

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El cine de José Luis Guerín: cuando el metacine se convierte en meta

Autor/es:

Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:

Lomillos, MÁ. (1998). El cine de José Luis Guerín: cuando el metacine se convierte en meta. Banda aparte. (12):26-29.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42281>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El cine de José Luis Guerín: cuando el metacine se convierte en meta

Autor/es:

Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42281>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EL CINE DE JOSÉ LUIS GUERÍN: CUANDO EL METACINE SE CONVIERTE EN META

MIGUEL ÁNGEL LOMILLOS



Tren de sombras, 1997



Dedicado cariñosamente a Rose Tomitsuka y su hija Luzia

Si existe en nuestro país un cineasta capaz de representar por sí solo la vertiente del "cine dentro del cine", tal no es otro que José Luis Guerín. Incluso lo es con más propiedad que Víctor Erice, sin duda su interlocutor personal y cinematográfico más cercano (una de las semillas germinales de *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997) nació al calor de una conversación entre ambos). Pero, mientras en Erice el metacine se integra orgánicamente en la ficción (*El espíritu de la colmena*, 1973 y *El sur*, 1983, son modélicos en este sentido) o le rinde un tributo final en re-conocimiento a su innata capacidad cognitiva (*El sol del membrillo*, 1992), Guerín ha experimentado una travesía que parte del modelo ericiano (*Los motivos de Berta*, 1983) para acabar de lleno en el discurso metacinematográfico: *Innisfree* (1990), discurso sobre el cine pero enraizado en una realidad histórica (Irlanda) y sobre todo *Tren de sombras*, que, como su propio nombre indica, es propiamente un *tren* cinematográfico, cuyos vagones, algo deslavazados, son cajas de luz o cámaras oscuras.

El acierto de Guerín en su primer largo ha sido que la operación de metalenguaje no contamine excesivamente la aventura de Berta que, ciertamente, se sostiene por sí misma (su "fantasía de pubertad" con el loco romántico, su asilvestrada relación con sus allegados y sobre todo su relación casi animista con el paisaje o su entorno rural). De hecho, existe una distancia entre el universo de Berta y el equipo de filmación que

llega o invade el lugar, no hay siquiera encuentro o contacto. Es a nivel metanarrativo (y no exclusivamente diegético) como el relato se cierra para el espectador con la consecución de sueño romántico de Demetrio, papel que viene a cumplir la llegada del *cine* al entorno de Berta con la figura femenina (A. Dombasle). Pero esta sanción final no se mediatiza a través de Berta; en cierta forma, ella es ajena a esa correspondencia simbólica (una curiosa inversión respecto a *El espíritu de la colmena*: ahí el cine acciona la historia, aquí la sanciona).

La película de Guerín se realiza en B&N en 1983 y en el campo castellano. Doble ejercicio, pues, de romanticismo y nostalgia: ni el campo ni el cine son ya nada (o casi nada) de lo que fueron. Las dos primeras imágenes del filme (la oveja amamantando a los corderitos y el recio pastor) chocan con las del resto: una representación del campo que plantea y asume la contradicción entre la idílica y bucólica estampa (homologable sin duda al deseo de libertad de la lechera adolescente Berta, así como a los sueños del loco suicida) y la imposibilidad de esta inocencia, la aceptación inevitable de una naturaleza atravesada por la técnica y el progreso (el tractor, la nevera, los aparatos convertidos en chatarra, el ventilador, la caravana del cine).

La ecuación entre naturaleza y técnica (o civilización) recorre de modo ostensible el conflicto básico de *Los motivos de Berta*, esto es, el choque, de trágico signo romántico, entre subjetividad y sociedad, entre la adolecida adolescencia y el entramado del mundo. Enumeramos algunos de estos indicios: el coche accidentado (juego de los niños y poderosa representación



Tren de sombras, 1997

simbólica de la muerte), la batalla de la madre, armada con una pobre cuchara, contra el estruendoso ventilador hasta que al final aprende a usarlo o a aceptarlo (metáfora de una cierta asunción de la técnica); la invasión de vehículos en el campo castellano (camión, jeep, viejo mercedes, moto con sidecar¹, roulotte); finalmente, los objetos que "se rebelan" y corren solos hacia su propia fatalidad (la bicicleta y el coche de juguete). En fin, resultan innumerables las intersecciones entre estos dos mundos, pues los objetos inmersos en el silencio del campo *exigen* el centro de la composición de la imagen (recuérdese la sucesión de "fotos fijas" tras el suicidio de Demetrio), amén de susurrar sutiles resonancias y reverberaciones sonoras: la rana arrastrando las chapas, el pastor con la radio, el columpio, el molinillo, el magnetoscopio que chirría a bajas revoluciones... Y sobre todo, Berta con su inseparable bicicleta, vehículo maravilloso para su anhelo de independencia y motivo ozuniano para encuadrar o estilizar el paisaje (esta imbricación o simbiosis Berta-bicicleta-paisaje muestra la vena más poética de la película).

El único personaje que carece (y seguramente los rehuye) de aparatos técnicos es el loco Demetrio, cuya diferencia y exotismo atrae a la niña protagonista. Todos los objetos de este hombre raro miran al pasado: ropas del siglo XVIII, libros antiguos, paseos del solitario romántico, casa vieja sin luz... Su rocambolesca figura parece haber salido de los libros que devora bajo la sombra de un árbol, así como su soñada Dulcinea, rubia y hermosa, montada en una crin blanca, proviene de ese universo libresco. No obstante, la relación de este personaje con la protagonista no acaba de conformar un encuentro o experiencia plena, está desprovista de magnetismo, principalmente porque el mundo novelesco de él no tiene nada que ver con el universo panteísta y rousseauiano de ella (que es lo mismo que mezclar Bresson con Gonzalo Suárez).

En el proyecto colectivo de *City Life* (1988), auspiciado por una productora holandesa, a Guerín le invitan a realizar el *skecht* dedicado a Barcelona. Curiosamente, en su etapa digna profesional, es la única vez que rueda en una gran ciudad (que es la suya propia). Sin embargo, tal vez contagiado por el

calor estival, consigue reproducir la cadencia y los ritmos pausados típicos del espacio rural. La ciudad es un pretexto para retratar, a modo de crónica, mitad bressoniana (en la narrativa), mitad rohmeriana (en la puesta en escena), la vida de dos amigas durante un día (siempre la figura femenina para la pasión cinéfila de Guerín). Sin duda se trata del trabajo más baziniano del cineasta catalán, una especie de pequeño *Umberto D* de los '90 donde la temporalidad se convierte en protagonista principal (con perdón de Eulalia y Marta).

Con *Innisfree*, Guerín alcanza su cota máxima. La estetización del campo castellano de su filme anterior deja paso al sabor, acento, pregnancia y autenticidad de un paisaje profundo e histórico. Los personajes populares que faltaban en *Los motivos de Berta* los encuentra en la Irlanda de su viaje fordiano. La operación de metacine, una de las más precisas —hace falta mucha *precisión* en el metacine— y poéticas de la historia del cine, es aquí memoria viva, reconocimiento y orgullo, historia de Irlanda (emigraciones, IRA, Inglaterra, problemas del campo, desempleo...), rememoración y presente. Por más que la sombra alargada de John Ford y *The Quiet Man* (*El hombre tranquilo*, 1952) planeen sobre esta comunidad, ésta sigue su curso vital, el paisaje y las casas mantienen su belleza "arqueológica" de piedra antigua y húmeda, incluso los niños y jóvenes son ajenos a la añoranza que destilan los viejos por el mítico filme (todas las escenas de los niños incendian con emoción renoiriana la película). Las cosas están hechas de olvido y memoria y es justo que así sea; es muy de agradecer que la suave mirada melancólica que nos retrata esta crónica coral no se fije *detentivamente* en el pasado.

El principio (que más bien es *cosmovisión*) que anima *Innisfree*, la memoria y el cine, los muertos y los vivos, el pasado y el presente será el mismo que articula *Tren de sombras* (1997), concebida como un ejercicio "personal y personalizado al centenario del cine". Pero en *Tren de sombras* este principio se eleva a categoría formal, se componen las piezas del juego a balancear entre pasado y presente y se aplica en un creciente proceso de abstracción. El **pasado** se recrea con un erosio-

1. El trayecto *off screen* de la destartada moto con sidecar alrededor de la cámara (momento que aumenta el sonido) para volver a aparecer en pantalla y salir por el fondo, refleja un cierto gusto de Guerín por el metacine más enfadoso y gratuito (un gusto que alienta y aplaude la crítica de cuño semiológico).



Tren de sombras, 1997



nado filme familiar (el del supuesto abogado y amante del cine G. Fleury) que "se fecha" en 1930², evocador de un tiempo dulce, casi paradisiaco, del jardín burgués familiar y también de la infancia del cine; el **presente** se expone fríamente como una exploración minuciosa del entorno, casa y objetos de los Fleury (obviando, por tanto, la *presencia* actual de esta familia).³ La relación que surge entre estos dos momentos o mundos no es de orden temporal (cinematográfica) sino meramente plástica o formal⁴, habida cuenta de que en medio de esta dialéctica se inserta, como un remedo o relleno, una desmedida estrategia metatextual y deconstructiva que utiliza como carne de cañón el mismo filme familiar.

A través de algunos planos recurrentes (el más usado es el de Fleury con su cámara al lado de la barca del lago o el mismo plano sin el personaje), ciertas imágenes reconocibles (el exterior de la casa y sus jardines, el castillo, la estatua, el lago visto desde la montaña) y sobre todo los objetos y fotografías del interior de la casa (un interior que no vemos en la película familiar, por tanto, un espacio que no está cargado de *afectividad* para el espectador) se pretende que el recital de imágenes a color del tiempo actual nos transmita cualquier indicio, signo o humus del pasado. Pero la imagen es terca en su fisicidad y lo único con lo que nos topamos es con un ejercicio de analogías sonoras y visuales, una sinfonía fenomenológica de los objetos y de la naturaleza (vientos, hojas, sombras, reflejos, lluvia, movimiento...) que resulta más fatigosa cuanto más se acerca a la mansión de los Fleury, pues es cuando se hace más abstracta (conformando de manera omnipresente una metáfora del dispositivo lumínico del cine). Los mejores momentos se producen cuando se captan los ritmos de la ciudad, la respiración de sus calles, la palpitación del lugar, ya que la equivalencia entre realismo y propuesta visual es equiparable. Cuando la cámara per-

cibe la naturaleza y el interior de la casa, la conjunción entre realismo y abstracción poética resulta insoluble y sobrecargada (los haces de luz que proyectan los coches en el interior de la casa y sus ruidos necesariamente *verosímiles* son ejemplos de lo extraño de esta poética visual que invoca las sensaciones líricas aferrándose al realismo más crudo).

La escenita del saludo en la bici se plantea como una escena clave en la estrategia de metacine y, al mismo tiempo, como un capítulo más en el desvelamiento del intrínquis doméstico (flaco favor, por cierto, al filme antiguo, pues viene a *descubrir* que por debajo del candor e ingenuidad de sus imágenes late el "engaño amoroso" y el "engaño" de la puesta en escena). Veamos sus procedimientos principales: 1) aproximación detectivesca al grano del filme de B&N para descubrir la mancha o huella de la presencia de la criada (¿tendrá algo que ver las lentes de aumento, o algo que se le parezca, con la naturaleza de la imagen cinematográfica?); 2) deconstrucción o disección de la escena en imágenes a color -puestas aquí como una especie de reverso o *contracampo* del filme doméstico para mostrar el "verdadero montaje" del tinglado- que viene a evidenciar el juego de las apariencias: Etienne saluda a su mujer, pero en verdad lo está haciendo a la doncella, oculta entre los árboles⁵; la mujer saluda a su marido, pero en realidad se da cuenta de todo (de ahí que el autor, *que es el que realmente está enamorado de ella*, le concede un Plano Medio para mirar a la cámara y brindarnos su mirada inteligente); la doncella que se oculta, pero en el fondo es el foco de todas las miradas escrutadoras (sobre todo la de la cámara) y, finalmente, el "majestuoso" punto de vista del cineasta (Fleury, el Autor), siempre atento a todo, un tipo listo que percibe todo el "engaño" desde la mejor posición (principalmente porque el engaño lo ha montado su homólogo).

2. La fecha no es baladí, pues se quiere hacer hincapié en el tránsito del cine mudo al sonoro. El filme familiar es en el fondo una quimera cinematográfica (sus imágenes maman de Renoir, Bergman y de tantas escenas chejovianas e impresionistas del cine europeo), pero su intención de **representar** el cine mudo primitivo (hermanos Lumière), que puede homologarse o aplicarse dentro del viejo cine familiar o *amateur* (cámara participativa, oscilaciones, luz siempre natural, exteriores), está plenamente conseguido.

3. En el primer salto entre estos dos tiempos e imágenes (B&N, color) aparece un **cementerio** (signo evidente de que se los ha tragado la tierra y de que debemos obviar la descendencia de la familia, esto es, la verdadera huella temporal) y un **cartel de/sobre cine**, que realmente es una pena que el barrendero, a quien le debe importar estos sutiles indicios metatextuales tanto como a mí, no se lo lleve junto con las hojas secas al cementerio de los objetos, esto es, a la basura.

4. El tiempo no se corporifica, simplemente se representa, mediante "imágenes puras", una especie de "huella espacial o plástica del tiempo".

5. Incluso el *book press* de *Tren en sombras* prioriza lo que hay de ficción en este "experimento", pues estos tres actores encabezan el reparto (y son los únicos registrados con sus correlatos nombres ficcionales).



Tren de sombras, 1997

Ciertamente resulta encomiable en *Tren de sombras* la renuncia a cualquier mediación o subjetividad, haciendo que las imágenes bailen sueltas al posible encuentro del espectador. Pero este ejercicio de libertad queda contrarrestado con las artimañas de la estrategia metatextual. Aquí se juega con el espectador al gato y al ratón, al efecto "dramático" de la imagen subliminal o de la imagen velada, al falso suspense, al veo-veo, al juego detectivesco de la aproximación óptica, al falso azar de la moviola. En fin, un juego espurio que hace del cinematógrafo un ejercicio semiótico de *cinemancia*. Y lo inane de este juego no proviene de la asumida artificiosidad del juego mismo⁶, sino de su invalidez o impertinencia para repensar el estatuto de la imagen cinematográfica más allá de las consabidas estrategias de crítica a la representación y al ilusionismo de la imagen (una crítica, por cierto, muy al estilo reversible de nuestra posmodernidad, pues se deconstruye y se ficcionaliza al mismo tiempo de forma tan juguetona como estéril).

Sin embargo, el filme se traiciona a sí mismo. Uno se pregunta: ¿qué rayos pinta aquí este episodio folletinesco y otros microrrelatos más sutiles sacados artificialmente en el re-montaje?, ¿qué sentido y qué conclusiones plantea diseccionar e intervenir sobre las imágenes de un antiguo filme familiar que, más allá de constituir un *constructo* del autor (o incluso una quimera histórica), representa con fundamento la infancia del cine y su vinculación más íntima e inmediata con lo real y que, por tanto, mantiene la misma "ontología" que las imágenes que exploran el pueblo normando en las imágenes a color?, ¿cómo compaginar la pretensión de "convocar a los muertos" (por cierto, y es la lección de Bazin, *ya están convocados* en el propio filme familiar, no es necesaria la indagación en tiempo presente por los mismos espacios) con la furibunda autocitación deconstructiva, o incluso con el aséptico empacho de naturalezas-muertas?

Se comprende que la intervención del autor sobre la película familiar pretendiera mostrar/denunciar el proceso histórico

que amarró o cercenó las abiertas posibilidades del invento de los hermanos Lumière a los moldes del folletín y la narrativa (que nadie como Griffith ejemplifica mejor), pero el procedimiento metatextual utilizado para crear esa curiosa "ficción de tercer grado" invalida el proceso mismo, disuelve todo ángulo crítico y el efecto conseguido, curiosamente, es una fijación por el maravilloso dispositivo cinematográfico (algo así como descubrir la "poderosa" capa Griffith *por debajo* (¿?) de la "frágil" capa Lumière a través de una aviesa utilización del engranaje/capa Welles de Question Mark *f for Fake*, Orson Welles, 1973).

Tren de sombras trabaja sobre todo la superficie de la imagen, la materialidad expresiva del cine, su naturaleza plástica. En vez de estudiar la difícil encrucijada y el compromiso actual del cine con lo real (Erice, Kiarostami, Angelopoulos, Kaurismaki, Omirbaev), la película de Guerín es un ejercicio melancólico de fascinación por la pura imagen, por la fotogenia, por el aura y el grano de la imagen cinematográfica. Transmite un ensimismamiento melancólico por los materiales y los recursos expresivos del cine, sobre todo del cine primitivo. El cineasta a la caza de las imágenes del mundo, en la perfecta simbiosis entre hombre y cámara, traduce una imagen demasiado idílica y heroica de este sujeto. La escena de Fleury, de espaldas y armado con la cámara, registrando la danza o acoso del "aprendiz de Mastroianni" Etienne y la doncella a través del cristal de una puerta convertido "milagrosamente" en terso espejo, así como la acaramelada luz dorada que baña cual aureola al cineasta, son dos recursos estilizados que ejemplifican el "poético" ejercicio reflexivo de *Tren de sombras* y la mistificación de la figura del cineasta. Un cineasta florido (y de nuevo, como en su primer largo, comparece el romanticismo más libresco) que muere misteriosamente en su empeño de buscar "una luz adecuada para completar una filmación paisajística".⁷

6. Toda la intervención del autor sobre el filme familiar es un fetichista ejercicio de autometacine. Enumeremos algunos de sus artefactos: las imágenes a color con los "mismos" actores del gastado filme familiar, la inclusión de imágenes en la intervención que anteriormente no fueron mostradas en su "primer pase", la utilización espuria (puesto que volcada para la ficcionalización y no para la distancia crítica) de elementos *poco* cinematográficos como la doble pantalla, el reencuadre sobre el mismo plano, la detención de la imagen y todos los efectos operados con la tercera dimensión. En una palabra, se usa el artificio de la re-reflexión, pero no la reflexión del artificio.

7. Palabras que se utilizan en el largo texto que introduce la película. Veo en este fatigoso texto que en realidad es una sintética narración -en un tono siempre explicativo, procurando inútiles "efectos de verdad" para el cineasta Fleury y su película- una traición al "poema o ensayo visual" que se pretende *Tren de sombras*. El autor, seguramente consciente de ello, hace que el texto circule en pantalla a una velocidad que dificulta o torna imposible su lectura.