurice Bessy y Giuseppe Maria Lo Duca (1948) durante una entrevista a Louis Lumière y atribuida en un principio a este, es la siguiente: «Jeune homme, remerciez-moi. Mon invention n'est pas à vendre, mais pour vous, elle serait la ruine. Elle peut être exploitée quelque temps comme une curiosité scientifique: en dehors de cela elle n'a aucun avenir commercial» (1948: 49) («Jovencito, agradézcámelo. Mí invento no está en venta, y además, supondría la ruina para usted. Lo podría explotar durante un tiempo como curiosidad científica: en adelante no tendría ningún futuro comercial»). Georges Sadoul, en otra entrevista con Louis Lumière que data del año siguiente, 1946, aclara que estas palabras las pronunció en realidad el padre, Antoine Lumière, ya que ninguno de los hermanos asistió a París a la presentación del cinematógrafo. En todo caso y como se pone de manifiesto, la sentencia sufre una importante reelaboración desde su origen —si es que alguna vez fue pronunciada por alguno de los Lumière— hasta el modo en el que aparece citada en *Dos cartas a Ana* y aplicada a la pintura.

²⁴⁹ «El cine es un invento sin porvenir».

cambio, una falta de miras que no presagiaba la industria del espectáculo que después se desarrollaría en el siglo XX, los intérpretes más heterodoxos de este fragmento, como el propio Godard en sus *Histoire(s) du cinéma*, trascienden la mera anécdota y entienden que «sans avenir» quiere decir «tout entier au présent»²⁵⁰. Godard se refiere no ya a la técnica o a la patente tecnológica, sino a sus productos, esto es, a las imágenes proyectadas, expandidas más allá del fotograma. El cine, en virtud de la proyección, queda definido entonces como la música: un arte que sólo existe en el presente, que emerge del silencio y retorna al silencio, de modo que requiere de una experiencia viva de fruición desarrollada en el tiempo (*cf.* Jacoviello, 2012: 252-253). La materia del cine, pues, como la luz y la sombra: una materia aún más efímera y perecedera que la encáustica de las imágenes evocadas por Plinio.

De su condición híbrida entre las artes estatuarias y las artes procesuales, el cine como imagen en movimiento es un fenómeno que se manifiesta sobre el discurrir temporal, abriendo a través de la proyección una brecha en el presente a través de una impresión óptica y sonora que tiene lugar ante nuestros ojos e inmediatamente se fuga. Como una ventana o un marco hacia la alteridad –no yo, no aquí y no ahora– el cine o la música son artes intempestivas, pues producen mediante una operación de *débrayage* una fractura en el decurso cronológico de la historicidad, instaurando «otro presente» mientras dura la proyección o la ejecución. O, tomando prestada una metáfora cosmológica, las artes intempestivas, como un agujero negro en nuestra actual concepción física y astronómica del universo, no arrojan fuera del tiempo ni cancelan la construcción simbólica de la realidad, sino que provocan una curvatura de la forma espacio/temporal una vez que se franquea la frontera.

¿Cómo funciona esta ventana mágica, este tragaluz del infinito, esa curvatura o torsión de los cronotopos? Tal es el tema que emerge, en definitiva, en nuestro objeto de estudio. Partiendo de esta premisa, lo primero que nos propone la voz enunciativa de *Das cartes a Ana* es el ejercicio de hacer *tabula rasa*, tanto desde la imagen como en lo que se refiere al sonido. Imágenes reducidas a blanco y negro, también silencio absoluto que no se rompe hasta la entrada del sonido ambiente en el minuto 00:00:22 y de la música en el minuto 00:02:57, respectivamente. Pero sobre todo, pone el acento sobre la vuelta «a las cosas esenciales»: la pantalla en blanco. Será aquella la imagen de una frontera que coincide

²⁵⁰ En este caso se podría traducir «avenir» como «futuro», de modo que el giro planteado por Godard no es otro que del tiempo inscrito en la imagen proyectada; puesto que proyección que sólo tiene lugar en el presente temporal y en la presencia espacial de la experiencia, tras la cual, se esfuma y desaparece.

con el soporte plano compartido por ambas artes, esto es, el «dispositivo topológico», explicado por la semiótica plástica (Greimas, 1994: 10-11) como condición o fase analítica primera incluso antes de iniciar la actividad interpretativa de la forma del contenido:

La definición de ese objeto será insuficiente, incluso si no se trata más que de su manifestación material, mientras no esté delimitado, separado de lo que no es: nos referimos al problema bastante conocido del *cuadro-formato*, o en términos semióticos, de la *clausura* del objeto. Acto deliberado del productor que al situarse él mismo en el espacio de la enunciación «fuera de cuadro» instaura, por una especie de desembrague, un espacio enunciado donde él será capaz de crear un «universo utópico» separado de ese acto. De esa forma garantiza al objeto así circunscrito el estatuto de un «todo de significación» que es también el lugar a partir del cual podrían comenzar las operaciones de desciframiento de la superficie encuadrada. (Greimas, 1994: 30)

En *Dos cartas a Ana* encontramos a pesar de todo que ese «universo utópico» no aparece por ninguna parte, al menos por el momento, puesto que todo lo que se nos hace ver no es más que la reducción mínima al dispositivo topológico figurativizado: la pantalla baldía sobre la que cualquier cosa podría aparecer trazada, proyectada, una vez que se abra el tragaluz de la proyección.

Queda así tendido y dispuesto el velo del arte, lo que descubre explícitamente el nivel autorreflexivo y autoconsciente de este objeto fílmico. De forma análoga, desde el hacer del cineasta, declara el propio José Luis Guerin que el acto de encuadrar se corresponde con el acto de abrir una ventana o de rasgar la superficie baldía del lienzo –en el sentido de trazar sobre él una serie de formas, como haría el pintor renacentista con las herramientas del trazo, de la composición y de la perspectiva– instaurando mediante una *rejilla topológica* las nociones de alto/bajo, derecha/izquierda, periférico/central o cercante/cercado relativas a ese marco según el modelo de visualidad propuesto en cada caso. Sólo que el cineasta, a diferencia del pintor, compone y toma prestados estos trazos de las figuras que pueblan el mundo natural en el momento en que se exponen a la acción de captura del cinematógrafo digital. Es este, una vez más, el tema ya recurrente del marco, el cual señala el lugar virtual de un pacto recíproco entre el enunciador y el enunciatario inscrito en la forma.

Tal consideración reenvía directamente al problema de la enunciación como despliegue de una rejilla de lectura figurativa y de una semántica local acotada por esa frontera del dispositivo topológico. Ello no quiere decir que el nivel de la enunciación coincida con el plástico y el del enunciado con el figurativo, sino que veremos de hecho que en esta pequeña poética cinematográfica Guerin sitúa una primacía del plástico sobre el figurativo como dos órdenes superpuestos, tanto en lo que se refiere al contenido –la pantalla precede a la sombra de la mano del pintor– como en el proceso de imaginación o

aparición de esa misma imagen –la emergencia de una forma o de un volumen como la disposición de figuras sobre la superficie puesta en evidencia–. La pantalla blanca, que por analogía con la *máscara neutra* podríamos denominar a partir de ahora como «la pantalla neutra», pone en cuestión las condiciones del propio proceso de simbolización, esto es, el modo en que las *figuras* en el sentido hjermsleviano del término, pasan a ser reconocidas como partes de un todo y por tanto como portadoras de significación y de sentido:

lo que nos dan los pintores renacentistas tiene más que ver con la puesta en escena de ficción y no tanto con la captura de naturaleza documental o del cine directo. Tiene que ver con cómo agrupas los cuerpos entre sí, cómo caracterizas a los personajes con sus gestos, cómo van a funcionar las miradas entre los personajes y las miradas de los personajes contigo como enunciador. Es decir, escoger un decorado, decidir por dónde va a entrar la luz... ese es otro punto común entre la pintura y el cine de estudio. La relación del cine con la pintura va mucho más allá de lo que sería en un principio la cuestión de cómo transformas y lees el mundo imponiendo un marco, unos límites. (Guerin en anexo III: 48).

De este modo, en *Dos cartas a Ana* comprobamos cómo las categorías cromáticas preceden a la elaboración –o al reconocimiento– de las categorías eidéticas, y estas a su vez a la emergencia de una posible lectura figurativa en función de las relaciones de montaje tanto en simultaneidad como en sucesión, resemantizando los fragmentos «citados» y dotando al conjunto de una coherencia autónoma. Es más, el cromatismo reducido al blanco y negro viene a remarcar la función esencial que ejercen la luz, la sombra y toda la escala de grises intermedios en la aparición de las superficies o de los volúmenes en las imágenes: «en *La dama de Corinto*» –afirma José Luis Guerin– «evidentemente, he usado el blanco y negro, porque es la reducción mínima entre sombra y luz. Todo lo demás me sobra» (anexo II: 40). Ello nos conduce a afirmar que más que de una «capacitación narrativa del film», de un modo más general y abstracto, se establece una «capacitación sintáctica del film», prefigurada por la noción elemental de *dispositivo topológico*. En tanto que el análisis opere con la articulación de una sintaxis de superficie podría haber sentido; mientras que el discurso narrativo será una de las distintas opciones virtuales subsumidas en el marco general de una poética fílmica, a consecuencia del funcionamiento de un mecanismo concreto.

Así, por ejemplo, cuando aparece en la película el cuadro *Zeuxis choisissant pour modèles les plus belles filles de Crotone*, no lo hace con la visión nítida de la totalidad de la obra, sino que aparece parcialmente oculta por el movimiento de luces y sombras de hojas reflejadas, que entendemos inmediatamente que proceden desde el fuera de campo aislando zonas del cuadro y provocando efectos distintos. En primer lugar, la disposición de las zonas

iluminadas valoriza las figuras de los modelos por encima de la del pintor, quien queda en sombra, semioculto; mientras que más tarde un reencuadre y una nueva iluminación aíslan la mano del pintor y el lienzo en el que aquel traza los primeros bocetos de una futura obra, al mismo tiempo que las cartelas hablan de «el creador omnipotente» recordando quizás a la mano extendida del Dios creador de Miguel Ángel en la Sixtina (figura 168).

En este momento regresan las imágenes ya vistas de la pantalla en blanco, estableciendo una especie de rima visual. Pero algo quiebra la pulcritud del lienzo baldío: aparecerán la sombra de la mano –y no la mano– y la sombra del pincel –que no el pincel–, los cuales empiezan a atravesar la superficie sin dejar huella o trazo alguno. Lo que esta imagen rimada pone de manifiesto no es por tanto la escritura sino el mismo acto de escribir; no es la inauguración de un régimen figurativo sino la acción de trazar o incluso de rasgar el velo del arte, lo que podría dar lugar, potencialmente, a distintas formas: «KINEMA GRAPHOS./ CINEMATÓGRAFO/ ESCRITURA DEL MOVIMIENTO», escribe Guerin a mano y a lápiz sobre uno de estos fotogramas en el catálogo de la exposición (Guerin 2011: 60-61). Así es que el segundo de los secretos «íntimos» entre la pantalla y el lienzo, la segunda de las relaciones observadas entre el cine y la pintura aparece planteada como

el arte de disponer los cuerpos en una superficie plana/ de agrupar o aislar personajes/ de caracterizarlos en el espacio./ Después los artistas abandonaron ese legado/ y quizás los legítimos herederos de aquel lejano arte.../ ...sean hoy los cineastas./ Pensé en ello tras contemplar este cuadro... [recuérdese la figura 173]/ El pintor Zeuxis busca su modelo para una afrodita. (Guerin, 2011a; 00:01:30).

Las imágenes son por tanto referidas, tanto en su *designatum* como entre sí, puesto que no se nos sitúa en el presente de la relación de filmación, sea fáctica o simulada, sino a una cierta distancia. Son imágenes recordadas, imágenes evocadas a lo largo de un recorrido, a juzgar por el uso del pretérito: «pensé en ello tras contemplar este cuadro». Esa es quizás la causa de que muchas de ellas sean imágenes especulares en las que un reflejo o una sombra impiden reconocer una visión transparente: es esta la isotopía que tienen en común la *Venus del espejo* de Velázquez, el *Narciso* de Caravaggio o las dos versiones de Zeuxis en su taller con el hilo argumentativo del enunciador. Imágenes netamente barrocas por cuanto presentan una frontera reflejada y reflectante, también en lo que sirven para incluir el problema de la representación como cuestión conflictiva.

Así se plantea en *Dos cartas Ana* el tercero de los puntos en común entre la pintura y el cine: «El pintor Zeuxis busca su modelo para una Afrodita./ [...] Seleccionó a cinco para

pintar por partes a su Afrodita./ Cinco cuerpos para crear uno/ como en el montaje ruso» (2011a; 00:02:32 y 00:04:00). Y mediante esta idea de montaje «de atracciones» enlaza con el problema fundamental de la poética de esta película: evocar imágenes tomando prestadas figuras de la naturaleza: «imágenes que vienen de lejos.../ requieren nuevos cuerpos para reencarnarse./ La pintura se mira en la naturaleza./ Afrodita, Narciso, Caronte... / requieren cuerpos reales» (00:06:38). Una especie de magma casi abstracto —en realidad el reflejo sinuoso sobre la superficie de un estanque de agua— acompaña a estas frases, montadas con imágenes de ramas invernales, un plano medio de un barquero en plena navegación y la lámina del cuadro de Joachim Patinir *El paso de la laguna Estigia* (figura 169).

Todos estos encuadres se atraen entre sí aportando una solución formal al problema planteado, produciendo también una imagen intermedia a partir de las distintas figuras arrebatadas, capturadas del mundo natural o del discurso pictórico —como Zeuxis elabora un solo cuerpo a partir de cinco modelos—, y dispuestas todas ellas sobre la sintaxis de la secuencia de montaje. Esa idea, como la idea de «significante imaginario» de Christian Metz (2002: 144 y ss.), alude a una imagen paradójica en tanto que esta no existe como dato, sino como proceso intermedio activado por la imaginación a través de un funcionamiento poético análogo al de la metáfora. De este modo, las imágenes quedan planteadas como problema, como unidades virtuales con existencias latentes y paralelas, como una especie de magma de materia que podría dar lugar a una forma del contenido reconocible, al igual que hemos visto que Plinio en la *Historia Natural* sólo puede imaginar y desear la imagen perdida de Filócrates mediante la lectura de la crónica de Nicías:

Lago, árbol, nube... / lirio, hombre, elefante.../ e Historia de la pintura./ Plinio incluyó la pintura.../ en su tratado sobre la naturaleza./ [...] Sus descripciones de cuadros desaparecidos.../ inspiraron a los pintores del Renacimiento./ Descripciones de pinturas que generan nuevas pinturas./ Como imágenes sin imagen.../ palabras fecundas que generan imágenes./ Imágenes para imaginar./ Es sólo una idea./ Habrá otras... (2011a; 00:08:03)

No es casualidad que este fragmento corresponda al final de la primera videocarta. Implica de este modo un desenlace para el hilo del discurso argumentativo sobre las relaciones originales e íntimas entre el cine y la pintura, al tiempo que da lugar a un particular *embrayage* o retorno a la enunciación, pues al plantear la existencia hipotética y por tanto artificial del *designatum* de su enunciado —«Es sólo una idea. Habrá otras...»—, al mismo tiempo, clausura el discurso y señala hacia la evidencia del proceso de puesta en forma. Designación que, cuando se produce, es además paradójica, pues no esconde su carácter desprendido, el «como si...» que la constituiría como posibilidad virtual. Así es

que, por ejemplo, cuando aparece citado el retrato de Zeuxis pintado por Rembrandt, se lo presenta como un refinado juego incluso irónico: «El último autorretrato de Rembrandt/ es también el retrato imaginario de Zeuxis./ Un juego de máscaras» (2011a; 00:05:00). El cuerpo pintado de Rembrandt le presta su apariencia a Zeuxis para reencarnarse en la pintura una vez que ya no disponemos de ninguna imagen de este; al tiempo que sirve al viejo Rembrandt, en la última etapa de su vida, para legitimarse como artista e incardinarse en la dinastía del oficio del pintor de un modo irónico y burlón, valores que asume por extensión el propio enunciador, José Luis, investido como cineasta en pleno proceso de creación: «Se cuenta que [Zeuxis] murió de risa.../ ante el encargo de una anciana que exigía ser retratada como Afrodita./ Ella sola.» (2011a; 00:05:17).

Asistimos por lo tanto al proceso y a las conexiones de ideas que dan lugar a una forma por medio de sucesivas conmutaciones entre expresiones y contenidos distintos o entre varias expresiones asociadas por medio de una misma isotopía formal, en lugar de acceder directamente a la visión de esa forma misma. Porque *Dos cartas a Ana* no es el *making off* de una película ulterior, tampoco se trata de un falso documental, sino que inaugura una forma de racionalidad por medio de las imágenes: imágenes que no son icónicas puesto que no sustituyen a su supuesto representado; sino que señalan el lugar de una ausencia flagrante. Y esa ausencia imposible de recuperar es incluso trágica. Las imágenes demarcan un espacio que ya no es el de volver a presentar algo ya conocido, sino que siguiendo el funcionamiento propio del modo poético, ponen en marcha un mecanismo constructivo, un proceso local de simbolización²⁵¹. Esto es, pone en juego el proceso de «imaginación» definido como aquel en el que las imágenes se tornan en significantes: «soñar una pintura podría ser el modo de empezar a pintarla. Así, probablemente, el bisonte rupestre fue previamente soñado en las sombras que el sol crepuscular proyectaría en los accidentes de la roca. Imágenes desaparecidas... que generan nuevas imágenes» (Guerin, 2011: 44-45).

10.4.2. El cine y la danza.

La presencia de la danza se vuelve relevante a partir de dos elementos. En primer lugar en virtud del segundo de los vínculos señalados con la pintura: el arte –acaso

²⁵¹ Con Marsciani (1988: 128 y ss.), entendemos en este caso «simbolización» no por alusión al concepto de símbolo en Hjelmslev, sino que «simbolizzare, in questo senso, corrisponde alla conversione in significazione di un fondo inarticolato» (1988: 142), es decir, al pasaje que el propio lingüista danés señalaba entre figuras y formas semióticas en los *Prolegómenos* (1980: 71). («Simbolizar, en este sentido, corresponde a la conversión en significación de un fondo inarticulado») (*tr. n.*).

coreográfico— de disponer los cuerpos en el interior de la rejilla topológica o composición, instaurando un modelo de visualidad. Del otro lado están las escenas y los planos montados en la película que recogen como objeto de la filmación el discurso de la danza, de modo que a esta le corresponde desempeñar en aquellos casos la función de forma del contenido. A saber: el «baile» de sombras del pincel proyectado sobre el lienzo, o también el esbozo cinematográfico inserto en la segunda videocarta mediante una coreografía que dota de forma figurativa al episodio de la hija de Butades relatado por Plinio el Viejo:

(151)XLIII. (Capítulo XII.) Butades de Sicyon, ceramista, fue el primero que inventó en Corinto el arte de hacer retratos con arcilla, que hasta hoy es utilizado. Sin embargo, este surgió gracias a su hija y al amor con un joven que partía a un lejano viaje. Ella dibujó los contornos de las líneas de la sombra de su rostro proyectado en una pared por la luz de una lámpara. El padre aplicó arcilla en las líneas, e hizo un modelo que luego puso al fuego con otras cosas de cerámica. Se ha informado de que estas primeras obras se guardaban en el ninfeo hasta la destrucción de Corinto por Mummius (XXXIV, 3). (Plinio, 1999: 1091)

Desde este punto de vista, la danza se postula como perfecto aliado de un cine pobre que, ante la imposibilidad de utilizar los códigos del género histórico mediante escenografías y caracterización, también mediante la presencia de actores que asuman el guión y el papel de los personajes, permita «poner en escena» o dotar de cuerpo a las imágenes perdidas y a las historias; también inventar otras nuevas:

Entonces la danza tiene esa cosa tan distinta del tiempo del cine que es la ahistoricidad. El espacio y el tiempo de la danza te permiten significar las cosas sin tener que ubicarlas en un tiempo concreto. Lo importante es la manera de enunciar, de pensar cómo podría ser un péplum cinematográfico pero partiendo de los gestos de la danza y de la ahistoricidad que le es propia en cuanto a que sus imágenes no precisan del entorno, de los signos de la Historia. La coreografía, el gesto de la danza, permiten hacer esbozos. Cómo podría ser la relación entre dos amantes, cómo podría empezar un proceso creativo pensado en términos mucho más abstractos de lo que te permite normalmente la imagen del cine, que por su principio fotográfico tiene un apego mucho mayor con la realidad. (Guerin en anexo III: 48)

El cine aliado con la danza —ambas artes de índole efímera— sigue activando el proceso de imaginación «en present» a partir de una gran economía de medios y de efectos tanto escénicos como visuales. En este caso el peso de la significación del esbozo cinematográfico *La dama de Corinto* (2011a; 00:13:05-00:20:45) recae sobre la coreografía elaborada por Moreno Bernardi y ejecutada por él mismo junto a Garazi López de Armentia sobre un fondo de textura rocosa, ante las luminiscencias oscilantes de una lámpara de aceite —naturalmente reforzadas por una iluminación frontal tenue—.

A la hora de abordar dicho episodio se revelan como perfectamente pertinentes las categorías topológicas, cromáticas y eidéticas de la semiótica plástica, organizadas a partir de los movimientos ejecutados por los bailarines en un sistema de gestos corpóreos que

sigue el funcionamiento semi-simbólico. La imagen y la danza, además, aparecen intrincadas hasta el punto de que resulta casi imposible separarlas, de no ser por la necesidad de ubicar uno y otro sistema en una relación transdiscursiva de fondo, imposible de justificar a pesar de todo mediante la preexistencia de uno sobre el otro.

En un primer momento aparecen dos sombras proyectadas sobre el fondo de textura rocosa describiendo trayectos de ida y vuelta sobre la superficie horizontal del improvisado lienzo o pantalla de derecha a izquierda (2011a; 00:14:06; figura 170). Es posible identificar a una de esas siluetas como un cuerpo masculino y a la otra como un cuerpo femenino. Dicha imagen emana tanto de una categoría cromática claro/oscuro que delinea el contorno de las siluetas como de los movimientos laterales que ambas describen en la sucesión temporal. De pronto, la frontera queda traspasada y del baile de las sombras *in absentia* se pasa a una co-presencia figurativa de los dos cuerpos «de carne y hueso», masculino y femenino, que comparecen en el encuadre (2011a; 00:14:33; figura 171).

Atención a las posiciones: el cuerpo masculino siempre aparece de espaldas, mientras que el de la dama lo hará de frente, desvelando el rostro y la mirada que a menudo se dirige directamente hacia el eje del encuadre; restituyendo el espacio de la contemplación al otro lado de la frontera. En ciertos momentos como este en los que la danza se interrumpe –o más bien entra en reposo o silencio–, la dirección de las miradas rompe la cuarta pared, incorporando al observador al baile y a la tensión entre la primera persona –el cuerpo femenino con identidad–, la segunda persona –el cuerpo masculino neutro– y la tercera persona –al otro lado del dispositivo topológico como posición ausente–.

Ambos bailarines, además, dotan de existencia a la tercera dimensión de la profundidad, puesto que se mueven describiendo una trayectoria circundante, tanto en el interior del encuadre, en el que no mantienen ninguna posición fija ni central, como entre sí. Se establece de este modo una tensión entre ambos, a la luz de lo cual, los movimientos de la coreografía parece que se articulan sobre la oposición semántica reunido/separado, o en palabras estrictamente semióticas, conjunto/disjunto.

Bajo la manifestación de dichos movimientos surge por tanto un sentido a partir de la sintaxis fundamental en el nivel de las estructura semio-narrativas, organizada hasta este instante sobre la tensión no resuelta entre los esquemas $[S1 \cup S2]$ –conjunción– y $[S1 \cap S2]$ –disjunción–; en donde el sujeto segundo, la figura sin rostro pero identificada como un cuerpo masculino, pasa a ser el objeto de valor, de modo que tanto su presencia/ausencia corpórea como la distancia entre ambos durante la coreografía

marcarán ambas posiciones en la sintaxis fundamental. La voz enunciativa, que sigue presente durante todo el esbozo a través de las cartelas, ilustra y orienta esta interpretación: «En aquellos tiempos.../ una historia de amor.../ La hija del Alfarero Butades/ tuvo un presagio./ Eran tiempos de guerra... / los alfareros descubrían un nuevo arte funerario.../ donde el hombre se mostraba.../ en el momento de dar un paso» (2011a; 00:14:06-00:16:37).

Ambos bailarines abandonan el encuadre dejando la imagen prácticamente en negro; instante de silencio tan sólo interrumpido por efectos de iluminaciones oscilantes que, poco a poco, empiezan a reflejar la sombra del cuerpo masculino de nuevo en la textura rocosa del fondo. Mediante un corte de montaje que muestra un primer plano del rostro de la dama sosteniendo y moviendo una lámpara de aceite, entendemos en seguida que esa oscilación de la luz se corresponde con los desplazamientos de la fuente lumínica (figura 172). Varios cortes repiten acciones similares de mirar y de mover tanto la lámpara como la llama. El encuadre se aleja y la dama, mirando hacia la cámara, con la sombra del hombre a sus espaldas, empieza a hacer varios movimientos que la sombra reproduce: es ella quien dirige ahora la coreografía, dictándola mediante su hacer corporal (2011a; 00:16:40; figura 173). Coloca a su pareja en sombras de perfil y estudia varias posiciones posibles iniciando una nueva danza ahora entre los dos cuerpos separados, durante la cual tensan y precisan los movimientos. Tras encontrar una posición definitiva, ella se gira hacia el fondo contemplando la sombra resultante (figura 174).

Inmediatamente una música misteriosa de ostinato de cuerdas sube, la dama alza la mano con un trozo de carboncillo entre los dedos y empieza a calcar la silueta del cuerpo masculino sobre el fondo rocoso. El enunciador que evoca esta película dentro de la película afirma con una serie de cartelas –a menudo frases cortas, en suspenso y repetidas una y otra vez–, fijando la idea al tiempo que la dama repasa el contorno de la *silhouette* (2011a; 00:19:19; figura 175): «Fijar una sombra./ El movimiento de un trazo.../ El movimiento de un trazo... para fijar una sombra./ Una historia de amor.../ entre un trazo y una sombra./ En aquellos tiempos.../ una historia de amor» (2011a; 00:16:40-00:20:44).

Parece que el discurso del enunciador cada vez viene a menos en su cadencia, en su hilo y en su dirección en progresión, dejando el protagonismo a las imágenes del esbozo. Mientras estos concisos estribillos se van repitiendo, veremos cómo la sombra del modelo avanza hacia la izquierda, abandonando su posición y trascendiendo los límites de la silueta dibujada con carboncillo (figura 176). La figura masculina desaparece durante los minutos

restantes del mediometrage. No sucede lo mismo con la dama, quien vuelve a aparecer un poco más adelante, cuando José Luis, al final de la segunda de la carta, evoca un viaje a las ruinas de Corinto y, en especial, a la fuente de Pirene y el Ninfeo, en donde las fuentes clásicas sitúan aquel episodio fundacional de la pintura. Es entonces cuando vuelven a aparecer la danza y el episodio desprendido del tiempo histórico del esbozo cinematográfico, esta vez con el cuerpo de la mujer bailando sola ante la silueta dibujada en la pared (2011a; 00:22:27; figura 177)... hasta que ella misma se convierte en sombra, en silueta negra recortada sobre la textura rocosa pasando al mismo plano que el dibujo. Finalmente, por una serie de fundidos encadenados, la sombra de la bailarina también desaparecerá, quedando sólo el dibujo de la silueta del hombre, sobre el cual se proyectan las sinuosas formas vegetales de unas ramas movidas por el viento: «aquella primera imagen se conserva en el Ninfeo./ Aquí, junto a la fuente Pirene.../ Hasta el saqueo de Mummio.../ arrasaron la ciudad./ En el templo había también unos frescos de Apolo.../ no quedan imágenes, apenas unas cerámicas» (2011a; 00:24:10).

10.4.3. El cine y el discurso histórico.

Cuando termina el esbozo cinematográfico se diría que el enunciador recupera la voz: cierra la ventana que lo transportaba a una posible película soñada, imaginada, por medio del discurso de la danza contemporánea, y vuelve a instaurar un tiempo y un espacio en el que continúa pasando revista a los recuerdos de su viaje por Grecia. Una serie de imágenes, entonces, muestran cómo una mano anónima hace como si limpiara o acariciara las formas de los paisajes naturales en la lejanía, jugando con las perspectivas y la descontextualización del encuadre, como si mediara una superficie transparente, o como si ese paisaje fuese, en realidad, una pantalla, como en *Persona* de Bergman (2011a; 00:21:33; figura 178). Y ello rima visualmente con la mano de la dama repasando el contorno de la sombra de su amante en la secuencia anterior.

En este momento, retomando el vínculo entre la imagen y el tiempo, aparece la cuestión del discurso histórico, pues no podemos perder de vista que el esbozo no es más que una versión figurativizada del relato de Plinio el Viejo. A este autor clásico le dedica algunas palabras a lo largo de las dos videocartas, valorizándolo como modelo que podría tomar en su hacer cinematográfico:

Observador y divulgador, [Plinio] pregonó las virtudes de una vida sencilla/ y el uso correcto de la naturaleza./ Murió asfixiado por la erupción del volcán que quiso documentar./ Tutelar del arte austero, nunca aprobó la ostentación de Zeuxis./ Sus descripciones de cuadros desaparecidos.../ inspiraron a los pintores del Renacimiento./ Descripciones de pinturas que generan nuevas pinturas. (2011a; 00:08:58)

Más adelante, también, en la segunda videocarta:

No hay imágenes de las pintoras documentadas por Plinio.../ tampoco de la Afrodita de Zeuxis/ ni la Penélope melancólica de que este regaló al rey macedonio/ ni la Dánae en el claroscuro de Nicías.../ ningún retrato de Pancaspe, la amante de Alejandro.../ enamorada de su retratista.../ ni la «Venus saliendo del mar» de Apeles, pintor de relámpagos./ Ni «Leda y el cisne» de Glaucón de Corinto.../ ni el «Rapto de Europa» de Antifilo.../ ...con el toro y la princesa galopando en el mar.../ tampoco la Medea inacabada de Timómaco.../ sobre la que Plinio recuerda; / «las últimas obras y las inacabadas son causa de mayor admiración.../ porque en ellas se pueden seguir los pasos del pensamiento.../ a partir de las líneas que quedan en el cuadro». (2011a; 00:25:44-00:00:27:40)

Ambos fragmentos ponen en pie la relevancia y la pertinencia de reivindicar la figura del autor clásico como la de un recopilador que, por el mismo hecho de poner en forma sus observaciones, se exilia en el presente continuo de su propia escritura. Tal es la característica que Jorge Lozano observa en el modelo de Historia grecorromana: «sólo importa el hecho de que los autores de las crónicas, de las memorias y de los diarios registran con preferencia las cosas que están convencidos de haber visto u oído y que al hacerlo así descomponen el tiempo vivido en una serie ordenada de unidades discretas e individualizadas» (Lozano, 1991: 25). De forma análoga, el cineasta digital que abraza los métodos ecologistas de Plinio recorriendo el espacio con su cámara digital, documentando en imágenes los lugares de la ausencia y, más tarde, evocando y poniendo en marcha una maquinaria discursiva –o transdiscursiva, más bien–; pone en pie una poética del cine que se asienta sobre las propiedades de la imagen post-cinematográfica como forma permanentemente «au présent». De este modo, y trascendiendo las distinciones entre ficción y no-ficción, parece que Guerin elabora junto al esbozo de una posible película toda una teoría del cine, la cual tiene que ver con el realce de la valorización de la vista y de las imágenes como formas de conocimiento.

Las consecuencias de esta posición no son ni mucho menos simples, sino que por el contrario, plantean interesantes fracturas ya presagiadas por Plinio en el momento en el que las imágenes están sometidas a la corrupción de la carne y de la materia del mundo. Así es que el final de la segunda videocarta figurativiza dicha cuestión, mientras elabora un montaje cuya imagen intermedia es precisamente la de una iconoclastia: la cancelación de la forma visiva, sea como formante figurativo o incluso plástico. Mientras repasa el

compendio de las obras perdidas para siempre siguiendo la relación de Plinio, las imágenes que acompañan a esas cartelas muestran la *silhouette* característica del cineasta proyectada sobre la orilla del mar, en donde el ir y venir de las olas rompiendo hacen trizas su figura bajo una textura de color blanco, como si cayera el telón –acaso un telón blanco, como el del teatro La Fenice de Venecia– reenviando de nuevo a la superficie baldía de la pantalla o del lienzo (2011a; 00:26:44, figura 179).

Se trata de relanzar el vínculo entre imagen y vida, entre forma, sustancia y materia en términos semióticos; aceptando que dicha materia está sometida a los rigores de la degradación ejercida por el tiempo, el cual corre imparable... hasta un punto incluso existencial que nos permitimos sugerir con el asentimiento del propio José Luis Guerin, en tanto que coinciden el *modus operandi* del historiador clásico que se ocupa de los documentos del presente, del cineasta digital como recolector de imágenes y del operador de cámara que encontramos, por ejemplo, en el *cinéma vérité*.

JLG: En *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, ni siquiera sabían que estaban rodando una película. Es una de las obras más importantes del *Cinéma Vérité*. Patricio Guzmán hacía los noticiarios de guerra, y en un momento dado, cuando monta en los noticiarios imágenes que no le gustan al gobierno tiene que salir corriendo del país y exiliarse en Europa. Se marcha con un montón de rollos de película y luego los monta. Aquí hablan de «la cámara rifle», cuando se filma la muerte en vivo de un operador de cámara al que disparan mientras estaba trabajando en el campo de batalla. La verdad llega hasta el extremo de que la intención no era ni hacer un documental ni filmar una muerte en directo. Es metraje encontrado que es muy valioso por sí mismo. El cine directo es una tendencia que me gusta mucho. Los gestos de la cámara son los del director, donde encuadrar o enfocar es una decisión moral. La cámara se posiciona en un lugar por un motivo determinado, sus movimientos tienen fuerza y desvelan la relación del director con aquello que está grabando. Es como en el *action painting*. ¿Por qué no se hace ahora con más fuerza, ya que tenemos la cámara digital? Hay que dotar de una significación al movimiento de la cámara. (Guerin en anexo II: 39)

MB: Son muy interesantes las películas, digamos, de tipo vivo: aquellas que salen del estudio y que vuelven a relacionar al mundo del cine con el mundo de la vida. Hemos hablado de Jonas Mekas, hemos hablado del *Cinéma Vérité*, de *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán)... y que creo que queda clara la reivindicación cuando en *La Dama de Corinto* mencionas que Plinio el Viejo murió documentando la erupción de un volcán, como aquel operador de cámara de *La batalla de Chile*...

JLG: ¡Ah! no lo había pensado... pero está bien visto. (Anexo III: 54)

11. CORRESPONDENCIAS (2011b).

Esta película es el resultado de un intercambio de videocartas entre los cineastas José Luis Guerin y Jonas Mekas durante los años 2009 y 2010. Ambos emprenden un diálogo a partir de la filmación de aquello que les rodea; pero también, cada nueva entrega permite al interlocutor acotar los temas y reorientar el estilo a la hora de afrontar la siguiente.

Durante el análisis hemos segmentado la película en cinco bloques designados con números arábigos. Cada uno de ellos, a su vez, está subdividido en dos partes simétricas señaladas mediante letras. La letra «a» corresponde siempre a las cartas remitidas por Guerin, mientras que la «b» se le asignará a las que firma Mekas. Tan sólo la quinta presenta una excepción, pues es el cineasta español quien abre y cierra el intercambio. De esta manera, al final, el número total de misivas resulta impar: no hay carta 5b. Las referencias utilizadas en este capítulo corresponderán al año de la obra, identificación de la carta según la fórmula señalada y, por último, el código de tiempo de la película. Por ejemplo, 2011b; 3a; 00:06:44, en donde 3a quiere decir que se trata de la tercera videocarta de José Luis Guerin para Jonas Mekas.

El largometraje de 100 minutos de duración titulado *Correspondencias* surgió a iniciativa del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) en el seno de un proyecto mayor. Como institución cultural de propiedad pública –un consorcio sostenido por la Diputación y el Ayuntamiento de Barcelona desde 1989– el CCCB actuó al mismo tiempo de mecenas y de distribuidora/exhibidora de esta y de otras películas similares, que posteriormente habrían de formar parte de una exposición colectiva titulada «Todas las cartas: correspondencias filmicas»²⁵².

Correspondencias es por tanto una obra de encargo. El comisario, Jordi Balló²⁵³, convocó en 2008 a un grupo de creadores con una serie de características comunes para participar en una especie de residencia artística o laboratorio de creación audiovisual²⁵⁴. El primero de estos rasgos consiste en que los convocados eran cineastas de nacionalidad española; profesión que desarrollan no obstante desde los márgenes industriales. Es por ello que se nos situará de partida en el contexto de un cine o bien englobado en los circuitos alternativos y «de autor», o bien definido como una práctica artesanal, cultivada incluso en soledad. Otro rasgo común es que comparten una estilística impura orientada hacia la experimentación formal; así como un planteamiento político del cine definido

²⁵² Véase el catálogo impreso de la exposición incluido en la edición en DVD de las películas del sello videográfico Intermedio consignado en el apartado de referencias filmográficas (Guerin, 2011b). Véase también el espacio web en el portal del CCCB (2011): <http://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/todas-las-cartas/38071>

²⁵³ Jordi Balló, por cierto, había sido anteriormente uno de los promotores de las experiencias didácticas y académicas de *En Construcción* (cfr. Gil Puértolas, 2010: 18).

²⁵⁴ Así se define la institución en su página de presentación: «El CCCB centra su actividad en la investigación creativa y en la producción de conocimiento mediante una serie de proyectos centrales de producción propia, como las exposiciones temáticas y otros formatos presenciales y digitales». Dentro de este gran marco aparecen especialmente señalados los «debates internacionales» y los «proyectos de cine experimental». Ambas son condiciones nucleares de las *Correspondencias* que devienen forma, sea por la identidad de sus autores sea por la confrontación entre dos partes bien diferenciadas en cada uno de los intercambios de videocartas. *Vid.* <http://www.cccb.org/es/sobre-nosotros/que-hacemos>

como espacio de resistencia frente a las presiones de los poderes económicos y los efectos despersonalizadores de la globalización cultural²⁵⁵. Finalmente cabe destacar que por entonces todos frecuentaban o habían frecuentado los círculos cinéfilos barceloneses. Así es que de manera más o menos directa respiran y se mueven en la *semiosfera* tejida entre distintos ámbitos de la ciudad condal, formales —escuelas de cine, universidades, festivales, espacios de creación alternativos, la filmoteca, etcétera— e informales —amistades, relaciones y colaboraciones que se prolongan a lo largo del tiempo—.

En concreto, los cinco cineastas requeridos fueron Albert Serra, Isaki Lacuesta, Jaime Rosales, Fernando Eimbke y, naturalmente, José Luis Guerín. Se les invitó a elegir a un colega de profesión con quien pudieran dialogar por medio de las imágenes, independientemente de su estilo y nacionalidad: «se trata de un formato experimental de comunicación entre directores que no obstante estar situados en territorios alejados geográficamente, están unidos por la voluntad de compartir ideas y reflexiones sobre todo aquello que motiva su trabajo» (CCCB, 2011). De esta manera la nómina completa se vio duplicada de cinco a diez, ya que la conformaron, de dos en dos, Albert Serra y Lisandro Alonso, Isaki Lacuesta y Naomi Kawase, Jaime Rosales y Wang Bing, Fernando Eimbke y So Yong Kim, José Luis Guerín y Jonas Mekas. Se trataba de que cada pareja fuera construyendo una película sobre la marcha, a partir de una serie de intercambios de pequeñas piezas audiovisuales enviadas recíprocamente durante alrededor de dos años desde sus países de origen, en todos los casos, iniciados por el cineasta español, quien habría de actuar a modo de anfitrión e incitador de su interlocutor.

11.1. Dentro y fuera del objeto fílmico:

segundo análisis estructural del cine en el espacio expositivo.

Una vez culminadas las fases de producción y postproducción, el destino de las cinco películas resultantes no pasaría por las salas de cine tradicionales, sino por su proyección en distintos espacios expositivos dedicados a la contemporaneidad, lo que sucedió en la sede

²⁵⁵ Albert Serra incluso ironizaba sobre este aspecto en una declaración recogida por el periódico *La Vanguardia* el día 11 de octubre de 2011 tras la inauguración de la muestra: «Creo que han elegido a directores creativos y con mentalidad abierta, que podemos jugar con todos los elementos que caben aquí. ¿A quién le puede interesar una carta de Fernando Trueba?» (<http://www.lavanguardia.com/cine/20111011/54229821623/el-cccb-expone-la-correspondencia-filmada-de-seis-cineastas.html>). Ello pone de manifiesto una estructura en la que el valor que sustenta al programa de acción tanto del comisario como de los cineastas es el de un valor artístico y de genialidad autorial ubicado en el delicado límite entre el elitismo y la resistencia con respecto a las estructuras económicas de la industria audiovisual, que se manifiesta en una cierta visión del arte así como en la elección de los espacios y mecanismos de distribución y exhibición.

del propio CCCB entre el 12 de octubre de 2011 y el 19 de febrero de 2012. También en una serie de lugares marcadamente connotados como «culturales» por donde la muestra inició una larga gira²⁵⁶ en ciclos programados junto a una conferencia-encuentro con el comisario del proyecto o con algunos de los creadores mencionados²⁵⁷.

Podemos representar esta relación mediante el esquema semiótico actancial (figura 180)²⁵⁸ en donde el destinador pone en marcha una maquinaria dirigida a un actante colectivo, el público, por cuya adquisición de una competencia cultural vela en el ejercicio de su función orientada hacia el interés común. Se establece así, de inmediato, una homologación entre estructuras del nivel profundo y figuras de la superficie manifestada en un trayecto de ida:

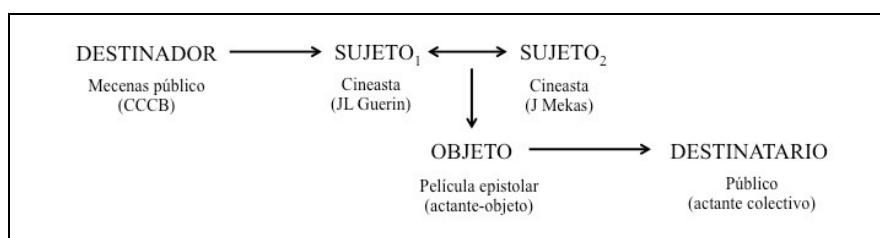


Figura 180. Homologación entre figuras y actantes.

El cuarto elemento que se añade al mecenas –destinador– y a los cineastas –sujetos entre los que circula el objeto-actante que es en sí la película con formato epistolar–, es decir, el público, desempeña la función del destinatario, tanto de la empresa artística y cultural como de la circulación del objeto en liza.

En otro nivel de pertinencia, el público en su dimensión como actor, aparecerá individualizado mediante la figura de un *visitante* o *contemplador*, lo que moldea su comportamiento o programa narrativo entre dos ejes sintácticos. Primero, el diálogo entre los artistas se postula como objeto de admiración, curiosidad e incluso de aprendizaje:

²⁵⁶ Fueron estos lugares: Centro Cultural Universitario Tlatelolco, México D.F., 27 de abril-30 de agosto de 2011; La casa Encendida, Madrid, 19 de septiembre-30 de octubre de 2011; «Las Cigarreras» Cultura Contemporánea, Alicante, 24 de noviembre de 2011-12 de febrero de 2012; Biblioteca Xavier Benguerel, Barcelona, 12 de enero de 2012; Cinematheque Soul Art Cinema K.A.C.T., Corea del Sur, 26 de julio-26 de agosto de 2012; Centro Georges Pompidou, París, 30 de noviembre de 2012-13 de enero de 2013 y 17 de abril de 2013-29 de junio de 2013; Arsenal Instituto para Cine y Videoarte, Berlín, 8-19 de mayo de 2014; Pera Museo, Estambul, 11-19 de octubre de 2014; y Jihlava International Film Festival, República Checa, 23-28 de octubre de 2014.

²⁵⁷ José Luis Guerin y Jonas Mekas mantuvieron varios encuentros en el CCCB, el primero de ellos el 20 de octubre de 2011 (véase el diálogo completo en vídeo en <http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/jose-luis-guerin-y-jonas-mekas-en-conversacion/211844>); y después, una vez concluidos los intercambios epistolares, el 12 de febrero de 2012 (la grabación completa está disponible en: <https://vimeo.com/31779075>). Ambos estuvieron moderados por el comisario: Jordi Balló.

²⁵⁸ Con las herramientas de la semiótica estructural, analizaremos este fenómeno entendiendo que se articula y comporta como una textualidad en función del esquema actancial (*vid.* Greimas & Courtés, 1982, I: 23-35).

mientras que el *espectador* aguarda con avidez un golpe de efecto sentado en la intimidad de la sala oscura que lo abstrae del entorno, el *visitante* de una exposición atraviesa el espacio afrontando conscientemente un recorrido. El valor que rige su transitar se proyecta atribuido al objeto de la contemplación; al tiempo que ese mismo objeto se ve valorizado como tal por el hecho de quedar expuesto a la mirada escrutadora del visitante. En consecuencia, el esquema de retorno resultante es bastante parecido al que hemos extraído de la *flânerie* –véase el epígrafe 5.2.1.–, lo que consiente plantear la exposición como un efecto de sentido discursivo (figura 181):

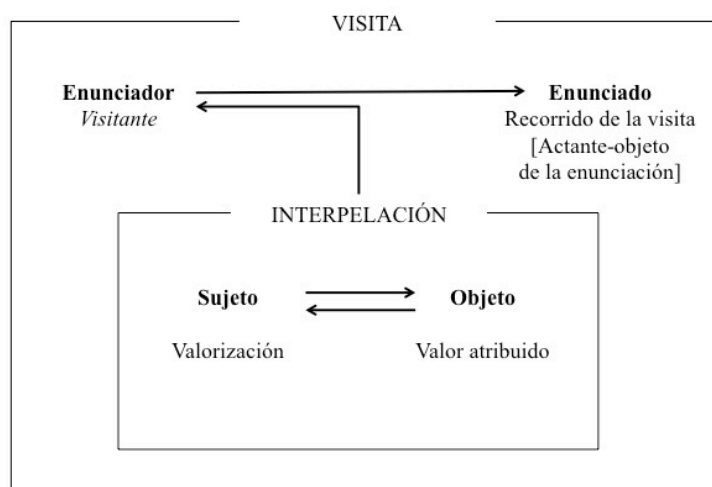


Figura 181. Dispositivo discursivo del transitar en la visita al espacio expositivo.

En el segundo eje sintáctico, al sujeto se le solicita una actitud agente: estamos ante un «espectador emancipado» (Rancière, 2010)²⁵⁹. Frente a la inmovilidad de la «butaca mágica» (Burch, 2011: 171 y ss.), los recorridos, aunque guiados por la distribución espacial o la señalética de la exposición, requieren del visitante una actividad de enunciación del espacio y de su experiencia por el mero hecho de desplazarse por él. O dicho de otro modo: el discurso expositivo lo compone cada visitante mediante su transitar, tanto en lo que se refiere al orden de lectura como a la síntesis de formas y a la posterior elaboración del sentido. De la a veces improvisada sala de cine en el museo se entra y se sale, se cambia de pantalla, se regresa, se retoma el hilo en otro punto distinto... No importa seguir el orden secuencial de las proyecciones, sino entrar a formar parte del diálogo entre las pantallas en trayectos quizás erráticos. Tampoco existe un único ni correcto modo de

²⁵⁹ Dentro el estudio de la semiosfera post-cinematográfica que hemos propuesto en el bloque segundo, esta cuestión del «espectador emancipado» aparece ampliamente desarrollada en el apartado 4.3.2.4.

lectura en este tipo de experiencias. En la sala de conferencias, en cambio, se retorna a algún lugar cercano al del modelo anterior, ya que la película se convierte en la prolongación de un discurso racional ocupando el mismo lugar de autoridad que el orador o los oradores que forman parte de la segunda parte del programa. Ahora bien: aunque estas películas se exhibieron de ambas formas, la primera es la que nos parece más sugestiva como forma post-cinematográfica.

Sea como sea, lo que viene al frente es el cronotopo del encuentro, como espacio y también como tiempo compartido, a partir de la integración no poco conflictiva del sujeto con la forma cinematográfica digital. La cualidad del tiempo invertido en esa experiencia será otro elemento a tener en cuenta: el sustantivo antes empleado, el *contemplador*, parece tan acertado como el del estatuto de *visitante*, pues en su extensión semántica incluye la idea de un *tempo* lento. Quien contempla nada espera, pues ya se encuentra delante de su objeto de valor; a pesar de lo cual debe disponer de tiempo suficiente como para escrutar la densidad de ese objeto en la tentativa siempre incompleta de tratar de comprender aquello con lo que se confronta. La dimensión sintáctica o articulación mutua entre sujeto y objeto precede entonces al momento de desciframiento semántico y adquisición de la competencia modal /saber/, del mismo modo que el cineasta ante la mesa de montaje negocia con el material filmado en bruto, tratando o bien de restituir o bien de producir un sentido para todos esos fragmentos instituyendo un orden. Se establece de este modo una suerte de efecto espejo entre ambos polos o ejes sintácticos, dentro y fuera de la película. Ambos se reflejan el uno al otro y cooperan entre sí, solicitando al visitante, contemplador o espectador, que a partir de ahora adopte una actitud proactiva. Veamos en el siguiente epígrafe cómo funciona dicho mecanismo.

11.2. El pacto discursivo de las *Correspondencias*:

introducción a un formato emergente.

Al abordar el análisis formal de este conjunto de experiencias fílmicas no se puede obviar que existe un precedente claro. Algunos años antes, en torno a 2005, Alain Bergala desde el Centro Pompidou de París y el propio Jordi Balló –también en aquel caso en nombre del CCCB– a través de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior del Gobierno de España, encomendaron a los cineastas Víctor Erice y Abbas Kiarostami un intercambio similar (*vid.* Bergala & Balló, 2006; *cf.* Broullón-Lozano, 2017b: 206). De hecho no es de extrañar que en algunos montajes de la exposición de 2011 y 2012 –no así en la

edición videográfica de Intermedio de 2011—, a las cinco obras de los cineastas arriba mencionados se sumara este sexto epistolario anterior. Bergala, co-productor e instigador de aquella experiencia pionera, razonaba así en 2006 sobre un formato emergente:

The exhibition *Erice-Kiarostami: Correspondences*, [...] is not simply an exhibition *on* two artists. It is also, above all, an exhibition *by* two artists. It has been patiently prepared as a *work in progress* to which the two filmmakers have endlessly contributed, via their continually developing ideas, the creation of new pieces, and a permanent exchange based on a symmetry that plays on the tension of resemblance and difference between the two *œuvres*. The exhibition, in effect, has been posited as symmetrical and reversible, viewable in either direction, articulated in its setting by an *œuvre à deux*: an exchange of letters in mini-DV which form its pivot and creative culmination. (Bergala, 2006)²⁶⁰

El caso de Erice y Kiarostami, al mismo tiempo que mostraba una posible forma de trabajo para el futuro —ágil y ligera gracias las herramientas del cine digital en soporte de cintas mini DV, el mismo que utiliza Guerin en sus películas—, planteó también algunas dificultades. Según el catálogo de la exposición (Bergala & Balló, 2006) surgió durante el proceso un momento de desánimo como resultado del choque entre los estilos particulares de ambos cineastas. Víctor Erice, abatido ante las largas esperas y por el contenido al principio indescifrable de una de las respuestas de su colega iraní, pensó en abandonar el proyecto. Sin embargo, finalmente encontró un motivo visual para articular su respuesta, abandonando el curso de su primera carta y retomando los motivos de la infancia y de la naturaleza que habían aparecido indirectamente en la misiva de Kiarostami. Lo secundario pasa a cobrar importancia, se siguen las derivas de lo anecdótico y se desarrollan posibilidades que a su vez dan lugar a otras ideas en permanente transformación —en este caso, literalmente, «trans» o «a través de» la forma manifestada—.

Así es que Erice y Kiarostami obtienen una película sencilla, técnicamente poco sofisticada, pero muestra indiscutible de un virtuosismo que no queda claro —y ello resulta cuanto menos excitante para el espectador— si se debe a una voluntad de diálogo común o si, por el contrario, no es más que un juego... quizás lo único que sacamos en claro de estas enigmáticas correspondencias es que no son más que una película. No es poca cosa esta lección, pues ello supone la prueba de que el discurso cinematográfico rompe amarras definitivamente con el discurso narrativo y se adentra en el campo de las poéticas de la

²⁶⁰ «La exposición *Erice-Kiarostami: Correspondences* [...] no es simplemente una exposición sobre dos artistas. Es también, y por encima de todo, una exposición *de* dos artistas. Ha sido pacientemente preparada como un *work in progress*, en el cual ambos cineastas han contribuido sin descanso, a través de sus continuos desarrollos de ideas, a la creación de nuevas piezas y al permanente intercambio basado en una simetría fundada sobre la tensión entre las similitudes y diferencias de ambas obras. La exposición, en efecto, se ha postulado como simétrica y reversible, legible en cualquier dirección, articulada en su composición al alimón: un intercambio de cartas en mini-DV que configuran su eje y su culminación creativa». (*tr. n.*).

imagen, de la conformación de universos semánticos por medio de una sustancia y de unas formas que no son, o al menos no necesariamente como requisito *sine qua non*, las categorías del relato. No es de extrañar que ambos cineastas hayan preferido explicar esta experiencia como más cercana a la creación de un *haiku* que de una novela: «un *haiku* perfecto es mucho más complejo que una novela perfecta», en palabras de Erice (*cf.* Fernández Santos, 04/07/2006). Y ello desde un punto de vista semiótico suscita un alto interés, puesto que pone en evidencia los mecanismos de simbolización y articulación de la significación de un modo general; como función establecida entre una expresión que se da y un contenido que, en tanto que no aparece asignado de forma unívoca, reclama ese espacio de juego interpretativo o negociación a través de la forma fílmica manifestada, como es propio del ensayo y del experimento.

Volvamos al curso de los acontecimientos. Jordi Balló extrajo *a posteriori* de esta experiencia pionera una especie de decálogo, una serie de «reglas del juego» de las correspondencias fílmicas que le sirvieron para poner en marcha la segunda parte del proyecto en 2008. El comisario del CCCB, al igual que su homólogo francés, sitúa el punto de partida material en el hecho de que las videocartas son una posible realización del proyecto cinematográfico digital, pues surgen de unas condiciones materiales de producción de bajo coste que se canalizan y se aprovechan con tal de garantizar la supervivencia de un espacio de libertad creativa para los cineastas intervinientes: «hay que destacar asimismo el tipo de tecnología utilizada, sólo factible gracias a las pequeñas cámaras digitales que ofrecen un amplio margen de movimiento y una autonomía de producción económicamente sostenible» (Balló, en Bergala & Balló, 2006: 75). El dispositivo se entiende como premisa y como cauce, al modo de una versátil herramienta de escritura muy ligera. Desde esta perspectiva aparece una nueva situación: ante una nueva herramienta no tiene sentido hacer películas como las de antaño, sino explorar las posibilidades que ahora este dispositivo despliega.

En lo que se refiere a las condiciones materiales de producción, cabe reseñar que en otros contextos la obra de encargo supone una restricción, un espacio de trabajo en el que el cineasta debe responder con eficiencia a las exigencias de un patrón que financia la obra. Sin embargo, en tanto que dicho encargo procede en este caso de una institución pública regida por un valor cultural y autorial de contemplación expositiva frente al valor económico que rige al promotor privado, la función del mecenazgo pasa a ser la de garantizar la libertad de los creadores cinematográficos respecto de los intereses privados y

de la instrumentalización del oficio, restituyéndoles un espacio de reflexión metalingüística que les corresponde ocupar de buena fe a través de los baratos y versátiles soportes digitales. Tecnologías que permiten filmar y editar a un coste razonablemente bajo con respecto al analógico, pero también facilitar los intercambios epistolares mediante el envío de las piezas terminadas en tiempos cada vez más reducidos puesto que el film ya no requiere necesariamente de un soporte químico sujeto al coste del revelado y copias que deben viajar físicamente por el espacio:

También puede considerarse un elemento externo interesante el papel de los mensajeros, los mediadores encargados de asegurar que las cartas lleguen a su destino en condiciones de ser recibidas y leídas. La creación de subtítulos evidencia este tránsito temporal [...]. Por una vez este detalle no es una cuestión desligada del proceso de creación: el subtítulo no tiene como destinatario principal al espectador, puesto que su objetivo es la comprensión de quien recibe la carta, el interlocutor, que, en el esfuerzo suplementario de incorporar este detalle caligráfico, reconoce la voluntad de comunicarse más allá del idioma. (Balló, en Bergala & Balló, 2006: 75)

El concepto de «caligrafía cinematográfica» que de aquí se desprende tiene tanto que ver con la voluntad de mutuo entendimiento como con la capacidad de escribir con la imagen y sobre la imagen digital. A partir de esta base ideológica y práctica, de acuerdo con el propio Balló, se desprenden varias características formales que podrían dar lugar incluso a un macrogénero cinematográfico. A saber:

- 1) existencia previa de un *vínculo* común entre los interlocutores que deja las puertas abiertas a todas las posibilidades temáticas y estilísticas;
- 2) *imprevisibilidad* y por tanto alta carga de poeticidad en el texto filmico, ya que cada nueva entrega debe ser una reacción al fragmento anterior;
- 3) consiste en un *intercambio íntimo* pero no privado «puesto que cuenta desde el primer momento con la existencia del espectador» (Balló, 2011: 16);
- 4) «se *fundan motivos* visuales», tanto recurrentes como potenciales, de modo que la correspondencia establece un vínculo entre la memoria colectiva y los posibles desarrollos de la película; y
- 5) «las cartas crean *comunidades*», lo que a juicio del comisario constituye una de las claves del cine contemporáneo: «es más necesario que nunca construir una forma de relación entre cineastas que ya no puede basarse en el componente nacional» (*op. cit.*: 17-18).

Un elemento más que añadiremos como sexto –o primero– de todos: tanto las condiciones de partida como el contexto pragmático de la exhibición refuerzan la representación de los cineastas participantes como *auctoritas* dentro de las películas. El intercambio entre ellos aparece planteado como un diálogo de gran interés cinéfilo según el valor altamente positivo del genio creador moderno (*cf.* Greimas & Matoré, 1997: 101-116) asignado a quienes pasan a convertirse en enunciadores, más o menos simulados, más o menos fidedignos, en el interior del cuadro figurativo de la enunciación. El sujeto que emerge en el discurso no es por tanto un sujeto empírico, sino un sujeto proyectado – llamémoslo *sujeto autorial*– que sostiene con su voz un punto de vista ético y estético sobre la praxis del cine²⁶¹. Hasta aquí se podría equiparar la voz enunciativa de las correspondencias entre cineastas con la del ensayo fílmico, a modo de variante sobre el soliloquio predominante en aquel otro caso (*cf.* Lopate, 1996; Bergala, 2000 y Montero, 2012; *vid.* apartado 4.1.2.3.B).

En las videocartas, el sujeto aparecerá sumido en un universo de formas, motivos e intereses circundantes, los cuales configura y modela con las acciones de encuadrar o de editar; pero que también hemos visto que colisionan frecuentemente con el estilo de su interlocutor, llegando incluso al extremo del cortocircuito comunicativo como en el caso de Erice y Kiarostami. En palabras de José Luis Guerin y según su experiencia con Jonas Mekas, todo se resuelve en una voluntad de construir el diálogo a partir de las diferencias: «en las cartas todo es distinto [...] es reaccionar a la vida pero es también reaccionar a la carta del otro. En las *Correspondencias* cada uno mantiene su escritura cinematográfica bien distinta: las suyas [de Jonas Mekas] son en color, las mías en blanco y negro, por ejemplo» (Guerin en anexo III: 53). Si el ensayo fílmico servía para idear motivos y experimentar con formas fundantes, en este caso se trata de la confrontación entre esos motivos y esas formas ya fundadas sobre una incitación previa según la estructura de la réplica. Igualmente, a diferencia de *Dos cartas a Ana* –en la donde la carta era un puro simulacro, una argucia que servía para dotar de un hilo argumental a los fragmentos filmados a través del relato en primera persona–, en este caso la relación epistolar es una condición de

²⁶¹ Podría relacionarse con la idea del «autor modelo» en Umberto Eco (1993), como emanación del texto a partir de su lectura, quizás como conjunto de rasgos estilísticos extraídos a partir de la actividad interpretativa o del examen filológico o filmológico. Sin embargo, la prudencia recomienda mantener la separación entre ambos términos; no por el capricho de crear una nueva terminología, sino por el criterio analítico que nos indica que, en rigor, mientras que la figura del «autor modelo» es una construcción inferencial establecida a partir del acto de leer, el «sujeto autorial» es una proyección intencional que forma parte de la escritura y del escrito, es un significante presente en la superficie discursiva, acaso un fenómeno autoconsciente aparejado a la idea de genio del siglo XVIII.

partida que sienta las bases no ya de una confesión autobiográfica, sino de un juego recíproco de enmascaramiento y desenmascaramiento:

De todas las formas posibles de evidenciar la relación creativa entre dos autores contemporáneos, la correspondencia es la más sencilla, sutil y directa, porque no se lleva a cabo con mediación o interpretación, sino construyendo una realidad expresiva que sólo depende de los dos interlocutores. [...] Esta admiración mutua –que no es personal, sino basada tan sólo en el conocimiento de su obra respectiva– se aprecia en las declaraciones particulares de cada uno de ellos, así como en las analogías que podemos detectar en su manera de enfrentarse a la puesta en escena o a la manera de filmar. Pero será el resultado final de esta correspondencia filmada donde se establecerán las formas más sutiles y refinadas de homenaje y reconocimiento, en una demostración de cómo, siendo cada uno de ellos fiel a su propio espíritu narrativo, se percibe el latido de la comunicación con el otro. (Balló, en Bergala & Balló, 2006: 74)

De acuerdo con estos parámetros y bien contextualizado el fenómeno desde sus circunstancias contextuales pasaremos a ocuparnos de las *Correspondencias* de Guerin y Mekas. Así es que trataremos de comprobar si dichas bases se cumplen o bien se ven superadas por la propuesta de nuestros dos cineastas. Convendría igualmente contrastar los resultados del presente estudio con las demás correspondencias, al menos de esta tanda de la exposición. Para ello remitiremos por ahora a nuestro trabajo sobre Kawase y Lacuesta (Broullón-Lozano, 2013: 491-504), análisis que esperamos se pueda ampliar en un futuro incluyendo las videocartas restantes.

11.3. Revisitando *Guest*: la lógica del encuentro.

Las *Correspondencias* entre José Luis Guerin y Jonas Mekas empezaron a gestarse en el año 2008. Desde el CCCB solicitan a nuestro cineasta una lista de posibles interlocutores, con dos condiciones. La primera es que existiera un vínculo previo, quizás no personal pero sí al menos cinéfilo de conocimiento y admiración de la obra filmográfica. La segunda de las premisas, ya lo hemos visto, consiste en el deseo de establecer un diálogo a través de las herramientas propias del cine digital. Así pues, Guerin propuso hasta cuatro nombres: Jonas Mekas, Jim Jarmusch, Monte Hellman y Peter Bogdanovich (*vid.* Intermedio, 2011). Llama la atención que los cuatro trabajan en los Estados Unidos sobre tentativas más o menos independientes –normalmente fuera de los grandes estudios– y autorreflexivas. De hecho dos de ellos, además de ser cineastas, destacan como notables escritores: Mekas de poesía y de relatos diarísticos; Bogdanovich por sus estudios y recopilaciones de entrevistas sobre figuras del cine clásico americano como John Ford, Fritz Lang u Orson Welles²⁶².

²⁶² Traducidos en español, especialmente significativos son los volúmenes dedicados a estos tres autores editados por Fundamentos (1991, 1994 y 1997). Esta nómina se amplía en *El director es la estrella*, en dos volúmenes de T&B (2007), con entrevistas a Allan Dwan, Raoul Walsh, Fritz Lang –nuevamente–, Joseph

Otro aspecto a destacar: mantienen viva una conciencia de pasado, que en el caso de Jonas Mekas se traduce en un interés por el objeto fílmico similar al del bibliófilo tradicional. Su encomiable labor al frente de la institución *Anthology Film Archives* de Nueva York consiste, precisamente, en el intento de reunir el mayor archivo de películas del mundo por el mero hecho de ser películas²⁶³. De aquí se desprende una de las características del tiempo post-cinematográfico: la conciencia de que existe un pasado valioso cuyas pruebas y objetos materiales peligran con extinguirse, de modo que conviene conservarlos independientemente de su valor cualitativo o formal.

A pesar de las cuestiones señaladas lo cierto es que resulta difícil encontrar algún elemento estilístico verdaderamente común entre sus obras. Nuestras conversaciones con Guerin arrojan poca luz al respecto más allá de una admiración personal hacia las películas de estos autores como espectador antes que como cineasta. La única razón que trascienda lo subjetivo tan sólo pudiera ser, acaso, la heterogeneidad entre todos ellos, lo que nos habla con especial intensidad del amplio conocimiento de Guerin sobre las distintas tendencias cinematográficas y de las muchas tramas de la historia del cine: «es una fuente de alegría y vitalidad extraordinaria... y una inspiración. [...] Ahí está un imaginario muy grande casi inabarcable» (Guerin en anexo III: 53).

Al final se decantó por Jonas Mekas, ¿por qué? De nuevo las razones se antojan difíciles de averiguar. Con él estableció contacto José Luis Guerin al hilo del rodaje de la película *Guest*, como ya se ha señalado en el epígrafe 5.1.2.2.B. de «visualidades factuales». Según el pormenorizado orden cronológico que divide las secuencias en aquella película, sabemos que este encuentro tuvo lugar el 8 de octubre de 2008 en una cafetería-restaurant de Nueva York, de modo que la fecha coincide más o menos con el inicio de la gestación de *Correspondencias*. Argumentando a partir de los documentos fílmicos se diría que la decisión surgió del desarrollo, de la evolución y de la recuperación de las filmaciones – acaso de los *esbozos cinematográficos*– acumuladas en cintas mini DV con la cámara digital que llevó consigo a todas partes durante el rodaje de *Guest*. Es por ello que suponemos que la elección tuvo que ver con una *lógica del encuentro* que rige la poética del esbozo de nuestro

von Sternberg, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Otto Preminger, George Cukor, Leo McCarey, Robert Aldrich, Sidney Lumet, Don Siegel, Edgar G. Ulmer, Frank Tashlin y Chuck Jones; y, finalmente, también, *Las estrellas de Hollywood* (2009).

²⁶³ Sobre esta actitud, incluso el propio Mekas bromea a menudo: «a mis amigos no les gustaba la Filmmaker's Cinematheque porque yo abría las puertas a todo el mundo, me lo reprochaban: 'eres demasiado permisivo, ¡lo pones todo!' [...] Queríamos una colección abierta a todo el mundo y a todas las formas nuevas; una colección viva, que se enriqueciera constantemente» (Mekas en Lequeret, 2011: 81-82; *cf.* Catalá, 2010)

cinéasta: encuentro físico e interpersonal, pero también encuentro con las imágenes filmadas sobre la mesa de montaje y que dan lugar a otras películas futuras o a nuevos proyectos.

Si *Guest* daba testimonio de un encuentro con Mekas en el que este aparecía representado a modo de oráculo ofreciendo la pauta sobre cómo leer aquella película –y al enunciador fílmico, al mismo tiempo, sobre cómo elaborarla–, en las *Correspondencias*, Guerin devuelve el mensaje a la fuente dando cuenta del calado de las palabras pronunciadas durante la mencionada entrevista: «yo no elijo» –afirmaba Mekas al inicio de *Guest*– «respondo al momento, reacciono a la vida. Voy caminando por la calle y decido: ¡ahora debería filmar! Reacciono a lo que veo, no es una cuestión de pensar» (Guerin, 2010; 00:28:26). En este sentido, y en perpendicular al eje cinéasta-mundo, se establece también otra dirección entre los dos sujetos intervinientes. Como corresponde a los diálogos entre artistas, se establece una especie de espejo en el que ambos interlocutores se reflejan, especialmente en la relación desde Guerin hacia Mekas, el cual hemos visto que aparece representado al modo de un maestro cuya impronta se admira y se reconoce como una influencia. De hecho en la primera carta afirma la voz de José Luis a partir de una imagen en la que la punta de un lápiz señala claramente la palabra *flâneur* (figura 182) y por tanto asumiendo todos sus valores en respuesta a esa idea del caminante que reacciona de Mekas:

ritualizo mis paseos callejeando sin rumbo, sin ideas preconcebidas, pero atento a la posible revelación de una imagen, de un motivo, de un personaje para una película. Ahí recuerdo entonces sus palabras en Nueva York, aquella bella formulación cinematográfica: 'I REACT TO LIFE'. Ese reaccionar a la vida con una cámara me ha acompañado en el paseo errante de estos últimos meses. (2011b; 00:03:05)

Las videocartas encuentran su propio mecanismo interno, y este será por lo tanto muy distinto al de *Guest*. Pero al mismo tiempo, como experiencia autoconsciente, las correspondencias fílmicas sirven para digerir los motivos que van tomando forma durante el montaje de la otra película. Así es que algunos fragmentos abordan y tematizan el proceso de postproducción de *Guest*, no sólo como una crónica desde un punto de vista técnico, sino ante todo como un proceso de escritura en el que la selección de imágenes va fundando los motivos y las isotopías de fondo: la figura del desarraigado o del nómada. Ello da continuidad a la práctica del cine digital como *work in progress* frente a la clausura del flujo de trabajo analógico:

Antes, cuando hacía una película, era muy claro cuándo empezaba una película y cuándo terminaba. Las experiencias de *Los motivos de Berta*, de *Innisfree...* son experiencias que se clausuran claramente y además pasa mucho tiempo sin hacer nada y empieza otra cosa nueva. Los trabajos a partir de *En la ciudad de Sylvia* son como un magma, como una corriente donde me cuesta ver dónde empieza y dónde acaba cada experiencia. Es decir que *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y *En la ciudad de Sylvia* tienen fronteras ya un poco difuminadas. [...] *Guest*, hecha con esa camarita yo solo, *La Dama de Corinto* y *Correspondencias*, con algunas piezas que son a lo mejor intercambiables, a lo mejor hay algo de eso. Incluso una idea de un plano que luego retomo. (Guerin en anexo IV: 64-65)

Todo ello trasciende al plano fílmico y aparecerá tematizado como forma del contenido en distintos momentos de la película. En la carta 2a, de hecho, aparece la palabra «Guest» escrita en el vaho de un cristal una mañana fría de invierno (2011b; 2a; 00:03:19; figura 183). Tanto anterior como posteriormente, en la carta 1a y en la segunda parte de la misiva 4a, encontraremos explícitamente amplias reflexiones sobre los motivos ideológicos que sostienen aquella otra película en relación con la biografía nómada del propio Jonas Mekas, la cual sirve de inspiración y de modelo retórico. El comienzo de las *Correspondencias* ofrece de hecho toda una declaración de intenciones, cuando la voz en *off* de José Luis divaga en paralelo a sus paseos erráticos por las calles de París – en un ejercicio claro de *flânerie*, exterior e interior– justo por el Boulevard de Capucines, lugar emblemático del nacimiento del cine con la primera proyección pública de los hermanos Lumière. En este ejercicio de *regressio ad originem*, afirma,

¿Sabe usted, Jonas? Hace un par de años me puse a prueba a mí mismo aceptando sin exclusión todas cuantas invitaciones de eventos y festivales me pudieran requerir. El resultado de esa experiencia ha sido un largo viaje de casi dos años de duración. Y a resultados de ese viaje intento elaborar ahora una película que se llamaría *Guest*, pues ese ha sido mi estatuto, «guest», ese ha sido mi pacto, mi alianza con el mundo durante ese periodo de tiempo. (2011b; 00:01:48)

Y al final del todo, en la carta 5a, el vínculo de aprecio entre ambos cineastas se plasma en el homenaje que Guerin le rinde a su interlocutor cuando compone a modo de bodegón los elementos que definen esa amistad cinéfila cultivada en la distancia a lo largo del tiempo y a través de las películas. Varios encuadres componen cuidadosamente diversos objetos como bobinas de viejas películas analógicas, discos de vinilo o una selección bibliográfica de nombres relevantes de la historia y la teoría del cine, en la que junto a Charlot, Vittorio de Sica, Jean Mitry o Eisenstein, se incluye el volumen del *Diario de cine* de Mekas (figura 184). La idea de película-diario, como es *Guest*, se convierte en emblema.

11.4. «Friends in cinema»:

comunidad cinematográfica a partir de un doble retrato.

Este cúmulo de citas apenas apuntadas compone de manera visual una gramática cinematográfica general, todo un sistema del cine sostenido por el encuentro entre la imagen y el mundo de la experiencia, como es propio del neorrealismo italiano o de la teoría del montaje soviética, a partir de la elaboración sintáctica de fragmentos filmados. La voz en *off* de José Luis glosa los encuadres de la quinta y última misiva comentando: «he pensado que podía ser apropiado plantear [esta videocarta] como una glosa a su figura. De su figura en tanto que cineasta y en tanto que agitador del cine en general» (2011b; 5a; 00:00:15; figura 189). Por consiguiente, lo que se presupone como un vínculo previo entre ambos se convierte en el interior de la película en una particular relación de amistad cinematográfica: «dear José Luis, my friend in cinema», declara abiertamente Jonas Mekas en el encabezamiento de la tercera de sus respuestas (2011b; 3b; 00:13:21).

La amistad cinematográfica se convierte en un *leitmotiv* que recorre toda la película recomponiendo la espacialidad y elaborando una particular geografía filmica. No sólo porque ambos cineastas estén viajando permanentemente, sino ante todo, porque reconfiguran las dimensiones espaciales y temporales en el interior del tejido fílmico atravesando barreras que avanzan y retroceden en el tiempo gracias al examen pormenorizado de imágenes en la sala de montaje (2b; 00:01:08 y 3a; 00:02:06), o también suscitando un nuevo cronotopo cinéfilo cuyo criterio de selección y distribución no es otro que el de los recuerdos que pueblan los lugares: los bosques de la película *Nanouk el esquimal* y la cabaña del escritor Henry David Thoreau (2a; 00:00:56), imágenes de muerte y tortura en torno a campos de concentración (3b; 00:02:54 y 4a; 00:03:51), Venecia como ciudad escenográfica (4b), el contexto postcrisis de Japón sintetizado la tumba del cineasta Yasujiro Ozu (5a; 00:08:36), etcétera. Estas visitas le sirven a los interlocutores para poner en pie ideas compartidas con las que se identifican profundamente, las cuales desarrollan durante sus sucesivos monólogos. En la cuarta videocarta, de hecho, Guerin aprovecha la visita al gueto de Venencia para proyectar de este modo la imagen de la diáspora sobre la de Mekas, y desde ahí, también con respecto a su propio recorrido vital por los márgenes de la cultura cinematográfica:

Ahí [en Venecia] me topé con el primer gueto de occidente, el primer confinamiento de judíos segregados del resto de la población fue aquí, ya en el siglo XV. Algunos de ellos venían expulsados de España, otros, de los confines de Europa. He pensado en ellos porque regreso ahora de rodar con gente desplazada. Ha sido extraño mi itinerario a ese respecto. Empecé

rodando en exteriores porque es más barato, simplemente, que rodar en interiores. Mis presupuestos son muy ajustados, así es que me he ido especializando más en el espacio público. Y eso me ha llevado a conocer mejor a los habitantes de ese espacio público, los que le dan ojos y rostro; que es casi siempre gente que han perdido sus espacios originarios. [...] Esa perspectiva del desarraigo es común a todos los personajes que he filmado últimamente. Incluso usted, un lituano llegado a Nueva York que le gusta recordarse como el niño granjero al que los soldados rusos destrozaron su primera cámara de hacer fotos. Y yo, desde mi confortable estatuto de invitado errante me imagino a veces como una especie de trasunto cómodo de ellos. Les miro, les observo... e invento historias. (2011b; 3b; 00:05:44)

Jonas Mekas retoma todas estas ideas y las pone en forma con gran soltura en su respuesta. En primer lugar dialoga con un amigo sobre los conflictos de Paraguay y Palestina, y en ese momento se interroga sobre qué puede hacer el cineasta ante semejantes circunstancias políticas y sociales: «nuestros sueños nos salvarán, ya que la realidad no puede salvarnos. Somos los últimos soñadores. Aún hay soñadores...» (2012; 4b; 00:00:05). Tras mostrar una celebración de la vida con un cantante callejero algo ebrio, el clásico conflicto entre realidad y poesía lo traduce Mekas con la acción de abrir un libro de Antonin Artaud, en una de cuyas páginas están escritas ambas palabras: «poetry» y «reality» (2011b; 4b; 00:04:48; figura 185). Mediante una serie de barridos de ida y vuelta, Jonas Mekas elabora un montaje dentro del encuadre a partir de un pequeño plano secuencia en el que se siente el pulso tembloroso de su mano, y que le sirve para insistir en la misma idea contamponiendo estas dos palabras en un contexto desdibujado.

A continuación Mekas sale a los exteriores, como sugería Guerin en la carta anterior. Allí vuelve a poner en práctica la poética del encuentro al sorprender a unos amigos con los que celebra la espontaneidad del hallazgo filmándose los unos a los otros con sus cámaras y teléfonos móviles. Luego filma improvisadamente a una paloma con el ala rota en una escalera, la cual adquiere una significación especial cuando una pareja de jóvenes pide permiso interpelando directamente al cineasta por medio de la correspondiente mirada a cámara para sentarse en esos escalones en que estaba el ave, donde los muchachos comparten una pizza a medias (2011b; 4b; 00:12:20; figura 186). Mekas accede y todo tiene lugar en el mismo encuadre: el compartir, también el pájaro que ya no puede volar, herido, desplazado ante el festín de los recién llegados. Las imágenes capturadas al azar se convierten rápidamente en metáforas en el cine de Jonas Mekas, por el hecho de esperar, contemplar y observar.

De este modo, si el cine de Mekas rehabilita la fuerza metafórica de las imágenes, Guerin cambia el discurrir de su última carta, la quinta, por dos razones. De un lado por los acontecimientos de la actualidad: «los acontecimientos terribles acaecidos en Japón este

último mes, y aún hoy, porque la verdad es que tiene planteada una dura amenaza nuclear, me han llevado a revisar imágenes que capturé el año pasado» (2011b; 5a; 00:04:42). Y de otra parte buscando elaborar las rimas oportunas con respecto a la misiva anterior: si Mekas encontraba la imagen de una paloma, Guerin filma a otras palomas en el balcón de su casa en Barcelona (2011b; 5a; 00:00:15; figura 187), de su cuartel general en donde tiene ubicado la *editing room* en el espacio doméstico. Pero sobre todo ensayando distintas posibilidades de imágenes que, revisitadas, adquieren esa fuerza metafórica planteada en el caso anterior.

De este modo, Guerin se autorrepresenta una vez más como un personaje dentro de su película: el permanente viajero que hace las veces de protagonista. O dicho de otro modo: le presta su cuerpo y su cámara a ese personaje que ha ido creando por comparación metonímica con la biografía y la poética del cine de Mekas. Por ello una vez más nos niega su rostro, es decir, su autorretrato directo y transparente. De hecho en el curso de todas las *Correspondencias* nunca aparecerá en las imágenes, al contrario que Jonas Mekas, quien gira el visor de la cámara y se filma a sí mismo en un largo monólogo al final de la tercera carta (2011b; 3b; 00:08:48; figura 193). José Luis sólo aparecerá como un reflejo esquivo en un espejo o también al fondo de la mirada de una de las retratadas en Venecia cuando, ampliando la imagen, encuentre su silueta a contraluz proyectada al fondo de la pupila de la muchacha. Guerin se autodefine mediante el reflejo en este personaje: «esta es mi amiga Sabinska, una mujer errante... polaca, que vive aquí en Venecia desde hace ya unos cuantos años. Sabinska ha visto mucho, ha visto muchas cosas...» (figura 189); y la frase queda en suspenso misteriosamente mientras el fotograma se va ampliando hasta desvelar la imagen del *cameraman* deformada como la de Jan Van Eyck al fondo del espejo redondo en *El matrimonio Arnolfini* (2011b; 3a; 00:09:01; figura 190). Desde un punto de vista iconológico, el motivo del espejo en aquella pintura ha sido considerado como el de un «doble retrato» (Panofsky, *cit.* Lancioni, 2010), efecto o reflejo desde el cual se ofrece la visión del contracampo y al mismo tiempo se certifica la autenticidad transparente de la imagen, por si con esto no fuera poco, con la firma-atestado «Johannes de Eyck fvit hic» colocada sobre el espejo como una inscripción –no sabemos si pintada en la pared o perteneciente a un plano semitransparente correspondiente con la topología plana del punto de vista–. Del mismo modo, el reflejo en el fondo de la pupila en la película establece el origen de ese punto de vista al mismo tiempo que, coincidiendo con la voz en *off* de José Luis, genera un efecto que trasciende incluso la autenticidad, pasando a constituir una metáfora de

depuración de la mirada sobre el eje intersubjetivo del doble retrato.

A modo de conclusión provisional cabe destacar el hecho de que el repaso temático de las *Correspondencias* pone de manifiesto una gran coherencia interna, ya que se observa una construcción en sucesión y en rima a partir de ese hilo conductor de una «amistad cinematográfica» que se materializa en encuadres y en formas correspondientes entre sí, al modo de un espejo, de un doble retrato cuya bicefalia corresponde a los dos interlocutores proyectados estilísticamente el uno sobre el otro. Ese «espejo» es al mismo tiempo simbólico y no-simbólico, puesto que acredita la responsabilidad del artificio en la imagen y, en paralelo, representa el estatus de autoría del propio cineasta portando la cámara en la mano; tanto en el reflejo en el ojo como en la imagen tipo *selfie*. Así es que ambos cineastas resultan al mismo tiempo fieles a su estilo personal y abiertos a la interpelación del otro, llevando a su propio ámbito los motivos que aparecen en la provocación previa, rimando las imágenes en cada nueva entrega y, sobre todo, ensayando distintas poéticas posibles, lo que convierte a este trabajo en un caso paradigmático de *práctica-teórica* ya que no se trata de un diálogo en abstracto, ajeno a la creación ni a los pormenores del oficio, sino de un diálogo EN las imágenes y SOBRE la praxis, que Guerin verbaliza de la siguiente manera:

Con el documental pasa lo mismo. Hay documentalistas que tienen una tesis antes de empezar. En cambio, hay directores que no son permeables a lo que va a pasar, que viven el rodaje como un proceso en vivo. Hay cineastas que no saben que están haciendo una película, y a mí eso es lo que me excita de la creación, cuando todas las posibilidades están abiertas. (Guerin en anexo II: 39)

11.5. Prácticas-teóricas: ¿*videotaping* o *filmmaking*?

¿Cómo se manifiestan y se transforman las figuras y los motivos? ¿Qué posicionamiento poético emerge, pues, tras esas transformaciones? A José Luis Guerin le corresponde abrir el diálogo, y lo hace con el mismo blanco y negro ya empleado en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, *Guest* o *Dos Cartas a Ana*, con tal de simplificar las formas que le interesa aislar dentro del encuadre evitando así su banalización. Tras la cartela que indica «Carta a Jonas Mekas n°1» un corte seco da lugar a la visión aérea de un terreno que, como sucedía en *Guest*, tiende a la abstracción; pero conforme aterriza, las formas aplanadas a causa de la perspectiva van perfilando sus contornos y cobrando volumen (2011b; 1a; 00:00:08; figura 191). Predomina el silencio como atmósfera sonora general: si al comienzo sólo escuchamos el rumor del motor del avión desde dentro de la cabina, en el resto de esta carta, las imágenes serán mudas, privadas de su sonido ambiente y articuladas según el discurrir de la corriente de pensamiento de la voz en *off*. El modelo enunciativo que aquí se

pone en juego no es otro que el del monólogo interior, de manera que el enunciado surge como el resultado de la actividad de evocar palabras e imágenes en paralelo.

No tardan en aparecer las primeras citas cinéfilas. Desde el comienzo, en la cabina del aeroplano en que viaja, el personaje-cineasta no desvela su identidad a través de su autorretrato, lo cual sería una forma de exhibicionismo, sino a través de las imágenes del cine. Un montaje paralelo alterna las vistas de las ventanas del avión hacia el exterior con otro cuadro que sería, diríamos, «interior». Se trata de una pantalla en la que se proyecta una película en donde Audrey Hepburn aparece asomada precisamente a una ventanilla de avión, mirando la avenida de los Campos Elíseos y la Place de l'Étoile de París²⁶⁴. El plano siguiente del film citado, que se muestra manteniendo el encuadre fijo sobre la pantalla, comienza con un gran cartel que por medio de un fundido delata que la Hepburn está llegando al aeropuerto de Orly. En ese momento se produce un corte seco que dirige nuestra atención hacia otro de los monitores del avión que contiene una imagen diagramática. Esto tiende un nuevo puente entre ambos lados de la ficción, dando cuenta mediante una flecha infográfica del viaje transoceánico que, al igual que el personaje de Audrey Hepburn, ha realizado José Luis desde Nueva York hasta París (2011b; 1a; 00:00:31; figura 192). No será este el único paralelismo entre ventanas y pantallas, entre el mundo del cine y el mundo de la experiencia viva, cuyas fronteras no están tan claras.

El avión aterriza en la película. Justo en el momento en que las ruedas tocan el suelo, las imágenes se convierten en un magma sobre el cual comienza el parlamento de José Luis: «París, 8 de noviembre de 2009. Querido Jonas Mekas» (2011b; 1a; 00:00:50; figura 193). Es la primera vez que escucharemos de forma continuada y clara la voz del director en una de sus películas como presencia sonora, como personaje que interviene en el plano del enunciado de forma directa. A excepción de algunos fragmentos de *Guest* en los que la voz era un residuo necesario de la sucesión de experiencias en el relato de viajes, no es habitual que nuestro cineasta practique dicho recurso. En este caso lo hará para poner de manifiesto el carácter de las *Correspondencias* como el diálogo entre artistas que definía Alain Bergala como el relato de una experiencia, o de una serie de experiencias comunes, de búsqueda de materiales para la elaboración de una película que sólo existe cuando termina el intercambio de videocartas. La situación problemática de la que se parte es que la historia no existe de antemano, es un espacio vacío en el que los deseos y las ideas se proyectan como meras

²⁶⁴ Se trata de la película musical *Funny face* (*Una cara con Ángel*, 1957), dirigida por Stanley Donen y con Audrey Hepburn y Fred Astaire encabezando el reparto.

posibilidades. Las imágenes se repiten, riman con otras películas en las que José Luis expone temáticamente el mismo motivo. El cuaderno abierto con la palabra «FILM» (2011b; 1a; 00:00:58; figura 194) rodeada de tachones crea la metonimia adecuada entre la carta tradicional y la carta filmada, indicando el momento de inicio del proceso de escritura como un acto espontáneo. Además, el efecto de presente de las imágenes diarísticas casa perfectamente con el tiempo verbal de presente del indicativo empleado en el parlamento:

estoy rumiando su carta en un bar de estación de tren. En el bar-restaurant de la Gare de Lyon. He pedido una copa de vino, que brindo a su salud, e intentaré seguidamente capturar para usted algún reflejo interesante en la puerta giratoria que tengo enfrente. Es un movimiento rotatorio: como pequeñas películas del azar. Usted sabe: el viento sopla donde quiere. (2011b; 1a; 00:00:58)

De las imágenes cinéfilas se pasa a las imágenes espontaneas del presente. Haciendo un poco de reflexión iconográfica, es evidente que estas son imágenes que miran hacia atrás, incluso antes del nacimiento del cinematógrafo. La puerta giratoria, como el giroscopio, el zootropo y otros juguetes ópticos, se convierte en un elemento lúdico que convoca una mirada infantil. Esa forma de mirada desea que la imagen se manifieste como por arte de magia tras las pequeñas ventanitas del dispositivo óptico. Así es que la puerta giratoria representa lo inesperado, el motivo de alta carga poética, pues definido como artefacto productor de pequeñas películas del azar, activa la mirada y estimula la imaginación: un deseo de revelación.

Finalmente, en este fragmento del parlamento de Guerin hay un elemento que merece la pena destacar: «el viento sopla donde quiere» (2011b; 00:01:28). Es esta una referencia bíblica, concretamente de unos versículos del evangelio según san Juan, en donde en el curso de un diálogo con el fariseo justo Nicodemo, se le atribuye a Jesús de Nazaret la siguiente metáfora: «el viento sopla donde quiere; oyes su rumor, pero no sabes ni de dónde viene a dónde va» (Jn 3, 8). La frase queda descontextualizada cuando se inserta en el mosaico de citas culturales y de referencias de la película. Su sentido queda desacralizado: si el original hacía referencia a la visita benéfica del espíritu santo, ahora se refiere a la influencia antojadiza de las musas y de la inspiración del artista en proceso de búsqueda. Si Cristo prometía a Nicodemo que el viento sopla fuera de los rigurosos preceptos farisaicos, aquí podríamos pensar por extensión que las musas susurran en los lugares no-cinematográficos, lejos de sus leyes genéricas e industriales. Por otra parte, en el encuentro que ambos mantenían en *Guest*, Mekas se despedía diciendo mientras cruza una bulliciosa calle de Nueva York: «I am sending my thanks to Santa Teresa de Ávila!» (2010;

00:30:09)²⁶⁵. Esta escritora de poesía mística en el Renacimiento español es invocada a menudo como «la santa andariega» o «la andariega de Dios» (*cf.* Martínez-Blat, 2005) a la que se tribuye la sentencia «también entre los pucheros anda el Señor». Alude así al lugar de lo inesperado donde no cabría encontrar la divinidad encerrada por contra en el sagrario de la capilla; también el cronotopo de la paciencia y de la dedicación callada: este es el lugar privilegiado de la revelación para la santa reformista de la orden carmelitana. Mekas a menudo menciona a esta poeta en sus películas y escritos, viendo en ella como una especie de santa patrona de los desarraigados y de los viajeros en general:

Somos unos cinco, queremos parar en lugares, ver el paisaje, conocer a la gente. Me gustaría pasar por Ávila. Desde hace años sigo los pasos de Santa Teresa. Tengo una película dedicada a ella, *Las canciones de Ávila*²⁶⁶. Filmé en 1966 las primeras secuencias. Luego volví, el país era otro. Ella me seguía interesando: era una trabajadora, creo que de ahí viene nuestra vieja relación. (Mekas en Fernández-Santos, 2011).

Hermosa metáfora para situar el inicio del intercambio, en el que las isotopías temáticas van surgiendo como resultado de esas pequeñas películas del azar que uno y otro van buscando con sus cámaras y editando en sus propios hogares. Películas domésticas, trabajos en progreso y pruebas de acierto y error; pero sobre todo fundamento de un diálogo. Si José Luis lo inicia con su personal peregrinación cinéfila al Boulevard de Capucines de París, Mekas responderá evocando «...algunos pedazos de mi vida. Comentabas algo sobre mis filmaciones; reacciones a la vida que me rodea... y lo son y no lo son, ¿quién sabe?» (2011b; 1b; 00:01:03); lo que ilustra con la imagen de un gato jugando con un ovillo que rima con el movimiento aleatorio de la puerta giratoria de Guérin. Y es que las cartas de Jonas Mekas, en colores vivos proporcionados por la deformación cromática de las cámaras de vídeo, expresan un sentimiento de vida y de conjugación verbal en presente de indicativo muy fuerte, en el que, incluso a diferencia de las misivas de Guérin, Mekas sí aparecerá como personaje que interviene y participa en las escenas, poniéndolas en movimiento e incitándolas, e incluso conteniendo un retrato desenfadado de sí mismo tocando la trompeta en una parada de metro –y por cierto tocando fatal–. Un autorretrato irónico que contrasta con en el estilo estoico de Guérin.

²⁶⁵ «¡Envío mi agradecimiento a Santa Teresa de Ávila!».

²⁶⁶ En su cortometraje *The song from Ávila*, Jonas Mekas describe precisamente una experiencia de sobrecogimiento cuando visita la celda de la santa, por la sensación de transitoriedad y de austeridad que le inspira en su modo de entender y practicar el cine. Lo hace mediante una metáfora que espontáneamente genera a partir del encuentro fortuito con un perro que lame sus botas; de modo que es el polvo que trae del caminar el que llega hasta ese punto concreto y hasta ese encuentro (1967; 00:02:07).

El viento, no obstante, no siempre sopla en la misma dirección. Las cartas 3b y 4a, según declaran sus autores, son el producto de un error: «Dear José Luis, my friend in cinema» —empieza diciendo Mekas— «tú has ido al nuevo mundo y yo por error he ido al viejo mundo. Esto es lo que encontré en Cracovia» (2011b; 3b; 00:00:06); y muestra a continuación imágenes sobre los que pesa un grave recuerdo de muerte y de tortura. La desmesura del ser humano para con su semejante impacta profundamente al cineasta, circunstancia en la que llega un momento en que decide no mostrar más imágenes del horror, y girando la cámara sobre su eje, inicia un largo monólogo de introspección en el que asocia el impulso de filmar con el deseo y la voluntad de vida. Actitud o reacción a la que denomina como «videotaping»:

Ah, querido José Luis... ¡seguimos filmando! Bueno, este es otro día, otra noche, muy tarde... son las tres en punto de la madrugada. Todo este asunto de la realidad y la poesía... ¡la verdad es que todo lo que hago es filmar! Ni siquiera eso; porque lo que hago es grabar en cintas de vídeo²⁶⁷ los momentos de la vida que me rodea, amigos, mi propia vida, detalles que tengo la necesidad de grabar por alguna razón que no conozco y que me empuja a hacerlo. ¡Pero tengo que hacerlo! Después la gente me pregunta por qué lo hago y qué sentido tiene. Entonces trato de racionalizarlo, pero es sólo un juego, un juego de palabras. Todo se reduce a que lo que hago y lo que ves son momentos, fragmentos, que capturo con mi cámara de vídeo mientras la vida continúa. Y es todo real; es real pero no grabo las 24 horas del día. Sólo grabo algunos momentos cada día, o cada dos o tres días. De modo que el misterio perdura: ¿por qué grabo lo que grabo? ¿Por qué grabo esos quince segundos, o un minuto, o dos minutos? ¿Y por qué no grabar el resto del día? [Corte] Esta es la belleza de la vida: que nos seguimos viendo, seguimos adelante y no se necesitan explicaciones realmente. Las explicaciones sólo son parte del juego. De hecho, lo que estoy tratando de decirte es sólo para mantenerme despierto a mí mismo a estas horas de la madrugada. (2011b; 3b; 00:08:18)

La postura de Jonas Mekas, netamente vitalista, se asemeja a la estructura del relato y del sentido de Scherezade en *Las mil y una noches*, en donde las razones para contar, para enunciar, son también las razones para vivir: sin discurso no hay autoconciencia, y por tanto no se puede hablar en términos de existencia (*vid.* Vázquez Medel, 2009c: 469-476 y 2010b: 11-22). Sin embargo, la reacción de José Luis Guerin no será en este caso complaciente. Por el contrario se atreverá a contradecir a su interlocutor: en este punto el espejo se rompe y se aprecia una diferencia. Frente al poder reproductivo del «videotaping» —en el que el dispositivo queda reducido a un mero sorporte en el que se impregna la realidad— José Luis Guerin inscribe su hacer en un posicionamiento diametralmente opuesto, tomando partido por el posicionamiento constructivista que subyace a la teoría del montaje soviético. De modo que la realidad es el resultado de una construcción, de un

²⁶⁷ Hemos introducido aquí una modificación a los subtítulos de la edición DVD de Intermedio, en donde figura «grabar en vídeo». Nos parece pertinente introducir aquí el matiz «grabar en cintas de vídeo»: en tanto que «taping» y «videtaping» son, de hecho, las palabras que emplea Mekas en inglés durante este fragmento.

pacto secreto que emerge en cuanto se activan conscientemente los mecanismos de la maquinaria textual cinematográfica en diálogo de escucha activa con los distintos fenómenos con los que se confronta, pero que no pre-existen sin ese encuentro. En estos términos de «Filming» responde a Jonas Mekas marcando la diferencia:

Para que ese orden secreto se revele yo necesito imponerme unos límites, o unas restricciones. Ante todo, los propios límites del encuadre, que para mí es como un marco rígido, como una restricción. Como también es una restricción la renuncia expresa de sonido y de color. Ese tipo de restricciones me hacen sentir más próximo al artesano que tiene que dominar una técnica que aún se le subleva. Sin una cierta adversidad técnica no acabo de encontrar mi propia forma de filmar. Desconfío un poco del servilismo tecnológico y necesito además, todavía, elegir tomar algunas elecciones como cuándo escuchar el aleteo de un pájaro que cruza o unos pasos. Por eso sigo pensando más yo creo en términos de «FILMING» que de «TAPING»...
Filming... Filming mistakes... (2011b; 4a; 00:02:24)

La diferencia es sustancial entre las dos posturas, dos poéticas del cine enteramente diversas. La de Guerin consiste en una revelación, y para ello hay que despojar a la imagen y al discurso de todos los elementos que distraigan o banalicen el secreto que se presiente encerrado ahí, en la imagen filmada y desvelada sobre la mesa de montaje. Dicho de otro modo: lo que aparece valorizado es el silencio.

11.6. El valor del silencio: retratos, paisajes y una naturaleza muerta.

Las videocartas de José Luis Guerin se desvelan en seguida como enunciados artificiales, desnaturalizados si así quiere verse, con respecto a la referencialidad de la que proceden. Sin por ello despreciar un análisis pragmático o historiográfico que este objeto-discurso pudiera suscitar, estamos convencidos de que el gesto de virtuosismo creativo radica aquí en el modo en que las figuras –sean estas reconocidas como objetos o como personajes– parecen emerger de su presencia sobre la sintaxis de la superficie discursiva en virtud de un secreto misterioso que les subsiste. No resulta pertinente por tanto ubicar en la experiencia del mundo natural a esas figuras, antes bien, su entrada en sintaxis por medio de la escritura cinematográfica, las dota de un modo de existencia que es netamente semiótico: figuras valorizadas, figuras que incluso, aun si no llegáramos a comprender del todo qué significan, intuimos que entrañan un sentido por el mero hecho de hacerse presentes. Parecen reales porque pertenecen a un texto, adquieren una presencia porque están encuadradas.

La audacia de nuestro cineasta consiste en que en plena catarata audiovisual –profusión excesiva de imágenes y de reclamos– practica un vaciado presentando una elaboración estética de la imagen por sustracción y síntesis. Ahí reside la elocuencia de su

discurso: en el proceso de depuración que pasa por la valorización del silencio. ¿Acaso no será el silencio también un signo, igual o más elocuente que la palabra pronunciada y más certero que la presencia obscena de las figuras en la imagen pornográfica, grado máximo de referencialidad en la imagen? Silencio además que unas veces llega por vía visual, como ausencia, en tanto que priva de la visión de los colores de la percepción ocular humana; y otras mediante la cancelación de la atmósfera sonora o del diálogo. Asistimos así a la emergencia de una serie de sistemas de significación, las semióticas plásticas –con sus categorías topológicas, cromáticas y eidéticas–, en virtud de las cuales somos capaces de reconocer una serie de significantes kinésicos y corpóreos.

En este sentido, las cartas de José Luis Guerin se declaran dentro de un modelo de representación pre-cinematográfico, enviándonos de inmediato hacia el cine de los orígenes, hacia las primeras imágenes. Así las describe la crónica de Máximo Gorki las películas pioneras de los hermanos Lumière:

Y todo sucede sin ruido, en silencio: es tan extraño... No se escuchan ni las ruedas contra la calzada, ni el murmullo de los pasos, ni las conversaciones, nada, ni una sola nota de esta compleja sinfonía que siempre acompaña el movimiento de los hombres. Sin ruido, el follaje gris ceniza de los árboles se agita al viento y las siluetas grises de los hombres, como si fueran sombras, se deslizan en silencio sobre la superficie del suelo gris, alcanzadas por un maleficio y cruelmente condenadas al silencio, privadas de todos los matices, de todo el colorido de la vida. Sus sonrisas están muertas, aunque sus movimientos estén llenos de una energía viva, de una inalcanzable velocidad; su risa es silenciosa aunque podamos ver cómo se contraen los músculos sobre los rostros grises. Una vida que bulle ante los ojos, a quien han despojado de palabra y a la que han quitado el ornamento del color. (Gorki, 1896)

Pero este «maleficio» entraña también una cierta forma de belleza: la de unas imágenes sometidas a un proceso de abstracción que, distantes de su naturalismo referencial, a pesar de su ontología fotográfica de orden materialista, ponen de manifiesto ante todo una captura de los cuerpos arrebatados al mundo natural, y con ello, la emergencia de una forma visiva que es consecuencia de esa operación de «captura». En el objeto de análisis que nos ocupa –en donde la materialidad se ha diluido en el interior de la codificación binaria con su forma fría y nítida– al levantar las capas dispuestas sobre la superficie discursiva se descubre la modalidad enunciativa de la evocación. Como vemos al principio de la secuencia 3a –que es una respuesta rimada a la visita de Jonas Mekas a su laboratorio doméstico de montaje en la misiva precedente²⁶⁸, José Luis cruza la frontera entre el montaje hipotético que está planteando en su ordenador, en la línea de tiempo del *software* de montaje Avid, y el discurrir de esas imágenes con las que está negociando en un

²⁶⁸ Recuérdese el epígrafe 5.1.2.3.B., figuras 40 y 41.

litigio de puesta en forma o de entrada en sintaxis. Discurrir que además será frecuentemente interrumpido con cortes, pausas y anáforas, lo que incide aún más si cabe en el carácter artificial de ese *débrayage* simulado en segundo grado o enunciación enunciada.

De acuerdo con Nicole Brenez (en VV.AA., 2012: 78), este acto de recordar la experiencia por medio de su puesta en forma adquiere en las videocartas de José Luis Guerin un tono grave. Siguiendo a esta autora, las cartas 3a –la entrevista con Nika Bohonic en Lisboa– y 5 –la peregrinación cinematográfica a la tumba de Yasujiro Ozu– pueden definirse como «un tombeau d’images». Ante todo porque contienen imágenes temáticamente funerales: la primera de una persona que ha desaparecido, que ya no está en este mundo; la segunda porque muestra el lugar de un enterramiento: aquí yace el cuerpo, pero aquí, ante todo, queda su nombre.

Sobre la carta 3a, recordemos la introducción que hace José Luis con su propia voz en off: «quisiera con ellas [estas imágenes] rendir un pequeño homenaje a una joven cinéfila que conocí ahí y que murió muy poco tiempo después. ¡Ahí está! Se llamaba Nika Bohonic» (2011b; 3a; 00:02:22). Cuando exclama «¡ahí está!» mostrando un primer plano de la muchacha, lo que vemos son imágenes mudas, desnaturalizadas como las que acusa Gorki en los Lumière. Y en el momento en que se las priva de sonido, esas mismas imágenes se convierten en pura expresión. Volviendo sobre la tríada fundamental de Gilles Deleuze – percepción/acción/afección (1984, I)–, por el eje que se instituye entre los interlocutores José Luis y Nika –él siempre o fuera de campo o en diferido, más acá de la frontera generada por la superficie plana de la pantalla, en este caso, de su *software* de edición–, supone una realización antológica de las posibilidades expresivas de la «imagen afección», revelada como una de las máximas expresiones el esbozo. Se trata del poder de un gesto para evocar con el mínimo número de trazos posible el máximo potencial de significación, como condensación de alta poeticidad, como síntesis de disintas posibilidades que podrían desarrollarse ante el gesto y la mirada de una imagen-retrato: «la mirada de Nika: una de esas miradas que nos ayudan a hacer películas, a hacer cine» (2011b; 3a; 00:05:26). En palabras de Deleuze:

El afecto es la entidad, es decir, la Potencia o la Cualidad. Es un expresado: el afecto no existe independientemente de algo que lo expresa, aunque se distinga de él por completo. Lo que lo expresa es un rostro, o un equivalente de rostro (un objeto rostrificado) o incluso una proposición [...]. La imagen-afección es la potencia o la cualidad consideradas por sí mismas en tanto que expresadas. [...] La imagen-afección está abstraída de las coordenadas espacio-temporales que la refieren a un estado de cosas, y abstrae el rostro de la persona a la cual pertenece este estado de cosas. (Deleuze, 1984a: 144)

Nicole Brenez se expresa en este punto con especial elocuencia a propósito de la misma cuestión. Merece la pena citar el pasaje completo:

Les plans de Nika disparue ne peuvent pas être montés comme les autres. Le film devient un *Tombeau d'images*, un hommage réalisé de telle sorte que, à défaut de présence réelle, le passage de Nika dans le temps fasse événement. Pour opposer à la mort les puissances conjointes du souvenir et du document, le tressage se donne les moyens d'accéder à l'insistance d'une répétition, la répétition par deux fois d'un regard à caméra, retour de plan qui devient caresse embaumante sur le beau visage de Nika disparue. Pour Nika, José Luis Guerin montre comment le souvenir, le chagrin qu'il engendre, la tendresse qui continue d'en irradier, en somme l'effrangement affectif infini qui peut naître d'une rencontre, restent vifs et vitaux dans notre vie. Son montage bouleversant restitue quelque chose de ces paroles stupéfiantes que prononcent les personnes atteintes d'Alzheimer ou les très vieilles personnes qui vont mourir, qui soudain évoquent des moments sans aucun rapport avec leur vie rationnelle voire officielle, la vie que nous leur connaissons, et qui révèlent la puissance absolue des affects, comme le magma en fusion au fond de la croûte terrestre. (Brenez en VV.AA., 2012: 78-79)²⁶⁹

Las observaciones de Brenez coinciden con el poder de «desterritorialización» que Deleuze le asigna a la imagen-afcción. En el caso de la videocarta 3a de José Luis Guerin, dicha capacidad viene dada por la desnaturalización de las imágenes, en tanto que el montaje abocetado repleto de cortes y de repeticiones vuelve a centrar la atención sobre la mirada y el gesto, contención máxima de la expresividad de la desaparecida. La imagen no es ya por tanto un mero documento, no sólo atestigua que Nika estuvo y ya no está, sino que por medio del montaje sugiere todo un universo interior que se manifiesta a través del rostro que entra en sintaxis ubicado en el tercio central del encuadre, estableciendo una interpelación. Esta poética del esbozo, por lo tanto, se vale una vez más de la definición del cine como un «gran arte del retrato». En palabras de Guerin:

Quizás también porque me interesa rescatar esa expresión, esa idea que creo que es uno de los elementos más valiosos y quizá escasamente abordados desde la teoría del cine, que es *el cine como un gran arte del retrato*. Yo constato cada vez más cómo me voy olvidando de los argumentos de las películas, de sus tramas, y sin embargo prevalecen mucho en mi memoria, con gran intensidad, un conjunto de gestos, de miradas... en fin, de motivos que apelan a esa idea del retrato y que hacen que el cine sea para mí tan distinto de lo que podemos llamar los dibujos animados o las imágenes animadas por ordenador, que no precisan de un ser humano en frente. Además es una categoría que va más allá de documental o ficción. Recuerdo por

²⁶⁹ «Los planos de la desaparecida Nika no pueden ser montados como los otros. La película se convierte en una *Tumba de imágenes*, un homenaje realizado de tal manera que, a falta de presencia real, el pasaje de Nika en el tiempo se convierte en evento para oponer a la muerte las potencias conjuntas del recuerdo y del documento; estos se trenzan en el modo de acceder a la insistencia de una repetición, la repetición por dos veces de una mirada a cámara, retorno al plano que se convierte en caricia embelesada sobre el hermoso rostro de la desaparecida Nika. Para Nika, José Luis muestra cómo el recuerdo, el dolor que este provoca, la ternura que continua irradiando, en suma, la disolvencia afectiva infinita que puede surgir de un reencuentro, se mantienen activos y vitales en nuestras vidas. Su montaje perturbador restituye algo de estas palabras asombrosas que pronuncian los enfermos de Alzheimer o las personas muy mayores que desean morir, quienes de repente evocan momentos sin ninguna relación con sus vidas racionales y oficiales, la vida que nosotros les conocemos, y que revelan la fuerza absoluta de los afectos, como el magma en fusión en el fondo de la corteza terrestre». (tr. n.).

igual extraordinarios retratos de seres humanos en películas de ficción o en películas documentales. Es en donde el cine encuentra en realidad su naturaleza más íntima. Finalmente es una cámara frente a un ser humano, sea actor profesional o no. Y hay una grandeza de retratista en John Ford y en Dreyer y en Ozu y en los cineastas que más quiero... Y en Philippe Garrel, y... entonces sí, me interesaba rescatar esa idea: ¿puedo hacerle un retrato? Efectivamente, existe el retrato filmado. Yo empecé así en el cine, empecé haciendo retratos de mis amigas que me gustaban porque constataba el fracaso para mí de la fotografía. Al congelar un instante se evaporaba aquello que me cautivaba de la muchacha a la que intentaba retratar. Mi noción de la belleza pasaba por una idea de la duración, del movimiento, de un ritmo interior.. de una manera de respirar, de mirar que requería el fluir temporal. No es el fracaso de la imagen fija sino mi fracaso como fotógrafo en todo caso. Además para mí la fotografía es siempre un gran enigma y por eso tiene quizá más capacidad de síntesis que el cine. Me fascina, y por eso la observación de una fotografía es un gran estímulo en el origen de todas mis películas: preguntarme qué ha pasado en el segundo anterior y en el posterior, como en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. Por eso pienso que la génesis de una película está ahí, en una interrogación. (Anexo III: 56)

El planteamiento del retrato invoca la complicidad del espectador: un rostro que mira frontalmente hacia el centro de la composición, penetrando con sus ojos la frontera de la pantalla o de la lente. El lugar que ocupa el cineasta digital, redefinido como una especie de periodista o de historiador que va realizando una crónica, planteando el rodaje como una indagación etnográfica o una serie de entrevistas –de hecho la escena de Nika se enmarca dentro de una encuesta que José Luis hace a los invitados de un festival de cine sobre la situación de este en cada país–, queda transferido al espectador cuando la imagen desposeída de su historicidad pasa a ser una imagen proyectada en la sala de visionado o en la pantalla del dispositivo que corresponda.

Durante todo el encuentro con Nika, José Luis está filmando con su cámara todo lo que en el formato televisivo de la entrevista quedaría en el contracampo, lo que provoca la desesperación del realizador y de los operadores de cámara en el contexto del rodaje. Ese punto de vista de contravisualidad es justo lo que nosotros vemos como enunciado fílmico en las *Correspondencias*. En su montaje personal –una alternativa al modelo de visualidad de aquella situación empírica– Guerin actúa además por sustracción. Eliminando todos los elementos contextuales, «arruinando» completamente la entrevista, prescinde de las preguntas, poco a poco incluso de su diálogo con Nika. Si hasta entonces habíamos escuchado fragmentos de la conversación entre ambos, de pronto el sonido ambiente cesa y las imágenes se detienen, dando cuenta de un código kinésico y de caracterización corpórea que trasciende la modulación de toda palabra pronunciada. Se trata de una renuncia a la lengua natural: sólo queda el cine, suscitando el misterio de la imagen-afección como manifestación incompleta de una identidad manifestada por medio de la mirada. La intersubjetividad, por lo tanto, se verá inmediatamente restituida (figura 195).

Guerin en esta videocarta elige el silencio, en definitiva, a través de la construcción de sí mismo dentro del cuadro figurativo de la enunciación como la del primer interpelado al encontrar una imagen tan sugerente como la del retrato de Nika, tomada al vuelo con su cámara de mano como un apunte en un cuaderno de notas y recuperada más tarde en la sala de edición. Opta además por abstenerse a desarrollarlo: lo deja como el esbozo fugaz que es y da un paso atrás. Pero sin claudicar a seguir filmando, al tiempo que mira y registra, proyecta una espera: el deseo de revelación, en el cuadro modal un /querer saber/ aparejado a ese personaje que decide guardar silencio ante una forma que aparece, que se desvela, que fascina... y que huye irremediabilmente.

Si el retrato se ha convertido en el vehículo fundamental de la carta 3a, en la última, la quinta, optará por otras formas de mirada para practicar esta depuración del punto de vista. En esta misiva aparecen algunos retratos siempre desprovistos de sonido, de modo que las imágenes de las trabajadoras que cuidan el cementerio y limpian las lápidas en la localidad nipona de Kitakamakura señalan con el dedo apuntando hacia el que suponemos que es el lugar exacto de la tumba del cineasta Yasujiro Ozu, a donde José Luis acude para depositar su ofrenda anual de una botella de sake en honor del maestro (figura 196). Aparecen entonces otros dos modelos de visualidades: el del *paisaje*, que diluye a la figura humana en el ambiente en que se ubica, y el del bodegón o *naturaleza muerta*.

En primer lugar, a la desterritorialización de la imagen-afección se le contrapone una abstracción de la figura humana en el paisaje, en donde o bien se integra en el conjunto o bien no comparece como tal. De la otra parte, en lo que se refiere a la naturaleza muerta, es ese también un modelo capaz de cuestionar la referencialidad por medio de la sustracción contextual, instituyendo en los ejes de horizontalidad y verticalidad un efecto local de significación, esto es, una semiótica introversiva: «el bodegón, la naturaleza muerta, es carnal: se muestra carnalmente sobre un plano horizontal, ya sea el suelo o la mesa; y aunque pueda jugar con el abismo tras el canto de la mesa [verticalidad], con el límite gastado de las cosas y la fragilidad de su uso, nunca pierde la gravedad de las cosas reales, ancladas en la horizontalidad» (Baudrillard, en Baudrillard & Calabrese, 2014: 29). Veremos un bodegón *tout court* al final de la quinta videocarta, con las botellas de sake ofrendadas al difunto dispuestas alrededor del sepulcro, y tras ellas, unas flores que rodean la inscripción en la lápida mortuoria: «MU», que significa «vacío» (figura 197).

Las últimas imágenes de esta videocarta toman la forma de un largo plano-secuencia contemplativo, en el que veremos otro tipo de naturaleza construida con elementos vivos – unas hormigas– sobre una superficie liminar, en frágil tensión entre la verticalidad y la horizontalidad. Así es que durante aproximadamente seis minutos (2011b; 5; 00:08:36–00:14:48) el cineasta nos muestra por medio de unas imágenes mudas –tan sólo con el sonido ambiente de un «silencio sonoro» en plena naturaleza– a un grupo de hormigas tratando de ascender por el borde de la lápida de frío granito de la tumba de Ozu, portando una ramita que las supera en tamaño. La semiótica plástica que de ahí se desprende entraña en sí misma un relato completo, que si bien adquiere todo su sentido situado al final del intercambio epistolar –una pesada carga llevada a medias por dos humildes cineastas artesanos en soledad–, también genera su propia sintaxis discursiva a partir de las tres funciones nucleares que emergen si el espectador es lo suficientemente paciente como para permanecer a la espera de tan delicado desarrollo.

La función inicial se avista en tanto que surge un problema: sobre el eje de la verticalidad estas hormigas llevan a cabo varias tentativas de trepar llevando a medias su pesado botín. El objeto de valor aparece representado en esta ramita más grande que las hormigas, que en la sintaxis fundamental, se proyecta sobre el propósito de llevarlo hasta la parte de arriba. Como función media veremos todos esos intentos, a veces casi logrados, otras frustrados, siempre sobre el eje de la verticalidad, cuyo punto más alto, como hemos visto, supondría la culminación del relato. Tras varias caídas, finalmente, las hormiguitas llegarán hasta la cima en virtud del esfuerzo colectivo, momento en el que se consumará la función final (figura 198), en una transformación desde el juego de fuerzas en vertical –movimientos de ascenso y de caída– hasta un equilibrio horizontal que deja la imagen metafóricamente congelada, coincidiendo con el final de la silenciosa odisea.

La prodigiosa forma generada a partir de unos pocos elementos arrebatados al mundo natural convierten a esta poética, precisamente en el lugar geográfico de la tumba de un cineasta contemplativo como Yasujiro Ozu, en una especie de *haiku* visual. Ejercicio de ingenio, sí, depuración del estilo, también, pero ante todo formulación sintética de la poética del esbozo y de su *modus operandi* a partir de encuentros, de hallazgos y de la toma de partido por el silencio; ese silencio que solicita la presencia de un espectador en quien reside la responsabilidad de dotar de sentido a la forma manifestada en tanto que sea capaz de entrar en sintaxis, también él, reaccionando a las imágenes que se le presentan.

12. RECUERDOS DE UNA MAÑANA (2012).

Sinopsis: una serie de entrevistas a varios habitantes de la calle Caspe de Barcelona tratan de recomponer lo sucedido una mañana en la que un vecino decidió quitarse la vida saltando desde la ventana de su domicilio. Los encuestados son algunos parroquianos del bar de la esquina –el cual frecuentaba el desaparecido–, la peluquera que descubrió el cadáver, los propietarios de un anticuario, varios amigos y conocidos... pero sobre todo los músicos que viven en el mismo vecindario. Todos ellos evocan sus recuerdos personales en un relato coral. La indagación mezcla además reflexiones sobre el tiempo, la muerte o la incomunicación; siempre con la música como tema transversal de fondo y una oportuna cita del mito órfico. Mientras las estaciones se suceden, sobre el cruce de calles gravita el recuerdo del ausente, al que al final, el cineasta dedica un homenaje literario y cinematográfico glosando su figura a través de varios recuerdos que lo representan: una traducción de las Penas del joven Werther de Goethe y de Recuerdos de una mañana de Marcel Proust, partituras del ciclo Winterreise de Franz Schubert, un disco de vinilo con las partitas de Johann Sebastian Bach que a menudo ensayaba; también algunas imágenes de violinistas superpuestas con reflejos de ventanas y de cielos.

El análisis filmico ha dividido la película en 11 secuencias según las isotopías temáticas que van apareciendo. En torno la secuencia 7 observamos además un cambio temático y figurativo: del montaje de entrevistas y testimonios hacia un discurso mucho más general sobre la relación de las artes –especialmente la música– con el tiempo.

Entre 2000 y 2014, el Jeonju International Film Festival (JIFF) ha seleccionado anualmente a tres cineastas o videoartistas de reconocido prestigio para encargarles una película de en torno a 30 minutos de duración. Entre los que hasta la citada fecha figuran en la nómina encontraremos nombres de la relevancia de Apichatpong Weerasethakul, Harun Farocki, Hong Sang-Soo, James Benning, Jean-Marie Straub, Pedro Costa o Naomi Kawase²⁷⁰. Según Joel Séphard, curador del proyecto, el espíritu de la iniciativa se basa en los siguientes principios:

The 'Jeonju Digital Project' is definitely a 'Dare' project. The Jeonju International Film Festival has dared to commission films, which very few organizations are willing or able to do anymore. The Festival does not dictate content, yet all of the filmmakers they select are known for

²⁷⁰ El listado completo de cineastas y películas, según la plataforma MUBI, por orden cronológico, es el siguiente: *www.whitelover.com* (Park Kwang-su, 2000), *Dal Segno* (Kim Yun-tae, 2000), *Jin Xing Files* (Zhang Yuan, 2000), *A conversation with God* (Tsai Ming-Liang, 2001), *Digitopia* (John Akomfrah, 2001), *In public* (Jia Zhang-ke, 2001), *Survival Game* (Moon Seung-wook, 2002), *The New Year* (Wang Xiaoshuai, 2002), *A Letter From Hiroshima* (Suwa Nobuhiro, 2002), *DAF* (Bahman Ghobadi, 2003), *Like a Desperado Under the Eaves* (Shinji Aoyama, 2003), *Digital Search* (Park Ki-yong, 2003), *Dance with me to the End of Love* (Yu Lik-wai, 2004), *Influenza* (Bong Joon-ho, 2004), *Mirrored Mind* (Gakuryû Ishii, 2004), *Haze* (Shin'Ya Tsukamoto, 2005), *Magicians* (Song Il-Gon, 2005), *Worldly Desires* (apichatpong Weerasethakul, 2005), *About love* (Darezhan Omirbayev, 2006), *No day off* (Eric Khoo, 2006), *Twelve Twenty* (Pen-ek Ratanaruang, 2006), *Correspondances* (Eugène Green, 2007), *Respite* (Harun Farocki, 2007), *The Rabbit Hunters* (Pedro Costa, 2007), *Expectations* (Mahamat-Saleh Haroun, 2008), *The Birthday* (Idrissa Ouedraogo, 2008), *The Alphabet of My Mother* (Nacer Khemir, 2008), *Butterflies have not memories* (Lav Diaz, 2009), *Lost in the mountains* (Hong Sang-Soo, 2009), *Koma* (Naomi Kawase, 2009), *Pig Iron* (James Benning, 2010), *Rosalinda* (Matias Piñeiro, 2010), *The enemy lines* (Denis Côté, 2010), *An Heir* (Jean-Marie Straub, 2011), *To the Devil* (Claire Denis, 2011), *Recuerdos de una mañana* (José Luis Guerin, 2011), *The Great cinema Party* (Raya Martin, 2012), *Light in the Yellow Breathing Space* (Vimukthi Jayasundara, 2012), *When Night Falls* (Ying Liang, 2012), *Someone's wife in the boat of someone's husband* (Edwin, 2013), *Strangers when we meet* (Kobayashi Masahiro, 2013), *Over there* (Zhang Lu, 2013), *Free fall* (György Pálfi, 2014), *The avian Kind* (Shin Yeon-shick, 2014) y *Alive* (Park Jung-Bum, 2014). A partir del año 2014 el festival modifica su política de actuación y sube la apuesta para financiar largometrajes en lugar de cortos o medios. Algunas de estas películas están editadas en DVD por el propio festival; no es este el caso de la obra que nos ocupa, ya que, como veremos, ha tenido algunos problemas de distribución en nuestro país.

making non-commercial, complex and often demanding work. In this time of shrinking resources and (though I am loathe to admit it) apparent shrinking attention to serious cinema, this commitment to the future of the art form is truly remarkable²⁷¹.

Fruto de esta iniciativa entre los años 2010 y 2011, *Recuerdos de una mañana* es una película al mismo tiempo global y local. Global porque parte del mencionado entorno de creación internacional –José Luis de hecho se refiere a ella en las entrevistas como «mi película coreana» (anexo III: 50)–; y local porque por su forma y su contenido bien podrían ser encuadradas dentro de lo que se conoce como «cine doméstico» (*cf.* Cuevas, 2010) en el más riguroso de los sentidos. Su punto de partida, su premisa, es justamente la de elaborar una película sin salir del barrio: «là où *Guest* était une deambulation planétaire, *Recuerdos de una mañana* se situe littéralement entre deux rues et quatre magasins, et forme un périmètre d'individualités autour l'endroit où s'est échoué le corps du violoniste» (Morel, en VV.AA., 2012: 91)²⁷².

Así es que José Luis Guerin enmarca su película en el cronotopo concreto de un espacio cotidiano en el que ya pocas cosas pueden llamar la atención, combinado con un desarrollo temporal que se delata a sí mismo como producto del presente, del encuentro entre el *cameraman* y aquellos sujetos a los que entrevista. Nada de tomas aéreas ni de viajes: la perspectiva se instala a ras de suelo y a la altura de los ojos de los personajes, en una relación visualmente intersubjetiva de tú a tú. Ni siquiera *En construcción*, también rodada en Barcelona, podría asimilarse a esta experiencia, pues recordemos que en aquel caso el cineasta confesaba haber pretendido convertirse en un extranjero en su propia ciudad natal (*vid.* introducción al capítulo 7 de este trabajo).

Guerin podría haber hecho una película sobre el maullido apenas percibido de un gato desde su salón, o a partir del sonido de la caída de una pinza de tender la ropa en el suelo del patio interior del edificio en que vive, como han querido ver algunos críticos culturales (*vid.* De Paco, 06/11/2011), fantaseando en torno a la red de hechos que producen el acontecimiento elevándolo a la categoría de historia –en un sentido discursivo,

²⁷¹ «Jeonju Digital Project es definitivamente un proyecto atrevido. El JIFF se ha lanzado a comisionar películas, cosa a la que muy pocas organizaciones están dispuestas o son capaces de hacer de algún modo. El Festival no dicta el contenido, sino que los cineastas seleccionados son conocidos por realizar trabajos no-comerciales, complejos y a menudo exigentes. En estos momentos de escasez de recursos y (a pesar de que detesto admitirlo) aparente contracción de la atención al cine serio, este compromiso con el futuro de las formas artísticas es verdaderamente relevante» (*tr. n.*). MUBI (fecha de consulta 27/03/2017): <https://mubi.com/es/lists/jeonju-digital-project>

²⁷² «Mientras que *Guest* era un deambular planetario, *Recuerdos de una mañana* se sitúa literalmente entre dos calles y cuatro tiendas, formando un perímetro de individualidades alrededor de este entorno en donde cayó el cuerpo del violinista» (*tr. n.*).

no disciplinar, claro está—. Sin embargo, hay mucho más que una simple anécdota sujeta a la explicación racional del historiador o del periodista en *Recuerdos de una mañana*: descubrimos un problema arcano, el miedo atávico del ser humano combatiendo en contra del tiempo cruel que todo lo arrebató: «sed fugit interea, fugit irreparabile tempus», siguiendo el lema del poeta Virgilio²⁷³. Así es que en su fábula o argumento elige un tema universal; o mejor dicho, el tema universal: el problema de la confrontación del sujeto con el tiempo y la experiencia de la finitud expresada en la muerte.

Recuerdo de una mañana empieza en el domicilio del propio José Luis Carroggio Guerin con la visión de un bodegón doméstico perfectamente compuesto en el que hay un mapa de Barcelona, unas cintas MiniDV —con las que ya sabemos que filma habitualmente nuestro cineasta—, y nada menos que un fruto de granada cerrado —cuyo vivo color rojo interior es símbolo de fecundidad espiritual y trascendente, si bien en la tradición grecolatina comporta también un cierto sentido de culpa o de caída carnal en el mito de Perséfone— (2012; 00:00:28; figura 199; *cf.* Biedermann, 1993: 538 y Cirlot, 2007: 236). Justo a continuación tendremos al enunciador fílmico mirando a través de las ventanas sin un punto de atención claro (2012; 00:02:22; figura 200). Es la mirada distraída característica del *flâneur*, incluso en su propia casa, convertida ahora en una nueva galería de las paredes de cristal. Se trata de la vivienda como espacio habitado, y en consecuencia, repleto de recuerdos o de vivencias acumuladas, también de olvidos, no obstante. Reconocemos entonces que esta es una estrategia, una argucia perteneciente al discurso fílmico y no necesariamente un proceso ontológico sujeto a la realidad a la que sustituyen los signos: es este interés por la forma y por un mecanismo tan hábilmente armado el que nos ocupa.

Entre la multitud de ventanas, con todas las figuras avistadas en ellas, cada una con su pequeña y fugaz historia dentro, aparece aún sin individuar un músico que ensaya con las contraventanas de su balcón abiertas. Será la única vez que lo veamos, pues desde entonces su presencia icónica desaparecerá irreversiblemente (2012; 00:01:36; figura 201). El discurso al que aquí asistimos como contenido del enunciado consiste, pues, en el acto muy costoso de recordar entre archivos y documentos de toda clase la figura de alguien que, además de haber desaparecido, era un completo desconocido más allá de estas imágenes robadas. El enunciador y el enunciario se alinean en este desconocimiento previo, lo que desemboca en la imposibilidad de recordar, de aprehender el evento en su

²⁷³ «Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus, singula dum capti circumvectamur amore», que traducido resulta, «Pero entre tanto huye, huye irreparable el tiempo, mientras nosotros, atrapados por el amor, damos vueltas una y otra vez a las mismas cosas de una en una.» (Virgilio, *Geórgicas*, 3: 284).

integridad racional. Es por ello que tras la poderosa impresión de presente de las entrevistas, nuevamente se percibe la fórmula enunciativa de la sala de proyecciones por la que van pasando todos los recuerdos filmados, tratando de componerlos por medio del discurrir de la escritura cinematográfica bajo distintas formas o trayectos hipotéticos atravesados por miedos, historias, música e imágenes que muestran tanto como esconden la realidad de las cosas —si es que esta aún pudiera subsistir de algún modo—.

12.1. La hipótesis de la imagen perdida (razonamiento a favor).

No man is an island, intire of it selfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine; if a Clod bee washed away by the Sea, Europe is the lesse, as well as if a Promontorie were, as well as if a Mannor of thy friends or of thine owne were; any mans death diminishes me, because I am involved in Mankinde; And therefore never send to know for whom the bell tolls; It tolls for thee. (John Donne)²⁷⁴

Como en *Guest, Unas fotos...* o en las *Correspondencias*, la lógica del esbozo dicta que el discurso no sea estrictamente referencial, sino que en él domine la función poética: tentativas para la búsqueda de una forma fílmica. *Recuerdos de una mañana* «surge probablemente de la reflexión posterior sobre una imagen que observas», en palabras de José Luis Guerin. Esa imagen es la que acabamos de describir. Es a posteriori cuando «te planteas la posibilidad de desarrollarla, de que tome un cuerpo» (anexo III: 50), tras leer en la prensa y tener conocimiento del fallecimiento del vecino. La capacidad de Guerin como escritor a través de imágenes es por tanto la de rescatar fragmentos en su propio archivo, buscando allí, en esas mismas imágenes, el desarrollo de una trama escondida que sólo puede emerger a fuerza de montaje... pero que nunca llegará a revelarse del todo más que como mera posibilidad: «esa sed digamos de revelación, de hallazgo [...]. *Recuerdos de una mañana*, [...] es una búsqueda sobre el drama de un vecino» (anexo III: 46). Un vecino innominado, tan sólo apuntado fugazmente por la imagen precaria de un cuerpo semidesnudo tocando un instrumento musical; desprovisto de toda protección ante los rigores del discurrir temporal.

A pesar de ocultar más de lo que muestra, la película encontró serios problemas de distribución después de que la familia del difunto iniciara una campaña en la prensa para impedir su exhibición. ¿Cuáles fueron los argumentos? En primer lugar, Maurici Pla Serra publicó una carta en la sección «El lector expone» del *La Vanguardia*, en donde acusaba

²⁷⁴ «Nadie es una isla, completo en sí mismo; cada hombre es un pedazo de continente, una parte del todo; si el mar se llevara una porción de su tierra, Europa quedaría reducida, como si fuera un promontorio, o la casa de uno de tus amigos, o la tuya propia. La muerte de cualquier hombre me empequeñece porque estoy ligado a la humanidad; es por ello que nunca deberías preguntar por quién doblan las campanas: doblan por ti...». (La traducción procede de la edición española de Tusquets de *Por quién doblan las campanas* de Ernest Hemingway).

directamente a Guerin de montar «una lavandería vecinal» a costa del suicidio de su hermano, calificando los testimonios de los vecinos de «mentiras y difamaciones»:

Mi hermano fue filmado reiteradamente por este director de cine desde el otro lado de la calle, mientras tocaba el violín junto a la ventana, y además en ropa interior. Tras su suicidio, Guerin montó una auténtica lavandería vecinal para comentar lo que había ocurrido. Algunos vecinos que conocieron a mi hermano pudieron informarle sobre el suceso. Otros van soltando calamidades delante de la cámara: «era un fracasado», «me cayó a medio metro», «tocaba fatal», «cada año brindamos por su muerte»... Todo el documental está hecho de mentiras y difamaciones sobre alguien a quien Guerin nunca conoció y a quien debería haber respetado desde el principio, sobre todo cuando violó su intimidad con su cámara digital sin pedir permiso. (Pla, 09/08/2011)

Duras críticas a las que añade su propia valoración de la obra: «una película vacía, intrascendente y pretenciosa, donde la persona de mi hermano es una marioneta» (*ibid.*). Por su parte, una ex-pareja sentimental del desaparecido alza el tono en la sección de comentarios de la misma publicación digital hasta el nivel de la amenaza, disputando la propiedad legítima de los recuerdos con el uso de la primera persona del plural:

Eres un sinvergüenza, Guerin. Conocí a Manel Pla, como amigo primero y como pareja después. Puedo explicarte muchas de sus cosas positivas de esta persona. No tienes ningún derecho a violar su intimidad, y especialmente a falsearla. Vamos a demandarte por eso. Somos muchos los que fuimos sus amigos. (en Pla, 09/08/2011)

No faltan los comentaristas que salen al paso en la red añadiendo leña al fuego o cuestionando el asunto. Pero lo cierto es que casi siempre el murmullo que se forma en torno a la cuestión incurre en la misma falacia: tanto desde el magazine cultural *Jot Down* José María Albert De Paco (06/11/2011), como Arcadi Espada desde las páginas de *El Correo* en dos entregas (05/11/2011 y 13/11/2011), miden el contenido de la obra fílmica desde el rasero de la ética del discurso periodístico, valiéndose del mito positivista de la objetividad en las imágenes. Ponen así bajo sospecha las acusaciones de deformación de la verdad reivindicando el derecho del cineasta a filmar lo que le plazca, razonando también que si esas imágenes hubieran contenido una prueba fidedigna o, en el grado extremo, hubieran impedido un mal mayor como en la trama moralmente virtuosa de *La ventana indiscreta* de Hitchcock, Guerin habría sido aplaudido por los guardianes de la decencia como un héroe defensor de la verdad.

Más allá del litigio legal –que queda en manos de los juristas expertos– argumentaremos aquí en cambio que *Recuerdo de una mañana* es una película que trata sobre una ausencia, en la que Manel Pla se convierte en sujeto de interés porque no está, porque desaparece. El protagonista es un no-protagonista en tanto que no comparece más allá de

la mencionada imagen de la primera secuencia. No hay ni puede haber prueba objetiva alguna que desvele ningún hecho: ese es precisamente el drama que se nos muestra, la imposibilidad de recuperar imágenes o hechos. Los pocos recuerdos que quedan, además, empiezan a borrarse. La imagen que sí habría provocado escándalo es justo la imagen que falta: la del instante de la caída, con todos los prolegómenos que explicarían el por qué de aquella decisión. Ese elemento que no existe es entonces un agujero negro en el centro del tejido fílmico, una ausencia flagrante que hace girar en órbita a todo el universo en torno a sí... sin por ello llegar a rellenar completamente el vacío que ha quedado. Digna sobriedad la de esta ausencia que, bajo nuestro punto de vista analítico, es señal de duelo manteniendo una distancia respetuosa y una ética de forma.

En este punto, si hacemos un breve repaso al discurso de lo moral en el cine (*vid.* Broullón-Lozano, 2011) sostenido desde la modernidad por Jacques Rivette y Jean-Luc Godard (2010), también por Serge Daney (1992), nada escandaloso hay en ello, pues cuando el cuerpo desaparece y la evidencia se esfuma, toda la película se organiza en torno al deseo imposible de reconstruir no ya la imagen del funesto acontecimiento del suicidio, lo que sería una impostura patética a todas luces, sino el sentido de lo que subyace aquella acción: el miedo atávico a la muerte. Nada hay de hagiográfico, ni mucho menos, pero tampoco de difamatorio en *Recuerdo de una mañana*: la encuesta vecinal sólo sirve al cineasta para dotar de un cuerpo frankensteiniano a la película. Aunque ni siquiera eso basta. Antes bien, la forma fílmica es nuevamente un sofisticado juego de espejos, de reflejos entre identidades; de manera que, tal como sostiene Caroline Zéau, el efecto reflexivo de esta escritura cinematográfica delata justamente un posicionamiento ético de la imagen que es exactamente el mismo que practica Alain Resnais en *Noche y tiniebla* (1955) en contra del «travelling inmoral» de Gillo Pontecorvo en *Kapo*: «Pour dire sa place, Guerin se tient, de l'autre côté de la fenêtre à l'endroit d'un positionnement éthique (la juste distance), et là aussi où l'image de l'autre se superpose au reflet de celui qui regarde» (Zéau 2012: 43)²⁷⁵. Las categorías de verdad o falsedad del discurso periodístico no rigen aquí. Es más, se diría que la verdad se escapa al igual que el no-protagonista ha desaparecido; porque en realidad esa supuesta «verdad», ni está ni se la espera. Lo que tenemos a cambio es la memoria que ha quedado –la sonora onomatopeya del golpe al caer, pero también la música que ya no se escucha porque ha vuelto al silencio eterno y sólo puede ser evocada–; también el espacio

²⁷⁵ «Para establecer su lugar, Guerin se mantiene al otro lado de la ventana, en el entorno de un posicionamiento ético (la distancia justa), también allí donde la imagen del otro se superpone con el reflejo de quien mira». (*tr. n.*).

vacío que proyectan la sombra de la Parca sobre las figuras que recorren ese espacio, incluido el propio cineasta. La fórmula es por tanto la de la identificación y la de la empatía; la de una colectividad que padece a través del silencio, de la presencia acústica del silencio, una ausencia a ambos lados del velo que es la pantalla cinematográfica. Cada vez que los espectadores creemos alcanzar los hechos, el montaje, hábilmente, nos los arrebató, colocándolos más allá de nuestro alcance en un sistema rítmico de tema con variación por medio de las rimas visuales entre músicos y ventanas, entre encuestrados evocando sus sentimientos ante la muerte y el cineasta que sigue filmando. En este sentido, al igual que al final de *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán (cfr. 9.3.3. y 10.4), seguir filmando se convierte en un gesto de resistencia vitalista contra la muerte: seguimos vivos porque seguimos mirando e imaginando películas.

Y aún hay más: si para Godard (1998: 336) *Noche y tinieblas* de Resnais (1955) es el ejemplo de que el cine debe pedir perdón por haber llegado tarde a documentar los hechos, se diría que a Guerin ni siquiera le interesa eso. Por el contrario, *Recuerdo de una mañana* es una renuncia a llegar a tiempo. Nos atrevemos a contradecir así a todos estos críticos y comentaristas: si para De Paco en *Jot Down* «nadie que no fuera un prosista amanerado [...]; nadie, en fin que no fuera un obscuro antológico rehuiría la evidencia de que, desde ese mismo instante, el asunto primordial del documental había de ser el suicidio del violinista» (06/11/2011); nosotros sostenemos por el contrario que lo aquí se rehuye es convertir el suicidio en un acontecimiento. Por el contrario, el exceso de palabras y de puntos de vista, también los olvidos de aquel personaje que duda de dónde y en qué circunstancias ocurrió —«en el chafalán antes del bar... [...] Ahí hay un árbol, me parece, ¿no? [...] ¡Ah! Cierito, cierto, me he olvidado...» (2012; 00:03:42)—, desplazan el foco de interés al problema general del *thanatos*: estructura arquetípica y tema universal.

Santiago Navajas proporciona un final al relato de esta polémica en un artículo publicado en *Libertad digital*, haciéndose eco, en catalán, del firme veredicto del hermano del no-protagonista de la película: «El documental no s'exhibirà ni es comercialitzarà ni a Espanya ni a arreu del món. El pre-acord ja està signat, ara només falta que els advocats l'acabin de formalitzar» (cit. Navajas, 25/11/2011)²⁷⁶; decisión que según Espada «Guerin aceptó [...] por motivos de humanidad: porque comprende, así lo dice, el dolor» (13/11/2011). Sea como fuere, la película se proyectó finalmente en el Festival de Cine de

²⁷⁶ «El documental no se exhibirá ni se comercializará en España o alrededor del mundo. El pre-acuerdo está ya firmado, ya sólo falta que los abogados lo acaben de formalizar». (tr. n.).

Huesca, en donde José Luis Guerin recibió el premio de honor, en el JIFF, naturalmente, también en Locarno; e intermitentemente en salas y filmotecas de todo el mundo. No existe, que sepamos a día de hoy, edición videográfica; tampoco está disponible en la plataforma MUBI junto a otras películas del mismo proyecto surcoreano. La copia con la que hemos realizado el análisis, de hecho, nos la ha facilitado el propio José Luis de primera mano, de forma privada.

12.2. Una enunciación especular.

La estructura de esta película puede ser definida como especular en tanto que presenta un trayecto simétrico de ida y vuelta. Este movimiento arranca con la música de un violín sobre las imágenes de la calle Caspe de Barcelona vista a través de una ventana durante las cuatro estaciones del año (2012; 00:00:40); y termina con la misma situación de un tiempo cíclico, de una cotidianeidad indiferente, sobre esos mismos espacios que ya se han convertido en familiares para el espectador (2012; 00:42:47). Observamos un reflejo rimado entre las figuras del principio y del final; pero al mismo tiempo se despliega la sombra de una sospecha: el mero hecho de que el tránsito, el movimiento propio de la discursividad, ha modificado algo por el camino. El espejo y su reflejo suponen por tanto un fenómeno poético de altísimo interés.

Merece la pena que dediquemos unas palabras al motivo del espejo con tal de avanzar algunas cuestiones con respecto a la aproximación iconológica que ya hemos practicado en el epígrafe 11.4. El espejo es ante todo un dispositivo de enunciación que produce operaciones reversibles de *débrayage* y *embrayage*, desplegando o replegando espacios, tiempos y actores. Este dispositivo de enunciación cuenta con una peculiaridad, pues da lugar a una imagen doble, es decir, a dos enunciados. Dicho de otro modo: se trata de un tipo de operación particular de *débrayage/embrayage* en la que los espacios, tiempos y actores se duplican. Entre ellos se establece entonces una relación de interdependencia, puesto que sendos enunciados visivos son el resultado de la mediación de una rígida frontera que garantiza la aparición de un efecto visual de transparencia o de realismo basado en la identidad entre las figuras que se encuentran a ambos lados, en ambas imágenes.

La rigidez de esta mediación es imprescindible: si el espejo se deforma o se rompe la identidad desaparece, y con ella, se desvanece también el efecto de sentido, que o bien se convierte en una especie de ironía instaurando una forma de mirada aberrante, o bien se

anula hasta volverse irreconocible. Cuando el dispositivo funciona correctamente, en cambio, tal es la relación de identidad resultante que incluso surgen dos temores: uno de ellos cuestiona cuál de las dos figuras es la enunciante y cuál la enunciada –cancelando la relación causal entre el original y la copia–; el otro consiste en la posibilidad de que una de esas dos figuras se rebele y decida denunciar a la otra, tachándola de impostora. En consecuencia esa supuesta «identidad» se vería seriamente cuestionada.

De estos razonamientos se desprende un concepto de *identidad* en dos de las acepciones de dicha palabra: 1) como «cualidad de idéntico» o «igualdad algebraica que se verifica siempre, cualquiera que sea el valor de sus variables» ($A=B$); y 2) como «conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás» ($A=A\neq B$)²⁷⁷. En la relación fenomenológica entre sujeto y objeto que está en la base de la racionalidad semiótica estructural, en el nivel de la sintaxis fundamental, estas dos proporciones las podríamos representar como 1) $S=O$ ó $S_1=S_2$; y 2) $S=S\neq X$; sin perder de vista que estas posiciones son siempre enunciados resultantes de dicha interdependencia. En el primer caso se propone una relación entre dos figuras distintas, mediante una serie de elementos comunes que garantizan la proporción de igualdad; mientras que en la segunda situación se produce la sensación altamente reconfortante de un autorreconocimiento seguro de la misma figura.

La del espejo, además, resulta ser una frontera extraña, puesto que el reflejo-enunciado es siempre el producto de una forma de mirada artificial. El espejo devuelve una imagen ocular imposible en tanto que genera un punto de vista externo que el sujeto jamás puede formular desde su emplazamiento biológico. Ningún sujeto se ha visto directamente a sí mismo sin mediaciones. Así es que el problema se resuelve en un fenómeno de autoconciencia: la constatación y la delimitación del sujeto a partir de la percepción de una otredad. A pesar de todo la confrontación con esa otredad será necesariamente paradójica, pues quien se mira en un espejo pasa a ser de inmediato objeto de la mirada de su propio reflejo, y este es un reflejo imposible, pero sin el cual, el *yo* no podría adquirir una forma simbólica, una conciencia de sí mismo bajo la forma manifestada.

Desde la metodología aquí empleada, la intersubjetividad artificial del espejo se podría plantear de dos maneras. La primera, como una homologación entre figuras diversas articuladas entre sí, como una entrada en sintaxis de dos elementos en un principio independientes cargados de significación en virtud de una diferencia cualitativa y negativa. La segunda consiste en la asimilación de esta entrada en sintaxis con la representación

²⁷⁷ Definiciones procedentes del DLE.

gráfica del término neutro en el cuadrado semiótico, en donde S_1 y S_2 podrían verse sustituidos por las nociones de S y S' –en tanto que la relación entre dichos términos presupone una identidad–, intercambiables entre sí pero en todo caso articulados en función de la interdefinición que los individualiza o separa (figura 202).

Recordemos que el neutro no da por sentada una esencia inherente al sujeto que se desvela como verdad incuestionable, sino que es el resultado de un pacto o proceso de simbolización, de una actitud enunciativa que se pone en juego por medio de despliegues y repliegues entre la categoría formulada y la categoría negada, entre el término complejo y el término neutro (*vid.* Marsciani, 1999: 126; *cfr.* Marsciani, 1988: 171). Desde la poética del esbozo, este pasaje entre las dos categorías se formaliza por medio de las operaciones de borrado o de la inscripción de alternativas sobre la misma superficie, que no son sino posibilidades de manifestación paralelas entre categorías formuladas. Y por último, desde los planteamientos de la poética estructural, se habrá de reconocer que estas operaciones recargan de informatividad a las figuras, pasando de la indiferencia a la diferencia, de lo impersonal o confuso a lo distintivo, singular, peculiar, característico, etcétera.

En este punto debemos preguntarnos cuál o cuáles son los espejos en esta película, es decir, los dispositivos que generan el reflejo que articula dos partes las cuales comparten una identidad entre sí; y a continuación, qué figuras serían las que, formándose una imagen recíproca de sí mismas a partir de sus diferencias, quedan investidas como sujetos de esa enunciación tan simétrica como paradójica. Ahora bien, ¿cómo es posible que se observen diferencias, si la enunciación especular se basa en una simetría? Esta es la cuestión: simetría o semejanza, que no repetición exacta ni reproducción fidedigna. Tendremos ahora que buscar la relación de identidad entre estas dos partes que en un principio se antojan diversas a partir de la valorización una serie de elementos comunes o de rimas formales que permitan encontrar las correspondencias oportunas entre figuras homologables entre sí: la *entrada en sintaxis* que dota de existencia semiótica.

El espejo aparece a menudo tematizado en los encuadres, lo que ya genera de partida una operación de montaje dentro de la misma composición. De modo muy evidente lo encontraremos en los reflejos de los cristales de las ventanas desde las cuales los entrevistados muestran la calle y evocan sus recuerdos, también a través de la voz del operador de cámara –siempre el propio José Luis–, quien formula las preguntas: «¿y lo vio vivo alguna vez?» (2012; 00:04:16), «¿fue tu primer contacto con la muerte?» (2012; 00:04:47), «mucho sufrimiento, ¿no?» (2012; 00:15:17), etcétera. En estas superficies

veremos el rostro de nuestro cineasta armado con su pequeña cámara de mano y su característica gorra; así como la pértiga de la sonidista, Amanda Villavieja. Se pone de manifiesto con ello que estamos ante un punto de vista producido, artificial (2012; 00:04:16; 00:13:20 y 00:38:37; figura 203), ante una operación discursiva de *débrayage* y *embrayage* que no se esconde, ni siquiera trata de disimularse en aras de una transparencia. Se produce en consecuencia una metonimia entre el espejo como elemento profílmico y el dispositivo cinematográfico digital vislumbrado en él como aparato formal de la enunciación de ese objeto-discurso, en el que, de un modo u otro, el enunciador siempre acaba dejando alguna huella.

A pesar de estos fugaces vislumbres, sí que es cierto que el enunciador renuncia a colocarse en una posición de frontalidad, apareciendo como presencia figurativa directa, como figura de marco o incluso como conductor de la trama. De hecho, la historia que se nos cuenta no es la del supuesto relato de la investigación con sus puntos de avance y sus descubrimientos, suscitando una sorpresa en el espectador. Y es que ya conocemos las reticencias de José Luis Guerin a aparecer en sus películas; pero también sabemos que cuando esto sucede o bien es «un mal menor» (anexo IV: 71) o bien es una estrategia con la que aprovecha el espacio de la enunciación para crear la máscara de un personaje y de un discurso de autoficción.

Otro grupo de reflejos son los que enmarcan a los entrevistados en sus ventanas, generando una rima entre su presencia figurativa y lo que podría haber sucedido la mañana del fatal acontecimiento que entre todos tratan de recordar. Las composiciones privilegian siempre a personajes que desempeñan la profesión de músicos, quienes ensayan o trabajan mirando ausentes por la ventana, recogidos en el universo interior del ritmo matemático. Aquí es la música la garante de esa regla de identidad entre estos músicos y el desaparecido; de modo que las largas filmaciones de instrumentistas interpretando piezas componen virtuosos montajes hipotéticos entre figuras humanas y ventanas, los dos elementos que entran en sintaxis para evocar la tragedia.

La secuencia 7 es precisamente aquella en la que con más intensidad encontramos este tipo de composiciones, que desde allí, se convertirán en una constante. La violinista Gala será filmada a través del cristal como trasunto de esas escalas y notas tristes que Manel solía tocar: «nos acompañaba, ¡era un lujo!» –afirma uno de los vecinos encuestados– «hacía escalas monótonas de arriba para abajo, de abajo para arriba igual que el saxofonista» (2012; 00:11:20)–, «yo le decía, Manel, ¿por qué no tocas una sola nota y la dejas sonar? Una nota

con el arco del violín, da una nota que me produzca una sensación de plenitud total... ¡una nota!» –recuerda otro parroquiano– (2012; 00:17:27).

El espejo como dispositivo es entonces una operación de montaje. Por ello no sólo se basa en su funcionamiento como presencia figurativa: toda la película, su estructura global, se articula mediante la sintaxis o montaje especular. Podemos situar este borde con claridad en la citada secuencia número 7, pues divide dos bloques que se distinguen entre sí en virtud de una diferencia cualitativa o negativa en lo que al contenido se refiere: mientras que antes hablaban los vecinos aportando sus testimonios, a partir de este punto será el cineasta quien tome la palabra, retrotrayéndose desde los espacios exteriores del vecindario o de los lugares en los que es un visitante hasta su propio hogar, al espacio interior de su vivienda desde donde observa y reflexiona a propósito de todo el material recopilado; también manteniendo una escucha atenta durante los ensayos de los instrumentistas o deteniendo el tiempo en la charla con el anticuario. El punto de partida será en definitiva la constatación de que en la séptima secuencia, mientras aparece Gala tocando, irán apareciendo relaciones de montaje entre la imagen de la muchacha tocando su instrumento, la fachada del edificio de Manel velada por un visillo, luego la misma ventana abierta y, finalmente, siempre a través de la ventana, el cruce de calles con el permanente tránsito de tráfico y de personas (2012; 00:25:03; figura 204).

La segunda parte de la película constituye en su totalidad el otro lado del espejo. Pero no un espejo que transporta a otro mundo, sino una superficie que refleja el mismo mundo del que procede el observador. Es en este punto cuando emerge el juego entre formas; formas que prestan su presencia para rellenar el hueco central de la imagen perdida... pero desde la conciencia de que nunca dejan de ser prestamos. Gala remite al violinista; el saxofonista que ensaya las escalas «al igual que el Manel», también lo evoca. Estos reflejos proponen una operación de tránsfer entre figuras que remiten a un mismo pensamiento: «podría haber sido yo». Y ello no es sino el motivo barroco de las *vanitas*, también el bajomedieval del *memento mori*, que aparecerán con fuerza cuando incluso el propio enunciador fílmico, identificado en este caso con el cineasta, también preste su presencia figurativa a dicho juego de espejos: «el violinista, un hombre de mi edad, mi vecino...», dice la voz grave y pausada de José Luis (2012; 00:25:25). De un lado, así se consuma la forma del ensayo fílmico en su cine, que recordemos que exige de un punto de vista y de una voz propia en contraste con el nudo dialógico con el que esa autoconciencia negociaría (epígrafe 5.1.2.3.B). Pero de otra parte se refuerza el efecto de sentido especular, la

identidad entre la figura del desaparecido, el reconocimiento de su otredad y el lamento elegíaco de su ausencia, siguiendo el *leitmotiv* de John Donne en el «no man is an Island»: por el hecho de formar parte de la comunidad, el cineasta también participa del sentimiento general de abatimiento por la ausencia de un vecino.

12.3. Del indicio al mito: transformaciones.

Si hemos sido capaces de reconocer estos montajes con la omnipresente ventana del edificio del 1900 al fondo es porque antes se nos ha mostrado el indicio del suceso evocado. Y es que los vecinos, en las primeras secuencias, no hacen sino señalar hacia el lugar exacto: un lugar vacío, a pesar de todo. El tiempo fílmico es prevalentemente durativo, un presente indicativo del cual se establece como norma inquebrantable que no se puede salir, no hay ni analepsis ni prolepsis. Es más, en tanto que las evocaciones proceden de testimonios verbales, sigue dominando con fuerza el discurrir único y lineal. «Ahí, delante de ese edificio del 1900 y arriba a la izquierda, en la última ventana» –señala con el dedo un entrevistado– (2012; 00:03:10), «Sí... se cayó justo aquí. Cayó así, con la cara así, hacia aquí» –afirma el portero del edificio de 1900 colocando el pie en el lugar preciso de la acera– (00:06:05), «Me asomé y ví un cuerpo desnudo entre la esquina y la fuente» –recuerda sobrecogida por un escalofrío la peluquera mientras sale de su negocio regresando al espacio descrito– (00:12:17; figura 205).

Podría parecer que la técnica de recopilación de testimonios de este segmento conduce a repensar el trabajo del cineasta al modo del periodista, del historiador, del arqueólogo, o incluso del detective, quienes se aprestan a detectar, aislar y examinar los restos de lo que podría constituir una escena acaecida en el pasado. El procedimiento que estos ponen en práctica es el de la re-presentación: no se trata de reflexionar sobre dinámicas generales ni procesos de *longue durée*, sino de dirigir la mirada hacia abajo, de redescubrir la materialidad del mundo para encontrar ahí los signos de algo que aún permanece como desconocido. Es este quizás el lugar que el discurso fílmico crea para el espectador, puesto que el evento sólo se irá revelando poco a poco a través de la evocación de sus pormenores y del efecto de sentido realista que aporta el acto de señalar al lugar, el uso de deícticos en los parlamentos y la dirección del eje plástico de verticalidad de la caída o las onomatopeyas: «pues como te explico: venía por allí por la calle Caspe, que es aquella de ahí, me disponía a venir a la tienda para trabajar y él cayó ahí, al lado de la fuente. Fue un metro escaso, yo noté como cuando pasa un coche rápido, ¿sabes?: ¡essshuipl!» (2012;

00:06:59). Desde este punto de vista, el mecanismo de significación de la primera mitad de la película podría ser asimilable al del llamado «paradigma indiciario» de la corriente historiográfica de las *microhistorias* de Carlo Ginzburg (1994: 511-539): se tratará de construir un relato de «momentos, situaciones y personas que, indagados con ojo analítico, en ámbito circunscrito, recuperan peso y color» (Lozano, 1991: 92) a través de la observación de pequeños detalles o testimonios de quienes tuvieron algún tipo de contacto, más o menos cercano, en espacio y tiempo, con el evento a desvelar²⁷⁸. Recordemos (*vid.* capítulo 2.1.2. de este trabajo) que la palabra «texto» comparte raíz etimológica con «textum» –tejido– y con «testis» –testimonio– (*vid.* Colombo 1986; *cit.* en González, 2013: 511).

De este modo la operación de montaje audiovisual que da lugar al enunciado fílmico no sólo «teje» los indicios, sino que al mismo tiempo se arroga la capacidad de testimoniar, de demostrar a partir de fragmentos en un principio escondidos, gastados por el paso del tiempo o de elementos incluso banales para la mirada prosaica. El indicio, cuando es visto con los ojos nuevos del cinematógrafo digital –que puede invertir todo el tiempo que desee en filmar, rehabilitando la mirada y redescubriendo la relación con los objetos–, pasa a ser por lo tanto un *testimonio* legible. Además, en griego clásico, σημεῖον (*sêmeïon*, semiosis), equivale a «síntoma». Por ello, el relato detectivesco siempre comienza con el descubrimiento no ya de un síntoma aislado, sino de una *serie indicial* entre cuyos elementos se observan unos rasgos comunes o «isotopías» que pueden ser tanto expresivas como temáticas. Esta es la operación a la que asistimos por medio del montaje hasta la séptima secuencia: la articulación de las escenas representadas por la palabra testimonial.

Sin embargo, desde la crítica semiótica al discurso histórico, advierte Jorge Lozano de que en su «exilio en el presente», en ocasiones los cronistas y los proto-historiadores sospechan de que los indicios puedan ser falsos o engañosos, también los testimonios podrían estar embellecidos o exagerados (1987: 25-28). La operación de reconstrucción de

²⁷⁸ Para Carlo Ginzburg, en concreto, este paradigma indiciario forma parte de una forma de racionalidad que surge en torno al giro filosófico del mito al logos. Este historiador señala un cambio cultural en la polis griega del siglo V a.C., cuando el cuerpo, el lenguaje y la historia, empiezan a ser pensados como sistemas de síntomas o indicios causados independientemente del principio de intervención divina. La medicina de Hipócrates es una semiótica médica, en tanto que se basa en la lectura de los síntomas del paciente con el objetivo de establecer un historial preciso de cada enfermedad (Ginzburg, 1989: 128-129). Francesco Zucconi, por su parte, cuando describe las prácticas de observación del *flâneur* no duda en asociar el método indiciario de Ginzburg con la estructura visiva en el decoro de este personaje literario y con las técnicas de montaje audiovisual: «il metodo [...] identificabile nella capacità di risalire da dati sperimentali apparentemente trascurabili a una realtà complessa non sperimentabile direttamente» («el método identificable en la capacidad de ascender desde los datos experimentales aparentemente superficiales a una realidad compleja no experimentable directamente.») (*tr. n.*) (Zucconi, 2013: 147).

ese fenómeno radica por tanto en la capacidad del investigador para detectar la autenticidad o falsedad de las pistas e imaginar el todo al que pertenecieron avanzando un modelo, una representación de ese conjunto. A la luz de este razonamiento, el documentalista, por comparación con la figura de Plinio en *Viejo en Dos Cartas a Ana*, adquiere una función cercana a la del «historiador del presente», alguien que cuenta con la competencia adecuada como para ser un hábil lector de textos, entendido este término en el sentido más amplio posible.

Esta posición es epistemológicamente realista, al igual que toda la semiótica de tradición peirceana, puesto que considera que el mundo es y que su realidad resulta incontestable. Seguir este camino modificaría, además, profundamente la estructura del oficio del cineasta, especialmente de un cine con vocación poética como el que aquí se pone en cuestión. Especialmente, porque la hipótesis del agujero negro que hemos formulado en el apartado anterior destaca por su incapacidad de acceso a los hechos y a la realidad, a la conversión de los indicios en un solo acontecimiento. Y es que veremos que a partir de la medianera secuencia 7, en los relatos de la experiencia, en seguida empiezan a surgir desvíos con respecto a los hechos testimoniados. De un lado los entrevistados aportan elementos emocionales –categorías tímicas– que modelizan sus parlamentos y los enfocan desde una perspectiva concreta, desposeyéndolos de la asepsia que se le presupondría al razonamiento positivista: «y entonces pregunté a Luis, y Luis me dijo: que se ha tirao... se ha tirao el Manel desde el cuarto o el quinto piso... y bueno, me fui a un rincón y me puse a llorar» (2012; 00:06:27). Y del otro lado, y como corresponde al ensayismo fílmico definido como forma esencialmente dialógica, empiezan a emerger reflexiones paralelas en un fenómeno meridianamente claro de transdiscursividad: una red de discursos sociales que emergen sobre la misma superficie. Estos discursos identificables desde sus isotopías temáticas, son los del problema de la vivienda y del aislamiento del sujeto en la colmena individualista del espacio urbano. En primer lugar, en torno a la casa de las paredes de cristal en la que a pesar de todo sus habitantes mantienen una relación de anonimato, se desencadena un discurso asimilable al del personaje de Antonio de *En Construcción*:

Pues poco más, que era músico y la trágica muerte, ¿no? [...] aquí no se habla mucho [...] si apenas te dices hola por la escalera. [...] Yo sé exactamente cada uno de los vecinos cuándo se levantan, cuándo se van a dormir... pero no sé sus nombres, si los veo por la calle, no... no nos decimos nada pero cada uno sabemos todo de todo el mundo. Quizás lo que faltan son zonas comunes, faltan parques, faltan plazas... (2012; 00:08:48)

Luego, también, se filtra el discurso de la crisis económica con el problema social del deshucio, corriente que cala con intensidad en uno de los últimos recuerdos de uno de los parroquianos del bar de la esquina:

A mí me viene una última imagen. Regresaba por la noche y fue una imagen muy gris, muy tétrica la que vi. De alguien como derrotado que va a su casa arrastrando con unas cajas de cartón para su casa para acabar de poner sus cosas dentro. Él tenía una sensación bastante fuerte yo creo que de fracaso, ¿no?, personal... Y entonces él, un hecho que no es muy importante como que te presionen para marcharte... y bueno te dan un dinero y te vas... para él supuso un cambio muy fuerte. (2012;00:16:13)

Y finalmente se opera el desvío de la Historia al mito, mediante el descubrimiento temático de la persistencia de una capa profunda de significación y de sentido en torno al problema general de la muerte, consumando al mismo tiempo el efecto-espejo de autorreconocimiento:

La gente que pasaba por la calle, nada... éramos los dos bar, los de la... éramos nosotros. En realidad, como aglomerarse, como hablarle y cogerle de la mano, nada. Aquí al cabo de un rato no había pasado nada, la vida sigue y tú dejas de ser un... una historia, como te estoy contando. Supongo que siempre vivirá en el recuerdo de su familia y de la gente que lo quiso. Pero al barrio sigue, el mundo sigue... mira, yo tengo una amiga mía que siempre me dice: «Lola, cuando estés muy cansada tómate un respiro y muérete; representa que te caes aquí ahora mismo, te mueres y no pasa nada, aquí nunca pasa nada. Y te das cuenta de que la vida sigue. Y yo de vez en cuando hago esto: pues ahora me voy a morir... ¡y todo sigue! Tú te crees que eres imprescindible, pero... [...] Claro, es que no hay más. Todo cambia, como las células, todo va regenerándose, cambiando... todo se comunica [...]; y exacto, no hay comunicación. (2012; 00:18:01)

Llegados a este punto no hay que perder de vista que Carlo Ginzburg sitúa el origen de la forma de racionalidad indiciaria en el giro del mito al logos, trayecto que en este caso la película de Guerin parece invertir. Es por el contrario el mito el que parece venir en ayuda del investigador cuando la serie indicial niega el reconocimiento, también la imposibilidad de trazar un modelo que restituya la evidencia del suceso. La película se convierte así en un refinado poema elegíaco, en un reflejo que proyecta los tópicos medievales del *pulvis est* y del *memento mori* sobre todos los seres vivos, a ambos lados de la pantalla, pero siempre desde una perspectiva pensativa y nada pesimista: «Nos ven» –dice el anticuario después de haber pasado por un trance entre la vida y la muerte haciendo una comparación entre la muerte de su amigo Manel y la de su propio padre– «la gente que ha traspasado nos ve. Al menos me siento tutelado de alguna manera, me acompaña y me conforta... Ahora Manel también te está viendo a ti» (2012; 00:36:53).

12.4. Interludios musicales: el retorno de Orfeo.

A pesar del despliegue del discurso en riguroso presente del indicativo, contra la impresión de actualidad aparece toda una serie de elementos que suspende de algún modo el discurrir temporal, arrancando a las figuras de su historicidad. El desplazamiento del suceso al mito, la renuncia también del cineasta a convertir los indicios en el relato de un acontecimiento, contribuyen a desvelar el doble fondo que hace de la necesidad virtud: de un cine pobre en puesta en escena a un montaje rico en significaciones por reacción de una entrada en sintaxis de los materiales encontrados; también la renuncia a recrearse en el dolor ajeno para convertir todo el discurso en un espejo donde verse reflejado.

¿Cuáles son estos elementos que operan el desanclaje con la historicidad para proponer una serie de diálogos con los muertos? Ante todo, la música. Durante toda la película tendremos siempre a la música como presencia acústica que rodea y acompaña a cada uno de los encuentros. Estas presencias sonoras van pautando todo el discurrir y, sólo en ocasiones, veremos a la fuente de esas melodías. Desde esta perspectiva, podríamos aislar todo un conjunto de entrevistas que, además de preguntar sobre la noticia del vecino, desvían frecuentemente la mirada hacia la exploración de la relación del músico con su instrumento: el joven guitarrista, la violinista Gala, el saxofonista o las distintas alumnas de violoncelo junto su profesor. Son bellos fragmentos que contribuyen a crear la impresión de una pausa discursiva: en esos momentos el relato deja de avanzar y el enunciador parece darnos un respiro para, simplemente, contemplar y escuchar. En esto, además, *Recuerdos de una mañana* se diferencia genéricamente de otros formatos televisivos o producidos para Internet: en el aprecio del silencio y de la atmósfera sonora, en el tiempo detenido que sería insoportable para el ritmo frenético de los otros medios. Esta película podría ser vista entonces como un elogio del silencio.

Tanto es así que en la secuencia 9, iniciada con el periódico movido por el viento en el que se puede leer «vuelven las lluvias» (2012; 00:30:26; figura 206), encontramos una configuración de tiempo cíclico que se opone al discurrir lineal: algo que siempre retorna y que afecta a todos los seres humanos, la experiencia límite. El *perpetuum mobile* en el cruce de calles, la fuente en donde cayó el cuerpo, los músicos ensayando en sus balcones... pero todo ello representado como un espacio vacío e indiferente en el que unas figuras van siendo sustituidas por otras mientras el lugar permanece. El saxofonista interpretará durante algunos minutos unos fragmentos de jazz mirando por la ventana, en la que veremos reflejado su rostro. De este modo es como si se desmaterializara en el espejo. El músico

entonces se detiene, dice unas palabras y luego guarda un largo silencio: «Mira, ¿ves? Tú estás aquí, tocando, y ves a aquella *noia*²⁷⁹... ves que para, que se enciende un cigarro, que va hablando por teléfono... pero no, por nada, no... simplemente ves» (2012; 00:32:21; figura 207).

El siguiente momento es el de la irrupción del mito como cita directa: el profesor de violonchelo, en medio de una lección, le cuenta a una de sus alumnas —una niña que escucha fascinada— la historia de Orfeo y Eurídice. Conversación en la que interviene José Luis con su voz grave desde el otro lado de la cámara, que sostiene con su mano, mientras filma en delicados planos-detalle cómo las alumnas quitan las cerdas rotas de los arcos de sus instrumentos —¿acaso como las moiras tejen y cortan el hilo de la vida?— (figura 208):

PROFESOR: Entonces los dioses dijeron...

ALUMNA: ¿A quién?

PROFESOR: a Orfeo. Puedes bajar al infierno y rescatar a Eurídice. Se llamaba Eurídice [corte] y como no quería tener relación con nadie fueron unas mujeres y le cortaron la cabeza a Orfeo. Pero era tan bueno, ¿sabes?, como músico, que seguía cantando; y la cabeza iba por un río, y después por el mar... pero seguía cantando, y cantando...

ALUMNA: ¿Y el violinista este no se ha muerto? Se murió de joven... Qué tristeza, como Orfeo... ¿Estaban juntos?

JOSÉ LUIS: Orfeo siempre está solo.

PROFESOR: ¿Sabes cómo le llamaban, a Orfeo, sus amigos y conocidos y la gente? El ceñudo. ¿Sabes qué quiere decir? El que está así con el ceño siempre.

ALUMNA: ¿Porque pensaba mucho?

PROFESOR: Claro, melancólico. (2012; 00:28:56)

Sólo la composición de estos planos es interesante, pues muestran a un tiempo el campo y el contracampo, reflejando al profesor en el cristal que hay tras la niña, como si fuera una voz del más allá que pronuncia su oráculo benéfico. Y es que el fragmento citado es benéfico porque no se trata de la parte del mito órfico que se representa por ejemplo en las óperas, la tragedia de la pérdida de Eurídice que será muy relevante en cambio en *La academia de las musas*. Por el contrario se trata de aquel momento que explica su inmortalidad por medio de la música tras la desaparición definitiva de la ninfa. Se formula así por tanto la idea de un inconsciente colectivo a través de la música, arte efímero que sin embargo permite una resurrección como presencia sonora en cada nueva ejecución, la cual desafía al silencio abriendo una brecha en el presente. Y es por ello que, quizás, al final, la secuencia de montaje que vuelve a reunir a todos estos músicos lo haga prescindiendo de la melodía. De la melodía, sí, pero no de la música: el final de la película consiste precisamente en mostrar a los instrumentistas con la mirada perdida pero concentrados midiendo ritmos,

²⁷⁹ «Chica» o «muchacha», en catalán.

señalando hacia la inmaterialidad del ritmo musical como un mantra mágico, suspendiendo incluso la materialidad de su presencia sonora (2012; 00:43:53; figura 209).

Ello rima además con la secuencia 10 de la tienda de antigüedades, nada más y nada menos que otro espacio en el que el tiempo ha quedado suspendido. Allí Narcís, el anticuario, habla de un diálogo con los muertos (2012; 00:33:16), relato durante el cual escucharemos el sonido persistente y sordo de un reloj de péndulo que marca con su monotonía el avance del tiempo como un latido que simplemente indica que el corazón sigue funcionando, que seguimos vivos en medio de este tan abrumador como hermoso silencio.

Porque el silencio siempre nos acompañará. Nacemos en el silencio y a él regresaremos al final. Sólo en medio del silencio es posible percibir ese latido del pulso cardíaco o del ritmo musical. La opción voluntaria de guardar silencio pasa a convertirse en una forma de resistencia: la toma de conciencia de que el sujeto está vivo y puede escucharse a sí mismo, de que ocupa un lugar en el cosmos, y sobre todo de que el «tic-tic-tac... tic-toc-toc» que se opone a la monotonía sorda –y ciertamente angustiante– del péndulo, a través los susurros de Gala o los golpes de la uña del maestro violoncelista contra la madera su instrumento –ambos por cierto con el ceño frucido, como Orfeo–, trascienden incluso como presencia acústica la frontera rígida del corte seco a negro que pone fin a esta película. Cuando la imagen se desvanece el ritmo sigue latiendo, aguardando pacientemente a que la música vuelva a desplegar sus extraordinarias melodías sobre el esquema rítmico, persistente y discreto... en medio del silencio.

12.5. Un ensayo filmado sobre la poética del esbozo.

José Luis Guerin, ante la ausencia irreparable del desaparecido, presta su propio hogar para apuntar mediante un esbozo de puesta en escena la imagen de un romántico que se redime por medio de la música y del arte. Dicha escena aparece planteada en el momento en que el cineasta toma la palabra para sumarse a los demás testimonios recogidos. Y lo hace mientras vemos reflejada en la pared la sombra de Gala tocando el violín. En ese momento pronuncia este parlamento:

Al violinista, un hombre de mi edad, mi vecino, no se le conocía obra literaria alguna fuera de sus arengas de agitación sindical y de algún pequeño soneto ocasional. Él dejó sin embargo una traducción de *Las penas del joven Werther* de Goethe, que fue un libro capital de mi juventud. Y también una innovadora edición de la novela de Proust *Contra Sainte-Beuve: recuerdo de una una*

*mañana*²⁸⁰. Este libro yo lo conocía bajo la apariencia de una miscelánea literaria de recopilación de artículos, pero ahora se revelaba como una auténtica novela: una novela fascinante en donde se difuminaba la frontera entre narrativa y ensayo. (2012; 00:25:25)

Aquí ya adelanta la *práctica-teórica* que ubica al final de la película, en la secuencia, 11, cuando rinde un homenaje literario y cinematográfico al desaparecido. En este punto merece la pena que dediquemos unas palabras a la novela referida de Marcel Proust. La recopilación de escritos reunidos bajo el título de *Recuerdos de una mañana* consta de tres partes: «La ceremonia del dormir», «Los ruidos de la calle» y «El artículo en *Le Figaro*». Sobre todo en el segundo de los capítulos mencionados podemos encontrar algunas imágenes evocadas por Proust que podrían relacionarse con planos de la película de Guerin, sobre todo las que describen la visión de una luz que incide a través de una ventana: «aquella delgada raya, encima de las cortinas, según sea más o menos clara me anuncia el tiempo que hace» (2005: 61), ó «tanto daba que estuviese acostado con las cortinas echadas; por una sola de sus manifestaciones de luz o de olor sabía la hora que *era*, no en mi imaginación sino en la realidad presente del tiempo, con todas las posibilidades de vida que deparaba a los hombres» (2005: 64). Sin embargo, más allá de estos detalles no existen más similitudes temáticas entre la película de Guerin y la obra de Proust al modo de la cita, del plagio o de la alusión intertextuales.

La relación entre ambos objetos-discurso es la de una referencia nominal, un vínculo anecdótico del que se desprende no obstante una reflexión metadiscursiva, en tanto que descubre el funcionamiento del mecanismo textual interno de la segunda de las obras. Y ello convierte a esta secuencia de la película, en consecuencia, en un pequeño ensayo de poética post-cinematográfica elaborado con la sustancia de la expresión del propio cine digital y a esa misma sustancia referido. El enunciador fílmico vuelve a tomar la palabra; pero ya no lo hará hablando con su propia voz, sino proponiendo el esbozo de una puesta en escena por medio del montaje. Retoma así la cuestión del vínculo con la escritura de Proust a partir de la composición de una serie de bodegones –naturalezas muertas, lo que ya supone una suspensión del tiempo (*vid.* Baudrillard, en Baudrillard & Calabrese, 2014: 29)– que integran la edición de Tusquets de *Recuerdos de una mañana* con prólogo de Manel Pla, un ejemplar del *Werther* de Goethe y una taza de café vacía, atravesados por los reflejos de esas «rayas de luz» proustianas campando a sus anchas sobre toda la superficie cuidadosamente dispuesta (figura 210).

²⁸⁰ Efectivamente, el prólogo y la edición de Tusquets de 2005 están firmados por Antoni Marí y Manel Pla.

A continuación los encuadres aíslan camisas y maletas a medio hacer indicando una partida inminente y un tránsito, una radio encendida al lado de un fruto de granada cerrado –cuyo interior rojo y jugoso constituye una analogía simbólica con el cuerpo humano–, varias cintas mini DV, una ventana entreabierta al fondo de una habitación vacía con unos pocos objetos desordenados en el suelo, un tocadiscos, las partituras del ciclo *Winterreise* de Schubert, los libros mencionados, el grabado del violinista romántico que antes habíamos visto en la tienda del anticuario (figura 211)... Entonces ensayaré varios montajes posibles articulando todos esos elementos de diferentes maneras, mientras suena procedente o de la radio o del tocadiscos la partita nº2 en Re menor BVW 1004 de Johann Sebastian Bach. Nuestro cineasta practicará todos estos montajes alternativos «en vivo», puesto que los elabora haciendo coincidir distintos marcos, reflejos, sombras y figuras, según los términos que organiza y el ángulo desde el cual se apresta a filmar sus hallazgos.

Así, por ejemplo aísla fragmentos del grabado enmarcado bajo un cristal, en el que se reflejan la ventana y el balcón del quinto piso del edificio del 1900. A veces hace coincidir las dos ventanas alineadas entre sí con los rostros desesperados y melancólicos de algunos de los personajes de ese dibujo, en otras toma la figura del violinista romántico representado en aquella estampa... Emplea también una película de Chaplin –la memoria de las imágenes del cine no podía faltar en este ejercicio–, que rebobina, acelera y desacelera a merced. Se trata de una escena procedente de un gag cómico mudo de los años 10, en donde Charlot aparece tocando el violín. La cadencia del movimiento del arco del instrumento marca el ritmo con que una lavandera a su lado está frotando y enjuagando la ropa –quizás en un primer ensayo de lo que hará en *El gran dictador* con una pieza de Brahms durante la escena de la barbería–, toque cómico que rebaja la carga demasiado grave del tópico romántico y que, naturalmente, acerca todos estos documentos a los referentes cinematográficos de José Luis Guerin.

Ello quiere decir que aquí se plantean posibles películas que podrían surgir de todas estas alternativas improvisadas. Las imágenes se acumulan, otros proyectos abandonados se retoman, los hallazgos desencadenan nuevas derivas y el proceso de creación se convierte en tema y en forma, en la expresión de un trabajo en curso que nunca termina, como nunca cesa tampoco el proceso de imaginación. En el prólogo de la edición mencionada de *Recuerdos de una mañana* de Marcel Proust, precisamente, Manel Pla escribía lo siguiente, lo cual sirve para resumir de forma sintética la propuesta que se encuentra contenida en esta película-esbozo:

Aunque Proust empieza a escribir *Contra Sainte-Beuve* a principios de 1908, todavía a finales de ese año duda de la forma que dará al libro. Simultáneamente a la redacción de este ensayo, Proust escribe los primeros esbozos de un relato en el que defiende la importancia de la memoria involuntaria frente a la facultad de la inteligencia, relato que se iniciará con la escena del despertar de una mañana cualquiera y a la visita de su madre. La parte narrativa y la parte ensayística todavía no están lo suficientemente definidas, y la idea de alternarlas no termina de cuajar, lo cual suscita en Proust serias dudas e inquietantes cuestiones, que quedan formuladas en el Carnet 1 o *Carnet de 1908*: «la pereza o la duda o la impotencia se refugian en la incertidumbre sobre la forma del arte. ¿Debo hacer una novela, un estudio filosófico? ¿Soy novelista? En noviembre de 1908 Proust empieza una nueva redacción, que a partir de marzo de 1909 irá cobrando la forma de una novela, la cual a su vez invadirá lentamente el proyecto ensayístico. Los elementos narrativos van adquiriendo fuerza y le permiten adentrarse cada vez con mayor seguridad en una novela sobre la memoria, en la que trabaja hasta julio de 1910, cuando Gaston Calmette, su posible editor, rechaza el manuscrito. En este punto abandona el proyecto Sainte-Beuve, y con los esbozos que formaban parte de él empieza a escribir *En busca del tiempo perdido* [*À la recherche du temps perdu*]. (Maricó-Pla, en Proust, 2005: 11-12)

13. LA ACADEMIA DE LAS MUSAS (2016).

Sinopsis: un profesor universitario, Raffaele Pinto, imparte un curso de poesía italiana en la Universidad de Barcelona. En él expone un temario en torno a la relación del poeta con su musa y el modo en que esta suscita una relación que parte y trasciende de lo carnal. Sus ideas parecen disparatadas en un principio, chocando frecuentemente con los discursos que sostienen sus alumnas: Emmanuela, Mireia y Carolina, principalmente. Poco a poco, el profesor se va ganando la confianza de estas estudiantes, a quienes propone el reto de convertirse en musas con la función de guiar a la humanidad. La creación de una «Academia de las musas» no será cosa sencilla. De un lado, porque la esposa del profesor, Rosa, ejercerá de contrapunto con respecto a esta invención. Y de otra parte, porque el propio profesor iniciará una serie de relaciones de distinto tipo con sus alumnas, lo que desencadenará una maraña de enredos entre todos los personajes.

El análisis ha dividido la película en 31 secuencias de acuerdo con las claras unidades de espacio y de tiempo que aparecen dispuestas a lo largo del metraje. La forma abocetada del montaje, con frecuentes cortes a negro y cartelas que separan cronológicamente dichas secuencias (por ejemplo: 9 Novembre, Università di Barcellona, Facoltà di Filologia; 20 Gennaio, Napoli; Frattanto²⁸¹; etcétera...), permite extraer esta sencilla distribución. Otros órdenes posibles los elaboramos a partir de las tramas que desarrollan cada una de las mujeres de esta película, con su eje común en la figura del profesor; o bien en el giro de bisagra que se produce a partir de la secuencia 8. Antes de esta, se presenta un modelo de idealidad, o mejor dicho, una serie de modelos a partir de varias parejas literarias. A saber: Dante y Beatriz; Garcilaso de la Vega y Elisa, Lancelot y Ginebra, Francesca da Rimini y Paolo Malatesta, Pedro Abelardo y Eloísa. Desde ahí, dichos modelos se cuestionan, se discuten y se deforman con ironía. La cuestión central que propone esta película, al fin y al cabo, es el motivo típico del barroco: el conflicto entre la forma dada y el resultado de la actualización de esa forma.

La academia de las musas supone ante todo el asentamiento de un artesanado, así como la creación de un modelo de producción post-cinematográfico completamente independiente. Por ello conviene que antes de abordar el análisis formal dediquemos algunas palabras a los hechos cinematográficos que rodean a la creación de esta obra. En las películas anteriores –exceptuando *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*– hemos visto que José Luis Guerin ha realizado sus proyectos digitales por encargo de alguna institución que requiere de su presencia y lo financia. Recordemos rápidamente: *En Construcción* fue el producto de una relación académica con la Universidad Pompeu Fabra, *Guest* un proyecto sostenido por el sello videográfico Versus, *Dos cartas a Ana* una iniciativa del museo segoviano Esteban Vicente, *Correspondencias* una invitación del CCCB y *Recuerdo de una mañana* un reto estilístico lanzado por el festival de cine surcoreano Jeonju Digital Project. A diferencia de todos esos casos y como sucedía en *Unas fotos...* es imposible situar un punto de partida claro en esta ocasión. Por el contrario estamos ante un proyecto emprendido en soledad, cercano en su génesis a la experiencia del cine doméstico y siempre dentro de la lógica por la cual, trabajando sin guión ni prejuicios, una idea va tomando cuerpo a partir del trabajo con notas acumuladas:

²⁸¹ «Mientras tanto». La edición de la que disponemos para el análisis es la italiana. Se respetará por tanto este idioma en las citas aquí empleadas acompañadas de la correspondiente traducción mediante el sistema de notas a pie de página.

Fui invitado un día al aula del profesor Raffaele Pinto y de sus alumnas para experimentar cinematográficamente con mis herramientas, con la cámara. Para mí era una experiencia, no tenía pensado necesariamente hacer una película. Pero poco a poco el material grabado me va incitando a hacer una posible película. Es una película que se ha hecho sin nada y sin tener ningún compromiso con ninguna institución, con ninguna ayuda cultural, regional, administrativa... por tanto tenía libertad de grabar un material y guardarlo en el cajón o darle el cauce que fuera más adecuado. Quiero decir que mientras iba realizando esa película pensé que tal vez pudiera surgir un cortometraje o una serie de cortometrajes. Luego pensé que podría ser quizás un trabajo más del lado de una instalación; luego pensé que podía dar lugar a una especie de culebrón televisivo con muchos amores desgraciados y algo de literatura de fondo de esos amores desgraciados. Y finalmente encontré la forma muy cohesionada de una película de largometraje. Pero ha sido una consecuencia, un proceso. (Guerin en anexo V: 78)

Queda claro nuevamente que el hacerse de esta película, desde el punto de vista de una historia de la producción, es el de la emergencia de una forma que sólo se descubre a través del proceso, de la confrontación con una serie de figuras filmadas, arrebatadas a la semiótica del mundo natural como espacio de desciframiento de las textualidades –más o menos ocultas, más o menos patentes–. En consecuencia, sólo cuando está en marcha la maquinaria, José Luis Guerin empieza a crear una estructura humana y material en torno a sí que haga factible el proyecto. Y lo hace con el retorno a la denominación que figuraba en sus primeros trabajos, como son *Los motivos de Berta* e *Innisfree*, en donde los ahorros personales o las aportaciones de familiares y amigos permitieron financiar la producción²⁸². Se trata del sello PC Guerin & Los Films de Orfeo²⁸³, una empresa, o más bien de un grupo de colaboradores, entre los que ahora figuran, entre otros, Amanda Villavieja –la habitual sonidista de José Luis–, Núria Esquerra –montadora y co-autora de *Unas fotos...*–, y naturalmente nuestro cineasta, invirtiendo en ello su fuerza de trabajo y sus ahorros. Partiendo de un contexto de fuerte crisis económica²⁸⁴, este proyecto suscita la reflexión de una *ecología del cine digital*, al tiempo que dota de un cauce organizativo a la experiencia de la creación independiente:

²⁸² Remitimos a nuestro estudio sobre el peculiar caso de *Los motivos de Berta* con tal de recordar las circunstancias de producción o hechos cinematográficos de esta *opera prima* (Broullón-Lozano, 2015c).

²⁸³ Esta empresa figura en el catálogo web «Catalan Film & TV. Base de datos de producciones, profesionales y empresas audiovisuales catalanas» (fecha de consulta 13/03/2016):

<http://www.catalanfilmsdb.cat/es/empresas/productora/pc-guerin-orfeo-films/7672/>

También en el catálogo «Cineuropa», dentro del apartado «Compañías productoras» (fecha de consulta 12/03/2016): <http://cineuropa.org/id.aspx?t=prodcompany&l=es&did=296118>

²⁸⁴ La crisis económica de la segunda década del siglo XXI se encuentra en uno de sus puntos más tensos en el momento en que José Luis Guerin empieza a trabajar en *La academia de las musas*. Pensemos que diez años antes, nuestro cineasta trabajaba asociado a la productora Eddie Saeta de Luis Miñarro para financiar y gestionar *Dans la ville de Sylvie*, última película hasta la fecha rodada en 35 milímetros. Ese modelo de trabajo y organización queda puesto en jaque, ya que el 3 de febrero de 2015, el propio Miñarro anuncia que su empresa se encuentra en proceso de liquidación: «Tras un año de pérdidas la situación es insostenible. Yo he hecho todo lo que he podido, desde reducir de seis a dos el personal, a cambiar de sede, pero la financiación es imposible y este 2015 Eddie Saeta desaparecerá» (*El Periódico*, 03/02/2015):

<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/lluis-minarro-cierra-eddie-saeta-3904355>

Emprendo un rodaje que sólo es posible ahora, en este momento. *La academia de las musas* sólo es posible hecha con las herramientas ligeras que nos da la tecnología de hoy. Técnicamente yo digo que es un soliloquio porque la he hecho prácticamente solo con la ayuda de Amanda, mi sonidista. Es decir, que es una película muy hija de ese momento; es más, diría que es una película muy hija de la crisis. Es una película surgida de una economía y de una ecología en tiempos de crisis. (Guerin en anexo V: 86)

José Luis Guerin hace de la necesidad virtud presumiendo de haber logrado una completa libertad creativa con respecto a las presiones externas. Ello confirma la hipótesis de que un cambio organizativo supone una alteración proporcional en las formas fílmicas y viceversa. No tendría sentido que el post-cine imitara –más mal que bien– las formas de aquel cine clásico que contaba con una potente estructura económica detrás. Por el contrario, este tipo de producción digital habrá de buscar su propia estructura para no caer o bien en la impostura o bien en la nostalgia de un mundo de comodidades y glamur que ya no volverá:

Hacer una película así de pequeña fue casi un gesto. No he recibido un duro de nadie, ni siquiera para venir a Locarno, pero no voy a ser llorón porque tampoco lo he pedido. En todo caso, hacerla así me ha dado una libertad que de otro modo habría sido inconcebible. Cuando trabajas en un laboratorio, con un montador, te obligas a rentabilizar el tiempo; en cambio, cuando estás solo frente al ordenador, te concedes el lujo de probar cosas, trazar esbozos y especular. (Guerin en *El Periódico*, 10/082015)

Descentrado con respecto a una industria que confiesa «no le interesa», José Luis también define su experiencia con *La academia de las musas* bajo el signo de una resistencia: «es lo mismo que el señor que mantiene su colmado frente a las grandes cadenas de distribución» (Guerin en *eldiario.es*, 05/02/2016). De esta manera formula un discurso de oposición frente a los poderes económicos de la globalización y de la estandarización cultural, con tal de reconquistar el espacio del cine. No perdamos de vista que en rigor el «post-cine» se plantea a partir de una relación sintáctica de contigüidad y metamorfosis con respecto al modelo anterior, cuyo espacio habrá de ocupar con pleno derecho:

Me irrita estar sólo en blogs de cinéfilos y no contar socialmente para nada. Mi campo de juego es la sala cinematográfica, y no cederé. Resistir e intentar estar en los estrenos comerciales de cada viernes es una obligación moral. Qué más quisieran las grandes corporaciones que encima nos fuéramos por nuestro propio pie. No, no, tendrán que echarnos. (Guerin en *El Periódico*, 10/09/2015)

Un detalle: llama especialmente la atención en esta cita el giro en el uso de los pronombres y determinantes desde la primera persona del singular hacia la primera del plural en las dos últimas: desde «me irrita...» o «mi campo de juego...» hasta «por nuestro propio pie» y «tendrán que echarnos». Emerge aquí nuevamente la conciencia de una

comunidad cinematográfica –la *conciencia de clase* si se prefiere–; incluso de que existe un tipo de trabajo, el trabajo cultural, de hacer silencioso y acumulativo, que como el de las hormigas de la última videocarta de las *Correspondencias* exige un esfuerzo continuado, y que naturalmente permite como nunca antes la disponibilidad de las herramientas digitales en el ámbito doméstico. Dicha idea de «comunidad cinematográfica» suscita un salto metodológico desde la sociología de la producción a la indagación de una etnografía del cine digital con un enfoque semiótico, esto es, el pasaje de las circunstancias materiales e históricas de los trabajos de producción y post-producción a la negociación de sentido que tiene lugar en ese espacio, con la consiguiente emergencia de una forma manifestada que es la que toma cuerpo en el objeto-discurso fílmico. La base de este proceso de puesta en forma no es otra que la de la co-presencia en un espacio compartido, el inicio del rodaje como una experiencia documental que termina encontrando una forma de ficción, que es una realización posible de entre otras muchas posibilidades alternativas. En una palabra: el tránsito de la lógica del esbozo a la poética del esbozo, sin saber muy bien, en rigor, cuál de las dos ideas existe antes que la otra, y si realmente supondrían dos fases distintas en vez de un único proceso que surge a partir de la materialización de una práctica, de un camino que se recorre andando. Así lo describe José Luis Guerin:

fúimos descubriendo el placer por la ficción que estaba latiendo ya en la clase. De hecho, en la propia clase, al ser filmada, las personas y situaciones se transformaban. Quiere decir que a diferencia de lo que podría ser el cine que se hace para reproducir la realidad aquí en cambio lo que hacíamos era crear una nueva realidad. Ese profesor jamás hubiese planteado la posibilidad de crear una «academia de las musas» si no hubiera ahí una cámara. Es decir que ya se estaba operando una mutación sin mediar palabra. El deseo de la ficción de alguna manera surgía de la confrontación con el propio dispositivo cinematográfico. Entonces consciente de eso les propuse que llegáramos hasta el final, que lo lleváramos hasta el final, que se sintieran libres, que tuvieran además la protección de la ficción para fantasear, para que salgan ahí fantasmas. Fúimos instigando situaciones a partir de la improvisación. (Guerin, en anexo V: 79)

Es por ello que *La Academia de las Musas* resulta ser una película de ficción; pero una ficción «muy singular, porque el profesor de la película es profesor en la vida real, su esposa es su esposa en la vida real y sus alumnas son sus alumnas... y a partir de ahí todo lo que viene es completa ficción» (Guerin en *eldiario.es*, 05/02/2016). No es casualidad que los títulos de crédito finales sean planos retrato en tres cuartos, con mirada directa a cámara y sin sobrepresiones. Ello rompe la cuarta pared de la ficción, al tiempo que restituye la identidad a cada personaje por medio de la comparecencia corpórea, sin necesidad de palabras ni de sustantivos (2016; 01:29:55; figura 212). El cuerpo filmado o fotografiado queda individuado como identidad revelada en esta posición perfectamente centrada que

interpela al lado de allá del encuadre, en donde se situaría el operador de cámara responsable de la enunciación fílmica pero también el espectador cuando la imagen sea proyectada.

Adentrémonos, pues, a explorar esta forma apasionante por medio del análisis semiótico del discurso fílmico: ¿cómo funciona este curioso mecanismo discursivo? ¿Qué se nos cuenta y de qué manera?

13.1. Un caso remarcable de estética neobarroca: expresión y contenido.

La academia de las musas es un ejercicio plenamente barroco. Quizás pueda chocar esta aseveración ante una película tan austera en efectos visuales. Sin embargo, tomada en su conjunto, se trata de una obra que a fuerza de montaje reúne fragmentos inconexos, citas culturales –especialmente literarias–, y despliega un laberinto de relaciones entre personajes en un completo delirio de la imaginación y de la palabra que puede llegar a ser incluso difícil de seguir. Sí: el montaje fílmico es aquí tan virtuoso en lo que se refiere a la imagen como en lo que tiene de ensamblaje por vía auditiva de discursos verbales pronunciados ante la cámara y los micrófonos. Un dispositivo técnico que, por cierto, incluso comparece en el encuadre sin tapujos, como en la secuencia 17 situada en Cerdeña, en la que vemos a uno de los personajes, Emmanuela, actuando como sonidista con un micrófono y una grabadora en las manos, recogiendo los testimonios y las canciones de aquellos pastores con quienes se encuentra (2016; 00:39:15; figura 213). El tema de aquellas entrevistas –¿de género pastoril?– no es otro que el amor: «no sé decir *amore*» –dice el entrevistado, explicando que no existe una palabra equivalente en el dialecto sardo– «dímelo tú».

El primer rasgo barroco será por tanto el de la «presentación de la representación» (Marin, 1988b: 27) desde el plano de la expresión: la manifestación directa de que estamos asistiendo a la producción de un artificio, el cual, si bien es caprichoso, difumina la línea divisoria entre el universo de las formas cinematográficas y el de las figuras naturales. El propio dispositivo, tematizado, es el que ejerce de figura de marco en este caso, apuntando hacia el *modus* de la enunciación (*cfr.* capítulo 5.1.1.2). ¿Documental o ficción? ¿Puesta en escena o captura espontánea de los eventos del mundo?

En lo tocante al plano del contenido, como artefacto cuya fuerza radica en el tejido de formas, podemos ordenar los elementos que aparecen en el decurso según el esquema del neobarroco propuesto por Omar Calabrese a través de la tensión o metamorfosis entre categorías homologables en distintos niveles superpuestos:

Por «barroco» entenderemos [...] las categorizaciones que excitan fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte, lo someten a turbulencia y fluctuación, y lo suspenden en cuanto a la capacidad de decisión de los valores. (Calabrese 1994: 43)

CATEGORÍA	JUICIO SOBRE	VALOR POSITIVO	VALOR NEGATIVO
Morfológica	Forma	Conforme	Deforme
Ética	Moral	Bueno	Malo
Estética	Gusto	Bello	Feo
Tímica	Pasión	Eufórico	Disfórico

De este modo el discurso fílmico se divide en dos grandes bloques: uno clásico de presentación de las categorías y juicios siguiendo un patrón de visualidad transparente en el entorno de un aula universitaria; y, a partir de la secuencia 8, otro bloque barroco de torsión de los valores expuestos, visualmente representado en distintos espacios privados, siempre filtrados por cristales, en donde se reflejan las apariencias y tras los cuales se irá desvelando poco a poco lo que permanecía oculto. Ambos bloques están dispuestos de tal manera que el segundo se plantea como la reacción corrosiva y desestabilizadora del primero a través de varios catalizadores, a saber: *ritmo y repetición, inestabilidad y metamorfosis, nudo y laberinto, complejidad y disipación, más o menos o no sé qué, distorsión y perversión*. Será este el orden de nuestro proceder, en el que veremos que la parte barroca no se reduce a la mera presentación del contrario de la forma expuesta –lo que sería una carnavalización o inversión–, sino en la tensión precaria entre los dos componentes formales, semánticos y axiológicos de cada categoría propuesta.

13.1.1. Ritmo y repetición.

La forma rítmica se basa en el esquema de una serie matemática en progresión, de modo que los elementos que se van sucediendo acumulan tensión o plantean variaciones respecto a sus valores iniciales. En las distintas tramas que se van desarrollando durante la película, el conflicto surge siempre de la confrontación entre dos sujetos, los cuales negocian entre sí los términos de esa relación, el valor en circulación que la rige y por tanto el sentido; articulación que desde la semiótica sabemos que se designa mediante el cuadrado que tensa el término neutro con el término complejo. Podemos observar esta progresión tensiva de dos maneras distintas: o bien siguiendo las tramas de los personajes en parejas –trayecto en el que se van transformando, revelando una forma y un carácter

gradualmente–, o bien desde una perspectiva global, en su conjunto. Comenzaremos por la perspectiva general desde el comienzo de la película. Las secuencias 1-4 presentan una serie de modelos literarios. De aquí surgen tres grupos de figuras que se corresponden con sendos modelos de sentimentalidad –categorías tímicas y éticas según la legitimidad de esas relaciones pasionales– y de inspiración o de creación literaria –categorías estéticas y morfológicas que surgen a consecuencia de esas relaciones–. Todo ello acontece en el cronotopo concreto de un aula universitaria. Estas secuencias están construidas sobre una estructura dialógica de plano-contraplano mediante relaciones de miradas en encuadres cortos o medios; pacto discursivo en el que el profesor va glosando una serie de motivos literarios cuyas posibles interpretaciones negocia con sus alumnas y alumnos... pero sobre todo con sus alumnas.

La primera figura que el profesor Raffaele Pinto presenta es la *lectora adúltera*. Y lo hará a partir de la comparación entre dos parejas de personajes literarios a propósito del estudio de un fragmento de *La divina comedia* de Dante Alighieri. En el canto V del «Infierno», Dante conversa con Francesca da Rimini y Paolo Malatesta, quienes cuentan el por qué de esa condena a los ínferos recordando los orígenes de su relación ilegítima, suscitada por el autorreconocimiento de sus pasiones mientras leían el episodio de la leyenda artúrica que trata sobre el adulterio de la reina Ginebra con Lancelot du Lac. La didáctica explicación del docente afirma que

en la *Divina Comedia* Dante se encuentra con los dos en el infierno en el círculo de los lujuriosos y los entrevista. Sabéis que la *Divina Comedia* es una serie de entrevistas a los muertos. [Corte abrupto a negro] ...y entonces Francesca primero se defiende: no es verdad que yo sea tan mala como parece, yo no he hecho otra cosa que responder a la llamada del amor, que es la más noble de las pasiones humanas. [...] Y entonces Francesca reconoce, les cuenta el momento en que cometieron su adulterio... ¿Y qué le cuenta Francesca a Dante? Que un día estaban leyendo ella y su cuñado para pasar el rato la novela de Lancelot y sus amores con la reina Ginebra, y entonces según iban leyendo, iban reconociendo en la página, leían lo mismo que ellos sentían el uno para el otro. La novela, el texto, se convierte en un espejo, y en la medida en que van leyendo, ellos se van sonrojando, palideciendo. Debemos imaginar cómo la lectura, progresivamente, hace aflorar estos sentimientos que debían quedarse escondidos. Paolo hace con Francesca lo mismo que él lee que hace Lancelot con Ginebra, porque a partir de ese beso se condenan al infierno por la eternidad. (2016; 00:01:59-00:03:49)

Justo a continuación el profesor cita de memoria los versos de *La divina comedia* que cuentan este episodio:

Per più fiare li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso
 esser baciato da cotanto amante,
 questi, che mai da me non fia diviso,
 la bocca mi basciò tutto tremante.
 Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
 quel giorno più non vi leggemmo avante».
 Mentre che l'uno spirto questo disse,
 l'altro piangéa; sì che di pietade
 io venni men così com' io morisse
 e caddi come corpo morto cade. (Canto V, 140-141)²⁸⁵

Así es que la lectura se presenta como un espejo en el que los personajes se ven reflejados, dentro de la obra literaria pero también fuera de ella. Como arma de doble filo, la experiencia lectora desencadena una metamorfosis barroquizante: mientras estas figuras literarias se van desplegando citadas sobre la superficie de la manifestación discursiva de la película, mientras se negocian el significado y el sentido de esos fragmentos procedentes de la tradición erudita, todos estos personajes reunidos en el aula van alterando su decoro, desarrollando sus pasiones, mostrando sus caracteres ocultos al igual que Alonso Quijano se metamorfosea en Don Quijote en la novela cervantina. Aprovechando la suspensión del juicio moral en el texto literario, el profesor iniciará con algunas de sus alumnas una serie de conversaciones en los pasillos de la facultad o en espacios informales; diálogos en los que pondrá insistentemente en jaque los sentimientos y los preceptos de todas ellas en torno a la gestión de sus propias relaciones sentimentales. Más adelante incluso iniciará una metafórica «danza» que repite con los mismos movimientos e idénticas acciones con Emmanuela y, más tarde, con Mireia, con la que sustituye a la anterior después de que la primera se viera forzada a decidir si quiere ser amante adúltera, como Francesca, o musa, como Beatriz. Así es que los papeles se intercambian en movimientos de rotación repetitivos según se desarrolla la trama.

Sin embargo, como contrapunto al tema con variación y como es propio de lo barroco, no faltan escépticos en esta aventura, quienes amenazan con desacreditar el delirio que en estos coloquios empieza a desatarse. Tras un breve corte a negro que nos priva de uno de estos razonamientos sobre la relación entre literatura y vida, una alumna interrumpe el discurrir de la conversación: «Esto es una provocación, ¿verdad? ...porque no tiene mucho sentido, a estas alturas del partido responsabilizar a las mujeres» (2016; 00:11:43).

²⁸⁵ «Muchas veces los ojos suspendieron/ la lectura, y el rostro emblanquecía,/ pero tan sólo nos venció un pasaje./ Al leer que la risa deseada/ era besada por tan gran amante,/ este, que de mí nunca ha de apartarse,/ la boca me besó, todo él temblando./ Galeotto fue el libro y quien lo hizo;/ no seguimos leyendo ya ese día./ Y mientras un espíritu así hablaba,/ lloraba el otro, tal que de piedad/ desfallecí como si me muriese;/ y caí, como cuerpo muerto cae.» (Traducción de Luis Martínez de Merlo de la edición de Cátedra de 1988).

Con ello denuncia el clamoroso anacronismo que el profesor acaba de desatar proyectando modelos sentimentales del pasado sobre el tiempo presente. Y es más: las disidencias aparecen dentro y fuera de los propios modelos literarios. Si la figura de Francesca es la de la lectora adúltera, en segundo lugar está la alternativa de la *escritora enamorada*.

Esta figura aparece a partir de la cita del epistolario bajomedieval de Pedro Abelardo y Eloísa, quienes consuman una pasión prohibida mediante la práctica de la escritura: «mientras que con engaños me prives de tu presencia» –escribe Eloísa a su amante y profesor– «al menos ofrécame la dulzura de tu imagen mediante la riqueza de tus cartas» (Jakubecki & Borelli, 2013: 112). Justo en este instante, a partir de la secuencia 5, una de las alumnas, Mireia, establece una comparación entre ese modelo sentimental y su propia experiencia de vida. Identificándose con Eloísa, confiesa a su compañera de clase, Emmanuela, que mantiene una apasionada relación por Internet con un chico al que no conoce en persona, sino tan sólo por medio de la escritura en un chat. «Me expreso, me mato para pensar cómo puedo ser su musa si no tengo casi herramientas», se lamenta Mireia; a lo que responde Emmanuela, quien en ese punto preciso de la trama ya se ha dejado seducir por el modelo anterior de la lectora adúltera: «¿Cómo que no? ¡Tienes la escritural!» (2016; 00:07:41). Mireia se debatirá entre dos amores: el del idilio epistolar con el muchacho andaluz al que conoce por Internet y la admiración también literaria por su profesor, sobre quien se proyecta la sombra seductora e intelectual de Pedro Abelardo. Pero en todo caso, para ella, es en el interior de la escritura en donde se dirimen y se consumen esas pasiones.

En las secuencias del aula aparece otro personaje interesante: Carolina. Llama la atención su pelo corto al estilo *garçon* y sus ojos muy azules. A nuestro modo de ver, su presencia figurativa en las imágenes se plantea como la de un andrógino que reúne ambos sexos e identidades de género en un solo cuerpo, lo que a diferencia de Mireia, anula la posibilidad de cualquier relación de atracción con el profesor.

Carolina será una escritora vocacional, inventando incluso un neologismo para definir su experiencia sentimental: «ondando». Así es que ella busca dentro del lenguaje una forma perfecta para consumir poéticamente sus pasiones: el recuerdo de unos amores de verano en el pasado de unas vacaciones junto al mar. Colabora en esta empresa poética aquella que suponemos que es una profesora asistente, doctoranda, o colaboradora del profesor Pinto. En un diálogo situado fuera del aula, este misterioso personaje omnipresente y a menudo callado le recomienda a Carolina que «si de la poesía que tienes

del mar y de la playa, con las ondas o con el *ondando* no sale nada... entonces busca otra forma. Igual lo que te bloquea es la forma que tú instintivamente le has dado. ¡Busca otra forma!» (Guerin, 00:22:48). En resumidas cuentas recomienda la metamorfosis que construya un universo de sentido distinto al fin y al cabo, lo que no resultará en absoluto sencillo para la joven escritora.

Pero lo más interesante es que la trama que desarrolla Carolina se resuelve con la proyección entre las categorías estéticas y las categorías axiológicas de esa poesía que escribe. De hecho, su relación pasional, su amor infortunado, no será con una persona de carne y hueso, sino con una forma poética que no logra alcanzar. Como vemos el problema que aquí se plantea es un problema expresivo, de transgresión y modulación de la forma recibida, la cual se verá inmediatamente problematizada en el momento en que los personajes salgan del aula y se confronten con el mundo de la vida y de la experiencia... pero que finalmente acabará en el más rotundo fracaso cuando Carolina se someta al duro juicio del profesor, quien rechaza frontalmente sus escritos en la secuencia 25. No es por ello de extrañar que el plano-contraplano de la negociación de sentido en el aula se convierta allí en un duelo de miradas entre los rostros de ambos dentro del mismo encuadre, mientras Raffaele Pinto formula su implacable crítica:

Io ho l'impressione che il canto... ecco, il canto dovrebbe essere un canto. Questo testo non è un canto, non ha melodia, questo testo non ha un sistema di accenti riconoscibile, non ha delle rime... certo, dici «dentro la mia stanza». Quella stanza si potrebbe intendere strofa. Ma è una stanza irregolare, chiusa al mondo. [...] La rima ti servirebbe per aprire uno spiraglio in questa stanza priva di luce, priva di apertura. Quindi, la responsabilità è grave, perché il compito dei poeti è quello di illuminare il mondo; purtroppo, senza le muse, la poesia diventa delirio solipsistico. (2016; 01:03:35-01:04:55)²⁸⁶

Míreia y Carolina establecen, pues, dos alternativas que aparecen contrapuestas sobre la sintaxis del montaje bajo la articulación ...y ...y: Míreia y Carolina, Francesca y Eloísa. La secuencia 20 ofrece de hecho un breve pero hermoso díptico con los retratos de estas dos escritoras: ambas son figuras solitarias enfrentándose al acto de escribir. Pero mientras que el rostro radiante de Carolina trasluce el esfuerzo apasionado de quien lucha contra la

²⁸⁶ «Tengo la impresión de que el canto... eso es, el canto debería de ser un canto. Este texto no es un canto, no tiene melodía, este texto no tiene un sistema de acentos reconocible, no tiene rima... es cierto, dices «dentro de mi estancia». Esa estancia podría entenderse como estrofa. Pero es una estancia irregular, cerrada al mundo. [...] La rima te serviría para abrir un resquicio en esta estancia privada de luz, privada de aberturas. Entonces la responsabilidad es grande, porque la misión de los poetas es la de iluminar el mundo; por desgracia, sin las musas, la poesía se convierte en un delirio solipsístico». (*tr. n.*). Sale aquí a relucir el carácter idealista de la teoría poética de este profesor; al tiempo que hace este juego de palabras entre la forma estrófica de la estancia y la definición de la poesía moderna como una habitación cerrada al modo de la metáfora del estilo poético como una torre de marfil.

lengua de poesía, Mireia lloira, pues su relación epistolar llega a su final: para ella las veladuras se levantan y todo ha sido un artificio. Su amante, definitivamente, se aleja (2016;11052:43 y 00:52:55, respectivamente; figura 214). Se pone aquí de manifiesto, además, la fuerza del primer plano, que sin mayores explicaciones produce una imagen-afección que sintetiza mediante un aspecto temporal durativo los dos relatos completos.

Sigamos adelante con el tercer modelo, que emerge como una progresión con respecto a estos dos anteriores. De acuerdo con la lección del profesor desde su cátedra en el aula «Francesca es una mujer que lee, es una lectora; y en cambio Eloísa es una escritora. Las dos viven de la literatura, pero una leyendo, la otra escribiendo. ¿Eloísa o Francesca? Nosotros vemos un modelo de musa que abarca todas las instancias» (2016; 00:04:54). Es aquí cuando esta dialéctica se resuelve en la aparición de la *musa* propiamente dicha, más allá de la amante carnal o de la enamorada que consume su pasión a través de la literatura. ¿Qué nos tienen que inspirar las musas? «Admiración» –asevera con decisión el profesor– «lo que yo he intentado buscar son perfiles de mujeres capaces de suscitar una admiración en un hombre de hoy en día como la que Beatriz suscitaba en Dante» (2016; 00:07:10). Las citas son de nuevo explícitas: en la pizarra del aula se puede leer el soneto XXVI de la *Vita Nuova* de Dante dedicado a Beatrice Portinari (2016; 00:01:59):

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.
Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.
Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la può chi non la prova:
e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: Sospira. (Alighieri, 2003: 310)²⁸⁷

²⁸⁷ «Tan gentil y honorable se presenta/ cuando a alguno saluda mi señora,/ que temblando las lenguas enmudecen,/ y no se atreven a mirar los ojos./ Sintiéndose alabar, camina ella,/ benignamente de humedad vestida;/ y parece una cosa que viniese/ del cielo a tierra por mostrar milagro./ Tan placentera a quien la ve se muestra/ que el corazón endulza por los ojos/ y aquel que no lo prueba no lo entiende:/ y escaparse parece de sus labios/ un delicado espíritu amoroso/ que el alma va diciéndole: suspira.» (A modo de curiosidad: la traducción la hemos extraído de la edición en español de Cátedra elaborada, comentada y prologada por el propio Raffaele Pinto).

Designado en cambio indirectamente, al modo de la alusión secreta tan sólo descifrable por la mención nominal de su autor (2016; 00:33:37), ubicaremos también el soneto V de Garcilaso de la Vega, el cual comparte la misma isotopía de la inspiración ofrecida por su musa, su *dama angelicata*, en este caso Elisa, como una relación intersubjetiva entre la presencia de la mujer y el escritor que responde a esa interpelación:

Escrito está en mi alma vuestro gesto
Y cuando yo escribir de vos deseo;
vos sola los escribisteis, yo lo leo
tan solo, que aún de vos me guardo en esto.
En esto estoy y estaré siempre puesto;
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.
Yo no nací sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero;
cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir y por vos muero. (Rico, 1991: 429)

La relación entre dos sujetos se articula sobre la misma estructura del espejo: una interpelación mutua en que la musa y el poeta son al mismo tiempo destinador y destinatario, sujeto y objeto, en posiciones simétricas entre sí. En el caso de Garcilaso, además, las alumnas de Raffaele Pinto debaten en la secuencia 16 sobre el hecho de que el poeta escriba sus versos a una dama que ya no está en el mundo: «Garcilaso le ha añadido un elemento: la musa muere» –introduce el profesor– «y esta musa ha muerto asesinada. ¿Quién asesinó a Elisa y por qué?» (00:33:37). Mientras que para el maestro la muerte de la dama es necesaria en el plano simbólico para poner al poeta en contacto con la eternidad – en una interpretación órfica de la poesía–, en la opinión de Carolina el propio autor es el asesino. Para Mieria en cambio se trata de un castigo a la mujer por pretender disponer de su sexualidad escapando del heteropatriarcado; y desde el punto de vista desengañado la mujer del profesor, Rosa, en la secuencia 6 y a modo de contrapunto de toda aquella teoría de la escuela de las musas, la mujer no es allí más que un elemento decorativo, pasivo, una herramienta para el encumbramiento individualista y misógino de los poetas:

El invento del amor es una de las cosas más terribles que ha hecho la poesía, porque ha creado unas expectativas a las pobres mujeres a las que se dirige lanzando el anzuelo del amor que no se cumplen jamás. [...] Tienen a unas pobres madres de familia con mucha suerte si les funciona bien; o las matan, son las ninfas degolladas. [...] La mujer muerta, claro, porque todas estas pobres beatrices de compañía están todas difuntas. (2016; 00:08:57)

A ojos de Rosa, el profesor y todos los poetas citados empiezan a quedar desenmascarados como sátiros –en el sentido más peyorativo del término– quienes persiguen y se abalanzan sobre las ninfas que luego les sirven de víctimas propiciatorias. Así es que, tensados hasta la deformación barroca sobre cada categoría –morfológica, estética y ética–, estos modelos empiezan a volverse inestables, se difuminan, de manera que podrían actualizarse en las lectoras o bien como realización eufórica o bien como disforia:

El punto más interesante de esta historia es cuando las musas dejan de ser unas presencias míticas, abstractas, ficticias, al fin y al cabo, o alegóricas, para convertirse en mujeres de carne y hueso. O sea, se pasa de la dimensión del mito a la dimensión de la Historia. Es Dante el que le da este giro a la tradición de las musas y se inventa una musa suya particular que es Beatriz, que no es ninguna de las nueve musas de la Historia, sino que es una que está en este mundo para inspirarle a él directamente. (2016; 00:15:03)

13.1.2. Inestabilidad y metamorfosis.

Hemos visto que a la metamorfosis en el contenido del discurso verbal le acompaña también una inestabilidad de la forma visiva. Las figuras corpóreas de los personajes, en el modo de ser encuadradas y tejidas entre sí en el seno de la espacialidad del aula filmada, también inician su propia mudanza.

Y es que sobre todo a partir de la secuencia 8 parece que se disocian la voz del personaje que habla –la de Raffaele Pinto– y la mirada del enunciador fílmico, quien da la espalda al docente para pararse a observar los rostros de las alumnas. Por un lado parece como si dejara de prestarle atención al profesor, quien pasa a ser nada más que una voz secundaria de fondo; pero al mismo tiempo la instancia de la enunciación se revela como el alumno más aplicado de dicha doctrina, ya que se apresta a buscar a una de estas musas entre los rostros de las estudiantes, aislándolos en distintas formas de encuadre y composición. Justo esta secuencia podría considerarse como un *remake* con actrices de la de la visita a la iglesia de Sainte Claire Aviñón de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*²⁸⁸, en la que se filmaba el vacío para tratar de sugerir cómo habría sido el primer avistamiento con el consiguiente flechazo entre Petrarca y Laura. Hasta tal punto llega el paralelismo que mientras los encuadres escrutan los rostros de las muchachas, escucharemos un discurso análogo al de aquella otra película:

²⁸⁸ *Vid.* epígrafe 5.1.1.2 de este trabajo de investigación.

Aquí tenemos uno de los episodios más inquietantes de la *Vita Nuova*. Dante está en una iglesia y está también Beatriz. Están oyendo una misa y él mira a Beatriz desde lejos. Lo que aquí Dante está haciendo es situar a Beatriz en el punto distante, y en medio otros objetos más cercanos. Y ha situado a los personajes en planos distintos a partir de la posición que él ocupa, siendo el objeto más importante el que está más lejos. (00:15:55)

De todos los rostros que el enunciador fílmico individúa, en el instante preciso en el que el profesor explica que Dante coloca a lo más importante en el plano más lejano, el montaje sobre la disposición de los cuerpos en la espacialidad del aula ubica el rostro de Emmanuela en el centro de la composición. Entonces sospechamos que existe una relación entre ambos (figura 215). Nos llega esta información, completamente inferida, tan sólo a través de la vía visual; información que vendría a transformar el sentido del elogioso discurso que ella pronuncia a continuación al hilo de las explicaciones de su maestro:

EMMANUELA: Non stiamo decidendo chi commanda, comando io, commandi tu, quello che si decide lì. Diceva Giacomo Valentini: avendo un gran disio, provando un gran disio, dipinsi una bella pittura. Bella, come lei che mi ha ispirato. Cioè, secondo me è perfetto questo verso per indicare... cioè, provando un gran disio, ho creato questa bella pittura, che è bella, ricordavo a voi. È perfetto il gran disio che ha ispirato la bella pittura, bella come lei, bella come la musa, se vogliamo.

PINTO: «La pittura bella, voi simigliante».

EMMANUELA: Prof! Ma Lei completa sempre le mie parole!²⁸⁹

Este ejemplo pone de manifiesto que todos los personajes de la película están en el filo de la navaja, debatiéndose entre una forma u otra —entendida esta como decoro que se va revelando poco a poco a partir de los planos-retrato y de la exposición verbal de su interioridad o de sus confesiones íntimas—. Incluso las ninfas se cuestionan a sí mismas: valga recordar cómo Mireia examina los sentimientos femeninos de las heroínas estudiadas argumentando que la libre disposición de la sexualidad se convierte en una poderosa arma que transformará para siempre el rol de la mujer: «a mí lo que más me fascina de la ninfa es que tiene una sexualidad completamente liberada; entonces de hecho la palabra ninfómana viene de ninfa, ¿no? La ninfa es bisexual, es una mujer joven y precoz, el reverso femenino del sátiro» (2016; 00:34:59). De este modo, la estudiante desmonta el esquema iconográfico de la víctima y el verdugo que había dispuesto anteriormente Rosa, igualando por el contrario en culpabilidad y en libertinaje a ambos actores. El modelo sentimental del *dolce*

²⁸⁹ «EMMANUELA: no se está decidiendo quién manda, si mando yo o si mandas tú. Como decía Giacomo Valentini, teniendo un gran deseo, experimentando un gran deseo, pinté una hermosa pintura. Hermosa, como aquella que me la había inspirado. Es decir, en mi opinión este verso es perfecto para indicar... es decir, que experimentando un gran deseo he creado esta preciosa pintura, que es hermosa, como decía. Es perfecto: el gran deseo que ha inspirado la hermosa pintura, hermosa como ella, hermosa como la musa, si queremos. PINTO: 'La bella pittura, a voi simigliante' (reproduce la cita de Valentini). EMMANUELA: ¡Profesor! ¡Pero usted completa siempre mis palabras!» (*tr. n.*).

stil nuovo ha quedado distorsionado, pasando al polo opuesto en la categoría morfológica – de ninfa a ninfómana; de poeta a sátiro o incluso a monstruo–, tímica, ética –en tanto que transgrede la moral social– y estética –la desmesura–. ¿Podremos apartar el velo de las apariencias para saber qué está sucediendo aquí entre el sátiro y las ninfas? Una vez entrados en el laberinto de formas y de figuras, no parece esta una cuestión fácil de elucidar.

13.1.3. Nudo y laberinto.

El efecto de espejo entre las figuras literarias y la autodefinición de los personajes de la película dispone un laberinto de relaciones entre dos planos de existencia simbólica: el plano poético y el plano de realidad social en el que se sitúan las lecciones de Literatura. Se teje así un entramado de triángulos amorosos en una estructura tensiva que amenaza con desatar la tormenta de un momento a otro. Ello naturalmente se corresponde con un género literario y cinematográfico, tanto en su vertiente grave, el *melodrama*, como en su alternativa cómica, la *comedia frívola* o erótica al más puro estilo de Beaumarchais en el teatro, de Lorenzo Da Ponte en la ópera clasicista o de Ernst Lubistch o de Jean Renoir – en *La regla del juego*– ya en el cine. Así es que, según José Luis Guerin, la primera parte de la película sirve de introducción, y a partir de aquí, este conjunto de conversaciones eruditas sobre poesía se convierte en una alocada trama de celos con un erotismo velado que muestra más por la palabra capaz de designar sentimientos y deseos que por escenas de alcoba explícitamente sexuales:

En principio, pues en una clase surgen vivencias pero prevalece el aspecto teórico. Vi la necesidad de trasladar lo literario a lo vivencial, a las relaciones entre las personas. Eso ya en la medida en que la película va creciendo te va dando una perspectiva sobre lo que debe permanecer en la película; es decir, yo filmé varias sesiones de clases y contenían pues discusiones apasionantes entre las muchachas. Sin embargo me pareció que debía de dejar únicamente aquellos minutos que se referían a los temas que iban a tener un desarrollo posterior y que esos temas iban a venir dados por voz de los personajes o las presencias que van a devenir personajes en la película. De tal manera que podríamos ver *La academia de las musas* como una película en la que los primeros minutos dan una base teórica de lo que luego se va a desarrollar en la práctica, como si fuera una división entre teoría y los ejercicios prácticos. (Guerin en anexo V: 80)

La maraña confusa de pasiones es, pues, interna a los personajes. Se encuentra en un estado latente que, conforme va entrando en contacto con la exposición de los tres modelos literarios femeninos, empieza a cobrar forma y a apoderarse de cada personaje. En consecuencia, cada uno de ellos se debate entre sus deseos y la contención de las convenciones sociales, lo que traza una red que podemos representar gráficamente de la

siguiente manera, colocando en el borde exterior los modelos literarios y en el interior la trama melodramática o erótica con su centro en el profesor (Figura 216).

Como modelo dinámico, la espacialidad del laberinto presupone trayectos erráticos, exige retornar en ocasiones sobre los propios pasos, pero sobre todo, es el símbolo del autoconocimiento. En el laberinto se dirimen las capacidades y se adquieren las competencias modales. Como juego matemático y arquitectónico el laberinto es un problema que resolver; pero como forma discursiva, el laberinto también comporta una dimensión transformadora como lugar en el que acontece la prueba a la que se debe enfrentar el héroe. Prueba de la que podrá salir victorioso o en la que habrá de perecer sin remedio. En este caso, el montaje en su conjunto está construido de esta manera: si tomamos en cuenta los trayectos de cada uno de los personajes encontraremos que unas veces su discurrir les permite encontrarse, mientras que en otras hay barreras que les separan, quedándose encerrados en recodos sin salida, pero siempre sujetos al azar.

13.1.4. Desorden y caos: el *trompe l'oeil*.

Al modo del retablo barroco, el corte final de montaje de esta película compone una multitud de detalles sobre una misma superficie, creando varios niveles superpuestos en profundidad, un engaño visual, un *trompe l'oeil*, en el que nada es lo que parece. Quizás, tal la mejor definición que podría darse de esta obra, un virtuoso *trompe l'oeil*:

El *trompe l'oeil* habría de definirse no ya como un engaño perceptivo sino como una expresión visual paradójica. Aunque logra su fin aprovechando al máximo los recursos técnicos de la perspectiva, también es cierto que este proceso acaba mimetizándose completamente en la imagen resultante. El *trompe l'oeil* muestra mientras esconde, o dicho de otro modo, esconde aquello a lo que da visibilidad. A esto se añade otra paradoja: el *trompe l'oeil* comunica dos mundos: el de lo representado y el que contiene la representación y, aún más, el mundo representado (la escena) y el que representa (el cuadro), en una dialéctica que puede crear vértigo. (Calabrese, 2014: 72)

Y vaya si *La academia de las musas* produce vértigo. La velocidad de los diálogos con la combinación de las lenguas española, catalana e italiana no da tregua al espectador. A propósito de la espontaneidad de los parlamentos llama la atención su carácter improvisado, en la medida en que esta «es una película de diálogos bellísimos» –afirma con ironía Guerin en el último de los encuentros que hemos mantenido– «y lo puedo decir impudicamente porque no he escrito una sola frase yo. Si acaso lo que he hecho ha sido ser un instigador y un organizador de esos materiales que iba generando» (anexo V: 79). Por ejemplo, durante la escena en la que Emmanuela, la alumna italiana, mantiene una extraña

tutoría en el coche del profesor, ambos recitan fragmentos de poesía amorosa, lo que nos hace sospechar sobre una relación ilegítima al modo de Francesca y Paolo:

PINTO: Sei tu chi, con il tuo sguardo, mi hai trasformato.

EMMANUELA: Però, forse mi hai insegnato ad essere appassionata. Soprattutto ad ese letterariamente appassionata. E questa era una cosa che io stavo cercando disperatamente e nessuno mi dava. Capito? Io ti stavo cercando, ne avevo tanto bisogno di te... (2016; 00:20:19)²⁹⁰

Acto seguido se besan, mientras ella abre la puerta del vehículo, de modo que la imagen proyectada sobre el cristal de la ventanilla se mueve girando el punto de vista reflejado, cayendo como un velo o como un telón por delante de la visión de este gesto amoroso (figura 217), lo que marca un punto y aparte, el final de la secuencia, un giro en el laberinto que muestra cuanto oculta. ¿Qué clase de representación es esta? ¿Están citando versos o realmente entablando un diálogo entre amantes ilícitos?

Ahondando en el laberinto de apariencias, la sensación de caos que rompe con la armonía y el orden de las categorías estéticas y tímicas radica ante todo en el contrapeso ideológico que supone el personaje de Rosa. A través de una serie de secuencias que hemos denominado en el análisis como «contrapuntísticas», ella no para de bombardear los razonamientos literarios de su marido, el cual no obstante parece que en cada nueva lección va incorporando los contenidos de estas enmiendas a su discurso:

Tú dices: es que Beatriz existió de verdad. Pero toda la historia que Dante se inventa está en su cabeza nada más. Ella ni se enteró. Y ni se enteró Laura porque ni siquiera sabemos si existió. Entonces es un papel pasivo de la mujer. Y ahora tú quieres convertir a esa mujer pasiva, porque siempre ha sido una metáfora nada más, la quieres convertir en una activista social. [...] No sé yo qué papel pueden hacer estas mujeres nuevas ni qué van a predicar, la verdad... no sé qué predicarán, porque todo esto va de prédicas, ¿eh? ¿Qué haces tú en clase si no predicar? (2016; 00:17:02 – 00:18:03)

El caos se apodera del espectador, arrojado en el laberinto de rostros y de palabras, de modo que no sabemos cómo negociar con estos personajes ni con sus pasiones. Ello se debe en gran medida a la focalización del discurso, y ante todo a la focalización cognitiva que instala el dispositivo de enunciación como un caleidoscopio que gira: la viva imagen de la complejidad. El tema de la focalización visiva y cognitiva resulta ser capital; y es que, como afirma el propio profesor en una de sus clases, «la complejidad consiste en que las cosas se distinguen entre perspectivas y realidades diferentes» (2016; 00:12:42). Parece entonces como si en esta película no se hubiera hecho otra cosa que poner a negociar

²⁹⁰ «PINTO: Eres tú quien, con tu mirada, me ha transformado. EMMANUELA: Sin embargo, tú me has enseñado a ser apasionada. Sobre todo a ser literariamente apasionada. Y esta era una cosa que yo estaba buscando desesperadamente y nadie me daba, ¿sabes? Yo te estaba buscando, te necesitaba tanto...» (*tr. n.*).

discursos e ideas entre sí —el grado máximo de las «dialogías» de Bajtin—, las cuales se valen de los cuerpos y de las voces de los personajes para hacerse presentes y manifestar el conflicto. ¿Cómo se resolverá esta tensión? ¿Terminará por estallar el escándalo?

13.1.5. Complejidad y disipación.

El enunciador fílmico nunca nos va a permitir a los espectadores establecer una relación de identificación con estos personajes. No nos consentirá tomarles ni aprecio ni odio, tampoco sentir piedad, puesto que sus metamorfosis casi monstruosas en los momentos de revelación instauran una cierta distancia que no los juzga de ningún modo como seres heroicos, pero tampoco como ridículos, egoístas o perversos.

De este modo José Luis Guerin logra encontrar una forma cinematográfica que anula la angulación del punto de vista cognitivo de los géneros literarios aristotélicos. Ni la tragedia llega a consumarse mirando a los personajes como superiores, ni tampoco la comedia, en tanto que ya no se los ve desde arriba como criaturas caricaturescas. Eliminando todo el patetismo, Guerin nos ubica siempre en puntos de vista protegidos visualmente por un cristal en los momentos de crisis, lo que disipa los juicios e impide reconocer con claridad qué está sucediendo en cada escena; sea este cristal un elemento traslúcido perteneciente a la composición —empleando elementos profílmicos como cristales o ventanas—, o bien poniendo de manifiesto la mediación del objetivo de la cámara con movimientos que delatan de forma explícita la presencia de un dispositivo que filma y se apropia de esas emociones. Como es propio del *trompe l'oeil*, el enunciado convoca ante sí un espacio de la observación, suscita un punto externo desde el cual se establece la impresión óptica de la realidad manifestada en la forma:

Podemos sustituir la idea de la «doble espacialidad» en la pintura con la más afinada de la «cuádruple espacialidad». Cuádruple por cuanto abarca un espacio simulado (espacio virtual, espacio de profundidad, «más allá» de la representación) que se corresponde con el contenido representado; un espacio de representación (espacio real, de superficie, una topología plana); un espacio de apreciación (espacio implícito, de contexto, «más acá» de la representación) y, por último, un espacio de la realización (espesor creado por el autor al pintar). Así el espacio de la representación tiene una organización que cabe segmentar en al menos cuatro niveles distintos: 1) superficie bidimensional; 2) profundidad, es decir, la perspectiva; 3) la extensión del espacio del cuadro hacia el espectador; 4) el espesor creado al pintar. El *trompe l'oeil* altera intencionalmente las propiedades del espacio de la representación. De hecho, el *trompe l'oeil* clásico juega con el espacio 3: la proyección, la cavidad, el umbral, establecen una relación directa con el espectador, lo implican o incluyen en la representación. (Calabrese, en Baudrillard & Calabrese, 2014: 79)

Extrapolando estas características de la pintura al cine estaremos obligados a reconocer que esta forma digital neobarroca sabe aprovechar las dos direcciones de la

composición fractal entre umbrales o fronteras, valorizando el tercer y el cuarto espacio; y cuestionando al mismo tiempo la validez de los otros dos. Se trata en este caso de instaurar una frontera que coincide con los bordes del fotograma cuando este se proyecta sobre la superficie blanca de la pantalla cinematográfica, pero también con la opacidad de todos los velos que duplican la imagen, impiden la visión nítida o complican las relaciones entre los términos de la composición. Aplicando quizás algunas de las fórmulas ensayadas en *La Dama de Corinto*, Guerin diseña a través de la opacidad de la forma plástica un juguete tragicómico aludiendo constantemente al cuarto de los espacios señalados por Calabrese más allá del punto de vista del *voyeur* que veíamos en el modelo de la ventana de Hitchcock. Aquí el vidrio se convierte en la mediación necesaria: opacidad irrenunciable que permite /ver/ y /saber/, pero que al mismo tiempo oculta e impide formular un juicio último.

13.1.6. Más-o-menos y no-sé-qué.

Volvamos sobre el curso de los acontecimientos en la película. La primera reacción del sátiro será la de negarlo todo. Pero no de manera categórica, sino instalando un margen de ambigüedad lo suficientemente amplio como para poder salir airoso del trance. El profesor no será una excepción y la mediación del enunciador fílmico contribuirá a ello en gran medida.

En primer lugar se justifica ante la esposa, argumentando que está desarrollando una investigación, una serie de experimentos a través de sus relaciones con todas estas alumnas. Y como corresponde al melodrama, el escándalo estalla en el seno del matrimonio. La primera vez cuando deciden reordenar la biblioteca en la secuencia 23: «el otro día, cuando se habló de cambiar la biblioteca, lo primero que hiciste fue coger TUS libros y llevártelos. Algo se ha roto aquí» (00:59:23). Y la segunda, la más fuerte de las dos, en la secuencia 29, cuando Rosa trata de destapar el adulterio con Mireia de forma directa. En ambos casos, Pinto intentará dar evasivas:

PINTO: Lo que tú llamas doble vida es simplemente mi investigación.

ROSA: ¡Bah! Bueno...

PINTO: El canto X del «Infierno»: enseñar significa seducir, educar...

ROSA: ¿Seducir?!

PINTO: Educar y aprender es un riesgo, es un viaje a lo desconocido. Para mí enseñar significa esto.

ROSA: Mira, no: tú no eres Sócrates, por favor... ni tus clases son un banquete.

PINTO: Yo no sé lo que soy, pero esto yo lo siento y esto, honestamente, trato de hacer.

ROSA: Bien... ¡mientes! (2016; 01:20:24)

La relación matrimonial con Rosa se basa igualmente en la Literatura. Ella, también filóloga, comparte con su marido el universo de los libros y sus motivos temáticos, los cuales conoce a la perfección como para poder cuestionarlos constantemente torpedeando la línea de flotación de aquella teoría de las musas. Quizás en el pasado podría haber sido una de esas mujeres inspiradoras, pero en la actualidad, desengañada e irónica, no hace sino lanzar enmiendas sobre todas y cada una de las ideas de su marido. Es curioso que en ningún momento se hable de hijos: parece que no han tenido ninguno. En cambio, hacia la mitad de la película, en la secuencia 14, aparece la profesora asistente en un parque –un *locus amoenus*– junto a una niña a la que le cuenta en italiano el mito de Dafne y Apolo, paradigma de la relación imposible. Si con Rosa, además, hay una diferencia de idioma –ella habla en español con un marcado acento catalán– con esta otra mujer el profesor comparte la misma lengua materna, el italiano.

¿Explica quizás esta mujer –de más edad que las otras alumnas– de una forma velada que la niña es hija de una relación imposible con el profesor, del mismo modo que Dafne y Apolo nunca pueden estar juntos? ¿Es quizás esta la hija que Raffaele con Rosa no ha podido tener? Ello vuelve a tender el velo de las apariencias, impidiendo un reconocimiento claro pero dejando planteada la sombra de una sospecha, puesto que inmediatamente después, la secuencia 15 muestra al profesor trabajando en su casa, visto a través del cristal en donde se proyecta el reflejo de Rosa. No veremos el cuerpo de ella, sino tan sólo su imagen reflejada: ¿Rosa se ha convertido a estas alturas en la sombra de un fantasma que tiende a desaparecer de las pasiones del profesor? (figura 218).

En esta película las imágenes de los rostros se borran y se deforman tras los cristales. Pero el paradigma de la disipación llegará al final, en la secuencia 31. Justo en este momento descubrimos que el profesor está en el interior de su coche con la profesora asistente que narra la historia de Dafne a la niña en el parque. No se nos afirma ni se nos niega que también ella tenga una relación con el profesor, ni siquiera que aquella niña sea una hija en común, tan sólo se puede intuir algo porque ocupa el lugar en el que previamente han estado sentadas Emmanuela y Mireia; también porque Rosa, en el largo diálogo final, anuncia que ha descubierto «otra relación que duraba varios años».

Llueve con fuerza y las gotas de agua resbalan lentamente por el parabrisas del vehículo, como en el final de *Guest*. La cortina de sinuoso líquido tiende a borrar la imagen del rostro de la asistente (2016; 01:28:25). No escuchamos la conversación que tiene lugar dentro del vehículo: tan sólo vemos los gestos y el borrado progresivo del rostro. Borrado

o quizás metamorfosis monstruosa, también disipación de la identidad a través de la pérdida de los rasgos faciales, como los pellejos deformados del autorretrato de Miguel Ángel Buonarroti en el fresco del juicio final de la Capilla Sixtina (figura 219).

13.1.7. Distorsión y perversión.

Esta distorsión final de la imagen nos niega el reconocimiento, una vez más. Como consecuencia de ese borrado de la figuratividad, el discurso deja todas las tramas suspendidas en el aire, como meras suposiciones –o cotilleos de patio de vecinos, si así se quiere ver–. Por otra parte los larguísimos y densos diálogos no aportan ninguna certeza. Bien al contrario, alimentan la hoguera ardiente del melodrama y de los celos. Será en las conversaciones de las últimas secuencias en las que el enredo llegue a su punto máximo: prosigue la confusión, el incesante baile de máscaras en donde los personajes no se muestran ni cómo héroes ni como víctimas, sino cada uno de ellos como una pieza más de este tablero de incertidumbres.

Hemos visto en el epígrafe anterior que la última secuencia de contrapunto entre Raffaele Pinto y Rosa, la número 29, había dejado abierto un pulso entre los cónyuges: mientras que él se justificaba argumentando que el viaje a Nápoles con Mireia formaba parte de su función docente, Rosa le acusaba de mentir. Entonces él desafía a su esposa: «pregúntaselo a ella, ella no te mentará» (2016; 01:20:58). El siguiente plano nos sitúa el 26 de enero en el bar El Estudiantil, donde ya han tenido lugar otras entrevistas entre las alumnas. Allí Rosa se da cita con Mireia, interpretando en un principio el papel de la esposa fiel que se muestra preocupada: «¿Tú cómo lo ves? No sé... ¿Tú sabes algo?» –le pregunta directamente a la alumna tras haberle contado el comportamiento a su juicio extraño de la escapada a Nápoles–. Cuando Mireia admite que ella lo ha acompañado en ese viaje, Rosa se coloca con maestría la máscara de sorprendida, circunstancia que aprovecha para sacar información. Pero entonces no queda claro quién juega con quien, si Mireia con la careta de la amante desafiante reconociendo que ha tomado el camino de Francesca da Rimini, o Rosa, quien de pronto la sorprende con otra pregunta cambiando su papel: de la sorpresa a la mujer despechada.

ROSA: ¿No has sospechado que hubiera otra mujer? [...] Bueno, yo he averiguado cosas... y la cosa no es reciente. Esto ha sido el golpe más fuerte para mí, puesto que he sabido que se trata de una relación que dura de cuatro o cinco años para acá.

MIREIA: ¿Ha tenido una relación desde hace cuatro años?

ROSA: Fija, sí. Tiene libros en su casa.

MIREIA: ¿Cómo puedo averiguarlo?

ROSA: Es mayor que tú.
 MIREIA: ¿Pero te lo ha dicho alguien?
 ROSA: Él me lo ha confirmado. Si te dijera el nombre no te lo creerías [...]
 MIREIA: ¿Y quién es?
 ROSA: No te lo quiero decir.
 MIREIA: ¿Por qué no?
 ROSA: ¿De qué te serviría a ti? Esto sólo me afecta a mí.
 MIREIA: Bueno, a ver, también me afecta a mí en cierto modo...
 ROSA: ¿Ha dejado de ser mi problema, las dos parece que compartimos el mismo problema?
 Entonces tú te has convertido en un problema para mí y no me lo esperaba. (2016: 01:23:53)

Las dos interlocutoras van modificando la imagen recíproca que tienen la una de la otra y, con ello, los roles que desempeñan, según el curso de la conversación. El punto de máxima tensión llega cuando Mireia pasa de alumna a amante y de amante a competidora; y Rosa de esposa preocupada a sorprendida y, finalmente, a rival en situación de superioridad, estatus que hace valer de inmediato. Ello mantiene nuevamente al profesor y poeta en el centro, de modo que todo lo atrae hacia sí y al mismo tiempo lo enfrenta y lo desintegra aún cuando no está presente. Rosa aprovechará entonces para consumir su venganza, de modo que desenmascara la impostura de la amante ilegítima:

ROSA: Es que te has convertido en mi enemiga. De la gran admiración que me tenías ya no queda nada. Ahora me doy cuenta de que me he equivocado... yo no soy poeta, pero sí soy filóloga, soy crítica.
 MIREIA: Vale, pero tú ya has agotado tu periodo como musa del profesor si él va buscando otras por ahí.
 ROSA: Pues vale, él recurre a mí, él me lo dijo: «tú eres mi escudo». [...] Analiza un poco qué significa que yo soy su escudo frente a ti, o frente a la otra, o frente a ella.
 MIREIA: ¡Me parece un mecanismo absolutamente patriarcal! ¡Me parece terrible que una mujer de tu altura acepte colocarse en esa posición, me parece tremendo, me parece colocarse en una posición de humillación sin precedentes! [...]
 ROSA: ¿Y qué haces tú con un señor tan patriarcal? Esto es un capítulo más de una novela.
 MIREIA: Bueno, si eso es así tú también eres un capítulo más.
 ROSA: Y además pronto te sustituirá por otro discurso.
 MIREIA: Pues entonces como te ha sustituido a ti sucesivas veces.
 ROSA: No, a mí no me ha sustituido nunca. [...] Siempre he estado allí, y estaré allí hasta la muerte. Hicimos un pacto de muerte, me dijo: «tú, cuando yo me muera, editarás mis sonetos».
 MIREIA: ¡Sonetos que me está escribiendo a mí!
 ROSA: Bueno, pero yo seré la editora.
 MIREIA: La editora... o sea, una humillación más... de los sonetos que le ha escrito a otra mujer.
 ROSA: No, y entonces él dijo: «yo, si tú te mueres antes, escribiré sonetos dedicados a ti. Nada más, hasta que me muera.» No sé si tú serás la editora de los otros sonetos, así que... ¡basta! (2016: 01:25:51)

Atención, porque el arma con que actúa no es la de la legitimidad conyugal, sino la poesía. Es la poesía la que convierte a Rosa en el personaje colérico pero al mismo tiempo fijo, no ya de la musa sino de la guardiana del legado de la palabra poética, rompiendo la serie de ritmo y repetición e instaurando una forma eterna y definitiva. Y Mireia, en tanto que desenmascara al monstruo, al sátiro, sintiendo repugnancia, caerá en las redes de la

venganza de Rosa, quien no sabemos si está inventando este discurso para resarcirse de su marido minando sus aventuras extramatrimoniales, o si por el contrario está aceptando la máscara del cornudo con resignación al más puro estilo Beaumarchais. Lo cierto es que en medio de la tensión entre lo bello y lo feo, lo armónico de la musa y la desmesura de los celos, la euforia y la disforia, también de lo moralmente correcto e incorrecto, el objeto que está en litigio ya no son las pasiones, sino la poesía. Poesía que ha ocupado ese lugar de la sentimentalidad viva. Sí, la escuela de las musas ha fracasado estrepitosamente en el momento en que se separa a la literatura de la vida. El desenlace, en tanto que barroco, no podía ser otro.

13.2. Dos niveles de lectura: semiótica figurativa y semiótica plástica.

La experiencia de visionado de la película hará aparecer rápidamente dos niveles de lectura. Uno tiene que ver con la valorización del cuerpo y de la palabra como elementos de figuración en el discurso, como hemos visto en los apartados anteriores; el otro toma en cuenta la relación entre elementos o figuras –independientemente de su caracterización– atendiendo a una arquitectura plástica. Se trata de la doble lectura, que no es excluyente, que distingue entre figurativo y plástico como modos diversos de descifrar las imágenes (Greimas, 1994: 17-42).

13.2.1. De la figuratividad a lo figural.

Valorización de la palabra en el juego neobarroco.

José Luis Guerin se define a sí mismo como un cineasta tímido y pudoroso en lo que a la representación del cuerpo se refiere: «en mis películas nunca he filmado desnudos», afirma (anexo IV: 61). Es más, llama la atención el hecho de que en esta película en la que parece que los personajes llevan una vida tan alegre, la representación del cuerpo se restrinja a encuadres de primer plano, respetando el formato de la entrevista en un esquema de plano/contraplano, o bien integrando a los interlocutores en la misma composición, para sacar a la luz sus relaciones, celos y pasiones.

Ni siquiera en la secuencia 24, en la que Mireia y Juan dialogan tumbados en una cama, se muestra un erotismo explícito. De hecho ella tiene los hombros descubiertos, parece que está desnuda; mientras que bajo el cuello de él vemos el borde de una camiseta, por lo que permanece vestido. Esta diferencia desnudo/vestido quizás nos quiera decir algo más que una simple coincidencia referencial. La construcción de los encuadres niega la visión completa del cuerpo a favor de la palabra dialogada, de modo que toda la secuencia

se articula a través de primeros planos, mediante una oposición entre la frontalidad del rostro de ella y el perfil de él, la desnudez de ella y el pudor de él, quien aparta la mirada dirigiéndola hacia el techo de la habitación (2016; 01:01:34 y ss.; figura 220), evitando interpelar y ser interpelado por su amante, de la que además trata de distanciarse argumentando la instrumentalización de que ambos se han aprovechado en su apasionada relación epistolar:

JUAN: Yo ya te dije que nosotros empezamos a hablar por Internet porque empezamos a utilizarlos. Yo era útil para ti, tú eras útil para mí. [...] Yo no creo que nuestra relación sea a lo que tú tienes que aspirar. De hecho creo que digo muy claro que no tienes que aspirar a una relación como la nuestra. Pero es que te conformas con menos, te conformas con algo que no existe.

MIREIA: Los sonetos son reales, Juan.

JUAN: Internet, una conversación a distancia... ¿es real?

MIREIA: Pero no es más real que un soneto, sigue siendo una construcción literaria. (2016; 01:02:21)

El único encuadre que muestra un cuerpo femenino como objeto de deseo carnal es el de la escena de la habitación de hotel en Nápoles, en el que el profesor Pinto y Mireia pasan furtivamente el fin de semana que luego desata el escándalo al final (secuencia 26; 01:08:26 y ss.). Sin embargo, esta es una representación paradójica. En primer lugar porque la toalla que envuelve a Mireia tan sólo sugiere el desnudo, situando un aspecto temporal terminativo en relación con el acto sexual que, sin haberse mostrado, podría haber acontecido en los minutos precedentes, probablemente. Y por otro lado, porque el cuerpo de Mireia no aparece encuadrado en posición central, sino a través de la presentación de una complejidad que disipa la unicidad transparente de la visión (figura 221): un espejo muestra su espalda justo detrás del busto, proporcionando un punto de vista referido en el que vemos que los ojos que observan a Mireia son los del profesor. Así pues, mientras que en el coloquio con Juan los cuerpos están juntos en el mismo encuadre y abrazados, en contacto directo, y a pesar de todo separados por la dirección de sus miradas; en el diálogo con el profesor, los cuerpos aparecen inscritos en términos visuales distintos dentro del mismo encuadre pero unidos a través de la dirección de miradas entre dos espejos: el espejo de *atreszgo* tras las espaldas de Mireia y el espejo que constituye en sí misma la posición del dispositivo cinematográfico, el cual crea un espacio de la observación análogo al que ocuparía el profesor como sujeto deseante e inspirado por la visión del cuerpo semidesnudo. De este modo, el cuerpo femenino no será jamás un cuerpo idealizado o mistificado, sino un cuerpo individuado por una mirada que lo constituye como objeto de su deseo, acaso poético, de convertir a la mujer en musa. Y es que el profesor aparece en esta secuencia escribiendo un soneto inspirado por aquella visión:

MIREIA: Cosa scrivi?
 PINTO: Mah... sto scrivendo un soneto.
 MIREIA: Io ho ancora il potere di farti scrivere un soneto? Di spingerti a scrivere un soneto?
 PINTO: Ma certo!
 MIREIA: Lo stai scrivendo per me?
 PINTO: Lo sto scrivendo ispirato da te.
 MIREIA: E non da quelle ragazzine?
 PINTO: (ride) ...e non da quelle ragazzine! (2016; 01:09:30)²⁹¹

La sugestión del cuerpo desnudo y del encuentro erótico entre los cuerpos a través de la palabra, rellena el espacio de una ausencia que jamás comparece en cuadro, pero que se hace presente por medio del trazo esbozado. Todo se basa en un entramado de implícitos evocados por medio de la palabra poética y de la palabra dialogada. Así pues, existe una dimensión abstracta de lo figurativo, o lo que es lo mismo, una semántica transversal a diferentes escalas de figuratividad: de un lado, las figuras sensibles o visivas – que podrían corresponder al sentido de la vista, predominante en el cine, o a cualquier otro de los cinco sentidos que pudiera servir de un modo u otro para la figuración– y otras figuras de orden abstracto que sólo se manifiestan por medio de la metáfora, que se manifiestan en el discurso a partir de una forma que no se presenta como evidencia corpórea sino que va adquiriendo, poco a poco, presencia inferida a través de las leyes de coherencia interna entre cada una de las partes o secuencias de un enunciado cualquiera. A este segundo ámbito, laboratorio privilegiado de simbolización y atribución de sentido especialmente en los dispositivos pasionales, como es el caso que nos ocupa, lo relacionaremos con el concepto de «lo figurar», que constituye un fecundo campo de reflexión para la semiótica general y de la imagen, en cuyo seno se explica que

le concept de ‘figural’ indique une dimension ‘visuelle’ interne à la production linguistique. Dans la sémiotique structurelle, le concept a été introduit afin d’articuler de l’intérieur la dimension de la figurativité et d’éviter l’opposition exclusive entre textes figuratifs et non-figuratifs. Le concept ‘figural’ indique, précisément, une dimension abstraite du ‘figuratif’, dimension qui constituerait la base sémantique transversale aux différents types de figurativité. [...] Dans cette perspective, le concept ‘figural’ semble offrir un outil intéressant pour affronter una série de thématiques sémiotiques à l’intérieur d’un même texte: formes qui trouveraient ici un possible niveau commun d’articulation. (Lancioni, 2015: 30)²⁹²

²⁹¹ «MIREIA: ¿Qué escribes? PINTO: estoy escribiendo un soneto. MIREIA: ¿Todavía tengo el poder de hacerte escribir un soneto? PINTO: ¡Por supuesto! MIREIA: ¿Lo estás escribiendo para mí? PINTO: Lo estoy escribiendo inspirado por ti. MIREIA: ¿Y no por esas muchachitas? PINTO: (ríe) ¡...y no por esas muchachitas!» (*tr. n.*).

²⁹² «El concepto de ‘figural’ indica una dimensión ‘visual’ interna a la producción lingüística. En la semiótica estructural, el concepto ha sido introducido con el fin de articular desde el interior la dimensión de la figuratividad y de evitar la oposición exclusiva entre textos figurativos y no figurativos. El concepto de ‘figural’ indica, precisamente, una dimensión abstracta del ‘figurativo’, dimensión que constituiría la base semántica transversal de los diferentes tipos de figuratividad [...]. Desde esta perspectiva, el concepto ‘figural’ parece ofrecer un instrumento interesante para afrontar una serie de temáticas semióticas en el interior de un mismo texto: formas que encontrarían aquí un posible nivel común de articulación». (*tr. n.*).

La homologación entre elementos que se afectan unos a otros presentando una coherencia semántica común a partir de su articulación sintáctica contribuyen en el seno del discurso fílmico a la elaboración de una serie de isotopías que no se muestran sino por medio de la inferencia entre elementos hábilmente colocados sobre la superficie discursiva. Este es el modo en que opera la poética del esbozo desde su economía de medios, apoyándose en la apelación a ese espacio de la recepción que convoca en el más acá de la pantalla, llamando a una participación activa de alguien que está convidado a producir las escenas que faltan, que son precisamente las imágenes del melodrama y de la comedia frívola propiamente dichas. O, mejor dicho, al espectador le corresponde el derecho y el deber de imaginarlas a partir de los pocos rasgos dados, también en este caso de la catarata de diálogos, convirtiéndose en adelante en el protagonista de la negociación de sentido sobre lo que allá está sucediendo: ¿son genios o perversos? ¿Enamorados o adúlteros? ¿Idealistas o cínicos? Depende, claro, de las isotopías que proyectemos sobre ellos a partir del descubrimiento o imaginación figural de aquellas escenas que faltan.

13.2.2. «Le bruissement de la langue»:

emergencia de una plástica cinematográfica.

Siguiendo el método analítico propuesto por A.J. Greimas y ya expuesto en el epígrafe 5.1.1.3.B, el otro recorrido que conduce a la elaboración de una significación en esta película es el de una semiótica plástica, que deja a un lado el problema de las formas visivas de orden figurativo y la dimensión figural las palabras.

Verdaderamente es esta una película para iniciados si atendemos al contenido de los parlamentos, de las entrevistas que se suceden a lo largo de la hora y media de metraje, en tanto que sólo un lector competente en literatura europea será capaz de captar y encajar los juegos de proyecciones recíprocas entre Raffaele Pinto, Mireia, Emmanuela, Carolina o Rosa con respecto a Paolo, Francesca, Lancelot, Ginebra, Beatriz, Dante, Eloísa, Abelardo, Garcilaso, Elisa, etcétera. Si bien es cierto que en algunas secuencias como la 30, el encuentro entre la legítima esposa, –Rosa– y la ilegítima amante –Mireia–, el contenido del diálogo es fundamental para comprender el desarrollo de la trama, en otros momentos el espectador se va a sentir abatido por la avalancha de información desprendida de los eruditos coloquios. Desbordado por la cantidad de citas culturales y desconcertado por el plurilingüismo, el espectador experimentará a menudo la tentación de desconectar. Y desconectará, con pleno derecho, porque incluso en ese caso la película sigue funcionando:

¿no siguen proyectándose acaso fotogramas sobre la pantalla? Probemos entonces a seguir mirando. La palabra pasa entonces a ocupar un lugar secundario, adquiriendo una función similar a la que le asigna Roland Barthes en su ensayo *Le bruissement de la langue*.

Y en cuanto a la lengua, ¿es que puede susurrar? Como palabra parece ser que sigue condenada al farfalleo; como escritura, al silencio y a la distinción de los signos: de todas maneras, siempre queda *demasiado sentido* para que el lenguaje logre el placer que sería el propio de su materia. Pero lo imposible no es inconcebible: el susurro de la lengua constituye una utopía. ¿Qué clase de utopía? La de una música del sentido; por ello entiendo que en su estado utópico la lengua se ensancharía, se *desnaturalizaría* incluso, hasta formar un inmenso tejido sonoro en cuyo seno el aparato semántico se encontraría irrealizado; el significante fónico, métrico, vocal, se desplegaría en toda su suntuosidad, sin que jamás se desgajara un solo signo (*naturalizando* esa capa de goce puro), pero también –y ahí está lo difícil– sin que el sentido se eliminara brutalmente, se excluyera dogmáticamente, se castrara, en definitiva. La lengua, susurrante, confiada al significante en un inaudito movimiento, desconocido por nuestros discursos racionales, no por ello abandonaría un horizonte de sentido: el sentido indiviso, impenetrable, innominable estaría, sin embargo, colocado a los lejos, como un espejismo, convirtiendo el ejercicio vocal en un doble paisaje, provisto de un ‘fondo’; pero, en lugar de ser música de los fonemas de un ‘fondo’ de nuestros mensajes (como ocurre en nuestra Poesía), el sentido sería en este caso el punto de fuga del placer. (Barthes, 2002: 101).

Así las cosas, lejos de caer en el aburrimiento, descubriremos otro discurso una vez que los diálogos se han convertido en un sonido ambiental, en una banda sonora, en un runrún permanente de fondo. Estamos entonces ante la aparición de una semiótica en sentido estricto que no tiene que ver con el reconocimiento de las figuras –acción asentada sobre un código cultural y, si se quiere, iconográfico–, tampoco con la lógica racional de la lengua. Una propuesta para un experimento analítico: vamos a silenciar el audio de la película con tal de descubrir los celos, los juegos de seducción, los guiños entre amantes o las relaciones de poder inscritas en las imágenes mismas.

En primer lugar encontraremos unas composiciones heterogéneas en que las figuras aparecen aisladas en encuadres distintos; encuadres que segmentan y describen un espacio bien estructurado. El profesor está en frente de las alumnas, en el espacio reservado del estrado, de la cátedra, mientras que las alumnas son al principio una masa indiferenciada de rostros. Cuando empiezan a tomar la palabra, el dispositivo topológico las va individuando una a una, dotándolas de identidad; identidad que empezará a desvelarse y a revelarse como plano-retrato que se repite a lo largo de todo el metraje. Es entonces cuando las composiciones empiezan a volverse homogéneas: estos espacios están encuadrados por una forma de mirada que mantiene fijo el punto de vista, que a menudo incorpora el contracampo mediante el reflejo del cristal, y en el que están reunidos los cuerpos, englobados dentro de la misma composición.

Es este el punto clave, el de la composición, más allá de las identidades que representen esas figuras, pues el modo de disponerlas en el encuadre y las relaciones que guardan entre ellas van dibujando las informaciones que, de otro modo, no podríamos averiguar. Ello no quiere decir que las figuras mantengan relaciones armónicas entre sí, sino que por ejemplo, como sucede entre Raffaele Pinto y Rosa en todas las secuencias de contrapunto, ambos cuerpos se dan la espalda y ni siquiera se miran. Poco a poco, además, se van alejando conforme estalla la cólera, ocupando posiciones opuestas en la composición según la categoría topológica central/periférico homologable en el plano del contenido con la categoría conjunto/disjunto (figura 222). La puesta en escena y la composición, como dos técnicas que pertenecen al oficio del cineasta, aparecerían aquí valorizadas en tanto que producen significantes casi coreográficos, del mismo modo que percibíamos significación en el momento de danza contemporánea de *Dos cartas a Ana* según las posiciones, el movimiento y las relaciones resultantes entre los bailarines.

Lo mismo ocurre con las alumnas (figura 223), según composiciones de frente y perfil: mientras que el habla frontal cuestiona y reúne, el rostro de perfil pretende encontrar un punto de fuga, una vía de escape. Idéntico a lo que sucede con Emmanuela, con Carolina y con Mireia, tanto en sus encuentros con el profesor como entre ellas. Y también, como hemos visto de forma bastante clara, con la secuencia en que Mireia conversa con Juan, ambos tumbados en la cama: mientras que el rostro de ella permanecía de frente buscando la mirada y la complicidad, el de él permanecía de perfil, evitando esa misma interpelación.

A estas categorías topológicas se le superponen dentro de los encuadres categorías eidéticas, que son categorías fundadas sobre contrastes cromáticos, cuya forma más esencial es la oposición entre la luz y la claridad, y en último término entre manchas de colores, que a veces muestran, cuando la visión es transparente, y otras ocultan, como sucede cuando media un cristal o velo, en los momentos en que el rostro aparece reflejado en el cristal desdibujando los contornos de la forma reflejada y, sobre todo, en el borrado final de las imágenes. Las manchas generan una opacidad que deforma y transgrede la identidad, o bien desenfocando o bien cancelando la visión. En definitiva, si podemos inferir cuándo la relación matrimonial ha fracasado, cuándo Emmanuela o Mireia viven su idilios con el profesor o cómo todas ellas se desafían entre sí, es por esta forma plástica, organizada en microsistemas semi-simbólicos compuestos localmente en relación de conformidad entre categorías articuladas independientemente en el plano de la expresión y

en el plano del contenido, bajo el esquema de la proporción matemática comprendente de al menos dos términos contrarios en el interior de cada uno de los planos:

A	:	B	::	C	:	D
central	:	periférico	::	conjunto	:	disjunto
nítido	:	borroso	::	presencia	:	ausencia
frente	:	perfil	::	interpela	:	se fuga

13.3. Sólo el cine.

La espontaneidad de esta película consiste por tanto en su capacidad de componer visualmente todo tipo de relaciones melodramáticas desde una forma plástica, que como una danza, van estableciendo una duplicidad entre los parlamentos y las imágenes. Es decir, su capacidad de significación y su eficacia simbólica se asienta sobre la brecha que se abre entre dos niveles distintos, que al modo del *décalage*, vehicula todo el discurso melodramático a pesar de que las imágenes del cine de género hayan desaparecido. De otro modo la película no sería más que un alarde vacío de erudición. Es en esta dimensión en que la obra cobrará todo su sentido:

Sería un conjunto de elementos. Diríamos que en cine el tratamiento de la palabra es muy distinto, la puesta en escena de la palabra en el cine está muy alejada de la problemática de la palabra literaria, escrita. En la palabra escrita está la palabra y allí queda y lo es todo. En cine esa palabra está tensada por mil elementos, por una mirada, un silencio, un contraplano, un gesto, una entonación... la comunicación no verbal. He tomado conciencia de ello en la medida en que me gusta mucho controlar los subtítulos en los distintos idiomas y ahí tomas conciencia de lo que dice una frase y en cambio de lo que dice esa frase dentro de la película, donde pueden haber enormes *décalages* entre lo que se dice y lo que se piensa, o donde lo más revelador no siempre viene dado por las palabras sino por una comunicación que trasciende ese contenido de las palabras. Quiere decir que en la película teóricamente no se hablaría si no fuera de poemas, de rimas, de libros, de maneras de ordenar una biblioteca; y sin embargo a cualquier espectador no le escapa que se trata de otra cosa, se trata de relaciones de poder, de instrumentalización, de seducción, de celos, etcétera etcétera, de cosas que nos conciernen a todos más allá de lo literario. (Anexo V: 80)

Es aquí en donde emerge el melodrama, en donde se consuman las pasiones y se tejen las tramas de celos y de furia; también los elementos cómicos al más puro estilo del cineasta Ernst Lubistch, quien no mostró ninguna escena de sexo para elaborar las escenas más delirantes de comedia erótica. Es este el rasgo que nos confirma a la forma digital del esbozo como una forma accesible, pues bajo el sistema de referencias y de remontajes figurales, lo que se descubre no es otra cosa que una estructura universal que garantiza su eficacia simbólica. Quizás es por ello por lo que la poética del esbozo se justifica como el

punto de partida de una lógica, puesto que como metamorfosis implica una negociación de sentido que a cada paso opera, tarea para la cual convoca necesariamente a un intérprete o enunciatario que complete este sistema de provocaciones mediante su hacer inferencial. Aquí es donde regresa, inesperadamente, el cine:

El contexto es un contexto de personajes que están en la filología, por tanto es lógico que hablen de filosofía y de literatura. Si estuvieran en un hospital hablarían de su oficio, de otras materias, y eso no quiere decir que el espectador deba conocer la cantidad de claves que pueden referirse en la película como tampoco si el contexto es un hospital debe conocer el espectador el léxico de los hospitales. La lógica dramática de la película se entiende una manera muy inmediata, muy directa. Eso no quita que si hay alguien que tenga realmente el placer por lo literario pueda entrar a otro nivel e investigar un poco más la relación entre los sentidos de los personajes, lo que pasa entre ellos y las referencias literarias que se manejan. Pero a mí me importaba mucho hacer una película no-teórica ni para un público especialmente iniciado en Literatura, sino que en su esencia pudiera ser comprensible para todo el mundo. Yo creo que esa es una de las cosas que caracteriza al cine, un afán de universalidad frente a la televisión donde muy legítimamente se hacen programas muy especializados o muy locales. El cine en cambio tiene la vocación de trascender lo local y despojarlo, y que la esencia llegue por igual a un espectador de cualquier rincón del mundo. Esa por lo menos es mi base teórica. Es decir que por minoritaria que sea una película, en su esencia pueda ser comprendida por un espectador de un extremo del mundo o de sus antípodas. (Anexo V: 81)

Frente a la capacidad de escribir unos diálogos chispeantes, que sería pericia e ingenio del literato o del dramaturgo, el arte de establecer unos límites, de disponer los cuerpos en el interior de ese espacio encuadrado, de proponer una serie de relaciones o de articular las zonas de luz y de sombra en función de superficies potenciadas o retraídas, encontrando ahí la significación... eso es, en rigor, y a día de hoy, hacer cine.

14. APÉNDICE. *LE SAPHIR DE SAINT LOUIS* (2015) O LA CÁMARA DE LAS CURIOSIDADES.

Sinopsis: La Rochelle, Francia. En esta ciudad costera el cineasta recibe el encargo de realizar un documental en la catedral de Saint Louis. Más que un legado de valor artístico este edificio entraña una parte de la memoria colectiva del lugar. En una de las capillas de dicho templo el encuadre aísla un solo elemento: un exvoto en forma de cuadro pictórico que da cuenta de la singladura de un buque, el Saphir, en el siglo XVIII. Tras él se descubre la primera pista de una historia: «capitaine Monsieur H. D. Rossal – 1741 après 136 jours de traversée de Chama à Saint-Marc – côte de Saint-Domingue»²⁹³. Desde este punto el discurso fílmico no mostrará una reconstrucción historicista o una película de aventuras, sino que propondrá una multitud de conexiones que dan cuenta de una ciudad, de una situación política, social, religiosa, cultural en definitiva, inscritas en la arquitectura y en los elementos contenidos por ella; marco en el que la pintura se convierte tan sólo en el punto de partida de multitud de motivos figurativos y temáticos esbozados.

A menudo la investigación se ve obligada a transitar por caminos que no había previsto: cuando este proyecto comenzó en el año 2013 el objeto de estudio contaba con 6 películas; pero durante el proceso, José Luis Guerin produjo otras dos: *La academia de las musas* (2016) y *Le saphir de Saint Louis* (2015). A la primera de ellas le dedicamos el correspondiente análisis por la importancia de su impacto en el ecosistema cultural español de 2016. La segunda en cambio llegó con discreción, de manera casi clandestina, a algunos festivales especializados –en España, Huesca; y Punto de Vista en Navarra–, y en verdad se ha de reconocer que resultó complicado acceder a ella. Pero su carácter ensayístico, al igual que las otras, también su forma digital, la hacen merecedora de unas páginas a modo de apéndice, con tal de incidir en algunos puntos y cerrar este recorrido de reflexión.

Le saphir de Saint Louis surge como una obra de encargo en condiciones bastante más estrictas que en otras ocasiones, lo que fuerza la búsqueda de una escritura quizás distinta a la empleada en los casos anteriores. Así lo declara el autor:

Yo estaba impartiendo mis clases en Cuba cuando me llamó Silvie Pras del Festival de La Rochelle y me habló de que quería realizar el encargo de hacer una película sobre la catedral de La Rochelle. [...] Hay que decir que siempre te vas nutriendo de los límites. El límite de hacer una película sobre una catedral es uno, pero no es el único, había otros límites que establecía el contrato. Tenía que utilizar también *lycéeants* –estudiantes– en la realización de esta película, había límites presupuestarios, y sobre todo, había un límite más dramático para mí, que es el de tener una fecha muy cerrada para la película. Digo esto porque normalmente yo me alargo mucho en la realización de películas, porque a mí me gusta mucho ir incorporando los accidentes, los azares, ir descubriendo la película en su propia realización, otorgar un tiempo muy prolongado al montaje, que es mi auténtica mesa de escritura, donde redescubro, reinvento la película. Pero en este caso hay únicamente dos meses de tiempo entre el rodaje y la proyección obligada aquí en el festival de La Rochelle. Es decir que esos límites te llevan también a pensar de otra manera porque no había entonces una práctica como la que he llevado a cabo en otras ocasiones a partir de lo observacional, de estar viviendo un tiempo en un espacio con una cámara y un equipo muy reducido, pasando un mes en la catedral, volver, alternar un poco fases de montaje con otras de rodaje, e ir descubriendo la película ahí. A mí

²⁹³ «Capitán señor H.D. Rossal – 1741 después de 136 días de travesía desde Chama hasta Saint-Marc – costa de Santo Domingo.» (tr. n.).

me interesaba mucho el personaje del sacristán, que es el verdadero habitante de esa catedral. Cómo prepara la *mise en scène* de las misas, de las ceremonias: la música, los colores, los vestidos, la iluminación... es un poco como un *metteur en scène* de cine. Seguir elementos vivos y cambiantes me llevaba mucho más allá del plazo acordado para presentar la película. Tuve que pensar un asunto mucho más controlable. Es decir, que van siendo límites que te descartan posibilidades. Y dentro de eso, yo encontré en esa catedral la pequeña capilla de los marinos, donde sentí una llamada como cineasta porque esos cuadros de los exvotos convocaban un imaginario para mí muy rico de las novelas iniciáticas de la literatura del XIX. La literatura que colonizó mi imaginario infantil, mis sueños de infancia: las novelas de Stevenson, de Emilio Salgari, también más adulto de Conrad, de Herman Melville.... Los muchachos jóvenes que se apuntan de grumetes en una travesía hacia un mundo desconocido. Todos esos barcos de naufragios convocaban de una manera poderosa este imaginario y me sedujeron. Y dentro de esa galería de cuadros de la capilla de los marinos encuentro uno en particular que aparte de cumplir con ese elemento de seducción para mí contiene un relato central para Europa, que es el del enriquecimiento de nuestras ciudades, de nuestras poblaciones, de nuestros países, con el enriquecimiento a base de esclavos. Un elemento vertebrador de la economía europea del que se habla poco. Se habla de enriquecimiento a partir del chocolate, del algodón, del azúcar en el caso de La Rochelle, obviando lo que hay detrás, que es la trata humana. (*Cultura Film*, 2016: 00:08:57)

Ello da lugar a un proceso de investigación para buscar la forma tan sólo deseada: «como en otras ocasiones es a partir de un encargo como se crea una implicación especial con el lugar [...]; como decía la frase de Truffaut ‘un cinéaste devrait tout savoir’, un cineasta debería saberlo todo» (Guerin en *Cultura Film*, 2015: 00:02:20)... aunque en este caso parece que el cineasta comienza desde el más completo desconocimiento. El punto de partida es incluso el de una indiferencia: llama la atención que José Luis reconoce que «me dieron el tema perfectamente asignado, para mi perplejidad», sin embargo, esta no fue una cuestión fácil de afrontar puesto que «era un tema que no me interesaba para nada *a priori*: la catedral de La Rochelle. [...] Me quedé preocupado, ¿hay una catedral en La Rochelle? Creo ser bastante sensible a la arquitectura de catedrales de estilo románico y gótico ‘flamboiant’, [...] pero nunca la hubiese elegido, habría dado prioridad a otros muchos motivos. Luego ese es el reto de una película de encargo y lo que es excitante: mostrar algo que tú nunca habrías elegido por ti mismo» (Guerin en *Cultura Film*, 2015: 00:05:15).

Podemos inferir que *Le saphir de Saint Louis* consuma a marchas forzadas el plan de fuga de nuestro cineasta hacia las periferias. También hacia las periferias de su propia filmografía, en tanto que requiere adoptar nuevas prácticas en relación con las estilísticas anteriores. Así es que por un lado este trabajo se ubica en la periferia de la tradición canónica, empleando nuevamente las técnicas de exploración documental y la búsqueda de las formas cinematográficas en vivo como punto de partida. Y de otra parte, una vez situado en el espacio de la exploración, la catedral de La Rochelle, emprende una huida hacia los márgenes del lugar antropológico, un desplazamiento más allá de las imágenes turísticas e historiográficas para buscar algo que aún permanece como desconocido. Quizás

es por ello que la primera imagen de esta obra muestre el cielo (figura 224): el deseo de infinito, el espacio casi abstracto que muestra la inmensidad ansiada sin línea alguna en el horizonte. Pero esta primera imagen no consiste en un paisaje limpio, sino que cuenta con un elemento compuesto sobre él: una veleta con forma de barco. Asistimos por tanto a la presentación de un motivo figurativo compuesto con los materiales que ofrece la exploración documental de una realidad: el anuncio de la isotopía temática central, el motivo de los viajes, navíos y aventuras de los siglos XVII y XVIII. También encontraremos la visión de un campanario visto a través del marco de una ventana, lo que confirma el carácter producido y situado de ese punto de vista como el producto de una enunciación. Se pone así de manifiesto la artificialidad de este ejercicio, que más que dar cuenta de la cronología de una documentación, es un constructo hábilmente compuesto que tematiza dicho proceso como cauce discursivo; generando una tensión entre las expectativas y los hallazgos al igual que en la estructura rítmica de un poema.

Comienza así la exploración del edificio catedralicio en el decurso de la película. Es este el ámbito en el que se circunscribe la indagación del tema que, se espera y se desea, aparezca en su interior. Nuevamente estamos ante la película sin película; ante la búsqueda de materiales para elaborar un discurso y no ante el discurso mismo. Este monumento que no sobresale precisamente por su valor artístico se presenta entonces como una enorme complejidad, como un gabinete barroco repleto de cajoncitos que se abren y se cierran a voluntad; en el interior de cada uno de los cuales encontraremos quizás no tanto tesoros como todo tipo de elementos acumulados. Así es que, a pesar de la sensación de inmediatez del modelo de visualidad documental, en seguida este se verá cuestionado por una opacidad que tiende al caos, y en el extremo, a la banalidad. ¿Qué elemento de todos los que allí están acumulados merece realmente la pena? Es la metáfora de lo múltiple y lo diverso, reunido en común sin aparente orden ni concierto, y además, en una desbordante simultaneidad. ¿Qué rige ese conjunto? Ello supone el misterio de partida en cuanto se instala el cinematógrafo digital en el espacio a observar. David Jay Bolter y Richard Grusin, cuando explican la lógica de la hipermediación en los medios de comunicación digitales, se valen de las *Wunderkammer* o «cámaras de las curiosidades», equivalentes también a las catedrales europeas como «una colección de espacios hipermediados, tanto físicos como representacionales», en vista de «sus vidrieras, relieves escultóricos e inscripciones»:

Los espacios representados y los espacios tridimensionales se combinaron secularmente en los gabinetes y habitaciones suntuosas de los siglos XVI y XVII, en los que no era raro encontrarse decenas de cajones, puertas, y paneles o murales pintados con paisajes en perspectiva o escenas de género. Las pinturas de las puertas y cajones irónicamente duplicaban el espacio tridimensional que al tiempo celaban. Así, las pinturas bidimensionales de las puertas se abrían a un espacio de ficción, mientras que las puertas mismas se abrían a un espacio físico real. [...] No hemos sido los únicos en notar estos parecidos. En *Good looking*, la historiadora del arte Barbara Stafford ha notado un paralelismo entre los medios digitales y los gabinetes barrocos —en particular cuando describe la así llamada *Wunderkammer*, la cámara de las curiosidades. ‘Retornando al amasijo disyuntivo almacenado en los gabinetes del siglo XVII o cámaras de las curiosidades, el visitante moderno se ve golpeado por las demandas intensamente interactivas. Desde la perspectiva retrospectiva de la era digital, los artefactos en una *Wunderkammer* parecen menos fenómenos físicos y más vínculos materiales que permiten al espectador retomar las asociaciones personales y culturales complicadas. Vistas desde el mundo de la Ilustración, de placeres aparentemente misceláneos, discernimos que la mezcla de madera, piedra o metal, las reliquias religiosas, los fósiles, los fetiches exóticos, los restos animales, los retratos en miniatura, los grabados pequeños, las páginas de un libro de bocetos, son ancestros distantes de nuestro sofisticado *software* actual’. (Bolter & Grusin, 2011: 42).

Este trabajo tematiza entonces como espacialidad una *Wunderkammer*, pero lo hace desde un punto de vista distante, como el de un forastero que se encuentra por sorpresa con toda esa diversidad extravagante. En paralelo, la tematización del dispositivo digital también pasa por la metonimia con respecto al tejido enmarañado de visitantes, de guías, de grupos, de rostros que escrutan el espacio del templo con una mezcla entre la extrañeza y la fascinación, lo que permite instaurar aquella forma de mirada tendente al neutro eliminando por completo cualquier actitud de piedad o de mistificación solicitada por el espacio religioso. Es esta la mirada del *flâneur*, figurativizado por partida doble mediante el punto de vista enunciativo y por la voz en *off* del locutor André Wilms, acompañante fiel de aquel silencioso testigo ocular, a veces en pugna dialéctica de confrontación entre ellos. El *flâneur*, además, se puede plantear en este caso como la variante urbana y burguesa del personaje dieciochesco que se embarcaba en empresas navales, etnográficas o naturalistas, también del grumete en busca de aventuras del XIX. Aunque esta *flânerie* evoca por una conexión temática a sus antepasados ilustrados, pero lo cierto es que ya no necesita embarcarse a las antípodas para experimentar la refinada sensación de curiosidad, en tanto que el mundo posterior al Barroco que tiende a la globalización del comercio y de las culturas, tiende a elaborar pastiches como los de la galería, el museo o incluso el propio templo, entendido este, claro, como un espacio recorrido de prácticas sociales que, en el caso de La Rochelle, se convierte en lugar de litigio incluso entre religiones y culturas completas.

El paseante se adentra en el espectáculo de una cámara de las curiosidades, la cual ya no se encuentra escondida tras la puerta disimulada por la decoración de un palacio. El

mundo mismo, y en especial los espacios altamente semiotizados, como son efectivamente los templos católicos, pasan a ser objetos de fascinación en vista de su desbordante sobrecarga informativa. Ante este estímulo, el enunciador fílmico se neutraliza entonces como figura: todo llama su atención, todo le interesa, y en el extremo, no sabe lo que va a encontrar durante el camino. La idea de la errancia en el circuito externo de los hechos cinematográficos –un cineasta español, conocido por ser un hombre de mundo, se encuentra en un espacio en el que es extranjero– queda tematizada en el circuito interno a través de una instancia movida por un deseo que podríamos asimilar nuevamente al modelo de discursivización de Marcel Proust en *À la recherche du temps perdu*.

Hasta en tres momentos distintos de aquella obra, como mínimo, encontraremos al personaje literario Marcel situado en el precario límite entre la realidad y el deseo, entre la fascinación y el hallazgo fortuito. Los podemos situar en torno a las grandes experiencias de viaje tematizadas por la novela: la iglesia de Combray, el entorno de Balbec y Venecia como cosmos utópico. En todos los casos el espacio aparece figurativizado por medio de la palabra poética, de modo que no produce una representación, sino que el espacio se presenta como tejido que al mismo tiempo lanza sus provocaciones al sujeto y lo constituye como contemplador curioso o sagaz observador, estableciendo la relación recíproca que opera la transformación entre el término neutro y el término complejo. En Combray es la inagotable disposición de imágenes heterogéneas la que moviliza la fantasía del niño surcando un templo transfigurado en cámara de las curiosidades:

Mientras mi tía hablaba así con Françoise, yo acompañaba a mis padres a misa. ¡Cuánto me gustaba nuestra iglesia y cómo vuelvo a verla como si la tuviese delante! Su pórtico, por el que entrábamos, negro y picado como una espumadera, estaba alabeado y profundamente hundido en los ángulos [...]. Sus vidrieras nunca tenían tonos tan tornasolados como los días en que el sol aparecía poco, de modo que, si estaba afuera cubierto, podíamos estar seguros de que en la iglesia estaría bien despejado [...]; un instante después, las vidrieras en forma de rombo habían cobrado la profunda transparencia, la infrangible dureza, de zafiros que hubieran estado yuxtapuestos sobre un inmenso pectoral, pero tras los cuales se sentía –más grata que todas aquellas riquezas una sonrisa momentánea del sol [...]– aquel tapiz deslumbrante y dorado de miostas de vidrio. Dos tapices de lizo alto –cuyos colores, al fundirse, les habían añadido expresividad, relieve, fulgor– representaban la coronación de Esther –la leyenda atribuida a Asuero las facciones del rey de Francia y a Esther las de una dama de Guermantes de la que estaba enamorado–: [...] todo aquello –y, más aún, los objetos preciosos que legados a la iglesia por personajes que eran, para mí, casi personajes de leyenda [...], gracias a lo cual avanzaba yo por la iglesia, cuando nos dirigíamos a nuestras sillas, como por un valle visitado por hadas, en el que el campesino se maravilla de ver en una roca, en un árbol, en una charca, el rastro palpable de su paso sobrenatural. (Proust, 2000, I: 67-69)

En la película, del mismo modo, el enunciador va avanzando por el espacio, produciéndolo al mismo tiempo que este aparece como el producto de la presentatividad

enunciativa. Pero no lo hace sólo a partir de una única mirada, sino de un enjambre de miradas. Algunas humanas, como las de otros visitantes fascinados; otras imaginadas a partir de las figuras y de los elementos ornamentales que pueblan el templo, generando hipotéticas relaciones de montaje entre áreas alejadas entre sí, gestos que complican aún más la red textual que teje ese mismo espacio (figura 225).

Hay también un elemento que parece que lo atraviesa todo, como ya aparecía en el pasaje de Proust: la luz. Una luz pesada que se filtra por entre las ventanas del templo, y en las filmaciones reposadas y contemplativas, adquiere incluso un peso a partir de la visión de las partículas de polvo que flotan por el aire (figura 226). Se abre así una cuarta dimensión que curva la triple topología espacial de la visión en perspectiva de los encuadres: se trata de la dimensión del tiempo, que conectaría momentos distintos en tanto que abra pequeñas brechas en los mismos espacios según el matiz de la luz recibida, haciendo presente lo cambiante y precario de un solo instante. De este modo, la película se aleja del modelo documental, puesto que no representa o restituye una porción de la realidad de manera testimonial, sino que pasa a ser espacio de especulación fecunda, diálogo entre hipótesis formuladas, a veces negadas y otras aplazadas. Proust, por su parte, lo expresa de forma lúcida en la misma descripción de la experiencia infantil en Combray:

[Todo aquello] hacía que fuera para mí algo totalmente distinto del resto de la ciudad: un edificio que ocupaba, podríamos decir, un espacio de cuatro dimensiones –la cuarta sería el tiempo–, que desplegaba a través de los siglos su navío, que, –de bovedilla en bovedilla, de capilla en capilla– parecía vencer y franquear no sólo unos metros, sino también épocas sucesivas de las que salía victorioso, ocultando el rudo y feroz siglo XI en el espesor de sus muros. (Proust, 2000, I: 69)

Feliz coincidencia es que aparezca en este pasaje la metáfora del navío, pues en el deambular sin rumbo por las naves catedralicias, en la película, uno de los elementos posiblemente menos ostentoso que se conserva en el primer templo de La Rochelle, es precisamente el del exvoto en forma de cuadro pictórico tras el cual se descubre toda una leyenda de inciertas resonancias: la del navío negrero Saphir que tuvo que afrontar en el año 1741 todo tipo de vicisitudes.

Saber mirar ha de producir su fruto. Entre las naves cargadas de simbología, elementos que reconducen a un dogmatismo indemostrable, la cámara surca dependencias, obras, personas, actividades. Por un momento podría ser un grupo de estudiantes, o la historia de las piedras que formaron esa torre que vamos recorriendo de arriba a abajo en un largo plano que muestra las muescas del pasado, el corte nada limpio de una piedra que nos habla de la reutilización, o ese órgano que deja patente la circulación del aire y del sonido entre las naves del templo. Cuando el cineasta puede estar a punto de desfallecer abrumado por la imposibilidad de encontrar un tema sugerente para su historia, aparece en la percepción del acostumbrado a mirar, lo anormal, lo excepcional, lo que sobresale por encontrarse fuera de lugar cuando se enfoca la mirada sobre un cuadro. Un cuadro de calidad más que discutible, pero que no

llamaría la atención por encontrarse en una capilla dedicada a los exvotos, a esos actos de acción de gracias tan frecuentes en los templos y que, en ciudades maríneas, suelen recordar tragedias, desgracias y también salvamentos milagrosos. (Maestro, 2016)

Desde este momento, como en la cámara de las curiosidades barrocas, la puerta que muestra una imagen artificial cela un espacio «real», aunque ese espacio «de realidad» pertenezca al pasado y tan sólo se pueda transitar hacia él mediante un poderoso acto de imaginación. Es más, dicho límite imposible se franquea a condición de que el sujeto establezca una atenta forma de mirada *sobre* y no *a través de* la superficie que vela la visión, volviendo una vez más sobre la metáfora de la ventana ciega en otras tantas películas que señala el lugar de sucesivas operaciones de *débrayage* y *embrayage* paralelas –enunciación enunciada–: aislando los elementos de la misma superficie pictórica, la figuratividad del navío, el rostro despavorido que vemos a través de la ampliación óptica de una lupa, el rompimiento de gloria en los cielos, etcétera, se reconstruye toda una película de aventuras. Pero al mismo tiempo, esa ventanita abierta re-semantiza todo el espacio que lo circunda, de modo que a ambos lados del cuadro empiezan a aparecer relaciones entre todo tipo de elementos ornamentales: desde las pinturas que representan a los vientos castigando con sus resoplidos a las pequeñas naves hasta la presencia que anuncia el prodigio de los ángeles trompeteros en las pequeñas esculturas de los púlpitos o del coro (figura 232). El proceso de lectura, tal y como reflexiona Marcel en su visita a Venecia durante el volumen *Albertine disparue*, se plantea como un montaje de atracciones, como un proceso de implicación creativa, una forma de conocimiento que presenta el espacio más que lo representa: «al leer, se adivina, se crea [...]. Buena parte de lo que creemos procede –y hasta las últimas conclusiones, con un empecinamiento y una buena fe semejantes– de un primer error en las premisas» (Proust, 2007, VI: 258).

En el caso de la película de Guerin no se trata de un error en las premisas: consiste en producir, negociar, pactar, esas mismas premisas en una interpelación, provocando un desvío con respecto a otras formas de mirada. Descubrir el discurso, no imponerlo a esa realidad; igualmente, no dejarse avasallar por la monumentalidad de un objeto o por los usos y prácticas socialmente establecidos que los recorren –en este caso un discurso religioso–, sino instalarse en el lugar del entrecruzamiento, del tejido y de la complejidad.

Así pues, en esta obra encontraremos un desplazamiento, o mejor dicho, una tensión: bajo la apariencia simple de una descripción contemplativa encontraremos que todo ello permite en realidad tematizar el problema de la mirada en el cine y el post-cine: «probablemente en cine el tema es siempre la mirada», se plantea Guerin en una entrevista

concedida a *Cultura Film* (2016; 00:07:18). Llegamos así a la posibilidad de avanzar una pequeña conclusión de este breve análisis sobrevenido: la película abre sus propias carnes mostrando a corazón abierto cómo se establece la mirada –enunciación–, las relaciones y la evidencia del montaje –enunciado– y las actitudes de lectura que el mero hecho de encuadrar suscita –las condiciones de posibilidad de su sistema–. Tematizando el mecanismo poético asistimos entonces a una serie de transformaciones o pasajes entre formas en virtud de una sintaxis profunda, en la que el objeto convoca al contemplador y este, en tanto que instancia de observación movilizadora, dota de existencia semiótica a esos mismos elementos acumulados y en un principio indiferentes en el caos de la cámara de las curiosidades.

Desde el punto de vista del análisis semiótico generativo, aparece entonces una homologación entre la sintaxis de profundidad y el hacer interpretativo que convierte a las estructuras, pasando a través de un nivel a otro hasta la sintaxis de superficie (*cf.* Greimas, 1989: 136). Hacia los niveles profundos, ello pone en evidencia el propio proceso de simbolización –¿qué reglas rigen para establecer correspondencias y establecer una reciprocidad?–; mientras que hacia la superficie da lugar a un proceso discursivo de recomposición de una entidad significativa en virtud de los despliegues u operaciones de *débrayage/embrayage* que proyecten posibilidades alternativas en cuantos enunciados vayan apareciendo como esbozos con desarrollos potenciales.

Ello confirmaría igualmente el desplazamiento del relato narrativo como forma omnicomprendiva de la modernidad hacia el cuestionamiento que supone preguntarse por los elementos que permiten no sólo elaborar los discursos, sino construir también la realidad, esto es, tomar el proceso de discursivización como la elaboración de un espacio de sentido habitable. El cine digital, en su ligereza de escritura, se emplea a fondo para deshacer la urdimbre, cuestionar la forma dada y componer otros discursos enfocados, articulados y tematizados; en este caso, por ejemplo, desde un edificio monumental de una ciudad europea al drama del naufragio de un buque en el siglo XVIII, desde la aventura naval hasta el tema de la trata de esclavos. Siempre a fuerza de contemplación y a fuerza de montaje, negociando la distancia justa y la forma –o las formas, alternativas– adecuadas como para practicar dichas transformaciones.

BLOQUE V: CONCLUSIONES.

Corresponde al final del recorrido contestar uno por uno a los objetivos que nos habíamos propuesto en los apartados iniciales. Si en el Bloque I realizamos un descenso desde lo general –¿qué podemos saber a través de la Ciencia Transmoderna?– hasta lo particular –un *modus operandi* con el corpus–, en este caso se debe actuar a la inversa: ya que la segunda mitad de nuestro trabajo ha procedido conforme a la negociación directa con el objeto de estudio, ahora aquellos razonamientos particulares deben o bien confirmar, o bien matizar, o bien enmendar todo el edificio de la investigación.

Comencemos pasando revista a los objetivos específicos, de lo concreto a lo abstracto, del nivel empírico a las cuestiones de teoría y método.

Documentar un episodio y una filmografía de la Historia del cine español a través de la catalogación filmológica de los objetos y del trazado de un corpus de elementos con los que guardan relaciones contextuales, intertextuales y paratextuales.

Hemos localizado un total de 42 objetos filmicos firmados por José Luis Guerin entre 1975 y 2017, de distinto tipo, acabado, estilo y forma. A ello se añaden las cuatro entrevistas en profundidad que hemos producido y los materiales bibliográficos recuperados, tanto directos –sus escritos de juventud en *Surcando el jardín dorado* o en el catálogo de *La dama de Corinto*, también guiones y documentos de producción– como indirectos –recogidos en distintas publicaciones, o en el caso de *La muerte de Lancelot*, en soporte videográfico–. Ello constituye un archivo lo suficientemente sólido y coherente como para afirmar que aquí se ha dado cuenta con propiedad de una figura importante del cine español perteneciente al cambio de siglo; documentación que ha permitido esclarecer y fijar su filmografía, identificando los objetos que la componen, eliminando algunos que no existían como tales, estableciendo las relaciones oportunas entre ellos y subsanando las lagunas que quedaban, especialmente en la primera etapa.

Así es que, como consecuencia, podemos elaborar dos recorridos alternativos por la filmografía, a la luz de sendos criterios distintos: uno sincrónico y otro diacrónico. El primero de ellos lo desarrollaremos a continuación; el segundo, al asumir un grado mayor de elaboración, requiere de ciertos razonamientos que tienen que ver con el desarrollo de la investigación. Por ello lo pospondremos hasta el lugar en donde se responde al primero de los objetivos generales.

Atendiendo a la desestabilización de conceptos como el de «película cinematográfica», el primer recorrido por la filmografía se ordenará en una clasificación inductiva, según la duración y las prácticas observadas en torno a cada uno de los objetos fílmicos encontrados. Las variables encontradas en la inducción son las siguientes:

- I- Objetos cuya existencia está contextualmente documentada. Este proceso se ha llevado a cabo de acuerdo con tres fuentes:
 - a. Existen como objetos a disposición del público en distintos soportes: analógicos en película, digitales sobre disco o digitales distribuidos desde la nube –como ha sucedido con la copia con la que hemos trabajado en el análisis de *La academia de las musas* o en *Le saphir de Saint Louis*–. Atendiendo al modo en que hemos localizado los documentos fílmicos:
 - depósito en filmotecas, en donde hemos consultado algunos trabajos.
 - exhibición pública en salas, espacios informales o espacios expositivos.
 - repositorios y plataformas cinematográficas en línea.
 - edición videográfica: ediciones que a menudo recopilan una serie de piezas subordinadas a otros trabajos mayores pero, a pesar de lo cual, observamos un funcionamiento interno y una cierta autonomía de cada una de ellas como objetos dotados de sentido.
 - b. Testimonio confeso del propio autor recogido en las entrevistas realizadas durante el proceso de investigación.
 - c. Fuentes secundarias: críticas, artículos y publicaciones diversas en las que encontramos constancia de ellos.

En el caso de entrar en conflicto la fuente primaria con las fuentes secundarias hemos preferido privilegiar la opinión del autor. El motivo radica en que el carácter inacabado de muchos de estos trabajos así como el descubrimiento de las bases de la lógica del esbozo provocan que en ocasiones los proyectos hayan quedado abandonados, inconclusos, o bien hayan derivado en otra cosa; por lo que una información publicada podría dar cuenta del estado previo de algo que, finalmente, tomó un curso distinto si es que llegó a realizarse. En este sentido se habrá de reconocer que es el autor quien tiene la última palabra sobre el destino de sus actividades.

II- Entidad formal: percepción de una superficie discursiva, acabada o inacabada en cuestión de montaje, se encuentre a disposición pública o no. El criterio de entidad formal comprende, naturalmente, la categoría del *non finito* como objeto de plena legitimidad.

III- Espacios y medios de la recepción: ello nos conducirá a establecer un subgrupo, el de las instalaciones, en donde el espacio expositivo pasa a ser también ámbito de interés discursivo al tiempo que contiene a la película en su interior. Vemos por tanto que se produce un desplazamiento de los «lugares cinematográficos» aparejado a la mutación digital de los soportes. De este modo se confirma la hipótesis de que el post-cine puede entenderse como una etapa ulterior del denominado durante el siglo XX como «cine expandido», el cual se disemina en diferentes direcciones, al tiempo que trasciende los cauces genéricos o las prácticas de producción y de recepción de los modelos clásicos.

En consecuencia, elaboraremos la clasificación filmológica siguiente en cinco conjuntos razonados. Una descripción detallada de cada uno de los objetos referidos en virtud de la documentación consultada se puede encontrar en el anexo I:

1. Películas cinematográficas: 8 objetos identificables en una pieza filmica única de duración superior a los 60 minutos, sea analógica o digital: 1) *Los motivos de Berta* (1983/84); 2) *Innisfree* (1990); 3) *Tren de sombras* (1997); 4) *En construcción* (2001); 5) *En la ciudad de Sylvia* (2007); 6) *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007); 7) *Guest* (2010); y 8) *La academia de las musas* (2016).
2. Mediometrajes: objetos identificables en una pieza filmica única de duración superior a los 20 minutos e inferior a los 60, formato que se postula hasta ahora como estrictamente digital: 9) *Dos cartas a Ana* (2010), 10) *Recuerdos de una mañana* (2012) y 11) *Le saphir de Saint Louis* (2015).
3. Cortometrajes: todas aquellas piezas audiovisuales inferiores a los 20 minutos que, constituyendo un objeto-discurso con una superficie que se ofrece para su fruición y análisis, se encuentran a disposición pública:
 - 12) *Memorias de un paisaje* (1979).
 - 13) *Naturaleza muerta* (1981).
 - 14) *Souvenir* (1986): en relación transtextual con *Tren de sombras*.

- 15) *Notas para un casting* (1989-1990): en relación transtextual con *Innisfree*.
 - 16) *Localización para Innisfree con Lord Killanin* (1989-1990): en relación transtextual con *Innisfree*.
 - 17) *El cottage* (1989-1990): en relación transtextual con *Innisfree*.
 - 18) *Rodaje en Pat Cohan bar* (1989-1990): en relación transtextual con *Innisfree*.
 - 19) *Extracto de un film experimental de Monsieur Fleury, film familiar* (1997): relación transtextual con *Tren de sombras*.
 - 20) *Mujer esperando un tranvía* (mayo de 2006): relación transtextual con *La ciudad de Sylvia* y *Unas fotos...*
 - 21) *Tren París-Estrasburgo* (mayo de 2006): relación transtextual con *La ciudad de Sylvia* y *Unas fotos...*
 - 22) *En la ciudad de Lotte* (2007): secuencia eliminada del montaje de *Unas fotos*, con la que establece, pues, una relación transtextual similar a la del avatexto.
 - 23) *Mujeres esperando el tranvía* (2007): relación transtextual con *La ciudad de Sylvia* y *Unas fotos...*
4. Filmografía fantasma: Myriam Mayer denomina como «fantômes des films» o «filmes fantômes» (Mayer, 2010: 354) a todo un conjunto definido por el carácter *non finito* de las obras que lo componen, por la ausencia de copias disponibles o por la heterogeneidad de sus materiales. Las «obras fantasma» serán igualmente para nosotros todas aquellas que es posible encontrar reseñadas o que, aun reconocidas por el propio autor, no están a disposición del público. También sucede que algunas de ellas se han quedado en la mera acumulación de materiales en bruto, ni tan siquiera con las grabaciones de sonido sincronizadas con la imagen filmada, especialmente de los primeros años.
- 24) *Obra sin título* (1975). Perdida: destruida por el autor.
 - 25) *La hagonía de Agustín* (1975).
 - 26) *Furvus* (1977).
 - 27) *Elogio de las musas* (1977).
 - 28) *El orificio de la luz* (1977).
 - 29) *Acuérdate de Isabel* (1977-1979).
 - 30) *La dramática pubertad de Alicia* (1978).
 - 31) *Retrato de Azucena* (1980).

- 32) *Retrato de Daniela* (1980).
- 33) *Retrato de Marga* (1980).
- 34) Proyecto sin título (1980-...): entrevistas a cineastas y teóricos. Inconcluso.
- 35) *Apuntes de un rodaje* (1982). Relación transtextual con *Dulces horas* de Carlos Saura.
- 36) *¿Te acuerdas de Margarita?* (1984). Inconcluso.
- 37) *Retrato de Silvia Gracia* (1984).
- 38) *Sylvia y los esquimales* (guión cinematográfico, 1987).
5. Instalaciones: trabajos que se incardinan en prácticas museísticas y expositivas, como es el caso de 39) *Las mujeres que no conocemos: film en 24 cuadros* (2007-2008, pabellón de España en la Bienal de Arte Contemporáneo de Venecia), 40) *Correspondencias* (CCCB) o 41) *La dama de Corinto* (Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente); entendiendo aquí que *Dos cartas a Ana* podría formar parte tanto de este conjunto, subordinada, como del grupo de los medimetrajes. Con todo mantenemos la separación operativa entre ambas en tanto que *Dos cartas a Ana* se encuentra editada en DVD y puede funcionar como objeto autónomo a disposición pública una vez concluida la exposición.
6. Apócrifos: este área incluye un solo objeto particular. Es la contribución al film colectivo 42) *City life*, titulada *Eulalia-Marta* (1988-1989), obra repudiada por el autor y calificada de «inasumible» en su forma final puesto que no pudo supervisar el montaje.

Esta diversidad de soportes, formatos y prácticas nos pone sobre aviso que el objeto fílmico ya no se define por la nobleza de sus materiales, por su duración, por su pertenencia a una estructura de distribución o de exhibición; ni siquiera por su autoría, pues incluso en el caso 42º el objeto cuenta con una superficie discursiva que se presta a fruición e interpretación a partir de la experiencia de visionado. Se habrá de asumir que en la contemporaneidad existe una diversidad de fenómenos que en todo caso pertenecen a un mismo dominio simbólico, el de las imágenes en movimiento –independientemente de su materia manifestante–, que tiende a extenderse hacia espacios y prácticas que comparten un mismo hecho: la constitución de una subjetividad hacia el lado de la recepción, la interpelación que incita la mirada denunciando que hay algo que ver y que interpretar, cuyo sentido no se ofrece como un dato en bruto. Y ello conduce a extender el análisis en

ocasiones más allá de los límites del objeto fílmico, a condición de que las nuevas zonas exploradas sean tomadas también como manifestaciones formales del sentido.

Hay que incidir en que el ámbito simbólico de las imágenes se disocia de la exclusividad de aquellas imágenes ligadas a un soporte, pues la condición proyectada de este tipo de objetos, unido a la ausencia de fotograma físico en el digital, invitan a ampliar las miras hacia los procesos de imaginación o de elaboración de imágenes más allá de la materia de su manifestación, especialmente en virtud de dos procesos. En primer lugar tomando en cuenta la «filmografía fantasma» – películas sin soporte de película, siquiera digital–, en donde a pesar de la ausencia de las imágenes podemos formarnos una cierta idea de ellas. Esta cuestión no es banal, puesto que, además, hemos visto que resulta ser el mecanismo con el que trabaja temáticamente una obra como *Dos cartas a Ana*: «imaginar imágenes sin imagen».

Pero por otro lado, también, en virtud del diálogo que parece que tiende a establecerse entre los objetos: relaciones que trascienden los fenómenos transtextuales – como *Innisfree* con respecto a las citas de *A quiet man* de John Ford– para abarcar todo el ámbito de la cultura en dinámicas de *transdiscursividad*. Así es que las correspondencias morfoestructurales se amplían a todo el espectro general de las expresiones antropológicas, incluyendo pintura, literatura, danza, el discurso histórico, el espacio urbano, los grafiti, la acción de pasear en bicicleta, el paisaje natural, etcétera, incidiendo en la idea de ecosistema cultural y de dinámicas barrocas de transformación, rehabilitando al mismo tiempo al ámbito de «lo imaginario» como todo aquello que se refiere a la producción, circulación y recepción de imágenes; alejándose de la asociación de lo imaginario con lo irreal, imposible o fantasioso –lo cual constituiría una variedad subordinada bajo ciertas condiciones específicas–. Todo ello, naturalmente, en el interior de las dinámicas generales de la significación, en donde las imágenes constituyen una de sus posibles manifestaciones.

Considerados estos elementos, pasemos ahora a extraer algunas conclusiones del proceso de negociación con el objeto de estudio restringido:

Analizar en inmanencia el funcionamiento semiósico de los elementos que componen el objeto material; en frecuente conexión con otros elementos de la misma y de otras filmografías, a través de su forma y de su estructura.

A partir de este trabajo de campo, y debidamente ubicadas, siete son las obras que constituyen nuestro objeto de interés específico: *En construcción*, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, *Guest*, *Dos cartas a Ana*, *Correspondencias*, *Recuerdos de una mañana* y *La academia de las musas*. Se trata de aquellas que comparten unas mismas características: son obras mayores – mediometrajés o largometrajés– y realizadas en soporte digital. No obstante, como sucedió con *En construcción* y con *Guest*, algunas fueron transferidas a 35 milímetros para su exhibición en salas de proyección que sólo admitían películas analógicas. Esta situación tiende a cambiar, como ha sucedido de hecho con la exhibición de *La academia de las musas* en 2016, en una preferencia cada vez mayor hacia lo digital.

Corresponde a continuación que hagamos algunas observaciones en torno a la metodología que nos ha servido para entablar un diálogo con estos siete objetos, cuya superficie se ha abordado oportunamente con las herramientas de la Semiótica estructural y del Análisis fílmico, en colaboración con la Teoría formal del Arte, la Teoría de la recepción, las teorías del cine y la crítica de cine; tendiendo puentes a menudo con otras obras de la misma filmografía antes citada y de otras cinematografías y épocas pertenecientes al mismo ecosistema cultural.

La puerta de acceso a dichos objetos ha sido siempre la del fenómeno de la *enunciación*. Dicho concepto ha resultado especialmente fecundo, pues ha servido para demarcar un límite metodológico con otras disciplinas como la Historia, la sociología de la producción o la psicología del arte, ubicando al objeto de estudio como forma artificial regida por una maquinaria interna que funciona de manera autónoma. Atravesar el umbral de la enunciación ha supuesto, pues, entrar en un espacio de racionalidad que aspira a operar directamente con los propios materiales fílmicos en tanto que objetos de valor expresivo. Igualmente, la elección de esta herramienta ha permitido tomar la distancia correcta con respecto a la herencia disciplinar de la Narratología o de aquella Teoría de la Literatura que se ocupa del discurso narrativo. Si bien la forma y la estructura de nuestro objeto de estudio impugnan categorías como las de relato –que a menudo aparece negado– o narrador –orientándose más bien hacia un observador callado o incluso un yo lírico que modeliza la presentación del mundo condensado en el enunciado–, del mismo modo, la Semiótica estructural debe de aspirar a encontrar las herramientas más abstractas y generales posibles. Cuando hablamos de la voz o del punto de vista no siempre estamos considerando, pues, una narración; bien al contrario, el discurso poético con sus yoes líricos, el drama a través de la polifonía o el cine con su punto de vista óptico, desarrollan

sus propias posibilidades señalando el lugar específico de una instancia que se desvela a sí misma al tiempo que da lugar al enunciado. Nos parece que el fenómeno de la enunciación resulta ser el dominio que al mismo tiempo designa todas las posibilidades y ofrece el modo correcto de analizar el despliegue o el repliegue de los espacios, tiempos y actantes; también el modo en que se articulan entre ellos.

Si la enunciación supone el acceso hacia un objeto que se presupone dotado de sentido, entonces ello confirma la pertinencia de la categoría del objeto-discurso como superficie eidética articulada y transitable. La particularidad de la superficie de nuestros objetos de estudio en función de la sustancia de la expresión que realiza su forma, consiste en que aquellos se prestan a ser abordados desde una doble disposición de superficie, en virtud de las lecturas figurativa y plástica.

Las imágenes de las películas, aun en la era digital, conservan la capacidad de mostrar formas figurativas, sea por la manifestación formal de los cuerpos, sea por la evocación de una ausencia o por la promesa tras un destello apenas avistado. No hay que perder de vista que la condición materialista del mecanismo de registro sigue marcando fuertemente a este medio, si bien ya no puede ser considerada como su condición preliminar. Pero es justo aquí en donde arranca la poética del esbozo: frente al exceso de figuratividad, de supuesta transparencia y de referencialidad de la televisión en riguroso directo, de las cámaras de videovigilancia, de los *selfies*, o de las imágenes pornográficas en el extremo; las imágenes digitales aquí analizadas ponen de relieve el grado opuesto, orientándose más bien hacia el polo de la opacidad. No en balde hemos encontrado que uno de los motivos temáticos que más se repite en la filmografía digital de Guerin es el del velo. El esbozo de una imagen resulta ser entonces como un principio hacia algo que empieza a des-velarse y que, en ocasiones, no se podrá aprehender de ninguna manera, como sucede en *Unas fotos...* —el discurso acaba en el momento en que empezaría la enunciación de la película dentro de la película— o en *Recuerdos de una mañana* —en donde el cine ha renunciado a llegar a tiempo como para dar testimonio del aciago acontecimiento de la muerte de un vecino—. Las imágenes dejan de ser un espejo para convertirse en un tejido, cesan de componer un relato para constituir la búsqueda de materiales que rellenen el vacío que ha quedado en ausencia de ese relato y que ya es imposible recomponer: es ahí en donde empezamos a sospechar que la disposición de los cuerpos, el color, el montaje, etcétera, quieren decirnos algo que, a pesar de todo, permanece oculto, creando un espacio de negociación y de juego hacia fuera de la pantalla.

Por ello, aunque la noción de objeto-discurso es la que permite el comienzo de la indagación, en realidad nos hemos dado cuenta de que el concepto de *textualidad* responde en mayor medida al principio de operatividad, por cuanto permite hacer visible a un objeto sólo en virtud de su análisis, es decir, de su descomposición en partes menores y posterior reintegración en el mecanismo de conjunto, identificando tanto una sintaxis de superficie entre elementos que desempeñan funciones en su interior como, bajo la misma superficie, todo un sistema de condiciones de posibilidad en inmanencia. El texto dejará de ser, pues un dato, para convertirse en una proyección, una apropiación que realizamos en el momento en el que iniciamos el ejercicio racional de lectura y de análisis de los significantes discretos.

Dicho de otro modo: desde este punto de vista, el texto como conjunto de posiciones y de funciones no existe más que como herramienta operativa, y por otra parte, es fundamental para indagar la articulación de la significación y del sentido. En consecuencia, cuando hablamos de inmanencia, es cuando torcemos la esquina, dejando atrás la actitud descriptiva de las teorías formales y de la crítica cinematográfica, para empezar a hacer Semiótica, trabajando con estructuras homologables entre niveles estratificados en profundidad.

Desde este punto de vista, quizás pueda sorprender que constantemente hayamos tratado de evitar la reflexión sobre los géneros, sean cinematográficos o audiovisuales. Siendo aquella vía, al final, formalista, nos damos cuenta de que el tipo de objetos a los que nos enfrentamos nos ubica ante problemáticas bien diversas: no se trata de la capacidad de reconocer un pacto o de una escritura de ficción o documental, de género histórico o de tipo melodramático, sino de instalarse sobre las propias nociones de pacto y de escritura para tematizarlas en sí mismas en el discurrir.

Así pues, al finalizar los análisis de estos objetos particulares, por un lado, asistimos al descubrimiento de una serie de formas que expresan sin necesidad de otro apoyo que su entrada en sintaxis: estas son las formas plásticas. La puesta en escena, el trabajo con el cuerpo, el encuadre, el color o el montaje —que no la escritura de un relato que se traduce paso a paso a imágenes en movimiento—, aparecen como las herramientas específicas del cineasta. *Kiné graphós*, escribir con imágenes, en definitiva, es hacer cine. Y en la era digital «imaginar imágenes sin imagen» también, como indica el discurso epistolar de *Dos cartas a Ana*: se pone en marcha todo un mecanismo no para reproducir la realidad o para fingirla, sino para negociar con ella tomando prestados sus materiales, a menudo, ya semiotizados

de antemano. Estamos entonces ante la autodeterminación de un sistema de significación propio en el texto plástico, el cual, además, ha de aspirar a lo universal. En tanto que el objeto contenga el manual de instrucciones de su propio uso –o de sus potenciales usos– sin necesidad de hacer recurso a otros códigos culturales figurativos o de cualquier clase, se dirige a todos sin excepción. Y al mismo tiempo no se trata de crear una «lengua universal» de las imágenes en movimiento, sino del gesto, acaso valiente, de inventar el sistema en cada nuevo acto de enunciación. Sin duda este es uno de los grandes retos de aquel cine contemporáneo que acepta el salto cualitativo hacia el entorno digital.

Bajo la manifestación de una sintaxis contrastiva en el texto plástico, entonces, empezamos a descender niveles que desvelan el orden de la inmanencia, entendida como la maquinaria que mueve la significación y que es única y exclusiva para cada manifestación. Conviene, pues, incidir en que el recorrido generativo del sentido que hemos trazado responde a una simulación de las condiciones de producción, no necesariamente a la producción misma del objeto-discurso. Esta maquinaria, además, puede aparecer tematizada en las obras analizadas como cauce formal o máscara discursiva, no como huella fidedigna o documento de la historia de la producción. Se trata de algo bien distinto a reducir a estos objetos a *making off* de películas que nunca se llegaron a rodar, o de otras obras con las que guardan relaciones intertextuales –como *Unas fotos...* con *Dans la ville de Sylvie* o la carta 4a de las *Correspondencias* respecto de *Guest*–. Por el contrario, nos ponen sobre la pista del inicio de un proceso de simbolización esbozado tantas veces como nuevos actos de enunciación se despliegan, dando lugar a órdenes distintos a pesar de que puedan aparecer compuestos unos dentro de otros al modo de las cajas chinas. Es aquí, justamente, en donde comienzan los dominios del arte y de la poética general: en el momento en que se empiezan a articular reglas de significación locales y organizaciones de sentido distintas a las del «sentido común».

Contribuir al estudio, a partir del análisis de casos concretos, de algunas de las dinámicas de mutación del discurso post-cinematográfico y su resituación en el sistema de las artes. Será este el ámbito de una poética general que afecte a varias subclases de discursos: cinematográficos, literarios, pictóricos, escultóricos, etcétera...

Para ubicar a este conjunto de objetos en el marco de la cultura digital, partíamos en el bloque segundo de dos contextos claramente señalados en la Historia del cine. El primero es el contexto de la modernidad, cuya definición se fundamenta sobre la dialéctica entre «clasicismo» y «barroco» que es común a todas las variedades del discurso. El segundo

surge, ya en lo específico, a consecuencia de la «muerte del cine», que consiste en la pérdida del cuerpo material de las imágenes en celuloide cuando accedemos al entorno digital. Ambos casos ponen de manifiesto que el cine puede seguir vertiendo sus viejas imágenes en los recipientes nuevos, los cuales las conservan de la corrupción de su soporte en película. Pero ello supone la muerte del cine, pues las imágenes se cosifican, se convierten en objetos vacuos de contemplación, conservación y coleccionismo. De otra parte, tratar de imitar la estética de las imágenes del pasado con las nuevas tecnologías supondrá una impostura melancólica, ya que entonces entraríamos en un bucle sin fin en el que las imágenes se reproducen hasta el infinito. Seguir haciendo cine como en el pasado con los dispositivos digitales no sería sino un gesto altamente conservador: verter un vino nuevo en odres viejos que acabarán por reventar. El gesto moderno, por el contrario, exige explorar el espacio simbólico que inauguran estas nuevas herramientas, emprendiendo un *bricolage* con ellas con tal de resituarse al post-cine en el paradigma de las artes al tiempo que vuelven a aparecer cuestiones que estaban presentes en el cine de los orígenes.

A este respecto cabría realizar una crítica al concepto mismo de post-cine, en tanto que este no aniquilaría la memoria anterior, sino que la transformaría en un nuevo espacio de sentido. Las imágenes del drama, de la comedia, del documental, etcétera, tan sólo podrán ser elementos citados a condición de que aparezcan re-semantizados en el mismo conjunto que los rompe respecto de su sentido original, cediendo en préstamo su presencia figurativa para rellenar una zona de silencio. Por otra parte, queda claro que la noción de post-cine procede de un razonamiento crítico y en ocasiones incluso ideológico, que distancia a un cierto tipo de prácticas respecto de las inercias conservadoras de la industria y del capital. Así es que encontraremos a menudo dos velocidades o ritmos en sus correspondientes manifestaciones: la del cine que se apresta a re-mediar todos los problemas que estaban presentes en la tecnología analógica en una *huida hacia delante* —como la precisión del dispositivo, la impresión de inmediatez, la duración de la filmación o la creación caprichosa de «escenologías» y de cuerpos sin depender de lo profílmico— frente al *bricolage* con la técnica, cuyas consecuencias son impredecibles. Nuevamente aparece aquí la categoría clasicismo/barroco: el modelo vigente que tiende al deseo de superarse en cada nueva reproducción, frente al gesto transgresor y hasta iconoclasta. Si por un lado asistimos a una «cinematografización del mundo» en la que los acontecimientos se magnifican, las filmaciones tratan de alcanzar resonancias épicas, y la puesta en escena invade los espacios de la cotidianeidad, parece que por otro lado, ciertas corrientes post-cinematográficas

renuncian a tales delirios de grandeza. En consecuencia, la poética del esbozo propone una ecología de las formas simbólicas: reciclar los materiales disponibles para lograr expresar con una economía de medios y de recursos que, al mismo tiempo, podrían contener prácticas de contravisualidad frente a la hegemonía de las imágenes hiper-cinematográficas.

Por otro lado, la poética del esbozo como práctica post-cinematográfica viene a resituar al cine en el sistema de las artes, eliminando cualquier atisbo de esencia característica –la «cinematograficidad»– para poner el acento precisamente sobre el carácter impuro de su funcionamiento, en tanto que asume y contiene expresiones de otras artes al tiempo que toma prestadas esas mismas expresiones para emplearlas como forma del contenido en un funcionamiento netamente transdiscursivo. Así es que las nociones de ritmo, de trabajo sobre el cuerpo, el movimiento y sus posiciones, la composición de áreas cromáticas, el contraste entre luces y sombras, etcétera, resultan convocar categorías que atraviesan a distintos discursos artísticos en su acepción más general.

*Elucidar algunas cuestiones pertenecientes a la lógica del esbozo:
como articulación general del sentido, realizando una aportación a la semiótica general en virtud del funcionamiento semi-simbólico de determinadas semióticas, como son las semióticas visivas.*

El funcionamiento de los objetos fílmicos que hemos sometido a examen pone de manifiesto que la significación y el sentido se articulan seleccionando caso por caso las condiciones por las que una forma puede aparecer como forma de algo. Esto es: elaborar una semiótica como función solidaria entre el plano del contenido y el plano de la expresión, en virtud de un sistema de diferencias negativas organizado de modo autónomo en el interior de cada uno de ellos. Así lo ponen de manifiesto las estructuras rítmicas y los sistemas de rimas constantemente aplazadas en los objetos que hemos analizado: de cara a una lógica del esbozo, el sentido no se presenta como un dato, sino que es el resultado de un hacer, de un proceso de puesta en forma a través del trabajo de la voz y del punto de vista que van jugando a proponer construcciones, reubicando los mismos elementos de base para proponer distintas organizaciones alternativas en función de cada nueva elaboración formal del enunciado en sucesión. Ello da cuenta justamente de la posibilidad de articular los planos del contenido y de la expresión conforme a unas reglas que, por analogía con el modo poético, se pactan y descubren en el interior del mecanismo concreto, sea un poema, una película o una obra musical. De este modo, urge abandonar los modelos procedentes de la lingüística para examinar este tipo de fenómenos de

significación inscritos en cada manifestación, lo que demuestra que el semi-simbolismo resulta ser el modo general de elaboración de la significación y del sentido, en tanto que selecciona los valores o posiciones que desempeñan los elementos que entran en liza en el interior de la forma manifestada sin necesidad de recurrir a la tradición, al diccionario, a las gramáticas cerradas o al simbolismo críptico.

Ello, por otro lado, también conducirá en ocasiones a tender puentes con una posible semiótica de la cultura como el complemento más adecuado de un enfoque estructural en sincronía y diacronía, de cara al abordaje de la cultura visual digital.

Desde un punto de vista contextual hemos ubicado la cinematografía española en el seno del sistema de la cultura digital como una textualidad cuyos elementos establecen relaciones recíprocas. La lógica del esbozo, como una organización posible en tensión con otras posiciones, parte de la opción ética y estética de permanecer en los márgenes, tanto de uno como de otro conjunto. Tensando las dinámicas centro-periferia, optar por la marginalidad obedece a una postura de resistencia con respecto a los poderes y a la hegemonía de ciertos modelos de visualidad, los cuales bloquean toda capacidad de acción minoritaria en tanto que monopolizan las mediaciones con su centralidad. Pero esa misma postura no implica una renuncia. Contra el autoexilio en las zonas de silencio que relegaría a una irrelevancia en el ecosistema cultural, la posición en el margen establece una oposición, ejerce un contrapeso y cuestiona precisamente aquellas condiciones que situaban la centralidad del conjunto.

Así pues podemos ubicar a nuestro objeto de estudio a partir de los tres ejes que propone la semiótica de la cultura como modelo dinámico. En primer lugar, el centro frente a la periferia en una férrea oposición estética entre la hegemonía de las formas vivas dominantes y las prácticas de contravisualidad. En segundo lugar el ritmo frenético de las imágenes hegemónicas, la inmediatez y la omnipresencia de las imágenes digitales que en seguida pasan al olvido y a la indiferencia, frente al tempo lento, reposado, de una serie de prácticas que apuestan por la negociación con la forma, o la poética del silencio como la adopción de la distancia justa como para emprender todo un proceso dialógico. En tercer lugar, sobre la oposición entre cambio gradual y explosivo, la explosión de sentido cuenta con el poder de cuestionar y reelaborar las reglas de correspondencia así como la lógica que rige al conjunto por oposición a la postura conservadora y acomodaticia del cambio gradual.

En definitiva, el conjunto de prácticas que tienen que ver con la lógica del esbozo se sitúan en el eje periferia-lento-explosivo. De ahí la opción por un cine pobre que, ante la escasez, sale a los espacios exteriores a trabajar con el azar, empleando las económicas técnicas documentales de rodaje en espacios naturales o el retorno al archivo para remediar la imposibilidad de contar con un gran equipo o con el aparataje de la puesta en escena. El cine pobre también entendido como un cine casi clandestino, que ubica su laboratorio en el espacio doméstico como resistencia ante las grandes estructuras de hegemonía que disponen de todo tipo de medios y recursos. De este modo seguir filmando, seguir montando, seguir imaginando en definitiva, se convierte en un acto de necesidad vital similar al de Scherezade con el sultán de *Las mil y una noches*: seguimos vivos porque seguimos enunciando. Jonas Mekas lo afirma con espontaneidad en la carta 3b de las *Correspondencias*: «Querido José Luis: ¡seguimos filmando! [...] Esta es la belleza de la vida, que nos seguimos viendo, seguimos adelante, y no se necesitan explicaciones realmente. Las explicaciones son sólo parte del juego. De hecho, lo que estoy tratando de decirte es sólo para mantenerme despierto» (2011b; 00:08:48). Permanecemos emplazados cuando hay algo que decir, incluso si ese «algo» no se conoce perfectamente de antemano, sino que opta por la dinámica de la exploración de lo desconocido, de la revelación de lo inesperado: el asombro de la mirada. Es este el punto en el que se vinculan «poética» e «informatividad»: persistir en el trabajo sobre la forma, no darla nunca por acabada, no conformarse jamás.

Desde este punto de vista, la tríada periferia-lento-explosivo sólo puede articularse en tanto que pase por un funcionamiento netamente poético: enunciar la diferencia que hace la diferencia. La forma de intersubjetividad que ello suscita implica concebir por un lado al objeto estético como dispositivo imprevisible, frente a la previsibilidad de los géneros que generan un sistema de expectativas; mientras que del otro lado, el polo de la recepción queda convocado como un sujeto de experiencia estética al cual se invita a pasar a un espacio desestabilizador de negociación.

En lo que se refiere a los objetivos generales, habían quedado señaladas dos grandes cuestiones. Igualmente, procederemos de lo concreto a lo abstracto. En primer lugar nos habíamos propuesto:

Indagar cuáles son algunos de los rasgos principales de la poética cinematográfica de José Luis Guerin a partir del análisis formal y estructural de su filmografía —principalmente de la digital, pero siempre en conexión con elementos e inquietudes que la reconecten con su etapa

analógica, así como con otras obras y movimientos—. Tal es el propósito de elucidar una posible poética del esbozo.

¿En qué consiste la poética del esbozo? Podemos extraer los siguientes rasgos que han aparecido en los objetos con los que nos hemos confrontado en los siete análisis:

- I- *Renuncia al guión* como proceso de trazado de un plan previo que se realiza paso a paso durante las fases de producción y postproducción. De este modo el cineasta redefine su posición con respecto a la técnica de creación, en tanto que se distancia del escritor o inventor de argumentos, tramas o situaciones que reproduzcan la realidad y, en el extremo, traten de sustituirla. Por el contrario la poética del esbozo emplea como herramientas de escritura a los propios dispositivos de filmación y de montaje, estableciendo una metonimia entre la pantalla y el cuaderno en blanco bajo el lema, por ejemplo, del film-diario o de la acumulación de apuntes. De este modo, la guionización como el trabajo de idear una trama se extiende a todas las fases del proceso creativo, en tanto que esta emerge de la negociación con las notas acumuladas.
- II- El rodaje ya no se plantea como traducción de un argumento literario a una forma fílmica. Frente al rodaje eficiente regido por la máxima «shoot as written» de los modelos de producción industriales, encontraremos un proceso de exploración, un procedimiento de *rodaje por acumulación* y un *trabajo con notas*. La «genialidad» de la autoría no se medirá, pues, por su capacidad de inventar argumentos ejemplares, más reales que la realidad; tampoco por la habilidad de infiltrar unas marcas personales o ideológicas en los productos que toma bajo su control, sino por la capacidad de instaurar una forma de mirada particular que da pie al proceso de exploración y a la negociación con consecuencias imprevisibles.
- III- *Renuncia a la adscripción a un modelo genérico* o a una referencia fuerte. Aunque el gesto moderno presupone un profundo conocimiento de la memoria y del pasado del medio, también consiste en digerir las referencias en una síntesis productiva.
- IV- *El esbozo sugiere el máximo número de significaciones con el mínimo de trazos posible*. Sin renunciar a la figuratividad que proporcionan el mecanismo de registro fotográfico y de ambientes sonoros a través de la búsqueda de las formas cinematográficas en vivo o del recurso al archivo, plantea un formalismo en tanto que se propone deconstruir y transfigurar las apariencias con las que se confronta.

V- La poética del esbozo se caracteriza por su forma abierta: se asocia de este modo a la práctica artística del *non finito*.

VI- A menudo *tematiza el propio proceso de elaboración de la forma* —o de una serie de formas paralelas—, poniendo de manifiesto los problemas generales de su funcionamiento interno.

En consecuencia, todo ello no sólo avanza hacia el post-cine porque reutiliza las imágenes del pasado para contar historias bellas; sino que si José Luis Guerin ha sido capaz de contar historias tan bellas, es porque ha renunciado a hacer *Innisfree* como John Ford planteó *A quiet man*, o porque decidió emprender la serie de retratos de *Guest* sin imitar el melodrama onírico de *Portrait of Jennie*. Pero sobre todo, porque establece un *bricolage* con el dispositivo retornando en cierto modo al cinematógrafo como dispositivo retratístico que establece una relación intersubjetiva a través del aparato de captura.

El arte de retrato supone la base fundamental de la denominada poética del esbozo, estableciendo una reciprocidad entre dos sujetos que se constituyen el uno al otro. Sin embargo, este será un retrato incómodo, un retrato bricolado, pues no pretende restituir la identidad sino negociarla en dicha reciprocidad. A menudo hemos visto que aparece tematizado el motivo del personaje-pantalla que oculta más que desvela. De este modo, en una actitud de enunciación permanente, el sujeto observador lanza todo tipo de hipótesis proyectando distintas posibilidades con existencia virtual sobre la identidad de los cuerpos y de las situaciones que encuentra. Y a la inversa, la posición vacía de la enunciación también se convierte en una pantalla: el personaje-pantalla que al tiempo que observa es observado, recibiendo la interpelación de aquello con lo que se confronta. Del mismo modo que el tópico del *flâneur*, el sujeto de la enunciación fílmica se deja empapar por aquello que capta poderosamente su atención, convirtiéndose él mismo en pantalla sobre la que se proyecta el mundo transitado, descubriendo también su identidad y negociando su forma de mirada. Así lo esquematiza el cuadrado semiótico que tensa al término neutro con el término complejo, pactando intersubjetivamente entre los dos actores sus condiciones de existencia semiótica, como la máscara neutra o el lienzo en blanco.

En un circuito externo, el cineasta digital también renuncia a su identidad como aquel autor clásico que infiltra en un argumento fílmico un sello personal o incluso una serie de contenidos implícitos —a veces contraculturales— que estima oportunos. Abandona más por necesidad que por su propia voluntad el espacio de confort del estudio, también la

seguridad del procedimiento perfectamente controlado, para iniciar un litigio con la técnica y, en definitiva, para confrontarse con el azar. El estilo surge por tanto como producto imprevisible, como hallazgo de una forma inesperada, más que como proyección individual del artista recluso en su torre de marfil que marca con su impronta y sensibilidad cada uno de los productos emanados de su universo interior.

Para tomar conciencia del calado de este tipo de dinámicas en nuestro objeto de estudio y calibrar el modo en que reconectan con inquietudes del pasado, llega el momento de exponer el otro orden en diacronía según el cual podríamos organizar la filmografía de José Luis Guerin. Atendiendo a la periodización que hemos elaborado *ad hoc*, se trata de observar tanto las continuidades como los puntos de transformación estilísticos.

El primero de estos periodos abarcaría desde las experiencias domésticas de adolescencia con el proyector y las cintas de *cassette* hasta el año 1983, cuando tras la realización de los cortometrajes *Memorias de un paisaje* (1979) y *Naturaleza muerta* (1981) José Luis Guerin empieza a gestar *Los motivos de Berta*. Abundan en esta etapa las deudas explícitas y secretas con otras obras, sean cinematográficas, literarias o pictóricas; al tiempo que el proceso de elaboración consiste en un trabajo en curso en el que no se distingue muy bien cuándo termina un proyecto y cuando comienza otro. Aunque existe una conciencia del discurso cinematográfico clásico y de sus prácticas, pero se observa una cierta independencia con respecto a los cánones: la relación con el mundo del cine pasa por una cinefilia intensiva, es decir, un conocimiento y un reciclaje –o digestión– de los materiales encontrados, más que por un coleccionismo fetichista. Predomina una tendencia hacia el experimento, sea en el rodaje con acumulación de notas y de retratos, sea en la fase de montaje. De otra parte aparece un gusto por las películas familiares, propias o ajenas, manipuladas en sucesivas operaciones de montaje y a través de distintas sonorizaciones.

Un segundo periodo arranca con su *opera prima* en formato largometraje y en 35 milímetros, en donde la noción de obra cinematográfica con un equipo, un dispositivo de filmación y una confianza en el soporte analógico dan lugar a cuatro películas situadas cronológicamente entre 1983 y 2007: *Los motivos de Berta*, *Innisfree*, *Tren de Sombras* y *Dans la ville de Sylvie*. En este periodo se alternan las escrituras y se fuerzan los pactos genéricos hasta el extremo barroco, de modo que como hemos documentado durante el epígrafe 5.1.3.3., en las películas que parten de un compromiso documental existe una sed de ficción; mientras que en aquellas que surgen del pacto ficcional con las técnicas de puesta en escena late un deseo de revelación, confiando en la capacidad testimonial de las

imágenes del cine y del rodaje en vivo. El punto intermedio, pues, se sitúa en la práctica de una exploración emprendida con la puesta en funcionamiento del dispositivo cinematográfico: hay cine en el momento en que se instituye una forma de mirada.

El tercer periodo se solapa con el segundo, ya que encontramos que *En construcción* data del año 2001 y *Dans la ville de Sylvie* aparece en 2007. La transición entre ambos no toma la forma de un corte, sino de un largo e incierto fundido. Con todo recomendamos prudencia a la hora de separar estas dos etapas, ya que no descartamos que en los próximos años José Luis Guerin pudiera realizar nuevas obras en soporte analógico. Hemos constatado en el Bloque IV que la disponibilidad de herramientas digitales, con el abaratamiento del coste de rodaje y la instalación del dispositivo de edición en el espacio doméstico, ejerce dos fuerzas paralelas. De una parte reconecta con estrategias y prácticas que estaban presentes en el primer periodo, como el trabajo con materiales de archivo, el placer de la cita y la recuperación de documentos que retornan al plano de la significación por su entrada en la sintaxis del montaje. De otra parte, esta nueva etapa también da cumplimiento a ciertas inquietudes que estaban presentes en el periodo analógico 1983-2005, como son la elaboración de un montaje débil o la confianza en la capacidad de las imágenes filmadas para encerrar un misterio, y en el caso extremo, una revelación.

Así es que podemos elaborar un nuevo esquema tetrádico en función de los elementos observados:

<p>REALCE:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Deseo de revelación asociado a las funciones testimoniales de la imagen. – Utilización de los cauces discursivos en primera persona del diario, la epístola, el relato de viajes o la negociación con imágenes de archivo. – Recurso a las figuras de marco de la pintura, a la técnica barroca del documento encontrado y al tópico literario del <i>flâneur</i>. – Valorización de los formatos menores: trabajo con notas. 	<p>INVERSIÓN:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Tensión entre ficción y documental: ambivalencia. – Ejercicios barrocos de torsión de formas previas. – De un rodaje planificado a un rodaje por acumulación de documentos filmados. – Dilatación del tiempo de montaje y revalorización de sus técnicas. – Redefinición del montaje como un proceso de escritura: producir las condiciones en que es posible habitar «una realidad», en lugar de tratar de recomponer «la realidad». – Valorización del proceso o <i>performance</i> por encima de la obra acabada.
---	---

<p>RECUPERACIÓN:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Da cumplimiento a la teoría de la <i>Caméra Stylo</i> de Alexandre Astruc, procedente de 1948. – Retorno al modelo de cineasta de los hermanos Lumière: un solo operador armado con su cámara; también al modelo del pintor impresionista que sale a trabajar al espacio exterior. – Autoconciencia: volviendo sobre la escritura ensayística y la tematización del propio proceso de creación, sigue la estructura de <i>En busca del tiempo perdido</i> de Marcel Proust, de modo que la búsqueda de materiales para la obra de arte constituye la obra de arte en sí misma. 	<p>DESUSO:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Abandono del guión como forma <i>a priori</i>. – Abandono de la utilización de los actores como recitadores que memorizan un texto previo. – Abandono de los géneros cinematográficos: la película carece de un cuerpo y de un argumento, elementos que va encontrando durante el proceso. – Abandono del relato narrativo como forma simbólica lineal y omnicomprensiva.
---	---

Cuáles son las mutaciones en la lógica del sentido que dichas manifestaciones formales y prácticas en general –de producción, pero también de recepción– aparejan consigo. De aquí se desprende una inquietud por la lógica del esbozo.

A esta poética le subyace una cierta lógica. No sólo entendida como modo de hacer, lo que nos devolvería a la sociología de la producción, sino como el conjunto de estructuras que este tipo de prácticas ponen en circulación. Podemos extraer los siguientes puntos fundamentales.

La condición de obra abierta que se desprende de su carácter *non finito* le permite al esbozo plantear sobre la misma sintaxis distintas alternativas posibles con modos de existencia semióticos de tipo virtual, de modo que el pasaje entre unas y otras se opera mediante la neutralización y el reinicio de la negociación del pacto de simbolización de una forma significante cualquiera, proyectando distintas relaciones enunciativas en sucesión.

En consecuencia, la lógica formal del esbozo parte de una sintaxis que se puede explicar mediante el símil con una estructura verbal: el verbo transforma y pone en movimiento al sustantivo, también activa el proceso y el cambio. El carácter verbal de esta sintaxis cuenta entonces con dos particularidades.

En primer lugar, la estructura del esbozo es *predicativa* y *transitiva*: se dirige hacia el reconocimiento de la otredad, pone en contacto lo uno y lo diverso, frente a la reflexividad de gran parte de las manifestaciones comunicativas contemporáneas en el que el sujeto y el objeto de la acción verbal de «observar» recaen sobre la propia instancia de observación.

Conviene pues precisar la diferencia entre la *autoconciencia* que podría manifestar la sintaxis transitiva y la *autorreferencialidad* de las acciones verbales reflexivas.

La segunda particularidad tiene que ver con el carácter *imperfectivo* del modo verbal que se pone en marcha. Lo imperfectivo como lo vivo y abierto, el aspecto temporal durativo que tematiza el trabajo en curso; frente al carácter cerrado de lo verbal perfectivo y del aspecto temporal terminativo, que daría cuenta en realidad de lo muerto que ha quedado en el pasado, irrecuperable. Quizás por ello el modelo de enunciación que adquieren estas películas pase siempre por una fuerte impresión de presente en la que acontece el acto de enunciar, sea mediante la instauración de la primera persona, sea a través de la evocación que se dirige hacia el pasado revisando documentos gráficos desde el presente de ese yo que enuncia planteando distintos montajes.

La lógica del esbozo se sitúa justamente sobre el espacio de esa interacción comunicativa, complicando las relaciones entre el sujeto y el predicado de la sintaxis verbal, también el yo y el tú de la sintaxis entre el enunciador y el enunciatario. Tematizando esta red de elementos es posible deshacer la «doxa», el esquematismo del reconocimiento automático, y vencer así la indiferencia ante la saturación de imágenes de la contemporaneidad. En este punto la lógica del esbozo conecta con los postulados del «pensiero debole» de Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti, en tanto que da un paso atrás capaz de cuestionar la forma dada, poniéndola bajo sospecha y sometiendo a examen sus propios mecanismos. Pensamiento débil, que no debilidad del pensamiento: el pensamiento débil se hace fuerte en tanto que es capaz de reconocer la frágil relatividad de sus reglas de funcionamiento, y con ello descubrir un espacio habitable que se presta a idear alternativas:

Este hallazgo no sólo debe conducirnos hasta una filosofía de la emancipación que utiliza como métodos el desenmascaramiento y la desmitificación, sino que, en la medida en que provoca una distensión y disminuye la angustia metafísica, ha de hacernos mirar de una nueva forma y más amistosa a todo el mundo de las apariencias, de los procesos discursivos y de las formas simbólicas, y a verlos como ámbito de una posible experiencia del ser. (Vattimo & Rovatti 2006: 14)

En esto, el pensamiento débil como operación de desmontaje –o de montaje, incluso–, se opone al dogmatismo y a la prepotencia de ciertas formas de racionalidad que imponen su verdad como la única posible; al tiempo que se sitúa en contra de la falacia de la post-verdad y del circo romano del gusto. Esta postura de un pensamiento débil se hace fuerte en la duratividad del propio proceso racional, de manera que no puede admitir la existencia *a priori* de la verdad, tampoco la irrefutabilidad de los hechos en función de un realismo fuerte, ni mucho menos claudica, sino que exige dar un paso atrás para examinar

cuáles son las condiciones que hacen de la verdad, de la mentira, del secreto y la falsedad – por decirlo con Greimas– «efectos de sentido», los cuales modelan la realidad como espacio simbólico de interacción. El compromiso ético del pensamiento débil en colaboración con la Semiótica estructural es por tanto urgente y necesario.

Finalmente, conviene en un último apartado de conclusiones formular ciertas reflexiones sobre teoría y método. En primer lugar se ha de poner en valor que la ciencia semiótica ha de ocuparse de todo aquello que pueda ser tomado como objeto de sentido. De este modo el ámbito del sentido coincide por completo con la esfera de lo humano: una existencia fuera de la semiosis supondría o bien la muerte –pérdida de la conciencia– o bien la cancelación de la forma. El sentido, no obstante ha de ser definido desde la semiótica narrativa –que sólo tangencialmente tiene que ver con el discurso narrativo– como la investidura de un valor atribuido que constituye el binomio sujeto-objeto ó sujeto-sujeto en la sintaxis fundamental. Hay sentido cuando algo vale para alguien, y ese valor genera una otredad al tiempo que moviliza la relación de reciprocidad.

El sentido, pues, no pertenece al objeto como sustancia, sino que es el producto de la intersubjetividad. Si bien es cierto que nada puede decirse del sentido en abstracto, al menos podremos negociar con sus manifestaciones, esto es, con las formas que modelan la materia a través de una sustancia. Y con ello aceptar que aquella no es la única forma posible –la irrefutable tozudez del realismo epistemológico–, sino de una de sus posibles realizaciones. Así las cosas, la ciencia semiótica ha de retornar con urgencia a sus fundamentos, o mejor dicho, a su fundamento específico: el concepto de *valor* en sus dos acepciones, que dan cuenta de las dimensiones operativas del sentido y de la significación.

Si la esfera de indagación del sentido se ocupa del valor atribuido e investido en la relación de alteridad intersubjetiva –y que puede ser jurídico, estético, ético, económico, político, etcétera–, la otra definición del valor es la que consideraremos como estrictamente semiótica. El valor semiótico es por tanto, y volviendo a Saussure, el sistema de diferencias negativas que rigen un conjunto, por el que una posición en la estructura determina la significación de un elemento respecto de los demás. Surgen así para el fundador de la disciplina cuatro términos irreducibles, como mínimo, y tres funciones también irreducibles que se organizan en el «cuaternón final» (2002: 39), en un esquema similar al del semi-simbólico en Greimas: un mínimo de una categoría perteneciente a cada plano organizada en rangos autónomos en el interior de cada uno de ellos, entre los que se establece una función de significación.

Nous sommes toujours ramené aux quatre termes irréductibles et aux trois rapports irréductibles entre eux en formant qu'un seul tout pour l'esprit: (un signe/sa signification) = (un signe/et un autre signe) et de plus = (una signification/une autre signification). [...] La première expression de la réalité serait de dire que la langue (c'est à dire, le sujet parlant) n'aperçoit ni l'idée a ni la forme A, mais seulement le rapport a/A cette expression serait encore tout à fait grossière. Il n'aperçoit vraiment que le rapport entre deux rapports a/AHZ et abc/A, ou b/ARS et blr/B, etc. C'est là que nous appelons le QUATERNION FINALE et, en considérant les quatre termes dans leur rapports : le triple rapport irréductible. (Saussure, 2002: 39)²⁹⁴

Hay significación, por tanto, cuando hay diferencia negativa entre figuras del contenido y de la expresión, así como entre los terminales de cada función. Abandonando por completo la tentativa de establecer catálogos de signos positivos o gramáticas estables con aspiraciones universales, la semiótica ha de reivindicar entonces su programa metodológico como ciencia crítica que se ocupe del estudio de las diferencias entre unidades que adquieren significación, deconstruyendo el uso común, el carácter monolítico de los datos, y liderando el desplazamiento de la indiferencia del *continuum* de la materia y de la conciencia hacia la diferencia de la forma estructuralmente articulada en virtud de las correspondencias con significantes discretos.

Dando un paso adelante, el funcionamiento transdiscursivo en determinados fenómenos de la contemporaneidad excede los límites de las unidades lingüísticas para ocuparse de todo tipo de manifestaciones, lo que nos pone sobre la pista de una serie de prestamos entre otros *continuum* distintos a los de la materia fónica. De este modo las formas de la expresión o del contenido de determinadas manifestaciones podrían aparecer más allá del régimen de la cita o del plagio, como forma del contenido en otros casos, lo que incluye también, evidentemente, a la semiótica del mundo natural.

Ha de recordarse, pues, en este punto, el funcionamiento «por figuras» de determinados fenómenos de significación. Louis Hjelmslev (1980: 71) ya nos mostró el modo más fecundo de enfocar este tipo de cuestiones cuando definió el concepto de «figura» como elemento ajeno a cualquier significado pero preparado para traspasar el límite y entrar a tomar parte de cualquier forma significante. Es más: si el funcionamiento «por figuras» –procedan estas del mundo natural o sean figuras pertenecientes a otros sistemas que han perdido el lustre de su significación– consiste en una «entrada en sintaxis»

²⁹⁴ «Volvemos siempre sobre los cuatro términos irreductibles y las tres relaciones irreductibles entre ellos, no formando otra cosa que un solo todo para el intelecto: (un signo/su significación) = (un signo=otro signo) y además (una significación=otra significación). [...] La primera expresión de la realidad, que sería la de decir que la lengua (es decir, el sujeto hablante) no percibe ni la idea ni la forma A, sino solamente la relación a/A, sería completamente grosera. No se percibe verdaderamente más que la relación entre dos relaciones a/AHZ y abc/A, ó b/ARS y blr/B, etc. Es a eso a lo que llamaremos el CUATERNÓN FINAL y, considerando los cuatro términos en sus relaciones : la triple relación irreductible.» (*tr. n.*).

de elementos insignificantes, entonces corresponde al cine en otro nivel de pertinencia – arte de la captura y del montaje por excelencia–, convertirse en espacio fundamental de reflexión, operando el pasaje de las figuras como materia continua e indiferente a significantes discretos y diferentes por oposición negativa en una red de distribución del valor semiótico.

Así es que cabe suponer en conclusión que el cometido ético y estético más urgente del cine, aun del post-cine o cine digital en la contemporaneidad, bien podría ser el de liderar y operar el pasaje desde la indiferencia hacia la diferencia.

CAPITOLO V: CONCLUSIONI.

Corrisponde alla fine del percorso in cui si discute di tutti gli obiettivi inizialmente proposti. Se il primo capitolo è organizzato in accordo con un passaggio da un livello generale –quanto ne possiamo sapere con la Scienza Transmoderna?– alle cose concrete – un *modus operandi* con il corpus di lavoro–, adesso si procederà in modo contrario. Siccome la seconda metà di questa ricerca vi pone davanti al funzionamento degli oggetti, di conseguenza, quei ragionamenti dovranno adesso confermare o modificare i diversi particolari e le basi dell'indagine.

Documentare un periodo ed una filmografia della Storia del cinema spagnolo attraverso la catalogazione filmologica degli oggetti e la raccolta di un corpus di elementi, con il quale essi stabiliscono dei rapporti contestuali, intertestuali e paratestuali.

Abbiamo trovato 42 oggetti firmati da José Luis Guerin fra il 1975 e il 2017. Essi presentano diverse forme e stili. In aggiunta a ciò, abbiamo prodotto quattro interviste con l'autore, oltre i materiali bibliografici ritrovati –i suoi scritti di gioventù *Surcando el jardín dorado*, il catalogo della mostra *La dama de Corinto*, i copioni...– e alcuni documenti indiretti raccolti in diverse pubblicazioni e riprese –come accade appunto con il film d'essai *La morte di Lancelot*–. Ciò costituisce un archivio abbastanza solido e coerente, in virtù del quale si può affermare che siamo riusciti a documentare una figura importante del cinema spagnolo contemporaneo. Al suo interno abbiamo individuato gli oggetti che compongono la filmografia, levandone alcuni che non esistevano come tali, aggiungendone degli altri che mancavano, e soprattutto ricostruendo i rapporti tra di loro, specialmente per quanto riguarda i film digitali con quelli della prima tappa.

Si può organizzare il materiale in accordo con due ordini alternativi: uno sincronico, l'altro invece diacronico. Il primo si svilupperà in seguito; l'altro, dal momento che richiede una maggiore elaborazione che ha a che fare con il percorso della ricerca, verrà mostrato più avanti, quando gli obiettivi generali saranno messi a fuoco.

Secondo le mutazioni subite dal concetto di «film», il primo percorso per la filmografia sarà articolato in modo induttivo, in accordo con la durata e le pratiche osservate intorno a ciascuno degli oggetti ritrovati. I criteri dell'induzione saranno questi:

- I- Oggetti la cui esistenza è contestualmente documentata secondo varie fonti:
- a. Esistono come oggetti a disposizione del pubblico in diversi supporti: analogico su pellicola, digitali su un disco oppure distribuiti sul web – come accade, infatti, con la nostra analisi de *L'accademia delle muse e Le saphir de Saint Louis*–. Secondo il modo in cui gli oggetti sono stati ritrovati:
 - i. Deposito in cineteche.
 - ii. Esibizione pubblica nei posti tradizionali, spazi di tipo informale e gallerie d'arte o musei.
 - iii. Edizione videografica: edizioni che spesso contengono alcuni oggetti legati ad altri lavori più importanti, ma, che in ogni caso, possono essere considerati come discorsi singolari con i loro meccanismi di funzionamento autonomo ed una certa autonomia come oggetti di senso.
 - b. Dai testimoni del proprio autore, nelle nostre interviste.
 - c. Critiche, articoli e pubblicazioni diverse all'interno delle quali ritroviamo l'evidenza della loro esistenza come oggetti.

Nei casi in cui le fonti entrano in conflitto tra di loro, noi abbiamo deciso di seguire l'opinione dell'autore. La forma di alcuni di questi lavori, oltre la scoperta delle basi della logica della bozza, spiega come spesso i progetti non siano stati finiti, oppure che si siano trasformati in un'altra cosa. Di conseguenza, un'informazione pubblicata potrebbe rendere conto dello stato precedente di un film che, avrebbe preso una strada diversa oppure che alla fine è stato lasciato incompiuto. In questo senso è necessario riconoscere che è l'autore che ha il diritto di dire l'ultima parola sul destino delle sue attività.

- II- Entità formale: esiste come una superficie discorsiva che può essere chiusa o no, a volte a disposizione pubblica e a volte no. Questo criterio di entità formale include, naturalmente, la categoria estetica del non finito come oggetto di senso di totale diritto.
- III- Spazi e dispositivi di ricezione: ci obbliga a considerare le installazioni in cui anche la galleria d'arte o il museo diventano oggetti d'interesse discorsivo che, a loro volta, contengono dei film. Così si presenta l'ipotesi che il post-

cinema produca uno spostamento dei luoghi cinematografici analogo al mutamento della materialità dei film. Il post-cinema, dunque, si potrebbe definire come un'altra tappa dell'«expanded cinema» nel XX secolo, all'interno del quale i limiti si cancellano, le forme dei generi si confondono e le pratiche di produzione e ricezione si modificano sostanzialmente.

Seguendo questi ragionamenti, la filmografia sarà organizzata in cinque gruppi. L'annesso I contiene, addirittura, una descrizione di ognuno di questi oggetti in virtù delle fonti e dei documenti ritrovati:

1. I lungometraggi: otto oggetti che consistono in un'unica pellicola di una durata superiore ai 60 minuti, sia analogiche che digitali. 1) *Los motivos de Berta* (1983/84); 2) *Innisfree* (1990); 3) *Tren de sombras* (1997); 4) *En construcción* (2001); 5) *En la ciudad de Sylvia* (2007); 6) *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007); 7) *Guest* (2010); e 8) *L'accademia delle muse* (2016).
2. I mediometraggi: oggetti che consistono in un'unica pellicola di una durata fra i 60 e i 20 minuti. In questo caso, tutte le opere sono digitali: 9) *Dos cartas a Ana* (2010), 10) *Recuerdos de una mañana* (2012) y 11) *Le saphir de Saint Louis* (2015).
3. Cortometraggio: tutte quelle opere della durata inferiore ai 20 minuti a disposizione pubblica:
 - 12) *Memorias de un paisaje* (1979).
 - 13) *Naturaleza muerta* (1981).
 - 14) *Souvenir* (1986): in rapporto trans-testuale con *Tren de sombras*.
 - 15) *Notas para un casting* (1989-1990): in rapporto trans-testuale con *Innisfree*.
 - 16) *Localización para Innisfree con Lord Killanin* (1989-1990): in rapporto trans-testuale con *Innisfree*.
 - 17) *El cottage* (1989-1990): in rapporto trans-testuale con *Innisfree*.
 - 18) *Rodaje en Pat Cohan bar* (1989-1990): in rapporto trans-testuale con *Innisfree*.
 - 19) *Extracto de un film experimental de Monsieur Fleury, film familiar* (1997 in rapporto trans-testuale con *Tren de sombras*.
 - 20) *Mujer esperando un tranvía* (maggio 2006): in rapporto trans-testuale con *La ciudad de Sylvia* y *Unas fotos...*

- 21) *Tren París-Estrasburgo* (maggio 2006): in rapporto trans-testuale con *La ciudad de Sylvia* y *Unas fotos...*
- 22) *En la ciudad de Lotte* (2007): sequenza tolta da *Unas fotos*, con la quale si stabilisce un rapporto trans-testuale simile a quello dell'avantesto.
- 23) *Mujeres esperando el tranvía* (2007): in rapporto trans-testuale con *La ciudad de Sylvia* e *Unas fotos...*
4. Filmografia fantasma: Myriam Mayer chiama «fantômes del films» o «filmes fantômes» (2012: 354) tutto un insieme definito dal carattere *non finito* delle opere che lo compongono, a causa dell'assenza di copie a disposizione, oppure dovuto al carattere eterogeneo dei materiali di ognuna di esse. Le «opere fantasmatiche» saranno per noi tutte quelle che è possibile trovare sui documenti, incluso alcune riconosciute dal proprio autore, ma che non sono a disposizione del pubblico. Alcuni di questi oggetti sono dei casi di non finito, oltre alle riprese d'immagine e suoni che non sono stati nemmeno messi insieme.
- 24) *Obra sin título* (1975). Perduta: distrutta dall' autore.
- 25) *La hagonía de Agustín* (1975).
- 26) *Furvus* (1977).
- 27) *Elogio de las musas* (1977).
- 28) *El orificio de la luz* (1977).
- 29) *Acuérdate de Isabel* (1977-1979).
- 30) *La dramática pubertad de Alicia* (1978).
- 31) *Retrato de Azucena* (1980).
- 32) *Retrato de Daniela* (1980).
- 33) *Retrato de Marga* (1980).
- 34) *Proyecto sin título* (1980-...): interviste a registi e teorici del cinema. Non finito.
- 35) *Apuntes de un rodaje* (1982). Rapporto trans-testuale con *Dulces horas* di Carlos Saura.
- 36) *¿Te acuerdas de Margarita?* (1984). Non finito.
- 37) *Retrato de Silvia Gracia* (1984).
- 38) *Sylvia y los esquimales* (copione cinematografico, 1987).

5. Installazioni: lavori all'interno dei musei: 39) *Las mujeres que no conocemos: film en 24 cuadros* (2007-2008, padiglione di Spagna nella Biennale di Venezia), 40) *Correspondencias* (CCCB) o 41) *La dama de Corinto* (Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente). In quest'ultimo caso, *Dos cartas a Ana* potrebbe far parte sia di questa mostra, sia del gruppo dei mediometraggi. Comunque noi consideriamo la separazione operativa fra entrambi, perché esiste un'edizione in DVD di *Dos cartas a Ana*, e dunque funziona come oggetto autonomo a disposizione pubblica oltre alla mostra, la quale, appunto, è già finita.
6. Apocrifi: quest'area include un solo oggetto: il contributo al film collettivo 42) *City life*, intitolato *Eulalia-Marta* (1988-1989). L'autore ha rifiutato la paternità di quest'opera perché non ha potuto farsi carico del montaggio.

L'eterogeneità dei film, dei formati e delle pratiche che li circondano, ci pongono davanti al fatto che l'oggetto filmico non si definisce più dal suo materiale nobile, dalla durata, dall'appartenenza a una struttura di distribuzione oppure di esibizione e neanche dal suo autore. Nel caso del numero 42, infatti, esiste ancora una superficie discorsiva, la quale si rende disponibile alla fruizione e all'interpretazione. Nella contemporaneità, dunque, ci ritroviamo davanti a una diversità di fenomeni che, in ogni caso, appartengono allo stesso campo simbolico, quello delle immagini –indipendentemente dalla sua materia di manifestazione–, il quale tende ad ampliare il suo dominio verso gli spazi e le pratiche che condividono le stesse proprietà: la costituzione di una soggettività verso il lato della ricezione, l'appello che richiama lo sguardo dello spettatore, la denuncia del fatto che c'è qualcosa da guardare e che vale la pena interpretare, ma che non lascia vedere quale sia chiaramente il suo senso. Tutto ciò ci consente di estendere l'analisi oltre i limiti dell'oggetto filmico, a patto che le nuove aree esplorate siano colte come manifestazioni formali del senso.

È necessario insistere ancora sul fatto che l'ambito simbolico delle immagini si distacchi del vincolo con la loro materialità, perché la proiezione cinematografica e l'assenza di fotogrammi fisici nel digitale, indirizzano lo sguardo analitico verso i processi d'immaginazione e di elaborazione d'immagini oltre la materia della loro manifestazione. Se, da un lato, si tiene conto della «filmografia fantasma», siamo costretti a riconoscere che possiamo immaginare i film nonostante la loro assenza, a partire dai testimoni e dalle descrizioni che ce lo restituiscono. Ricordiamoci che nell'analisi di *Dos cartas Ana*, lo stesso

enunciatore del film considerava la possibilità di «immaginare immagini senza immagine», riattivando il processo di desiderio.

D'altro canto, in virtù del dialogo stabilito fra i diversi oggetti di senso, è chiaro che i rapporti tra di loro vadano oltre i fenomeni di trans-testualità. In altre parole, i processi di trans-discorsività richiamano lo spostamento del punto di vista oltre i limiti dell'oggetto singolare, come accadeva nel caso di *Innisfree* rispetto al film di John Ford *A quiet man*. Di conseguenza, queste corrispondenze morfostrutturali toccano tutti i fenomeni dell'espressione antropologica, compresa la pittura, la letteratura, la danza, il discorso storico, lo spazio della città, i graffiti, le passeggiate in bicicletta, il paesaggio naturale, ecc, tornando sull'idea di ecosistema culturale e di dinamiche barocche di trasformazione. L'immaginario diventa allora l'insieme dei fenomeni che hanno a che fare con la produzione, circolazione e ricezione d'immagini, allontanandosi dall'associazione dell'immaginazione con l'irreale, l'impossibile ed il fantastico. E tutto ciò, naturalmente, all'interno di certe dinamiche generali di significazione dove le immagini costituirebbero una possibilità.

Andiamo avanti con alcune considerazioni sul processo di lavoro con l'oggetto di studio materiale, cioè, i film digitali intorno ai quali abbiamo ragionato nel terzo capitolo di questa ricerca:

Analizzare il funzionamento in immanenza dell'oggetto di studio; con frequenti ricorsi ad altri elementi della stessa filmografia, e anche di altre filmografie, attraverso la loro forma e struttura.

Sono sette, dunque, le opere che costituiscono l'oggetto materiale d'interesse: *En construcción*, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, *Dos cartas a Ana*, *Correspondencias*, *Recuerdos de una mañana* e *L'accademia delle muse*. Tutte queste opere sono i film più importanti realizzati con la tecnologia digitale. Nonostante ciò, come capita nel caso di *En construcción* o *Guest*, alcuni sono stati trasferiti su pellicola 35 mm per la riproduzione nelle sale di proiezione tradizionali. Questa situazione, però, tende a cambiare, com'è già successo con l'esibizione de *L'accademia delle muse* nel 2016, con una prevalenza crescente di volta in volta verso il digitale.

Le osservazioni sulla metodologia utilizzata durante i lavori di analisi risultano pertinenti riguardo alcuni aspetti della Semiotica strutturale, in collaborazione permanente con la teoria generale dell'Arte, le teorie del cinema e la critica cinematografica. La porta d'ingresso dell'analisi è stata sempre mostrata dallo studio del fenomeno dell'enunciazione.

Questo concetto è servito per prendere distanza rispetto ad altre discipline come la Storia, la sociologia della produzione e la psicologia dell'arte, mettendo a fuoco l'oggetto come una forma artificiale che funziona in modo autonomo. Attraversare quella soglia significa entrare in uno spazio di razionalità che ha a che fare con i materiali del film: sono gli stessi con cui lavora il regista, frattanto che formi con un valore espressivo. La scelta di questo ritaglio implica, allora, distaccarsi rispetto all'eredità disciplinare della narratologia e di quella teoria della letteratura che si occupa del discorso narrativo. La forma e la struttura dei nostri oggetti rifiutano la pertinenza di certe categorie come quelle del racconto narrativo –il quale, appunto, spesso appare negato nei film– oppure del narratore –che invece appare come un osservatore silenzioso, o anzi, un «io» poetico che modella la presentazione del mondo contenuto nell'enunciato–. Allo stesso tempo, la Semiotica strutturale deve cercare le categorie più generali e astratte per rivolgersi con i suoi strumenti sul numero più grande possibile di fenomeni. Di conseguenza, quando si parla di voce nel discorso o di punto di vista, non sempre siamo davanti ad una narrazione. Il discorso poetico, invece, con il suo «io», incluso il dramma attraverso la sua polifonia, e naturalmente il cinema con il suo punto di vista ottico, sviluppano le loro possibilità in virtù di una soggettività emergente che si rivela sé stessa e contemporaneamente dà luogo all'emergenza dell'enunciato. Ci sembra allora che il fenomeno dell'enunciazione sia il dominio che include tutte le diverse possibilità di manifestazione di spazi, tempi e attori nel discorso, incluse le relazioni stabilite tra loro.

Se l'enunciazione è la soglia verso un oggetto che si presenta come dotato di senso, allora quello conferma la pertinenza della categoria di «oggetto-discorso» definita come una superficie eidetica, articolata e percorribile. La particolarità dei nostri oggetti, inoltre, secondo la sostanza dell'espressione che realizza la loro forma, consiste nel fatto che essi consentono di essere colti da una doppia disposizione di superficie, in virtù della lettura figurativa e plastica.

La condizione materialista della cinepresa non può essere più considerata come il punto di partenza dei fenomeni di significazione, ma potrebbe ancora produrre alcuni effetti di senso particolari. Le immagini dei film, ancora nei tempi del digitale, conservano la loro capacità di mostrare delle forme figurative, sia rivolgendo l'attenzione sui corpi, sia tramite l'evocazione di un'assenza o dalla promessa dello scintillio di una figura appena intravista. È in questo punto che ha inizio la poetica della bozza: contro l'eccesso di figuratività, di finta trasparenza e referenzialità dalla televisione in diretta, dalle telecamere

di sorveglianza, dai *selfie* e dalle immagini pornografiche in grado estremo, le immagini digitali possono ancora tornare nella parte opposta dell'opacità, al mistero che non vuole nemmeno essere svelato ma colto nel suo apparire seducente. Non a caso, tra i motivi più ricorrenti nell'opera del nostro regista vi è quello del velo. La bozza di un'immagine è allora l'inizio di un processo, dove c'è qualcosa che inizia a svelarsi, e che forse, non riuscirà mai a cogliere completamente, come accade in *Unas fotos...* –il discorso si conclude nel momento in cui inizia il film all'interno del proprio film– oppure in *Recuerdos de una mañana* –dove il cinema ha rinunciato ad arrivare in tempo per testimoniare l'avvenimento della morte di un vicino–. Le immagini non funzionano più come uno specchio ma diventano un tessuto, cessano di comporre un racconto unico per costituire la ricerca di materiali per produrre una varietà di discorsi. Allora, la disposizione dei corpi sullo spazio, i loro movimenti, il colore, il montaggio, eccetera, sembra che vogliano dirci qualcos'altro, anche se quel messaggio rimane nascosto, prendendo la forma di una negoziazione, anzi, di un gioco che si proietta al di fuori dello schermo.

Di conseguenza, anche se la nozione di oggetto-discorso è quella che consente l'inizio della decifrazione della superficie eidetica, in realtà ci siamo resi conto del fatto che il concetto di *testualità* risponde in modo più preciso al principio di operatività, in quanto consente di rendere percettibile l'oggetto di fronte alla sua analisi, ovvero la sua scomposizione in parti minori ed una posteriore reintegrazione nel meccanismo globale. Il testo permette d'identificare sulla sintassi di superficie gli elementi che hanno una funzione nel meccanismo e, sotto la stessa superficie, tutto un insieme di condizioni di possibilità in immanenza. Il testo non sarà più un dato ma una proiezione, un'appropriazione che realizza l'interprete nel momento in cui s'inizia l'esercizio razionale di lettura e analisi dei significanti discreti.

In altre parole, da questo punto di vista, il testo come insieme di posizioni e funzioni non è altro che uno strumento operativo, e d'altro canto, è fondamentale per capire come si organizza l'articolazione della significazione e del senso. Dunque, quando si parla di «immanenza», si lascia indietro l'atteggiamento descrittivo delle teorie formali e della critica cinematografica e si comincia a far semiotica, lavorando sui livelli di pertinenza sovrapposti con delle strutture omologabili tra di loro.

Da questo punto di vista, forse, potrebbe essere strano che durante tutto il discorso abbiamo sempre evitato la riflessione sui generi audiovisivi e cinematografici. Essendo quella strada, alla fine, un formalismo, ci rendiamo conto che il tipo di oggetti con i quali

ci confrontiamo ci pongono di fronte a problemi diversi: quel che conta non è la capacità di riconoscere un patto, una scrittura, di genere storico o melodrammatico, ma di spostarsi sui concetti stessi di scrittura e di patto.

Da un lato, allora, risale la scoperta di un insieme di forme composti sulla sintassi di superficie: questa è la forma plastica. La messa in scena, il lavoro con il corpo, l'inquadratura, il colore o il montaggio –anziché la scrittura di un racconto che si traduce fedelmente sulle immagini–, appaiono valorizzate come gli strumenti del regista. *Kiné graphós*, scrittura con le immagini... quello è appunto far cinema. Fintanto che l'oggetto contenga le istruzioni per il proprio uso –o dei possibili usi– senza necessità di far ricorso ad altri codici culturali, diventerà un sistema. Contemporaneamente, non si tratta di costruire una «lingua universale» e nemmeno di ottenere la ricetta del trionfo, ma del gesto veramente coraggioso di inventare il sistema in ogni nuova enunciazione. Questa, senza dubbio, è una delle grandi scommesse di quel cinema che affronta il salto verso il digitale. Sotto la manifestazione di una sintassi contrastiva nel testo plastico, allora, iniziamo la discesa fra i livelli che mostrano l'organizzazione in immanenza, ovvero, il meccanismo che muove la significazione. Il percorso generativo del senso che abbiamo tracciato risponde dunque ad un simulacro delle condizioni di produzione e non necessariamente alla produzione stessa dell'oggetto-discorso. Si capisce allora che quel meccanismo possa apparire tematizzato come forma del contenuto o maschera discorsiva. Sarebbe un peccato ridurre questi oggetti alla povera condizione di *making of* di altri film, come nel caso di *Unas fotos...* oppure la videolettera 4a di *Correspondencias* rispetto a *Guest*. Contrariamente, queste opere ci pongono davanti all'inizio del processo di simbolizzazione abbozzato di volta in volta, dando luogo a diversi ordini che appaiono composti uno all'interno dell'altro. È qui che comincia il dominio dell'Arte e della poetica generale: nel momento in cui si articolano delle regole di significazione locali e delle organizzazioni del senso diverse del cosiddetto «senso comune».

Dare un contributo allo studio di alcune delle dinamiche del discorso post-cinematografico e la sua situazione nel sistema delle arti. Questo è il luogo di una poetica generale che riguarda diverse classi del discorso: cinema, letteratura, pittura, scultura, ecc...

L'oggetto materiale è situato fra due contesti all'interno della cultura digitale, come abbiamo esposto durante il secondo capitolo. Il primo è il contesto della modernità cinematografica, articolata sulla tensione fra «classico» e «barocco», comune a tutte le varietà del discorso. Il secondo sorge specificamente come conseguenza della «morte del

cinema»: la perdita irreversibile del «corpo» materiale delle immagini in celluloide. I due casi ci pongono davanti al fatto che il cinema può ancora tradurre le vecchie immagini nelle nuove forme, le quali però, potrebbero essere ridotte a oggetti di contemplazione e collezionismo. Da un altro lato, imitare l'estetica delle immagini del passato con le nuove tecnologie è un'impostura malinconica e conservatrice perché il sistema tenderà a riprodursi fino all'infinito. Il gesto moderno, invece, esige di rischiare con l'esplorazione dello spazio simbolico aperto da questi strumenti, iniziando un *bricolage* con essi, il che sposta il cinema nel sistema delle arti e, nello stesso tempo, fa ritornare la pertinenza di certi problemi e questioni erano presenti nel cinema delle origini.

A questo punto servirebbe fare una critica al concetto stesso di «post-cinema», dal momento che esso non cancella la memoria precedente ma origina una trasformazione delle immagini del repertorio classico in un nuovo spazio di senso. Le immagini del dramma, della commedia, del documentario, eccetera... saranno ancora elementi vivi, a patto che appaiano risemantizzate sulla sintassi del discorso, dando in prestito la loro presenza per riempire un vuoto o una zona di silenzio. D'altro canto, è chiaro che la nozione di post-cinema procede da un ragionamento critico, persino ideologico, rispetto a certe pratiche conservatrici dell'industria audiovisiva e del capitale. È così che ci si ritroverà spesso due ritmi o velocità all'interno delle manifestazioni post-cinematografiche. Da un lato, quella del cinema che tenta di ri-mediare ai problemi della tecnologia analogica, quali la precisione del dispositivo, l'impressione d'immediatezza, la durata delle riprese, la creazione di «scenografie» capricciose senza dipendere dal profilmico. Poi ci si presenta un *bricolage* con delle conseguenze imprevedibili. Appare nuovamente l'opposizione classico/barocco: il modello consolidato che tende al desiderio di superarsi in ogni nuova riproduzione, di fronte al gesto trasgressore e, in ultimo termine, iconoclasta. Se da un lato ritroveremo una «cinematografizzazione del mondo» in cui gli avvenimenti diventano spettacolo, il filmato cerca di trovare una forma epica e le messe in scena s'inseriscono in ogni spazio della quotidianità; sembra che da un altro lato certe tendenze post-cinematografiche abbiano rinunciato a quel delirio di grandezza. Di conseguenza, la poetica della bozza propone un'ecologia delle forme simboliche: riciclare i materiali a disposizione per riuscire ad esprimere i discorsi in modo semplice e proporre delle pratiche di controvisualità di fronte all'egemonia delle immagini iper-cinematografiche.

La poetica della bozza come pratica post-cinematografica vuole spostare il cinema nel sistema delle arti, togliendo ogni essenza caratteristica –la «cinematograficità»– per

mettere a fuoco il carattere impuro del suo funzionamento, fino al momento in cui conterrà espressioni delle altre arti e prenderà in prestito da loro espressioni e contenuti in un meccanismo assolutamente iper-discorsivo. Le nozioni di ritmo, di lavoro sul corpo, il movimento e le posizioni, la composizione di aree cromatiche, il contrasto fra luci e ombre, ecc., convocano categorie che attraversano le diverse manifestazioni discorsive in modo generale.

Mettere a fuoco alcune questioni che riguardano la logica della bozza come articolazione generale del senso: dare un contributo alla semiotica generale in virtù del funzionamento semi-simbolico di certe semiotiche, come sono, appunto, le semiotiche visive.

Il funzionamento degli oggetti analizzati dimostra che la significazione e il senso si articolano selezionando di volta in volta le condizioni sotto le quali una forma compare come la forma di qualcos'altro; costituire dunque una semiotica come funzione reciproca fra il piano dell'espressione e il piano del contenuto, in virtù di un sistema di differenze negative organizzato in modo autonomo all'interno di ognuno di loro. Di fronte a una logica della bozza, il senso non appare come un dato bensì come il risultato di un fare, di una negoziazione, di un processo di messa in forma, tramite il lavoro della voce e del punto di vista che propongono diverse costruzioni alternative secondo l'ordine dei diversi enunciati messi insieme in successione. Esso ci consente di pensare il discorso come un meccanismo che, in modo simile al funzionamento di un poema letterario, di un'opera musicale, di un dipinto o di un film, sceglie le figure, le mette insieme all'interno di una struttura autosufficiente e carica di significazione l'insieme secondo le regole che lo stesso poema stabilisce. Di conseguenza, i modelli della linguistica rimangono indietro, per rivolgerci invece a questi fenomeni di significazione compressi in immanenza e circoscritti ad ogni manifestazione, in modo che il semi-simbolico si riveli come il modo generale di elaborazione della significazione e del senso, fintanto che selezioni i valori o le posizioni che occupano gli elementi all'interno della forma manifestata senza necessità di far ricorso alla tradizione, al dizionario, alle grammatiche chiuse o, infine, al simbolismo selvaggio e criptico.

A volte esso consentirà di praticare una possibile semiotica della cultura come il modo più adeguato per un approccio strutturale in sincronia e diacronia.

La filmografia di José Luis Guerin occupa un posto rilevante nel sistema del cinema spagnolo e della cultura digitale, intesi entrambi come una testualità gerarchica organizzata

in virtù di rapporti. La logica della bozza, come un'organizzazione possibile in tensione con altre possibilità e formazioni, parte però della scelta etica ed estetica di rimanere nei margini del sistema. Nelle dinamiche centro-periferia della contemporaneità, scegliere la marginalità è sinonimo di resistenza contro i poteri –soprattutto i poteri economici– e contro l'egemonia di certi modelli di visualità. Essi bloccano tutta la capacità di azione minoritaria, almeno nel sistema del cinema, perché possiedono tutti i mezzi nella sua centralità. L'atteggiamento marginale, però, non implica necessariamente una claudicazione: la posizione intorno ai limiti è un'opposizione attiva, un'energia creativa capace di mettere in discussione la centralità dell'insieme.

Si può allora localizzare il nostro oggetto dalle tre assi proposti dalla semiotica della cultura come modello dinamico. In primo luogo, il centro di fronte alla periferia esercita un'opposizione estetica fra l'egemonia delle forme visive dominanti. In secondo luogo, il ritmo frenetico delle immagini egemoniche, l'immediatezza e l'onnipresenza delle immagini digitali che cadono subito nell'oblio e l'indifferenza, si collocano contro il tempo lento e l'atteggiamento contemplativo dei margini. In terzo luogo, riguardo l'opposizione fra cambiamento graduale ed esplosivo, l'esplosione di senso ha il potere di mettere in discussione e rielaborare la logica che regge l'insieme contro l'atteggiamento conservatore e comodo del ritmo graduale. Di conseguenza, l'insieme di pratiche che hanno a che fare con la logica della bozza si spostano sul asse periferia-lento-esplosivo. Si tratta di un cinema povero che, di fronte alle mancanze, preferisce lavorare con l'azzardo, partendo dalle economiche tecniche di ripresa del documentario, oppure ritornando all'archivio per rimediare l'impossibilità di contare sull'attrezzatura della messa in scena. Questo cinema povero è inteso anche come un cinema quasi clandestino, che organizza il suo laboratorio d'idee nel soggiorno di casa, come resistenza contro le grandi strutture dei proprietari dei mezzi e della forza di lavoro.

Continuare le riprese, continuare a praticare il montaggio, continuare insomma a fare cinema, diventa un gesto di necessità vitale simile a quello di Scherezade nelle *Mille e una notte*: siamo ancora vivi perché possiamo raccontare storie. Jonas Mekas afferma con grande spontaneità nella videolettera 3b di *Correspondencias*: «Caro José Luis: la ripresa va avanti! [...] Questa è la bellezza della vita, ci si continua a vedere, si va avanti e non ci vogliono grandi discorsi. I discorsi sono soltanto una parte del gioco. Difatti, quello che ti sto tentando di dire, è soltanto per rimanere sveglio». Rimaniamo svegli quando c'è qualcosa da dire, anche se quello che sta per dirsi non si sa prima. Si va allora verso l'ignoto: lo stupore

di uno sguardo rinnovato. È questo il punto nel quale «poetica» e «informatività» si collegano: continuare a riflettere sulla forma, non finirla mai, non accontentarsi di qualsiasi risultato.

Da questo punto di vista, la triade periferia-lento-esplosivo si può articolare soltanto su un funzionamento completamente poetico: enunciare la differenza che fa la differenza. La forma d'intersoggettività che esso propone richiede, da un lato, intendere l'oggetto estetico come un dispositivo imprevedibile, contro la prevedibilità dei generi. Dall'altro lato, dalla parte della ricezione, il soggetto viene inteso come soggetto di esperienza estetica, il quale è invitato ad entrare in uno spazio di negoziazione del senso.

Per quanto riguarda gli obbiettivi generali, abbiamo messo a fuoco due grandi questioni. Come abbiamo fatto prima, si partirà dalle cose particolari per giungere al piano più generale di astrazione.

Riflettere su alcuni tratti particolari della poetica cinematografica di José Luis Guerin, a partire dall'analisi formale e strutturale della filmografia –principalmente dell'opera digitale, ma tornando costantemente sugli elementi che già erano presenti nei primi periodi della filmografia e durante il periodo analogico in generale–. Questo è lo scopo della poetica della bozza.

In che cosa consiste la poetica della bozza? Questi sono alcuni tratti osservati durante l'analisi dei sette film:

- I- *Rinuncia alla sceneggiatura* come processo tracciato di un precedente programma che si realizza via via durante la produzione e la post-produzione. In questo modo il regista ridefinisce il suo punto di vista rispetto alla tecnica creativa, mentre si distacca dallo scrittore e l'inventore di argomenti, trame e situazioni. Contrariamente, la poetica della bozza intende la cinepresa e il montaggio come i suoi strumenti di scrittura. Si produce allora una metonimia fra lo schermo e il quaderno con le pagine vuote sotto il *leitmotiv* del film-diario e la pratica della raccolta di note. Di conseguenza, la sceneggiatura come lavoro consistente nell'inventare una trama si estende su tutte le fasi del processo creativo, fintanto che essa emerge dal lavoro di messa in forma con le note catturate dalla macchina da presa o rubate dall'archivio.
- II- Le riprese non si organizzeranno più come la traduzione fedele di un argomento letterario in una forma filmica. Contro la ripresa efficiente

ispirata dal motto «shoot as written» procedente dai modelli dell'industria, siamo davanti ad una pratica di esplorazione, *un processo di ripresa come accumulazione di note*. La «genialità» dell'autore non si misura più dalla sua capacità di inventare storie «più reali della realtà», neanche dalla capacità di introdurre delle marche stilistiche o ideologiche nei prodotti della sua creazione, ma dalla sua volontà di stabilire uno sguardo particolare che dà luogo al processo di discorsivizzazione con delle conseguenze imprevedibili.

- III- *Rinuncia a seguire i modelli dei generi audiovisivi*. Anche se il moderno presuppone una conoscenza profonda del passato del cinema, questo rapporto è infedele: richiede, infatti, una «digestione» di tutti questi modelli in una sintesi creativa.
- IV- *La bozza suggerisce il massimo di significazione con il minimo di tratti possibili*. Senza rinunciare all'effetto di figuratività che produce la macchina da presa, dà luogo ad una estetica formalista, e al contempo, decostruisce e trasfigura il filmato nel confronto con esso durante la fase di montaggio.
- V- La poetica della bozza si caratterizza dalla sua forma aperta: coincide allora con la pratica artistica barocca del *non finito*.
- VI- Le bozze spesso tematizzano *il proprio processo di elaborazione della forma* — o di un insieme di forme parallele—, mettendo a fuoco i problemi generali del suo funzionamento interno. Così a volte diventano delle *pratiche-teoriche*.

Di conseguenza, tutto ciò mostra la strada verso una forma post-cinematografica: se José Luis Guerin è stato capace di raccontare delle storie belle è perché ha rinunciato a fare *Innisfree* come John Ford aveva girato *A quiet man*; anche perché ha iniziato la raccolta dei diversi ritratti che compongono *Guest* senza imitare il melodramma onirico di *Portrait of Jenny*. E, soprattutto, perché pratica un *bricolage* con il dispositivo, tornando in un certo senso al cinematografo come macchina ritrattistica che stabilisce un rapporto intersoggettivo tramite l'apparato di cattura.

L'arte del ritratto è, appunto, la base fondamentale della cosiddetta poetica della bozza perché stabilisce una reciprocità fra due soggetti che si costituiscono a vicenda. Dunque, questo sarà un ritratto scomodo, un ritratto «bricolato», perché non pretende di restituire l'identità ma di negoziarla con un rapporto reciproco. Abbiamo visto che il

personaggio-schermo spesso appare tematizzato nei film di José Luis Guerin, il quale nasconde più di quanto riveli. In un atteggiamento di enunciazione permanente, il soggetto osservatore proietta le sue ipotesi sui corpi e sulle situazioni che si ritrova davanti a sé. Allo stesso tempo la posizione vuota dell'enunciazione diventa anche un altro schermo: *l'osservatore osservato* dalla soggettività con la quale si confronta. Stessa cosa dicasi per il *flâneur*: il soggetto dell'enunciazione filmica si lascia interpellare dalle cose che attirano la sua attenzione, diventando lui stesso uno schermo sul quale si proietta il mondo; processo nel quale questo personaggio scoprirà anche la sua identità, negoziando le possibili modalità del suo sguardo. Lo schema di questa struttura si spiega nel quadrato semiotico del neutro, all'interno del quale gli attori negoziano intersoggettivamente le sue condizioni di esistenza semiotica, come accade con la maschera neutra o il telaio in bianco.

Da un punto di vista esterno, il regista digitale rinuncia pure alla sua identità di autore classico che inserisce le marche stilistiche e ideologiche all'interno dei discorsi che produce. Più per una ragione di necessità che di volontà, il regista digitale abbandona lo spazio di confort dello studio, incluse le sicurezze del procedimento perfettamente controllato dall'inizio alla fine. Lo stile, dunque, sorge più come un prodotto imprevedibile che come una proiezione individuale dell'artista chiuso nella sua torre d'avorio con la sua sensibilità.

Per renderci conto del modo in cui queste caratteristiche appaiono nelle opere di José Luis Guerin è arrivato il momento di mostrare il secondo percorso sulla filmografia in diacronia, ordine secondo il quale si osservano le continuità e i punti di trasformazione stilistica.

Il primo periodo si apre con le esperienze domestiche dell'adolescenza di José Luis Guerin tramite l'uso quotidiano del proiettore e del *cassette* fino all'anno 1983, quando, dopo alcuni cortometraggi come *Memorias de un paisaje* (1979) e *Naturaleza muerta* (1981), José Luis inizia la produzione di *Los motivos de Berta*. In questo periodo sono frequenti le citazioni –esplicite o segrete– di altre opere cinematografiche, pittoriche, letterarie, ecc. Il processo creativo consiste in un lavoro in corso nel quale non si comprende bene quando finisca uno e dove inizi il prossimo. Pur percependo una coscienza del discorso cinematografico classico e delle sue pratiche, si osserva una certa indipendenza rispetto al canone. Il rapporto con il mondo del cinema consiste in una cinefilia intensiva, cioè, una conoscenza profonda, un apprezzamento degli autori e delle opere e una «digestione» dei materiali che essi offrono. Questo sarà allora un periodo sperimentale, sia nelle riprese, dove si sviluppano delle pratiche di raccolta di note, sia durante i lavori di montaggio.

D'altra parte, Guerin coltiva spesso un gusto per i film familiari e i ritratti che sottomette a nuove operazioni di montaggio e a diverse sonorizzazioni.

Un secondo periodo inizia con l'opera prima in 35 mm, dove la nozione di opera cinematografica con specialisti, attrezzamento e fiducia sulla materia analogica della pellicola, dà luogo a quattro film fra gli anni 1983 e 2007: *Los motivos de Berta*, *Tren de sombras* e *Dans la ville de Sylvie*. Durante questo periodo si sperimenta con le scritture e si gioca a invertire le convenzioni della fiction e del documentario, come abbiamo descritto nel capitolo 5.1.3.3. di questo lavoro di ricerca. Così, nei film che partono da un certo tipo di atteggiamento simile a quello del documentario, sottogiace un desiderio di fiction; invece, nelle fiction più capricciose il regista si affida alle tecniche di ripresa del documentario affinché sia possibile assistere ad una rivelazione sul filmato.

Il terzo periodo coincide parzialmente con il secondo: *En construcción* è uscito nell'anno 2001, mentre l'ultimo film analogico, *Dans la ville de Sylvie*, è del 2007. I limiti non sono chiari e infatti non sarebbe strano che in futuro José Luis Guerin torni a lavorare con l'analogico. Per quanto riguarda questo periodo digitale, durante il quarto capitolo sono apparsi diversi particolari che, ritornando allo schema tetradico di Marshall McLuhan, si possono organizzare in questo modo:

<p>RISALTO:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desiderio di rivelazione associato alle funzioni testimoniali delle immagini. - Uso del discorso enunciato in prima persona, seguendo il modello epistolare, il diario, il racconto di viaggi o l'evocazione a partire da immagini d'archivio. - Ricorso alle figure che strutturano la pittura, alle tecniche barocche del documento ritrovato e al modello letterario del <i>flâneur</i>. - Valorizzazione dei formati minori: lavoro con delle note. 	<p>ROVESCIMENTO:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tensione tra fiction e documentario: ambivalenza. - Esercizi barocchi di torsione di forme precedenti. - Da una ripresa seguendo un programma di lavoro alle pratiche di cattura e accumulazione del filmato. - Aumenta il tempo dedicato al montaggio e la raffinatezza delle sue risorse discorsive. - Il montaggio definito come una scrittura: produrre le condizioni in cui è possibile abitare una «realtà», invece di tentar di riprodurre «la realtà». - Valorizzazione del processo o <i>performance</i> oltre l'opera finita.
---	--

<p>RECUPERO:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Realizza la teoria della <i>Camera stylo</i> di Alexandre Astruc, precedente dal 1948. - Torna al modello di regista dei fratelli Lumière: un solo <i>cameraman</i> con la macchina da presa. Questo è anche il sistema del pittore che esce a lavorare all'esterno. - Autocoscienza: tornando alla scrittura saggistica e alla tematizzazione del processo creativo, segue la struttura di <i>Alla ricerca del tempo perduto</i> di Proust. La ricerca di materiali per un'opera costituisce la stessa opera d'arte. 	<p>DISUSO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Abbandona la sceneggiatura come forma <i>a priori</i>. - Abbandona l'uso degli attori professionali che recitano a memoria un testo previamente studiato. - Abbandona i modelli estetici dei generi del cinema classico: il film non ha né un corpo né un tema e deve trovarli durante il processo. - Abbandona il racconto narrativo come forma simbolica lineare e onnicomprensiva.
--	--

Quali sono le mutazioni della logica del senso che queste manifestazioni formali e queste pratiche in generale –di produzione, ma anche di ricezione– portano con sé? Da qua sorge un interesse per la logica della bozza.

A questa poetica soggiace una certa logica: non è soltanto un modo di fare, il che si allaccerebbe ad una sociologia della produzione ma un insieme di strutture che queste pratiche mettono a fuoco.

Il suo carattere di non finito permette alla bozza di mostrare sulla stessa sintassi diverse alternative possibili con modi di esistenza semiotici di tipo virtuale. Il passaggio tra l'una e le altre si opera tramite la neutralizzazione e il riavvio del patto di simbolizzazione su una forma significante qualsiasi, proiettando diversi simulacri di enunciazione in successione.

Di conseguenza, la logica formale della bozza parte da una sintassi che si può spiegare con la metafora di una struttura verbale: il verbo trasforma e mette in moto il sostantivo. Il carattere verbale di questa sintassi mostra ancora due particolarità. In primo luogo, la struttura della bozza è predicativa e transitiva, perché si rivolge verso il riconoscimento dell'alterità, mette in contatto l'uno e il diverso di fronte alla riflessività della maggior parte delle manifestazioni comunicative della contemporaneità, nelle quali il soggetto e l'oggetto dell'azione verbale di «osservare» tornano sulla stessa istanza di osservazione. Bisogna allora precisare la differenza fra l'autocoscienza che potrebbe manifestare la sintassi transitiva e l'autoriflessività delle azioni verbali riflessive.

La seconda particolarità ha a che fare con il carattere *imperfettivo* del modo verbale. L'imperfettivo come ciò che è vivo e aperto, l'aspetto temporale durativo che tematizza il lavoro in corso, contro il carattere chiuso del modo verbale perfettivo e dell'aspetto temporale terminativo. Forse è questa la ragione per la quale l'enunciazione dei nostri film suscita sempre una forte impressione di presente, sia in prima persona, sia attraverso la rievocazione del passato, guardando delle fotografie di un'altra epoca.

La logica della bozza parte da quello spazio d'interazione comunicativa, complicando le relazioni fra il soggetto ed il predicato della sintassi verbale, anche «l'io» e il «tu» della sintassi fra enunciatore ed enunciatario. Tematizzando questa rete di elementi è possibile smontare la «Doxa», lo schematismo del riconoscimento automatico e vincere l'indifferenza e la saturazione d'immagini della contemporaneità. A questo punto la logica della bozza torna su un tema d'interesse comune con il «pensiero debole» di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, mettendo in discussione la forma delle cose come un dato, andando oltre alla ricerca dei suoi meccanismi. Pensiero debole, che non è lo stesso che debolezza del pensiero: il pensiero debole diventa forte quando è capace di riconoscere le sue regole di funzionamento, e dunque, di scoprire uno spazio che consente di tracciare alternative possibili:

Questa scoperta non deve solo portarci ad una filosofia dell'emancipazione che utilizza come metodi lo smascheramento e la demistificazione, ma nella misura in cui provoca una distensione e diminuisce l'angoscia metafisica, deve farci guardare in modo nuovo e più amichevole tutto il mondo delle apparenze, dei processi discorsivi e delle forme simboliche, visualizzandoli come ambito di una possibile esperienza dell'essere. (Vattimo e Rovatti 2006: 14)

Il pensiero debole come operazione di smontaggio –oppure di montaggio, come nei film– si oppone al dogmatismo e alla violenza di certe forme di razionalità che impongono la loro verità come se fosse l'unica possibile e, nello stesso tempo, si dichiara contro la fallacia della post-verità e del circo romano del «chaqu'un à son gout». Questa posizione filosofica di un pensiero debole si fa forte nella duratività del processo razionale, di modo che non può ammettere l'esistenza *a priori* della verità, neanche l'irrefutabilità dei fatti in funzione di un realismo forte. Il pensiero debole non può claudicare ma esige di fare un passo indietro per riflettere sulle condizioni in cui la verità, la menzogna, il segreto e il falso –per dirlo con Greimas– diventano «effetti di senso» e modellano la realtà come spazio simbolico d'interazione. Il compromesso etico del pensiero debole in collaborazione con la Semiotica strutturale è, dunque, urgente e necessario.

Conviene, prima di finire, fare certe riflessioni di teoria e metodo. In primo luogo bisogna valorizzare il ruolo acquisito dalla scienza semiotica per occuparsi nella contemporaneità di tutto ciò che possa essere colto come «oggetto di senso». Il senso, dunque, coincide completamente con l'ambito dell'essere umano: un'esistenza fuori dalla semiosi comporterebbe la morte –perdita della coscienza– o almeno la cancellazione della forma. Il senso deve essere definito da una prospettiva semiotica narrativa –che non sempre ha a che fare con il discorso narrativo– come l'investimento di un valore attribuito che costituisce il binomio soggetto-oggetto, oppure soggetto-soggetto, sulla sintassi fondamentale. C'è senso quando qualcosa vale per qualcuno, e quel valore produce un'alterità e un rapporto di reciprocità fra i due attanti costituiti a vicenda.

Il senso, allora, non appartiene all'oggetto come una sostanza ma è il prodotto dell'intersoggettività. Sebbene sia vero che niente si possa dire del senso in astratto, almeno si può negoziare con le sue manifestazioni formali che modellano la materia tramite una sostanza. Si accetterà così che non è quella l'unica forma possibile ma una delle sue realizzazioni. La scienza semiotica, insomma, deve tornare con urgenza sul concetto di *valore* nelle sue due accezioni: l'una riguarda la dimensione del senso, l'altra ha a che fare invece con il livello di pertinenza della significazione.

Se l'indagine intorno al senso si occupa del valore attribuito e investito nel rapporto di alterità intersoggettiva –il che potrebbe essere un valore giuridico, estetico, etico, economico, politico, eccetera–, l'altra definizione del valore è quella veramente semiotica. Il valore semiotico, dunque, tornando a Saussure, è il sistema di differenze negative che regge un insieme e per il quale una posizione nella struttura determina la significazione di un elemento rispetto a tutti gli altri. Per il fondatore della disciplina appaiono quattro termini irriducibili –come minimo–, e tre funzioni ugualmente irriducibili che si organizzano nel «quaternone finale» (2002: 39).

Nous sommes toujours ramené aux quatre termes irréductibles et aux trois rapports irréductibles entre eux en formant qu'un seul tout pour l'esprit: (un signe/sa signification) = (un signe/et un autre signe) et de plus = (una signification/une autre signification). [...] La première expression de la réalité serait de dire que la langue (c'est à dire, le sujet parlant) n'aperçoit ni l'idée a ni la forme A, mais seulement le rapport a/A cette expression serait encore tout à fait grossière. Il n'aperçoit vraiment que le rapport entre deux rapports a/AHZ et abc/A, ou b/ARS et blr/B, etc. C'est là que nous appelons le QUATERNION FINALE et, en considérant les quatre termes dans leur rapports : le triple rapport irréductible. (Saussure, 2002: 39)

Si tratta allora di uno schema simile a quello del semi-simbolismo di Greimas: un minimo di una categoria appartenente a ogni piano organizzato in ranghi autonomi

all'interno di ognuno di loro, fra i quali si stabilisce una funzione di significazione in questa piccola struttura differenziale.

C'è significazione, dunque, quando c'è differenza negativa tra figure del contenuto e dell'espressione, così come tra i terminali di ogni funzione. Abbandonando completamente il tentativo di stabilire dei cataloghi di segni positivi e grammatiche stabili universali, la semiotica deve affermare il suo programma metodologico come la scienza critica che si occupa dello studio delle unità che acquisiscono significazione, smontando l'uso comune, il carattere monolitico dei dati, in virtù dello spostamento dell'indifferenza del *continuum* della materia e della coscienza verso la differenza propria della forma articolata.

Andando oltre, il funzionamento trans-discorsivo di alcuni fenomeni della contemporaneità eccede i limiti delle unità linguistiche per occuparsi invece di ogni tipo di manifestazione, il che ci pone davanti ai prestiti fra i *continuum* che sono diversi dalla materia fonica. In questo modo le forme dell'espressione e del contenuto potrebbero apparire in un modo che non è quello della citazione e del plagio ma come forma del contenuto in altri casi, il che include anche, naturalmente, la semiotica del mondo naturale.

Ci si rivolgerà a questo punto verso il funzionamento «per figure» suggerito da Hjelmslev (1980: 71), dove la figura è un elemento esterno a ogni significazione ma pronto a trapassare i limiti ed entrare a far parte di qualsiasi forma significante. Anzi: se il funzionamento «per figure» –provengano esse dal mondo naturale o siano delle figure appartenenti ad altri sistemi che hanno perso il luccichio della sua significazione– consiste in «un'entrata in sintassi» di elementi non significanti, allora corrisponde al cinema in un altro livello di pertinenza –l'arte della cattura e del montaggio per eccellenza– diventare uno spazio fondamentale di riflessione, operando il passaggio delle figure come materia continua ed indifferente a significanti discreti e differenti per opposizione negativa in una rete di distribuzione del valore semiotico.

Il compito etico ed estetico più urgente del cinema –oppure del post-cinema–, non è altro che essere a capo del passaggio dall'indifferenza alla differenza.

EPÍLOGO.

Todo lo que comienza tiende necesariamente hacia su final. Y cuando este llega, el investigador experimenta la angustiante sensación de no haber sido capaz de decir prácticamente nada en comparación con la riqueza del campo al que ha dedicado tanto tiempo de observación. Reconocer la modestia de toda tentativa investigadora es un imperativo ético, desde mi punto de vista. También estoy convencido que la cota alcanzada no puede ser considerada en modo alguno como un lugar de llegada. El tiempo apremia, las fuerzas se agotan, pero el empeño no cede: el final de este trabajo plantea no pocos interrogantes, acaso nuevos principios, a los que, si las circunstancias así lo permiten, espero ser capaz de enfrentarme en el largo camino investigador que así arranca... en un valdelomariano «Sin fin».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Se ha escogido el año de edición de cada ejemplar consultado en lugar de la fecha de la primera publicación, con tal de facilitar al lector el acceso a las páginas citadas a lo largo del trabajo de investigación.

- Aarseth, Espen J. (1997). *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press.
- (2004). «La literatura ergódica», en Domingo Sánchez-Mesa (ed.), *Literatura y Cibercultura*. Madrid: Arco Libros, pp. 117-145.
- Alarcón, Samuel (2010a). «Notas sobre el rodaje de *Te querré siempre*/1. Arqueología y puesta en imagen», *Cahiers de Cinéma-España*, 34, pp. 78-81.
- (2010b): «Notas sobre el rodaje de *Te querré siempre*/2. Milagrería y recreación fílmica», *Cahiers de Cinéma-España*, 35, pp. 80-83.
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Alighieri, Dante (2003). *Vida nueva*. Edición bilingüe de Raffaele Pinto. Madrid: Cátedra.
- (1988). *La divina comedia*. Edición de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra.
- Alonso, Amado (1955). *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso (1950). *La lengua poética de Góngora*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1993). *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- Alonso de la Fuente, Ángel (2015). *Manierismo en la obra de José Luis Guerin. La imagen asediada*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Arasse, Daniel (2013). *Non si vede niente. Descrizioni*. Turín: Einaudi.
- Aristóteles (1988). *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Cátedra.
- (1995). *Física*. Traducción por Guillermo R. De Echandía. Madrid: Gredos.
- (1998). *Metafísica*. Traducción por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Atkinson, Brook (1992): *Walden and other writings*. Nueva York: The Modern Library.
- Aumont, Jacques (1983). «Le point de vue», *Communications*, 38, pp. 3-29.
- (2004). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.
- (2007). *Moderne? Comme le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. París: Cahiers du Cinéma.
- Ayala, Francisco (1996). *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra.
- Bajtín, Mijail (2005). *Problemas de la poética de Dostoiévski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Balzac, Honoré (2015). *Physiologie du mariage*. París: Bibebook.
- Barroso Villar, M^a Elena (2007). «Algunas perspectivas sobre el discurso literario y cuestiones conexas. Intersecciones de la Teoría», en Angélica Tornero (ed.), *Discursare: reflexiones sobre el discurso, el texto y la teoría de la literatura*. Cuernavaca (México): Universidad Autónoma del Estado de Morelos, pp. 40-81.
- (2010). «Espacios Literarios. Fronteras. *Gringo Viejo* y José Trigo», en Miguel Nieto Nuño (coord.), *Literatura y Comunicación*. Madrid: Castalia, pp. 63-92.
- Barroso Villar, Julia (2005). *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*. Piedras Blancas (Asturias): Ajimez Libros.
- Barthes, Roland (1973). *El grado cero de la escritura (seguido de nuevos ensayos críticos)*. Madrid: Siglo XXI.
- (1989). *Cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- (2002). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.

- (2007). *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bateson, Gregory (1993). *Una unidad sagrada: pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*. Barcelona: Gedisa.
- Bazin, André (1957). «De la politique des auteurs», *Cahiers du Cinéma*, 70, pp. 2-11.
- (2007). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- (2008). «¿Cómo se puede ser hitchcocko-hawksiano?», *Cahiers du Cinéma-España*, 17, pp. 90-91.
- Baudelaire, Charles (1991): *Flores del mal*. Introducción, traducción en verso y notas de Carlos Pujol. Barcelona: Planeta.
- (1996). *Fleurs du mal. Édition de 1861*. Texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois. París: Gallimard.
- (2016). *El pintor de la vida moderna*. Traducción de Martin Schifino. Barcelona: Taurus.
- Baudrillard, Jean (2005). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, Jean & Calabrese, Omar (2014). *El trompe l'oeil*. Madrid: Casimiro.
- Bellémin-Noel, Jean (1972). *Le Texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz*. París: Larousse.
- (1977). «Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte», *Littérature*, 28, p. 7.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores.
- Benveniste, Émil (1999). *Problemas de lingüística general II*. Madrid: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (1983). *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Londres: Verso.
- (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Bergala, Alain (2000a). «Qu'est-ce qu'un film-essai», en Sylvie Astruc (ed.), *Le film-essai: identification d'un genre*. París: Bibliothèque Centre Pompidou, p. 40 y ss.
- (comp.) (2000b). *Rossellini: el cine revelado*. Barcelona: Paidós.
- (2006). «Erice-Kiarostami. The pathways of creation», en *Rouge*, disponible en línea (fecha de consulta 03/02/2017): http://www.rouge.com.au/9/erice_kiarostami.html
- (2007). *La hipótesis del cine: pequeño tratado sobre la transformación del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona: Laertes.
- Bergala, Alain & Balló, Jordi (dirs.) (2006). *Erice-Kiarostami. Correspondencias*. Barcelona: Diputación de Barcelona y CCCB.
- Bessy, Maurice & Lo Duca, Giuseppe Maria (1948). *Louis Lumière, inventeur*. París: Éditions Prisma.
- Bettetini, Gianfranco (1968). *Cine: lengua y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1996): *La conversación audiovisual: problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra.
- Biedermann, Hans (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Blake, William (2014). *Libros proféticos*. Tomo II. Gerona: Atalanta.
- Bloom, Harold (1991). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila.
- Bogdanovich, Peter (1991). *Fritz Lang*. Madrid: Fundamentos.
- (1994). *Ciudadano Welles*. Madrid: Fundamentos.
- (1997). *John Ford*. Madrid: Fundamentos.
- (2007). *El director es la estrella*. Edición en dos volúmenes. Madrid: T&B.
- (2009). *Las estrellas de Hollywood*. Madrid: T&B.
- Bolter, David Jay & Grusin, Richard (2011). «Inmediatez, hipermediación, re-mediación», *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 16, pp. 29-57.

- Bordwell, David (2009). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Borges, Jorge Luis (1941). *La biblioteca de Babel*. Disponible en línea (fecha de consulta 24/09/2015): www.litlabyrinth.com/vueltamundo/bibliotecaborges.htm
- Boutin, Aimée (2014). «Rethinking the Flâneur: Flânerie and the senses», *Dix-Neuf. Journal of the Society of Dix-Neuviémistes*, 16:2, pp. 124-132.
- Brenez, Nicole (2011). «Mímesis 2», en Jordi Balló (dir.), *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, pp. 91-115.
- Bresson, Robert (2007). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora.
- Broullón-Lozano, Manuel A. (2011). «El travelling moral: hacia una ética de la imagen en movimiento», en Juan Carlos Suárez Villegas (ed.), *La ética de la comunicación a principios del siglo XXI*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 1253-1270.
- (2013). «Correspondencias filmicas: la aportación sobre los cineastas al estudio del discurso cinematográfico», en Miguel Vicente Mariño, Tecla González Hortigüela & Marta Pacheco Rueda (coords.), *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas*. Vol. 2. Segovia: Universidad de Valladolid, pp. 491-504.
- (2013). «En torno al concepto de esbozo cinematográfico: conversaciones con José Luis Guerin», *FRAME. Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla*, 9, pp. 67-84.
- (2014). «Memorias filmadas: vigencia de una escuela cinematográfica en Víctor Erice», en Francesca Comas Rubí, Sara González Gómez, Xavier Motilla Salas & Bernat Sureda García (eds.), *Imatges de l'escola, imatge de l'educació*. Palma: Universitat de les Illes Balears, pp. 101-112.
- (2015a). «¿Documental poético? Una aproximación teórica al cine de José Luis Guerin», en António Costa Valente & Rita Capucho (eds.), *Avanca Cinema International Conference 2015*. Avanca: Cine-Clube Avanca, pp. 520-525.
- (2015b). «Jean-Luc Godard o las historias del cine», en Rayco González & Ainara Miguel Sáinz de Urabáin (coords.), *Sentidos del tiempo*. Burgos: Universidad de Burgos, pp. 103-122.
- (2015c). «Los motivos de Berta (José Luis Guerin, 1983/84): crónica de un film reencontrado», en Emma Camarero & María Marcos (coords.), *III Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués. Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*. Vol I. Salamanca: Centro de Estudios Brasileños y Universidad de Salamanca, pp. 386-398.
- (2015d). «Por una semiótica del selfie en la cultura visual digital», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 11, pp. 215-234.
- (2017a). «Capturar, codificar, trascender: mutaciones del cuerpo en el cine digital», *Carte Semiotiche Annali*, 4, pp. 171-184.
- (2017b). «El cine fronterizo de Abbas Kiarostami: en torno a *Copia certificada* (2010)», en M^a Jesús Orozco Vera y Pedro Javier Millán Barroso (eds.), *Discurso y frontera. Visiones teóricas y aplicaciones. (Homenaje a la Dra. M^a Elena Barroso Villar)*. Sevilla: Alfar, pp. 191-228.
- (2017c). «En la ciudad de Sylvia, de José Luis Guerin (2007): algunas claves sobre el documento poético en el discurso ficcional», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 26.
- Burch, Noel (1982). *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*. París: Cahiers du Cinéma-Gallimard, pp. 175-176.
- (2008). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- (2011). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la Vanguardia. Historia, ciencia, sociedad*. Barcelona: Ediciones Península.
- Burton, Richard D. E. (2016). «Charles Baudelaire», *Enciclopedia Britannica*, disponible en línea (fecha de consulta 21/09/2016): <http://www.britannica.com/biography/Charles-Baudelaire>.
- Calabrese, Omar (1994). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- (1999). *Lezioni di semi-simbolismo*. Siena: Protagon.
- (2012). *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*. Firenze-Lucca: La casa Usher.
- Calvino, Italo (1994). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- Calvo Serraller, Francisco (2006). *El arte contemporáneo*. Madrid: Taurus.
- Camín, Antonio (2002). Artículo en prensa sobre En Construcción. COMPLETAR.
- Caparrós Lera, José María (2007). *Historia del Cine Español*. Madrid: T&B Editores.
- Carmona, Ramón (2010). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, Francesco&Di Chio, Federico (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, Francesco (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- (2015). *La galassia Lumière: sette parole chiave per il cinema che viene*. Milán: Bompiani.
- Castells, Manuel (2003). *La Galaxia Internet*. Barcelona: Debolsillo.
- (2006). *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Edición en tres volúmenes. Madrid: Alianza.
- Cassirer, Hans (1998). *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Caroggio Guerin, José Luis (1988). *Rutas de Innisfree. Proyecto de J.L. Guerin*. Barcelona: Fotocopias Diagonal S.A.
- Catalá, Josep Maria; Cerdán, Josetxo&Torreiro, Casimiro (2001). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y medio.
- Catalá, Josep M. (2010). «El presente perpetuo: Mekas en el siglo XXI», en Efrén Cuevas (ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid, Ocho y Medio Libros de Cine, pp. 301-345.
- Cavazza, Alessandro (2016). *Lumière. L'invenzione del cinematografo. Il cinema ritrovato*. Bolonia: Cineteca di Bologna.
- CCCB (2011). «Todas las cartas». Disponible en línea (fecha de consulta 15/12/2011): <http://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/todas-las-cartas/38071>
- Cerizza, Angelo&Pagliani, M. Liuglia (1997). *Musei, testi e contesti*. Florencia: Nardini.
- Cervantes, Miguel de (2011). *Don Quijote de La Mancha*. Edición y prólogo de Alberto Blecuá. Madrid: Austral.
- Cela, Camilo José (1990). *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino.
- Chardère, Bernard (1995). *Le roman des Lumière. Le cinéma sur le vif*. París: Gallimard.
- Chateau, Dominique (1983). «Diégèse et énonciation», *Communications*, 38, pp. 121-154.
- Cherchi Usai, Paolo (2005). *La muerte del cine: historia y memoria cultural en el medioevo digital*. Barcelona: Laertes.
- Christopher, Robert J. (2005). *Robert and Frances Flaberty. A Documentary life, 1883-1922*. Montreal&Kingston: McGill Queen's University Press.
- Cicerón, Marco Tulio (2000). *De la partición oratoria*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cirlot, Juan Eduardo (2007). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Cocteau, Jean (2015). *Poética del cine*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- Cohen, David S. (10/04/2008). «James Cameron supercharges 3-D», *Variety*, disponible en línea (fecha de consulta 10/04/2008):

<http://variety.com/2008/digital/features/james-cameron-supercharges-3-d-1117983864/>

- Colombo, Fausto (1986). *Gli archivi imperfetti*. Milán: Vita e pensiero.
- Colón, Carlos; Infante, Fernando & Lombardo, Manuel J. (1997). *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.
- Comella Dorda, Beatriz (2010). «Barcelona: la ciudad en transformación y el cine de lo real. Museos, exposiciones, ¿nuevas ventanas?», *AACA Digital. Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 11.
- Coonan, Clifford (10/10/2007). «Greenaway announces the death of cinema and blames the remote-control zapper», *The Independent*, disponible en línea (fecha de consulta 14/07/2015):
<http://www.independent.co.uk/news/world/asia/greenaway-announces-the-death-of-cinema--and-blames-the-remotecontrol-zapper-394546.html>
- Corrain, Lucia (2016). *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*. Florencia: La Casa Usher.
- Coviello, Massimiliano (2016). *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- Crary, Jonathan (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- Cuccu, Lorenzo & Sainati, Augusto (coords.) (1988). *Il discorso nel film. Visione, narrazione, enunciazione*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Cuevas, Efrén (ed.) (2010). *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio.
- Cultura Film (2016). «Entre(vista) con José Luis Guerin». Disponible en línea (fecha de consulta 14/11/2016): <https://vimeo.com/134479658>
- D'Ors, Eugenio (1964). *Lo barroco*. Madrid: Tecnos.
- Daney, Serge (1982). «Comme tous les vieux couples, cinéma et télévision ont fini par se ressembler», en *Cine Journal*, París: Éditions de L'Étoile-Cahiers du Cinéma, pp. 68-72.
- (1992). «El travelling de Kapo», en *Cinéfagos*, disponible en línea (fecha de consulta 24/05/2014):
<http://cinéfagos.net/paradigm/index.php/otros-textos/documentos/442-el-travelling-de-kafo>
- Darley, Andrew (2002). *Cultura visual digital. Espectáculo y géneros de la obra audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- De Holanda, Francisco (2012). *Palabra de Miguel Ángel*. Madrid: Casimiro.
- De Paco, José María Albert (06/11/2011). «A pie de obra», *Jot Down*, disponible en línea (fecha de consulta 06/11/2011):
<http://www.jotdown.es/2011/11/pepe-albert-de-paco-a-pie-de-obra/>
- Del Ninno, Maurizio (ed.). *Etnosemiotica. Questioni di metodo*. Meltemi: Roma.
- Deleuze, Gilles (2002). «¿En qué se reconoce el estructuralismo?». Disponible en línea (fecha de consulta 03/10/2016):
www.apertura-psi.org/correo/textos/Deleuze00.doc
- (2004a). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine (I)*. Barcelona: Paidós.
- (2004b). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine (II)*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. Mexico D.F.: Ediciones Era S.A.
- Denson, Shane (2015). «Post-Cinema after Extinction». Disponible en línea (fecha de consulta 30/07/2015):

<https://medieninitiative.wordpress.com/2015/05/21/post-cinema-after-extinction-full-text/>

- Denson, Shane & Leyda, Julia (2014). *Post-Cinema. Theorizing 21st Century Films*. Sussex: REFRAME Books.
- Derrida, Jacques (1986). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- (1989). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- (1993). *La vérité en peinture*. París: Flammarion.
- Diéguez, Antonio J. (1996). «Realismo y Teoría Cuántica», *Contrastes. Revista Interdisciplinaria de Filosofía*, 1, pp. 75-10.
- Doležel, Lubomír (1999). *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Dogma 95 (1995). *Manifiesto*. Disponible en línea (fecha de consulta 12/08/2015): <http://extracine.com/2007/09/1995-manifiesto-dogma>
- Durand, Gilbert (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arqueología general*. Madrid: Taurus.
- Eagleman, David (2017). *El cerebro: nuestra historia*. Barcelona: Anagrama.
- Echeverría, Javier (1999). *Los Señores del Aire: Telépolis y el Tercer Entorno*. Barcelona: Destino.
- Eco, Umberto (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- (1984). «La familia de los códigos», en *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona: Lumen, pp. 289-340.
- (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa del texto narrativo*. Barcelona, Lumen.
- (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1998). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- (1999). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Eisenstein, Sergei Mijailovich (2001). *Hacia una teoría del montaje*. Edición en dos volúmenes. Barcelona: Paidós
- El diario.es* (05/02/2016). «José Luis Guerín: El cine ha perdido la centralidad que tenía en el pasado», disponible en línea (fecha de consulta 05/02/2016): http://www.eldiario.es/cultura/Jose-Luis-Guerin-perdido-centralidad_0_481202629.html
- El País* (30/07/1992). «Fernando Trueba rueda 'Belle époque' en Portugal».
- (17/03/1991). «Víctor Erice vuelve al cine dirigiendo en secreto una película sobre Antonio López».
- El Periódico* (03/02/2015). «Miñarro cierra Eddie Saeta», disponible en línea (fecha de consulta 25/03/2017): <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/lluis-minarro-cierra-eddie-saeta-3904355>
- (10/09/2015). «José Luis Guerín: Para mí, resistir es una obligación», disponible en línea (fecha de consulta 10/09/2015): <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/jose-luis-guerin-resistir-obligacion-moral-4420398>
- Espada, Arcadi (05/11/2011). «Una indiscreción (I)». Disponible en línea (fecha de consulta 13/11/2011): <http://www.arcadiespada.es/2011/11/05/una-indiscrecion-i/>
- (12/11/2011). «Una indiscreción (y II)». Disponible en línea (fecha de consulta 13/11/2011): <http://www.arcadiespada.es/2011/11/12/una-indiscrecion-y-ii/>
- Esposito, Vincenzo (16/04/2017) «*Gli amanti* e l'abbraccio gay di 2.000 anni fa a Pompei». Disponible en línea (fecha de consulta 16/04/2017):

http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/cronaca/17_aprile_06/scavi-pompei-abbraccio-gay-un-calco-domus-criptoportico-f89d5ae2-1ad3-11e7-adb5-4896456c7777.shtml

- Estrada, Isabel (2012). «Residuos y memoria en el palimpsesto urbano del siglo XXI: *En construcción*», de José Luis Guerín», en Miguel Nieto Nuño, Miguel (coord.), *Literatura y comunicación*. Madrid: Castalia, pp. 387-402.
- (2013). *El documental cinematográfico y televisivo español. Memoria, sujeto, formación de la identidad democrática española*. Woodbridge, Reino Unido: Tamesis.
- Even-Zohar, Itamar (1990). «Teoría de los polisistemas», *Poetics Today*, 11, pp. 9-26.
- Fabbri, Paolo (1999). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- Farago, Claire; Hills, Hellen; Kaup, Monica, Siracusano, Gabriela; Baumgarten, Jens & Jacoviello, Stefano (2015). «Conceptions and reworkings of baroque and neobaroque in recent years», *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 1, pp. 43-62.
- Fell, John L. (1977). *El filme y la tradición narrativa*. Buenos Aires: Tres Tiempos.
- Fellini, Federico (2012). *El libro de mis sueños*. Rímimi: Guaraldi. Edición Kindle.
- (2014). *Il libro dei sogni*. Milán: Rizzoli.
- Fernández, Cristóbal & Molina, Fabián (2004). «Conversación con José Luis Guerín», *Cabeza borradora*, 3, pp. 37-48.
- Fernández Heredero (2008). «De los Oscar al desafío experimental», *El Cultural*, disponible en línea (fecha de consulta 13/02/2014):
<http://www.elcultural.com/revista/cine/De-los-oscars-al-desafio-experimental/24273>
- (2009). «Paisaje con senderos», *Cahiers du Cinéma-España*, 27, p. 5.
- (2010). «Realidades del presente, apuestas de futuro...», *Cahiers du Cinéma-España*, 37, p. 5.
- Fernández Santos, Elsa (04/07/2006). «Víctor Erice y Abbas Kiarostami continúan su singular cruce de cartas filmadas», *El País*, disponible en línea (fecha de consulta 11/12/2013):
http://elpais.com/diario/2006/07/04/cultura/1151964004_850215.html
- Ferrer, Daniel (2010). «Avant-texte», *Dictionnaire de critique génétique*, disponible en línea (fecha de consulta 24/10/2016):
<http://www.item.ens.fr/index.php?id=577463>
- Floch, Jean-Marie (1985). «*Composition IV* de W. Kandinsky», en *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. París: Hades, pp. 39-77.
- (1988): «Un type remarquable de semiosis: les systemes semi-symboliques», en Michael Herfeld & Lucio Melazzo (coords.), *Semiotics Theory and Practice*. Vol. 1. Berlín, Nueva York y Amsterdam: Mouton De Gruyter, pp. 249-259.
- (1990). *Sémiotique, marketing et communication*. París: Presses Universitaires de France.
- (1994). «La iconicidad: exposición de una enunciación manipuladora. Análisis semiótico de una fotografía», en Gabriel Hernández Aguilar (comp.), *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*. México: Siglo XXI, pp. 43-65.
- (2010). *Identités visuelles*. París: Presses Universitaires de France.
- Ferguson, Priscilla (1994). *Paris as Revolution: Writing the 19th Century City*. Berkeley: University of California Press.
- Fontanille, Jacques (1994). «Des simulacres de l'énonciation à la praxis énonciative», *Sémiotica*, 99 1-2, pp. 185-197.
- Foucault, Michel (1991). *La arqueología del saber*. México D.F.: Siglo XXI.
- (1997). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos.
- (1998). «¿Qué es un autor?», *Litoral*, 25/26, pp. 35-71.

- Gadamer, Hans-Georg (2001). *Antología*. Salamanca: Sígueme.
- (2012). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gallagher, Cullen (2008). «We can't go home again», *Not coming to a theater near you*. Disponible en línea (fecha de consulta 23/10/2016): <http://notcoming.com/reviews/wecantgohomeagain/>
- Gandul, Maxi *et al.* (2013). «Amanda Villavieja. Con respecto a la captación del sonido directo en el documental y otras cavilaciones», *Blogs&Docs*, disponible en línea (fecha de consulta 27 de marzo de 2013): <http://www.blogsandocs.com/?p=5007>
- García Berrio, Antonio (1994). *Teoría de la Literatura: la construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra.
- García Ferrer, J. M. & Rom, Martí (eds.) (1984). *Surcando el jardín dorado... Un viatge pels films de J. L. Guerin i les fotografies de E. Momeñe*. Barcelona: Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- García Martínez, Alberto Nahum (2006). «La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual», *Comunicación y Sociedad*, 2, pp. 75-105.
- (2008). *El cine de no-ficción en Martín Patino*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- García-Page Sánchez, Mario (1994): «Notas a *La lengua poética de Góngora*, de Dámaso Alonso», *Anuario de Estudios Filológicos*, 17, pp. 201-222.
- (1995): «La construcción comparativa en la lengua de Góngora», *Epos: Revista de Filología*, 11, pp. 165-176.
- Gaudreault, André & Marion, Philippe (2013). *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*. París: Armand Colin.
- Gaudreault, André & Jost, François (1991). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Gauthier, Guy (2008). *Le documentaire un autre cinéma*. París: Armand Colin.
- Genette, Gérard (1988). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Geymonat, Ludovico (1986). *Galileo Galilei*. Barcelona: Nexos.
- Ginzburg, Carlo (1989). «Morelli, Freud y Sherlock Holmes», en Umberto Eco & Thomas A. Sebeok (eds.), *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*. Barcelona: Lumen, pp. 116-162.
- (1994). «Microstoria: due o tre cose che so di lei», *Quaderni Storici*, 86, pp. 511-539.
- Gil Puértolas, Longui (2010). *En construcción*. Valencia: Nau Llibres.
- Gluck, Mary (2003). «The Flâneur and The Aesthetic: Appropriation of Urban Culture in Mid-19th-Century Paris», *Theory, Culture and Society*, 20, pp. 53-80.
- Godard, Jean-Luc (1998). «Le cinéma n'a pas su remplir son rôle», en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tomo II (1984-1998). París: Cahiers du Cinéma.
- (2007). *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja negra.
- (2010). *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona; Intermedio.
- Goethe, Johann Wolfgang (2009). *Penas del joven Werther*. Madrid: Alianza.
- Gorki, Máximo (1896). «El reino de las sombras». Disponible en línea (fecha de consulta 03/11/2009): <http://www.zinema.com/textos/enelrein.htm>
- Greenberg, Jeff (2012). «El cine como experiencia vital», *Caimán-Cuadernos de cine*, 4, pp. 10-16.

- Greimas, Algirdas Julien (1973). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- (1989). *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid: Gredos.
- (1994). «Semiótica figurativa y semiótica plástica», en Gabriel Hernández Aguilar (ed.), *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de la visual*. Madrid: Siglo XXI, pp. 17-42.
- Greimas, Algirdas Julien & Courtés, Joseph (1982). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Edición en dos volúmenes. Madrid: Gredos.
- Greimas, Algirdas Julien et al. (1976). *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta.
- Greimas, Algirdas Julien & Fontanille, Jacques (2002). *Semiótica de las pasiones*. México: Siglo XXI.
- Greimas, Algirdas Julien & Matoré, Georges (1997). «La nascita del genio nel XVIII secolo», en *Miti e figure*. Bolonia: Esculapio, pp. 101-116.
- González, Rayco (2013). «¿Cómo se analiza un concepto desde la semiótica de la cultura? Un caso concreto: la sospecha», en Miguel Vicente Mariño, Tecla González Hortigüela & Marta Pacheco Rueda (coords.), *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas*. Segovia: Universidad de Valladolid, pp. 511-526.
- Guerin, José Luis (1999). *En construcción. Un largometraje documental dirigido por José Luis Guerin. Fichas Técnicas y Artística. Guión*. Barcelona: Ovideo TV S.A.
- (2004). *Eddie Saeta S.A. presenta una película de José Luis Guerin En la Ciudad de Sylvia*. Barcelona: Eddie Saeta S.A.
- (2010). *GUEST. Proyecto de largometraje de José Luis Guerin*. Barcelona, Versus.
- (2011). *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico*. Segovia: Museo de Arte contemporáneo Esteba Vicente.
- Habermas, Jürgen (1989). *Conocimiento e interés*. Madrid: Taurus.
- (2011). *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Han, Byung-Chul (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Handke, Peter (2003). *El peso del mundo*. Santiago de Chile: Adriana Hidalgo Editora.
- Harnecker, Marta (2005). *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. México D.F.: Siglo XXI.
- Heidegger, Martin (2000): *Carta sobre el Humanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hildebrand, Adolf von (1989). *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor.
- Hjelmslev, Louis (1980). *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Horacio (2010). *Arte poética*. Edición bilingüe por Juan Gil. Madrid: Dyckinson.
- Husserl, Edmund (1979). *Meditaciones cartesianas*. Madrid: Ediciones Paulinas.
- (2008). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Iglesias Santos, Montserrat (comp.) (1999). *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco Libros.
- Ingarden, Roman (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. México: Universidad Iberoamericana.
- Intermedio (2011). «Correspondencias Guerin-Mekas. Cronología». Disponible en línea (fecha de consulta 13/12/2011): <https://intermediodvd.wordpress.com/2011/11/02/correspondencia-mekas-guerin-cronologia/>
- Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Jacoviello, Stefano (2012). *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiótica del discorso musicale*. Milán–Udine: Mimesis.

- Jakobson, Roman (1982). «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, pp. 347-395.
- (1973). «Le langage en relation avec les autres systèmes de communication», en *Éssais de Linguistique Générale 2*. París: Éditions de Minuit, pp. 91-103.
- Jakubecki, Natalia & Borelli, Marcela (eds.) (2013). *Cartas de Abelardo y Eloísa*. Buenos Aires: Ediciones La Parte Maldita.
- Jauss, Hans Robert (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- Jost, François (1983). «Narration(s): en deça et au-delà», *Communications*, 38, pp. 192-212.
- Koehler, Robert (2007). «Unas fotos en la ciudad de Sylvia», en Carlos Losilla & Jaime Pena (coords.), *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, pp. 19-20.
- Kristeva, Julia (1969). *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil.
- Kuhn, Thomas (2001). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- La Ferla, Jorge (2009). *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Laboratorio di Etnosemiotica (2016). *Laboratorio di Etnosemiotica*, disponible en línea (fecha de consulta 01/06/2016): <http://www.laboratoriodietnosemiotica.net>
- Lakoff, Georges (2007). *No pienses en un elefante. Lenguaje y debate político*. Madrid: Editorial Complutense.
- Lancioni, Tarcisio (2004). «Tagliole e collari – Il semi-simbolico e lo studio della dimensione figurative dei testi», *Carte Semiotiche, Rivista della Società italiana di semiotica del testo*, pp. 22-42.
- (2008). «Tra semi-simbolico e *ratio difficilis*. Dalla semiotica dei codici alle architetture testuali», *E/C. Rivista online dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*.
- (2010). «Il Doppio ritratto di Jan Van Eyck. Uno sguardo impertinente», *E/C. Rivista online dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*.
- (2012b). *Il senso e la forma. Semiotica e teoría dell'immagine*. Florencia-Lucca: La casa Usher.
- (2015). «La forme et le sens, du Formalisme esthétique à la Sémiotique», en Luca Acquarelli (dir.), *Au prisme du figural. Le sens des images entre forme et forcé*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 25-42.
- Lancioni, Tarcisio & Marsciani, Francesco (2007). «La pratica come testo: per una etnosemiotica del mondo quotidiano», en Gianfranco Marrone, Nicola Dusi & Giorgio Lo Feudo (eds.), *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*. Roma: Maltemi, pp. 59-70.
- Landowski, Eric (2007). *Presencias del otro. Ensayos de sociosemiótica*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Latour, Bruno & Weibel, Peter (eds.) (2002). *Iconoclash. Beyond the image wars in science, religion and art*. Cambridge: The MIT Press.
- Lauster, Martina (2007). *Sketches of the Nineteenth Century: European Journalism and Its Physiologies, 1830-50*. Nueva York: Palgrave.
- Lequeret, Élisabeth (2011). «Mi catedral del cine. Entrevista a Jonas Mekas», *Cahiers du Cinéma-España*, 42, pp. 81-84.
- Lesmes, Daniel (2011). «El flâneur, errancia y verdad en Walter Benjamin», *Paralajes*, 6, pp. 55-68.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2015). *Laocoonte*. Introducción y bibliografía de Antonio Molina Flores. Traducción y notas de Eustaquio Barjau. Madrid: Tecnos.

- Lévi-Strauss, Claude (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- (1997). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2007). «Elogio dell'antropologia. Lezione inaugurale della cattedra di Antropologia sociale tenuta al Collège de France il 5 gennaio 1960», en Maurizio del Ninno (ed.), *Etnosemiotica. Questioni di metodo*. Meltemi: Roma, pp. 24-43.
- Lipovetsky, Gilles & Serroy, Charles (2009). *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Lopate, Phillip (1996). «In Search of the Centaur: The Essay-Film», en Charles Warren (ed.), *Beyond Document. Essays on Nonfiction films*. Middletown: Wesleyan University, pp. 243-269.
- Losilla, Carlos (2010). *La invención de la modernidad. Historia y melancolía en el relato del cine*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- (2011a). «Donde ya no estamos», *Cahiers du Cinéma-España*, 42, pp. 24-25.
- (2011b). *Flujos de la melancolía. De la historia al relato del cine*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Losilla, Carlos & Monterde, José Enrique (2010). «José Luis Guerín: escribir con la cámara en presente es la esencia del cine directo», *Cahiers du Cinéma-España*, 37, pp. 14-16.
- Losilla, Carlos & Pena, Jaime (2007). *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia*. Cuaderno de notas. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón.
- Lotman, Jurij M. (1979a). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1979b). *Semiótica de la Cultura*. Madrid: Cátedra.
- (1994). *Cercare la strada. Modelli della cultura*. Venecia: Marsilio.
- (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- (2011). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Akal.
- Lotman, Jurij M. et al. (2001). *Dialogo con lo schermo*. Bergamo: Moretti & Vitalli.
- Lozano, Jorge (1987). *El discurso histórico*. Madrid: Alianza.
- (1999). «Cultura y explosión en la obra de Yuri M. Lotman», *Especulo. Revista digital cuatrimestral de Estudios Literarios*, 11, disponible en línea (fecha de consulta 07/08/2015):
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero11/lotman2.html>
- Luhmann, Niklas (1996). *Introducción a la teoría de sistemas*. Barcelona: Anthropos.
- (1998). *Sistemas Sociales. Lineamientos para una teoría general*. Barcelona: Anthropos.
- Lytard, Jean-François (2012). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Maestro, Miguel (2016). «Le saphir de Saint Louis. José Luis Guerín (2015)». Disponible en línea: 15/11/2016: <http://noshacemosuncineenorion.blogspot.com.es/2016/05/le-saphir-de-saint-louis-jose-luis.html>
- Manetti, Giovanni (2012). *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*. Milán: Mondadori.
- Manovich, Lev (1997). «Cinema as cultural interface». Disponible en línea (fecha de consulta 19/02/2012): http://manovich.net/content/04-projects/020-cinema-as-a-cultural-interface/17_article_1997.pdf
- (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Marí, Antoni (2010). *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- Marin, Louis (1977). *Détruire la peinture*. París: Flammarion.

- (1988a). «Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures», *Cahiers du Musée national d'art moderne. Art de voir, art de décrire*, 24, pp. 62-81.
- (1988b). «Mimésis et description», *Word&Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 4(1), pp. 25-36.
- (1992). «Transparence et opacité de la peinture... du moi», en Vita Fortunati (ed.), *Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne*. Bologna/Ravenna: Longo Editore, pp. 123-130.
- (2001). *Della rappresentazione*. A cura di Lucia Corrain. Roma: Meltemi.
- (2006). *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*. París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Martín-Barbero, Jesús & Rey, Germán (2004). *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción*. Barcelona: Gedisa.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Villegas, Juan (2014). «José Luis Guerin: descubriendo una sintaxis posible», *Barcelona, Research, Art, Creation*, 2, pp. 169-200.
- Marschiani, Francesco (1988). *Ricerche intorno alla razionalità semiotica*. Bologna: Università di Bologna.
- (1999). *Esercizi di Semiotica Generativa. Dalle parole alle cose*. Bologna: Esculapio.
- (2007). *Tracciati di Etnosemiotica*. Milano: F. Angeli.
- (2013). «La città e la sua immagine», en Anna Claudia De Oliveira (ed.), *As interações sensíveis: Ensaios de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski*. San Paulo-Brasil: Editions Estação das Letras e Cores, pp. 903-910.
- Marschiani, Francesco & Zinna, Alessandro (1991). *Elementi di Semiotica Generativa. Processi e sistemi della significazione*. Bologna: Esculapio.
- Martínez-Blat, Vicente (2005). *La andariega. Biografía íntima de Santa Teresa*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich (1973). *Correspondencias*. Buenos Aires: Cartago.
- Marzal Felici, Javier (2008). «Avatares de la mirada: estrategias enunciativas del cine documental español contemporáneo», *Hispanic Research Journal*, 9(2), pp. 165-180.
- Mathiesen, Thomas (1997). «The Viewer Society: Michel Foucault's *Panopticon* Revisited», *Theoretical Criminology*, 1, pp. 215-232.
- Mayer, Myriam (2010). *Le temps des fantômes. Approche à l'oeuvre cinématographique de José Luis Guerin*. Tesis doctoral. Marsella/Barcelona: Universidad de Marsella/Universidad Pompeu Fabra.
- Mayoral, José Antonio (comp.) (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros.
- McLuhan, Marshall (1996). *Comprender los medios. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- (2002). *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.
- Menarini, Roy (coord.) (2012). *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*. Milán: Mimesis.
- Merleau-Ponty, Maurice (1986). *El ojo y el espíritu*. Traducción de Jorge Romero Brest. Barcelona: Paidós.
- Metz, Christian (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- (1991). *L'énonciation impersonnelle, ou la site du film*. París: Klincksieck.
- (2002). *El signifiante imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Millán Barroso, Pedro Javier (2009). *Cine, flamenco y género audiovisual: enunciación de lo trágico en las películas de Carlos Saura*. Sevilla: Alfar.

- Mirzoeff, Nicholas (2016). «El derecho a mirar», *IC Revista científica de Información y Comunicación*, 13, 29-62.
- Mitchell, William James Thomas (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- (2010). *Cloning terror: the war of images, 9/11 to the present*. Chicago: University of Chicago Press.
- Molina Foix, Vicente (1995). «El Cine Postmoderno: un nihilismo ilustrado», en VV.AA., *Historia General del Cine*. Vol. 12. Madrid: Cátedra.
- Montani, Pietro (1999). *L'immaginazione narrativa: il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*. Milano: Guerini e associati.
- (2010). *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*. Roma: Laterza.
- Monterde, José Enrique (2007). «José Luis Guerín: ¿documental?, ¿ficción? Cine», en Josetxo Cerdán & Casimiro Torreiro (eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra, pp. 111-140.
- Montero, David (2012). *Thinking images. The essay film as a dialogic form in European Cinema*. Berna: Peter Lang.
- Morel, Guillaume (2012). «Rompre la distance, à propos de *Recuerdos de una mañana*», *Images documentaires*, 73/74, pp. 91-92.
- Morin, Edgar (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- (2005). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- MUBI (2011). *Jeonju Digital Project*, disponible en línea (fecha de consulta 27/03/2017): <https://mubi.com/es/lists/jeonju-digital-pr>
- Natche, Ahmad (2007). «Mujer vista de lejos», en Carlos Losilla & Jaime Pena (coords.), *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas*. Gijón: Festival de Cine de Gijón, pp. 29-31.
- Navajas, Santiago (25/11/2011). «Un brindis por los muertos», *Libertad digital*, disponible en línea (fecha de consulta 25/11/2011): <http://www.libertaddigital.com/opinion/fin-de-semana/un-brindis-por-los-muertos-1276239621.html>
- Navarrete Cardero, Luis (2013). *¿Qué es la crítica de cine?* Madrid: Síntesis.
- Nesci, Catherine (2007). *Le flâneur et les flâneuses: les femmes et la ville à l'époque romantique*. Grenoble: ELLUG.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barceola: Paidós.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1873). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Disponible en línea (fecha de consulta: 14/08/2015): <http://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf>
- Oliveira, Manoel de (2004). «Repensar el cine», *Trafic*, 50, disponible en línea (fecha de consulta 10/06/2013): http://www.mcu.es/cine/docs/MC/FE/NotasalaProgr2008/noviembre2008dore_repensar.pdf
- Ordóñez, Marcos (08/09/1984). «Los motivos de Berta de J.L. Guerín, o el extraño caso del film que nunca existió», *El Correo Catalán*.
- Orozco Díaz, Emilio (1988). *Introducción al Barroco*. Edición en dos volúmenes. Granada: Universidad de Granada.
- Orwell, George (1980). *1984*. Barcelona: Tusquets.
- Ovidio Nasón, Publio (2002). *Las Metamorfosis*. Traducción de Ana Pérez Vega. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Païni, Dominique (2000). «The Return of the Flâneur», *Art Press*, 255, pp. 33-40.

- Panofsky, Erwin (1966). *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*. Milán: Feltrinelli.
- Pareyson, Luigi (1989). *Estética: Teoría de la formatividad*. Madrid: Xorki.
- Pasolini, Pier Paolo (1971). *Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad. Problemas del Nuevo cine*. Madrid: Alianza.
- (1976). *La divina mimesis*. Barcelona: Icaria.
- (2011). *Empirismo herético*. Editorial Brujas: Córdoba (Argentina).
- Pasolini, Pier Paolo & Rohmer, Eric (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- Pérez Tornero, José Manuel & Vilches, Lorenzo (1980). «Prólogo», en Francesco Casetti, *Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Fontanella, pp. 7-19.
- Petrarca, Francesco (1964). *Canzoniere*. Milán: Einaudi.
- Pescatore, Giuglielmo (2012). «Dall'effetto Kulešov all'effetto Lumière. Vita, morte e miracoli dell'autore cinematografico», *ALFABETA2*, 21, p. 40.
- Pla Serra, Maurici (09/08/2011). «Documental de José Luis Guerin», *La Vanguardia*, disponible en línea (fecha de consulta 06/11/2011):
<http://www.lavanguardia.com/participacion/cartas/20110809/54197104203/documental-de-jose-luis-guerin.html>
- Platón (2008). *La República*. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Alianza.
- Plinio El Viejo (Cayo Plinio Segundo) (1999). *Historia Natural*. Madrid: Visor Libros.
- (2007). *Historia natural*. Madrid: Cátedra.
- Polacci, Francesca (2012a). «Marges en question: stratégies d'encadrement et représentation», *Nouvelles Actes Sémiotiques*, disponible en línea (fecha de consulta 20/11/2014): <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=5015>
- (2012b). «Sui limiti delle immagini. Presa estetica e figure di cornice», *E/C Rivista online dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*.
- Popper, Karl Raimund (1991). *Conjeturas y refutaciones*. Barcelona: Paidós.
- Pöpper, Thomas (2017). *Michelangelo (1475–1564). Disegni*. Colonia: Taschen.
- Poyato Sánchez, Pedro (2015). «El cineasta como flâneur. Trazado y formalización de la imagen documental en *Guest* (José Luis Guerin, 2010)», *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 24, pp. 241-252.
- Pozuelo Yvancos, José María (1980). «Lingüística y poética: desautomatización y literariedad», *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, 37(4), pp. 91-144.
- (1998): «¿Enunciación lírica?», en Fernando, Cabo Asenguinolaza & Germán Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Éditions Rodopi.
- Puyal, Alfonso (2012). «Cineastas en el museo: José Luis Guerin», *Archivos de la filmoteca*, 69, pp. 104-119.
- Proust, Marcel (2001). *En busca del tiempo perdido*. Edición en siete volúmenes. Madrid: Alianza.
- (2004). *Contra Sainte Beuve: recuerdo de una mañana*. Prólogo por Manel Pla. San Lorenzo de El Escorial: Langre.

- Quintana, Ángel (2007). «¿La ciudad espectral y sus fantasmas», en Carlos Losilla & Jaime Pena (coords.), *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia*. Cuaderno de notas. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, pp. 54-56.
- (2008a). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado.
- (2008b). *Virtuel? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*. París: Cahiers du Cinéma.
- (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.
- (2012). «¿Qué significa hoy ser contemporáneo?», *Caimán Cuadernos de Cine*, 1, pp. 6-7.
- Quintiliano, Marco Fabio (1987). *Institutione oratoria*. Madrid: Hernando.
- Rancière, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago.
- (2011). *El destino de las imágenes*. Pontevedra: Politopías.
- Real Academia de la Lengua Española (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. 23 edición. Madrid: Real Academia de la Lengua Española.
- Reale, Giovanni & Antiseri, Dario (1995). *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Barcelona: Herder.
- Reviergo, Carlos & Yáñez, Jara (2009). «Pequeño cine en construcción», *Cahiers du cinéma-España*, 27, pp. 22-23.
- Rico, Francisco (1991). *La poesía española*. Edición en cuatro volúmenes. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Ricoeur, Paul (1990). *Freud: una interpretación de la cultura*. Madrid: Siglo veintiuno editores.
- (2006). *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rivette, Jacques (2010). «De la abyección», *Cahiers du Cinéma-España*, 3, pp. 58-59.
- Rodrigo Alsina, Miquel (1995). *Los modelos de la comunicación*. Madrid: Tecnos.
- Romaguera i Ramió, Joaquim & Alsina Thevenet, Homero (eds.) (2010). *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra.
- Rose, Margaret A. (2007). *Flâneurs and Idlers*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Rosenbaum, Jonathan (1980). «Bigger than life: the man who left his will on film», *The Sobo News*, disponible en línea (fecha de consulta 23/10/2016):
<http://www.jonathanrosenbaum.net/1980/10/bigger-than-life-the-man-who-left-his-will-on-film/>
- (2010): *Goodbye cinema, bello cinephilia. Film culture in transition*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press.
- Rosenbaum, Jonathan & Martin, Adrian (2010). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae.
- Rotha, Paul (1983): *Robert J. Flaherty. A Biography*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Royoux, Jean-Christophe (1999). «Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos», *Acción Paralela*, 5, disponible en línea (fecha de consulta 28/12/2016):
<http://www.accpa.org/numero5/royoux.htm>
- (2008). «Co-existencias. Cuando el cine de Basilio Martín Patino se expone», en Pilar García Jiménez et al. (eds.), *En esto consistían los paraísos: aproximaciones a Basilio Martín Patino*. Granada: Centro José Guerrero.

- Ruiz, Raúl (2000). *Poética del cine*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana Chilena.
- Sadoul, Georges (1948). *Louis Lumière*. París: Seghers.
- Sartori, Giovanni (2012). *Homo videns: la sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.
- Salinas, Pedro (2006). *La voz a ti debida; Razón de amor; Largo lamento*. Madrid: Cátedra.
- Saussure, Ferdinand de (1995). *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal.
- (2002). *Écrits de linguistique générale*. Texte établi et édité par Simon Bouquet et Rudolf Engler. París: Gallimard.
- Schwartz, Vanessa (1998). *Spectacular realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle France*. California: Berkeley University Press.
- Shaya, Gregory (2014). «The Flaneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910», *American Historical Review*, 109, p. 41-77.
- Segre, Cesare (1981). «Testo», en *Enciclopedia Einaudi*, vol. 14. Torino: Einaudi, pp. 269-291.
- Seguin, Jean-Claude (1995). *Historia del cine español*. Traducción de José Manuel Revuelta. Madrid: Acento Editorial.
- Serra, Marcello & Pireddu, Mario (eds.) (2014). *Mediología. Cultura, Tecnología y comunicación*. Barcelona: Gedisa.
- Simmel, George (2011). *El rostro y el retrato*. Madrid: Casimiro.
- Sontag, Susan (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Traducido por Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Seix Barral.
- Stam, Robert (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Stierle, Karlheinz (2001). *La capital des signes. Paris et son discours*. París: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Stoichita, Victor I. (1993). *L'instaration du tableau*. París: Klincksieck.
- (2008). *Breve storia dell'ombra*. Milán: Il Saggiatore.
- Talens, Jenaro (1986). *El ojo tachado: lectura de Un chien andalou, de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- (2000). *El sujeto vacío: cultura y poesía en el territorio Babel*. Madrid: Cátedra.
- Tarkovski, Andréj Arseniévitich (2008). *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.
- Thürlemann, Felix (1991). «La doppia spazialità in pittura: spazio simulato e topologia planare», en Lucia Corrain & Mario Valenti (coords.), *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*. Bolonia: Sculapio, pp. 55-64.
- Todorov, Tzvetan (1973). *Poétique*. París: Séuil.
- (comp.) (2010). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo XXI.
- Torre, Esteban & Vázquez Medel (1986). *Fundamentos de poética española*. Sevilla: Alfar.
- Torreiro, Casimiro (ed.) (2010). *Realidad y creación en el cine de no-ficción (el documental catalán contemporáneo 2005-2010)*. Madrid: Cátedra.
- Torreiro, Casimiro & Cerdán, Jostexo (eds.) (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Torres, Sara (1992). «Lo motivos de Guérin», *Nosferatu. Revista de Cine*, 9, pp. 38-47.
- Torres, Augusto (2000). *Cineastas insólitos. Conversaciones con directores, productores y guionistas españoles*. Madrid: Nuer.
- (2004). *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga y Fierro editores.
- Tuduri, Gerardo (2012). *Cine sin autor: ideas derramadas*. Madrid: Cine sin Autor.

- Utrera Macías, Rafael (ed.) (2006). *Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*. Sanlúcar de Barrameda: Pedro Romero S.A.
- VV.AA. (2009). *Nouvelle Vague. Los caminos de la modernidad*. Valladolid: Cahiers du cinéma-España.
- VV.AA. (2010). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- VV. AA. (2010). *Images Documentaire. José Luis Guerin, 73/74*.
- Varela, Francisco & Maturana, Humberto (1995). *De máquinas y seres vivos: una teoría sobre la organización biológica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Vasari, Giorgio (1986). *Della pittura*. Turín: Einaudi.
- Vattimo, Gianni (1990). *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Vattimo, Gianni & Rovatti, Pier Aldo (2006). *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1987a). *Historia y crítica de la reflexión estilística*. Sevilla: Alfar.
- (1987b). «La investigación estilística en España», en Manuel J. Gómez de Lara & Juan Antonio Prieto Pablos (eds.), *Stylistica. I Semana de estudios estilísticos*. Sevilla: Alfar.
- (1994). «El proceso de subjetivación en la crisis de la modernidad», en Juan Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, pp. 55-69.
- (1995). «El dinamismo textual. Introducción a la semiótica transdiscursiva», *Cuadernos de Comunicación*.
- (1996). «Narratividad y Transdiscursividad: a Propósito de la Escritura de Dios, de J.L. Borges», *Interlitteraria*, pp. 63-84.
- (1997). «Narratividad y dramaticidad: mimesis diegética vs. mimesis pragmática», en María del Carmen Pérez (ed.), *Los géneros literarios. Curso superior de narratología. Narratividad-dramaticidad*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 45-53.
- (1998). «Semiótica, Arte, Posmodernidad», en *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, pp. 74-84.
- (1999). «Tendencias actuales del comparatismo literario», en Emilio Barón (ed.), *Literatura comparada: relaciones literarias hispano-inglesas (siglo XX)*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, pp. 83-94.
- (2000). «Del escenario espacial al emplazamiento», *Sphera Publica. Revista de Ciencias Sociales y Comunicación*, 0, pp. 119-135.
- (2003a). «Bases para una teoría del emplazamiento», en *Teoría del emplazamiento: aplicaciones, implicaciones*. Sevilla: Alfar.
- (2003b). «El gran mediodía: sobre la Transhumanización», en Rafael Morales Astola & Javier Rodríguez Fito (eds.), *Pensar la gestión cultural en Andalucía*. Huelva: Asociación de Gestores Culturales de Andalucía, pp. 26-44.
- (2009a). «Esse est percipi: Film y los lenguajes visuales de Beckett», en Lourdes Carriedo; M^a Luisa Guerrero & Fabio Vericat (eds.), *A Vueltas con Beckett*. Madrid: Ediciones de la Discreta, pp. 331-356.

- (2009b). «La opacidad de la transparencia televisiva. Estrategias de descubrimiento/ estrategias de encubrimiento», en Ana María López Gómez (cord.), *Estrategias de la transparencia: imposturas de la comunicación mediática*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 13-36.
- (2009c). «Scherezade en el Siglo XXI», en Aboubakr Chraïbi & Carmen Ramírez (eds.), *Les Mille Et Une Nuits Et Le Récit Oriental en Espagne Et en Occident*. Paris: L'harmattan, pp. 469-476.
- (2010a). «Educación y transhumanización», disponible en línea (fecha de consulta 04/10/2016):
<http://librodenotas.com/educacionytranshumanizacion/18609/atender-entender-comprender-aprender->
- (2010b). «Razones para Leer: Razones para Vivir», en Alberto Manuel Ruiz Campos (coord.), *Revisiones – I*. Huelva: Junta de Andalucía - Grupo PAI Marcas Andaluzas, pp. 11-22.
- (2014). «La historia literaria y las ciencias de la literatura ante el cambio de paradigmas», *Anthropos. Cuadernos de crítica y conocimiento*, 240, pp. 23-36.
- Vertov, Dziga (1974a). *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor
- (1974b). *Cine-ojo (textos y manifiestos)*. Madrid: Fundamentos.
- (1974c). *Memorias de un cineaste bolchevique*. Barcelona: Labor.
- Vidal, Rafael (2005). «Comunicación, temporalidad y dinámica cultural en el nuevo capitalismo disciplinario de redes», *Revista TEXTOS de la CiberSociedad*, 7, disponible en línea (fecha de consulta 4 de septiembre de 2016):
<http://www.cibersociedad.net/textos/articulo.php?art=68>
- Violi, Patrizia (2014). *Paessaggi della memoria: il trauma, lo spazio, la storia*. Milán: Bompiani.
- Villanueva, Darío (1994). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Warburg, Aby (2010). *El Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Warning, Rainer (ed.) (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- Weinrichter, Antonio (2004). *Desvíos de lo real*. Madrid: T&B Editores.
- (2005). «Una forma que piensa: notas sobre la tradición ensayística europea», *Actas del I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo (CICEC)*, Barcelona. Disponible en línea (fecha de consulta 04/04/2015):
http://www.ocec.eu/pdf/2005/weinrichter_antonio.pdf
- (dir.) (2007). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- (coord.) (2010). *.DOC. El documentalismo en el siglo XXI*. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine Donostia-San Sebastián.
- Wölfflin, Heinrich (1991). *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Yates, Frances A. (2005). *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela.
- Youngblood, Gene (1970). *Expanded cinema*. Toronto/Vancouver: Clarke Irwin Company Limited.
- Zucconi, Francesco (2013). *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*. Milán: Mimesis.

- Zunzunegui, Santos (1995). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.
- (2003). *Metamorfosis de la mirada. Museo y Semiótica*. Madrid: Cátedra.
- (2005). «Las vetas creativas del cine español», en Pedro Poyato (comp.), *Historia(s), motivos y formas del cine español*. Córdoba: Plurabelle, pp. 9-21.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS:

*Para los años indicados, emplearemos en esta sección un criterio distinto al de las referencias bibliográficas: se respetará la fecha del primer estreno de la película y se indicará al final el año de la edición consultada.

- Bazin, Janine & Labarthe, André S. (2007). *Cine, de nuestro tiempo*. Barcelona: Intermedio, 2007.
- Bergman, Ingmar (1966). *Persona*. Barcelona: Vértice Cine, 2011.
- Brenon, Herbert (1953). *Peter Pan*. Barcelona: Cinema International Media, 2012.
- Bresson, Robert (1974). *Lancelot du Lac*. Barcelona: Intermedio, 2006.
- Broullón-Lozano, Manuel A. (2011): *Prometeo: fragmentos para tres variaciones*. Sevilla: Pierrot le fou, 2011.
- (2015). *1526*, en Fátima de los Santos, Jesús Perujo & Reyes Corpas (coords.), *Números*. Sevilla: Serie de Números, 2015.
- Buñuel, Luis (1929). *Un chien andalou*. Madrid: Filmoteca Española, disponible en línea (fecha de consulta 28/11/2016): <http://www.rtve.es/alacarta/videos/un-perro-andaluz/perro-andaluz/1570997/>
- Cameron, James (2010). *Avatar*. Madrid: 20th Century Fox, 2010.
- Carax, Leos (2013). *Holy motors*. Madrid: Avalon, 2013.
- Columbus, Chris (2015). *Pixels*. Estados Unidos: Columbia Pictures–Happy Madison Productions–Plus One Rentals, 2015.
- Dieterle, William (1948). *Portrait of Jennie*. Barcelona: Manga Films, 2002.
- Donen, Stanley (1957). *Funny face. Una cara con ángel*. Madrid: Paramount Home Emntertainment, 2000.
- Erice, Víctor (1992). *El sol del membrillo*. Madrid: Rosebud Films, 2004.
- Flaherty, Robert S. (1922). *Nanook el esquimal*. Valladolid: Divisa, 2005.
- Fleming, Victor (1939). *El mago de Oz*. La Laguna: Impulso Records, 2010.
- Fellini, Federico (1983). *Y la nave va. Ensayo de orquesta*. Barcelona: Manga Films, 2003.
- Folman, Ari (2008): *Vals con Bashir*. Barcelona: Cameo, 2009.
- (2014): *The Congress*. Barcelona: Cameo, 2014.
- Franco, Jesús (1992). *Don Quijote, de Orson Welles*. Madrid: Vellavisión, 2001.
- Frémaux, Thierry (2015). *Lumière! Il film*. Bolonia: Cineteca Bologna, 2016.
- Garrel, Phillippe (1993). *La naissance de l'amour (El nacimiento del amor)*. Barcelona: Intermedio, 2005.
- Godard, Jean-Luc (1959). *À bout de souffle*. Madrid: Studio Canal, 2008.
- (1963a). *Le Mépris*. Madrid: Studio Canal, 2003.
- (1963b). *Le Petit Soldat*. Madrid: Studio Canal, 2007.
- (1988). *Histoire(s) du cinéma*. Barcelona: Intermedio, 2006.
- Guerín, José Luis (1980). *Memorias de un paisaje*. Barcelona: P.C. Guerín. Copia depositada en la Filmoteca Española.
- (1981). *Naturaleza muerta*. Barcelona: P.C. Guerín. Copia depositada en la Filmoteca Española.
- (1982). *Los motivos de Berta*. Barcelona: P.C. Guerín. Copia depositada en la Filmoteca de Cataluña.

- (1986). *Souvenir*, en José Luis Guerin, Disco 4: complementos. Barcelona: Versus, 2008.
- (1991). *Innisfree*. Madrid: Versus, 2011.
- (1996). *Tren de sombras. El espectro de Le Thuit*. Madrid: Versus, 2008.
- (2001). *En construcción*. Barcelona: Ovideo, 2001.
- (2001b). *Un País de cine. En construcción*. Vol. 2. Madrid: El País, 2004.
- (2007a). *En la ciudad de Sylvia*. Barcelona: Cameo, 2008.
- (2007). *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. Madrid: Versus, 2011.
- (2010). *Guest*. Madrid: Versus, 2010.
- (2011a). *La dama de Corinto*. Segovia: Museo Esteban Vicente, 2012.
- (2011b). José Luis Guerin/Jonas Mekas. *En Correspondencia(s)*. Barcelona: Intermedio, 2012.
- (2012). *Recuerdo de una mañana*. Copia inédita.
- (2015). *Le saphir de Saint Louis*. La Rochelle: Perspective Films. Disponible en línea (fecha de consulta: 22/01/2017):
https://www.fandor.com/films/the_sapphire_of_st_louis
- (2016). *La academia de las musas*. Barcelona: P.C. Guerin-Los Films de Orfeo.
- Guzmán, Patricio (1977). *La batalla de Chile*. Disponible en línea (fecha de consulta 11/02/2011): http://www.patricioguzman.com/index.php?page=films_dett&fid=1
- Hawks, Howard (1955). *Tierra de faraones*. La Laguna: Impulso Records, 2008.
- Hitchcock, Alfred (1948). *The rope (La soga)*. Madrid: Universal Pictures Spain, 2001.
- (1954). *The rear window (La ventana indiscreta)*.
- Kiarostami, Abbas (2003). *Five. Dedicated to Ozu*. Londres: London Film Institute, 2005.
- Marker, Chris (1968). *La jetée. Sans Soleil*. París: Arte Vídeo, 2003.
- (1992). *Le tombeau d'Alexandre*. París: Argos Films.
- Martín, Xavier (2006). *La muerte de Lancelot*, en Robert Bresson (dir.), *Lancelot du lac*. Barcelona: Intermedio.
- Martín Patino, Basilio (1971). *Canciones para después de una guerra*. Madrid: La Linterna Mágica, 2011.
- (1973). *Caudillo*. Madrid: Suevia Films, 2004.
- (1995). *Casas viejas, el grito del sur*. Sevilla: Canal Sur Televisión, 2006.
- Mekas, Jonas (1967). *The song from Ávila*, disponible en línea (fecha de consulta 22/02/2017): <https://youtu.be/a8J2-O39TKw>
- Murnau, Friedrich Wilhelm (1922). *Nosferatu*. Madrid: Divisa, 2012.
- (1926). *Fausto*. Valladolid: Divisa, 2002.
- Ray, Nicholas (1973). *We can't go home again*. Nueva York: Oscilloscope Laboratories, 2011.
- Renoir, Jean (1939). *La règle du jeu (La regla del juego)*. Madrid: Versus, 2008.
- Resnais, Alain (1955). *Noche y tiniebla*. Barcelona: A Contracorriente Films, 2016.
- Rohmer, Eric (1968). *Louis Lumière*, en París. Barcelona: Intermedio, 2009. Disco. 2.
- Rossellini, Roberto (1953). *Viaggio in Italia (Te querré siempre)*. Madrid: Suevia Films, 2005.
- Rosi, Francesco (1962). *Salvatore Giuliano*. Barcelona: Regia Films, 2000.
- Rouch, Jean & Morin, Edgar (1961). *Cronique d'un été*. París: Arte Vídeo, 2004.
- Stanton, Andrew (2008). *Wall-e*. Madrid: Pixar.
- Sokurov, Aleksandr (2002). *El arca rusa*. Barcelona: Intermedio, 2007.
- Trueba, Fernando (1992). *Belle époque*. Valladolid: Divisa, 2014.
- Varda, Agnès (2000). *Los espigadores y la espigadora/Dos años después*. Madrid: Sherlock Films, 2004.
- Val del Omar, José (1960). *Fuego en Castilla*, en *Tríptico elemental del España*. Barcelona: Cameo, 2010.
- Vertov, Dziga (1929). *El hombre de la cámara*. Valladolid: Divisa, 2007.

