

LA ESTÉTICA DE LA MEMORIA EN *TREN DE SOMBRAS*

JAVIER ACEVEDO NIETO
MARÍA MARCOS RAMOS

INTRODUCCIÓN

El objetivo de la presente disertación es definir el concepto de la memoria y su vigencia en la obra de José Luis Guerín. El estudio consistirá en el análisis de una secuencia de su película *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997) con el motivo de demostrar la relación entre el concepto de memoria introducido por Bergson (2006), y revisado por Deleuze (1987), y el montaje en la obra de Guerín. De este modo podrá observarse cómo *Tren de sombras* se circunscribe a un discurso audiovisual donde la memoria es expresión de la duración de la experiencia humana. La memoria será entendida como concepto abordado en el marco teórico de la postmodernidad. Para tal fin el análisis secuencial se ceñirá estrictamente a las aportaciones realizadas por los autores surgidos tras la crisis del antiguo relato. Partiendo de la refutación de la idea del cinematógrafo de Bergson (2006) por parte de Gilles Deleuze (2002) se in-

tentará demostrar la necesidad de una dialéctica de la memoria para comprender cómo la película del director español aspira a plantear una reflexión en clave metacinematográfica a partir del uso experimental del montaje. En su cine, José Luis Guerín establece unas coordenadas precisas donde la reflexión metafictional sobre el lenguaje cinematográfico y su técnica, en especial en el uso del montaje, juegan un papel destacado que marcan su obra y estilo personal. Ambas ideas quedan asociadas indeleblemente al concepto de memoria como organizador del lexicón de imágenes y como prolongación de la conciencia creadora del director, expresado a través del montaje, el tiempo y el espacio. La memoria es un elemento clave y funcional para comprender cómo Guerín aspira a dar a *Tren de sombras* un estatus que la erija en un espacio ficcional donde la concepción del personaje y su devenir vital quedan sujetos a la subjetividad del recuerdo y la experiencia de la memoria, descritos en el montaje.

A partir del análisis del estilo y técnica expresadas en la secuencia analizada se establecerá un diálogo desde dentro hacia fuera, con el fin de evitar la abstracción y generar contenido desde la concreción de la imagen y técnica expresadas por José Luis Guerín. El objetivo final será el de describir paralelismos y posibles concomitancias que esclarezcan el rol de la memoria y facilite esa hibridación entre la teoría abstracta del postmodernismo y la práctica audiovisual del director español.

TREN DE SOMBRAS: EL MONTAJE DE LA MEMORIA

Dos señas guían la obra de Guerín. La primera, congelar el instante presente a través del poder embalsamador de la imagen descrito por Bazin (1990). La segunda, su curiosidad por extender los límites de aquello que entendemos por cine cuestionando de manera práctica la génesis del medio. El asunto que merece ser dilucidado es el relacionado con la memoria dentro de su obra, y en este sentido la presente disertación tratará de aproximarse a la representación de este concepto tomando como base *Tren de sombras*. El cine del director español se aproxima más hacia la reflexión sobre la realidad, relegando el carácter ficcional de la obra a un segundo plano. El devenir del tiempo o la preocupación por captar el momento frugal centran su atención.

Así, para Guerín la película constituye un proceso donde la realidad y la experiencia chocan con el artificio del cinematógrafo iniciándose así un doble diálogo: «uno con la realidad circundante que filmas, y otro con tu propio medio aun de modo implícito» (Arroba, 2002: 71). *Tren de Sombras* funciona a un nivel distinto enmascarando su carácter reflexivo y el discurso metaficcional por medio de la recreación ficticia de los fragmentos de narraciones domésticas realizadas por el abogado Fleury. La película de Guerín transforma los *diary films* de Fleury en una suerte de ficcionalización por medio de la temática del *found footage*,

reproduciendo en el primer pasaje del filme esas grabaciones del pasado. Posteriormente se produce un salto al presente y desde ahí Guerín teje un entramado de sombras, de lugares presentes que evocan el pasado de las grabaciones. Finalmente juega con el montaje y su condición de director para fragmentar el orden lineal de esas grabaciones y otorgar a dicho *found footage* de un carácter que trasciende la ficción de una historia familiar. De este modo, el filme de Guerín usa el lenguaje audiovisual para dotar al pasado inocente de una polisemia de interpretaciones perdidas en detalles ocultos. *Tren de sombras* privilegia instantes de vida con el fin de usar el montaje como elemento ensamblador de dichos instantes y reorganizar su sentido. El director español refleja esas escenas de vida diaria para posteriormente despojarlas de su aparente inocencia. A través del montaje demuestra cómo ese elemento organizador es capaz de añadir sentido a una cotidianidad cualquiera. En consecuencia, la memoria para Guerín es el principio vertebrador y fin último en *Tren de sombras*.

EXPLORANDO EL CONCEPTO DE MEMORIA DE BERGSON Y DELEUZE EN EL CINE DE GUERÍN

El estudio de la memoria en *Tren de sombras* aparece vinculado a la noción de movimiento bergsonianiano (Bergson, 2006: 95). Un movimiento que hace referencia al devenir interno de las cosas, a la evolución de los fragmentos de realidad que nos rodean y cómo intentamos percibir ese cambio en todo aquello que nos rodea. Las tesis de Bergson, reinterpretadas por Deleuze (2002: 227) en su estudio de la inmanencia para construir una nueva ontología de la imagen, plantean cuestiones acerca de la subjetividad y la percepción. Nuestra propia memoria funciona de forma similar al cinematógrafo: seleccionamos unos fragmentos o realidades de entre una miríada de posibilidades, escogemos percibir y recordar aquellos momentos que puedan construir una narrativa personal que

se amolde a nuestro conocimiento, y automáticamente creemos que esta forma de ver la realidad refleja el movimiento puro, el devenir interno de todas las cosas. Para Bergson dicho proceso pone de manifiesto un problema, y es que se estaría espacializando el movimiento (Bergson, 2006: 21). En vez de considerarlo en abstracto, como pura transformación y cambio durativo, el movimiento se concreta en un espacio temporal. Este espacio se divide y se mide a través de hechos concretos vindicados por el tiempo, otorgando a la percepción y a la subjetividad un rol preponderante y excesivo (Álvarez Asiáin, 2011: 97). Sin embargo, para Deleuze el cine tiene la capacidad de expresar el movimiento como cambio constante a partir de esos instantes privilegiados (Álvarez Asiáin, 2011: 98). La concreción y *espacialización* del movimiento en imágenes permite observar ese proceso de cambio. La memoria, al anclarse en determinados puntos de un eje espacial y cronológico y ser representada en imágenes, permite observar el cambio entre dos puntos: el movimiento.

LA MEMORIA PARA GUERÍN ES EL PRINCIPIO VERTEBRADOR Y FIN ÚLTIMO EN TREN DE SOMBRAS

Deleuze (2002: 220-250) usará los planteamientos sobre el movimiento y la duración de Bergson porque pese a la condena del cinematógrafo que este último realizaba, su tercera tesis dotaba a la imagen de un rol capital para entender el cambio en las cosas. Esto le valdría a Deleuze para defender el cine en relación con sus postulados sobre la inmanencia, los campos de inmanencia y los cortes móviles. Para el autor francés la inmanencia es ante todo una vida. Es un fenómeno *prerreflexivo*, que se extiende por encima de la subjetividad y de la conciencia, ya que estos fenómenos requieren de un objeto donde proyectarse mientras que la vida es pura proyección en todo cuanto le rodea

(Deleuze, 2002: 234). El campo sería un plano de la inmanencia, una concreción de esta. La inmanencia como vida, aunque no requiera de la conciencia para existir, sí puede ser percibida por medio de esta. Pero no puede ser percibida a través de momentos privilegiados por nuestra subjetividad o memoria, sino en la transición entre estos momentos, en los entre-tiempos, en aquello que resulta singular, aunque no necesariamente individual (Deleuze, 2002: 235). Porque lo inmanente es una vida en perpetuo movimiento, y el movimiento de Bergson (2006: 99) se manifestaba en la duración entre dos acontecimientos cualesquiera seleccionados por la memoria. Para Deleuze la imagen del cinematógrafo bergsoniano resulta perfecta para entender cómo el cine es capaz de capturar esos entre-tiempos donde se produce la transformación a través de la duración entre un instante y otro, no privilegiando el momento sino la transición (Deleuze, 1987). Los instantes o momentos seleccionados marcarían los denominados cortes inmóviles, y el corte móvil sería el tiempo transcurrido entre esos instantes, que sirven de referentes para observar el cambio, el devenir del campo de inmanencia (Álvarez Asiáin, 2011: 100). El cine a través de la imagen expresaría el movimiento, la transformación de la vida inmanente al expresar mediante la imagen en movimiento o la duración entre dos eventos aleatorios, como concluye Álvarez Asiáin (2011: 102).

Cabe destacar que Bergson estructuraría su ensayo en tres tesis diferenciadas, y sería en la tercera de ellas en la que afirmaría que el movimiento es un corte móvil de la duración (Maltas i Mercader, 2014: 22), y que dicho movimiento es el nexo común entre una imagen-percepción y una imagen-recuerdo, siendo esta última un movimiento que se equipara a la percepción real (Maltas i Mercader, 2014: 28). Deleuze va a equiparar la imagen con el movimiento, asociándola a un plano de inmanencia puro envuelto en un universo llamado cine (Maltas i Mercader, 2014: 91).

Guerín traza las coordenadas de un mapa del recuerdo con el fin de hallar un principio creador

en su obra, que no es otro que la memoria expresada en movimiento. En este sentido, Guerín va a utilizar la memoria como una herramienta, un axioma, con el cual seleccionar aquellos instantes privilegiados en recuerdos, que expresan los cortes inmóviles deleuzianos. Al mismo tiempo sus imágenes, evocaciones de un pasado aparentemente inerte, funcionan como el corte móvil capaz de expresar el movimiento contenido en su duración. Todo ello pone de manifiesto el potencial del cine para mostrar la transformación de una vida por medio de sucesos aparentemente irrelevantes, de singularidades. Guerín adopta el montaje como una prolongación de su memoria, centrándose en los destellos de vida, en las singularidades que componen una inmanencia de distintas vidas. Lejos de querer hacerlo invisible o incluso renegar de él, algo realizado por ciertos cineastas como Erich von Stroheim en *Avaricia* (Greed, 1924) donde el montaje queda relegado a mero instrumento de transición temporal, o de adoptar una postura de confrontación plano-contraplano propia de Eisenstein, Guerín usa el montaje con el fin de capturar el tiempo, de encapsularlo. *Tren de sombras* alterna secuencias de imágenes cuyo objetivo es congelar la memoria mediante la sucesión de planos de recuerdos singulares —y aquí el plano actúa como conciencia del autor, guiando lo que él considera relevante— para ofrecer «una imagen indirecta del tiempo» (Deleuze, 1983: 55). El montaje temporal descrito por Deleuze es usado por el director en un intento de capturar el movimiento de la memoria. Este movimiento evoca la transformación que la memoria ejerce sobre el plano de inmanencia, sobre la vida, y por ello adopta el montaje con el fin de reflejar la duración del tiempo, motor del movimiento, aunque sea de manera indirecta. Retomando a Bazin (1990: 60), el montaje necesariamente necesitaba reflejar la dimensión espacial de la realidad. Aunque Bergson (2006) considerara que reducir la multiplicidad del movimiento a la singularidad del espacio era supeditar la experiencia humana al privilegio

de la subjetividad, el montaje debe aunar la densidad de lo real con la ligereza de la imaginación. De este modo Guerín aboga por un montaje temporal que refleje el efecto transformador de la memoria, y para ello cristaliza la duración del movimiento por medio de espacios reales. En estos espacios la experiencia humana se ve salpicada por la imaginación de un autor que la transforma en algo más, en puro movimiento.

ANÁLISIS DE LA SECUENCIA

Guerín aspira a homenajear el séptimo arte reivindicando su potencial para elaborar un discurso que vaya más allá de la mera objetividad captada por la cámara, jugando permanentemente con el subtexto que yace tras la sombra filmada. En la secuencia seleccionada para el análisis (00:58:34-01:02:06 en la versión seleccionada) se suceden instantáneas de momentos aparentemente melifluos e irrelevantes que marcan la felicidad de una familia. El cineasta aficionado capta retratos grupales a través de la imagen fija, con planos generales y angulaciones neutras que no hacen sino contribuir a esa idea de cine amateur. El discurso audiovisual contenido en este *found footage* pone de manifiesto la preocupación del cineasta no solo por dar visibilidad al proceso de montaje sino por poner de manifiesto el potencial expresivo de un nuevo medio. Un medio que a partir de la congelación de la memoria es capaz de reinterpretarla y darle una nueva forma. Mediante estos fotogramas con composiciones improvisadas y planos generales grupales, Guerín se toma la molestia en calidad de montador de dirigir la atención del espectador hacia esos pequeños destellos que rompen el estatismo expresivo de las escenas domésticas. Un leve *zoom in* muestra a uno de los personajes en escena haciendo el gesto de filmar (Imagen 1). A continuación, mediante la visualización de fragmentos del negativo restaurado en mal estado, se hace visible el proceso de montaje.



Imagen 1. El microgesto dramático

Se suceden imágenes del archivo de la familia donde la apreciación de cualquier gesto dramático será realzada por Guerín de manera consciente. La matriarca de la familia baila, un encuadre capturado de manera aberrante la encierra en un plano medio mientras el otro hombre aparece cortado. Suena un chasquido y el revelado de estas imágenes se interrumpe cuando la empalmadora congela el fotograma de la escena de la matriarca bailando. El siguiente corte hace *zoom* hacia el espejo de la ventana, que revela al propio cineasta grabando la escena a través del reflejo en un plano indirecto (Imagen 2). Aparece aquí por primera vez el *leitmotiv* que impulsa la reflexión metaficcional de Guerín: el homenaje al cine desde su nacimiento, como revelador de significados y puente entre tiempo y memoria. Guerín desvela los cortes inmóviles contenidos en el tiempo y espacio de las memorias de la familia Fleury. Decide mostrar para reflexionar sobre el corte móvil, el de la duración, que expresa el movimiento contenido en la transformación sufrida por una vida entre esos cortes (Ariáin, 2011: 100). Esos cortes inmóviles son gestos aparentemente nimios que pasan desapercibidos por el espectador hasta que el cineasta/montador se para a mostrarlos (Imagen 2). Así, *Tren de sombras* no funciona solo como homenaje velado al cine y como vindicador de su poten-



Imagen 2. Conciencia del autor: observador observado

cial para conciliar memoria, tiempo y espacio al hacer de nexo entre las memorias de los Fleury y sus sombras en el presente. Para Gabriel Cabello (2005), el potencial de *Tren de Sombras* estriba en el juego de miradas y percepciones de sus personajes, más que en su carácter eminentemente fotográfico. La naturaleza íntima de las relaciones familiares se expresa a través de una experiencia humana críptica, escondida más allá de la frivolidad de la imagen. Guerín la desentraña por medio del montaje y la revelación del microgesto. Desnudando la imagen y jugando con la perspectiva del observador, en este caso Fleury, Guerín crea un juego de sombras y luces donde la plasticidad de la imagen sirve como eje que marca las diferencias entre recuerdo frívolo y memoria reinterpretada.

Los fotogramas se suceden para reflejar escenas aparentemente familiares e idílicas, pero solo porque el creador así lo hace implícito por medio del montaje. Nuevos fotogramas congelados, la familia baila, encuadres espontáneos recogen a los personajes en planos medios cortos, la angulación siempre neutra o frontal, un punto de vista objetivo, el trazado por la lente de la cámara y el ojo del director, al cual saludan los propios personajes. Acto seguido el negativo ofrece unos segundos de negro mientras sigue pasándose en la montadora, comienza a sonar Barcarolle. La

música de Offenbach actúa como fuente de sonido extradiegético aportando un significado dramático y expresivo que refuerza el montaje que sucederá a continuación. Del mismo modo que el espectador comienza a entender el *leitmotiv* oculto en este falso documental, Guerín refuerza esa idea de clímax narrativo revistiendo a la epifanía a la que asistimos —se va a desvelar el secreto entre el patriarca y la trabajadora del servicio— con un hilo musical. Esos segundos de negativo con la música *in crescendo* parecen indicar una pausa, una ruptura, el creador está pensando. Hasta entonces Guerín había alternado por medio de un montaje paralelo las escenas idílicas del *found footage* familiar con retazos del presente, comenzando desde el cosmos de la villa francesa —captando los alrededores y vida del pueblo— y adentrándose en la casa familiar abandonada, desde fuera hacia dentro, desde lo superficial hacia lo significativo. Por primera vez, Guerín hace converger presente y pasado, y para ello alterna fragmentos de archivo con dramatizaciones en color de esos fragmentos.

Fleury se encuentra grabando algo que el espectador no alcanza a ver. Un plano americano y angulación de perfil muestra a Fleury siempre manteniéndose en un punto de vista objetivo o neutro. Este ángulo es aportado por la cámara y

no por ningún elemento subjetivo u objetual: la reflexión de Guerín tiene a la cámara como única protagonista. Un sutil *travelling* de presentación progresiva rodea a Fleury hasta situarse tras su espalda, mostrando lo que está grabando. El observador nuevamente observado. A partir de este momento el montaje se desboca, alternándose fragmentos dramatizados y fragmentos del falso archivo. Un gran plano general de un niño acercándose en su bicicleta. De ahí se salta a un plano medio frontal donde se observa nuevamente a Fleury grabando algo con su cámara. Los encuadres de las dramatizaciones responden ahora a una composición más academicista y ortodoxa. Ya no se trata de filmaciones domésticas espontáneas, hechas sin mayor atención a las reglas de encuadre y manejo del espacio. Guerín crea esa artificialidad expresada en una composición hierática, formal y encuadrada para que el personaje siempre ocupe el punto central de la imagen. Permite al espectador trazar una línea de legitimidad interpretativa entre la dramatización —que va a revelar lo que el archivo ocultaba— y el archivo —que es apariencia, retazo familiar—, hay que captar el detalle para intuir un subtexto. Según Villota (1998: 23), esa hiperpresencia de la cámara mostrada constantemente en manos de Fleury refuerza una necesidad expresiva de recalcar la poca fiabilidad del medio, el cual Guerín cuestiona asimismo introduciendo la vivificación del proceso de montaje. *Tren de sombras* es una pieza de innegable originalidad por su aspiración de reconstruir la imagen por medio del montaje con el fin de revelar un significado oculto partiendo de la apariencia y superficialidad. Desde los alrededores de un pueblo en el tiempo presente o los fragmentos de la vida familiar del pasado hasta llegar a la intimidad y significación —el interior de la casa, la captación de las sombras ocultas en el archivo—. Solo el cine puede aunar pasado y presente y ordenar las imágenes de tal modo que la percepción lineal de la realidad pueda verse alterada según la conciencia de quien graba y de quien observa (García, 1998: 37).

Imagen 3. El montaje como revelador de la intriga





Imágenes 4, 5 y 6. Montaje «inocente» y aparente

Fleury gira la cámara hacia otro lugar acrecentando la duda acerca de qué estará filmando. El encuadre se oxigena, se construye un plano americano de Fleury y el sonido extradiegético persiste. La fisicidad del montaje se sigue haciendo presente introduciendo visualmente la noción de corte cinematográfico, todo un agente de significado revestido de la mayor relevancia. Un *travelling* de alejamiento hace que el encuadre tome distancia respecto al abogado, para mostrarnos al padre de familia saludar a alguien. Otro corte visible que da paso a un plano general donde el movimiento de cámara regresivo persiste, se muestra a la señora Fleury en bicicleta despidiéndose de su marido fugazmente.

Pero otro corte nos va a indicar que se esconde otro significado. Guerín descompone la misma secuencia intercalando imágenes de archivo, como si se tratara de un detective jugando con los límites del metacine (Lomillos, 1998: 29). El punto de vista de los personajes y el uso del fuera del campo cobran una importancia capital hasta el punto de que la música es sustituida por el sonido mecánico de la empalmadora. La imagen de archivo nos muestra lo que capturaba Fleury: la mujer despidiéndose en la bicicleta mostrada previamente. La imagen se congela y se sucede un plano de la dramatización de Fleury grabando. La escena dramatizada también se paraliza en un encuadre donde la mujer ocupa el primer plano mientras que su

marido y el abogado se disponen en el fondo. La visibilidad del proceso de montaje se hace ahora extensible a la dramatización, congelando esos fotogramas. Un plano medio frontal de la mujer mirando a la cámara, con su mirada como centro de atención y punto de fuga de la imagen. Otro plano medio de la sirvienta escondida tras los arbustos de espaldas vista desde una angulación dorsal que no deja apreciar dónde está mirando ya que el fondo se difumina. Se intercalan los fotogramas de la dramatización en busca del sentido oculto. La imagen de archivo de la mujer en bicicleta, el señor despidiéndose, el abogado grabando, la sirvienta escondida. El saludo de despedida se dirigía hacia la sirvienta escondida tras los arbustos. La mujer en la bicicleta es una mera espectadora. El misterio del filme se desvela mediante la materialización del montaje.

INTERPRETANDO LA SECUENCIA: EL METACINE

Guerín adopta el montaje como elemento ensamblador de los cortes de la memoria para desvelar la verdadera duración entre esos cortes. *Tren de sombras* funciona como una metarreflexión sobre las capacidades del cine. De no ser por la capacidad del autor para combinar distintas piezas en órdenes alternativos las meras imágenes no habrían desvelado el subtexto. El montaje actúa así

como un medio de búsqueda, lo que Canet (2013: 155) afirma que conduce inexorablemente a un sentido oculto en la imagen que Guerín consigue extraer con la combinación del campo y el fuera de campo, trascendiendo la mirada superficial para mostrarnos lo que de verdad observan los personajes. La memoria se reconstruye en el filme partiendo de unos cortes inmóviles, es decir, de un tiempo y espacio concreto y delimitados en esta secuencia. Pero la duración bergsoniana, ese movimiento que es puro cambio y devenir (Bergson, 2006) y que para Deleuze (1987) encuentra en el cinematógrafo un medio para expresarlo mediante imágenes en puro movimiento (Álvarez Asiáin, 2011: 100) se encuentra mal ordenada. Guerín entronca con Bergson y Deleuze al reflejar un campo inmanente, una vida, e intentar expresar la duración entre los cortes espaciotemporales reflexionado sobre cómo ese movimiento —transformación— está supeditado a la percepción que se posea de dicha memoria. Para Guerín la memoria como fragmento inmanente, como pieza contenedora de pura duración y devenir, debe ser reorganizada, y como Deleuze cree que el cine es el medio legítimo para tal fin (Deleuze, 1987). El cineasta español sin embargo no concibe la inmanencia como un fenómeno prerreflexivo que pueda existir al margen de la subjetividad y la conciencia. La memoria como fragmento inmanente requiere de una organización dada por el montaje, por una conciencia que le dé un sentido. La forma de percibir esa memoria cambiará el modo de entender la duración, la transformación acontecida (Deleuze, 2002: 222). No puede haber pura inmanencia al margen de un yo o una subjetividad que interprete la imagen porque para que haya vida debe haber actores que se vuelquen en su subjetividad. El cine es un medio de creación y percepción en el que el qué se refleja importa tanto como el cómo se refleja. El campo inmanente plasmado en *Tren de sombras* pertenece al de una familia, es una vida en puro devenir y transformación. Deleuze desestimaría el hecho clave del



De arriba a abajo. Imagen 7. Fisicalización del montaje.
 Imagen 8. Nuevo montaje, nuevo fotograma.
 Imagen 9. Distinto significado: montaje transformador

EL CAMPO INMANENTE PLASMADO EN TREN DE SOMBRAS PERTENECE AL DE UNA FAMILIA, ES UNA VIDA EN PURO DEVENIR Y TRANSFORMACIÓN

film: la supuesta infidelidad que se reconstruye y descubre por medio del montaje en la secuencia analizada. Sería solo un factor más sucedido entre los cortes, una mera transformación durante la duración (Álvarez Asiáin, 2011: 105). Para Guerín una memoria carece de valor per se, está vacía, muerta. El modo de percibirla le asigna un valor que es que el va a condicionar si esa memoria, si ese leve movimiento entre dos cortes cualesquiera puede considerarse agente transformador de la duración. Sin percepción que dicte qué puede transformar una vida no puede haber inmanencia pura. El cine no reconstruye el estatismo de una vida, sino su movimiento interno. La mansión de *Tren de sombras* pasa de ser un telón de fondo dentro de las memorias filmadas de la familia Fleury a convertirse en sujeto primario de atención cuando Guerín salta al presente para visitar el espacio íntimo décadas después. Ese espacio se erige así en un contenedor de memoria, un corte móvil donde la duración se hace patente. Lo que encuentra la cámara del director español es un espacio inánime, muerto. La ausencia de la familia Fleury despoja al espacio de su vinculación con la memoria y el recuerdo, y en su lugar solo quedan sombras y penumbra. La cámara repone fragmentos de memoria y Guerín asocia esos fragmentos a una memoria audiovisual en la que el espacio se impregna con los valores y ritos del individuo. La mansión de Guerín es un lugar de memoria despojado de valor concreto o referencialidad, pero su presencia física en el encuadre se mantiene ajena al tiempo o al movimiento interno expresado por la duración de la memoria, es un significante sin significado (García Catalán y Sorolla Romero, 2014: 47). El recuerdo, la ausen-

cia de presente y la fugacidad de la memoria surgen desde la concreción del espacio encuadrado, según Catalán y Romero (2014: 47). La mansión de Guerín no se ve alterada, persiste en el profílmico como espacio familiar en el pasado y como banco de sombras del pasado en el presente. Su presencia sólida es el único anclaje concreto que conecta la narración, una memoria persistente.

La llamada muerte del autor enunciada por Roland Barthes (1987: 65) provoca que el espectador se emancipe de su rol pasivo hacia la autoría de una obra. Ahora será un agente activo y co-creador de sentido y significado junto al director. Su mirada, como la de Guerín al ordenar unos fragmentos en un orden concreto y no en otro, hace que la memoria se legitime al cobrar un significado autónomo y personal. La inmanencia es puro devenir porque la forma de mirar y percibir un campo inmanente plasmado en fotogramas puede transformarse y cambiar según cómo se mire. Fleury está enfocando su cámara en una dirección concreta: el marido se despide de una persona, la mujer observa y la sirvienta hace lo propio entre los arbustos. Son espectadores de sus propias vidas, cada uno con una forma de mirar única e intransferible. La inmanencia es vida transformándose y *Tren de sombras* expresa esa duración cristalizada en movimiento transformador a través de imágenes móviles. Guerín usa la memoria como segmento de un campo inmanente que cambia porque los espectadores activos juzgan a través de su mirada qué es el cambio, otorgándole una dimensión de realidad. Asimismo, el paradigma de *Tren de Sombras* estriba en su plasmación del tiempo *lento*. En la captación de un tiempo presente y no fílmico —donde las narraciones familiares tienen una duración que se corresponde con la realidad— es donde Guerín consigue inculcar en el espectador la noción de duración deleuziana (Canet, 2013). Esa duración se consigue acomodando el tiempo fílmico al tiempo real y mostrando al espectador cómo a través de ese tiempo reposado la duración deleuziana se hace aún más patente. Esa forma de



Imagen 10. Imágenes y cortes móviles de la duración

reflejar la duración logra la transformación oculta en la memoria, que se sucede en coordenadas de tiempo reales, y no fílmicas. El enfoque de Guerín es más historicista al reconstruir la memoria de Fleury para intentar construir un discurso lógico que revele la verdad oculta tras la inocencia del recuerdo.

La mirada del espectador en *Tren de sombras* apunta hacia lo conocido, hacia aquello que aparentemente se ve: una familia ociosa, un padre documentando la memoria familiar. El espacio sufre un proceso de extrañamiento que lo convierte en un lugar ajeno, proponiendo una memoria inédita y una percepción nueva.

LA CONCLUSIÓN

El objetivo de este texto consistía en el análisis de una secuencia de *Tren de sombras* con el fin de dilucidar la presencia de los postulados sobre inmanencia, duración y movimiento expuestos por Bergson y revisados por Deleuze. Se pretendía demostrar que la película del cineasta español no era solo un filme donde el metacine juega un papel destacado, sino que también es una vindicación del montaje. Vindicación que pretendía demostrar

que el montaje es capaz de moldear la memoria y articular una reflexión sobre la vida ficticia de la familia Fleury. Para ello, se contextualizaron los postulados de Bergson (2006) y Deleuze (1987), se indagó en las preocupaciones artísticas de Guerín y se interpretó una secuencia concreta para relacionar montaje con memoria y establecer un análisis de lo inmanente, la duración y el movimiento a partir de esos cortes móviles dados por los recuerdos filmados de la familia Fleury y su posterior reorganización.

Tren de sombras es una clara muestra de las posibilidades del cinematógrafo para capturar un campo de inmanencia y mostrar mediante la espacialización de los recuerdos —a través de la imagen, el espacio y el encuadre— el movimiento o transformación de una vida entre dos puntos dados. Jesús Cortés (2012) afirma que el cine de José Luis Guerín debe entenderse a través del diálogo de la imagen con su propia condición, es un cine que privilegia una mirada en la que el encuadre va impregnándose poco a poco de la meta reflexividad del cinematógrafo. *Tren de sombras* dialoga y actúa como homenaje a las posibilidades expresivas del cine y el montaje, pero al mismo tiempo estira esas posibilidades llevando la *metareflexión* al campo del montaje concibiéndolo como una memoria inmanente.

Si, como se apuntaba con anterioridad, para Deleuze (1987) la inmanencia era un fenómeno prerreflexivo y sin subjetividad, dado que la vida es proyección en sí misma, para Guerín esta idea requiere de la reflexividad y de la conciencia. Es decir, donde Deleuze (1987) concebía una proyección absoluta de una vida al margen del resto de cosas, para Guerín el concepto central de Deleuze es una vida, la de los Fleury, que es solo potencia cinematográfica, imágenes en bruto. El campo inmanente, su concreción, constituye en *Tren de sombras* la organización de la vida de los Fleury. Para Guerín, como para Deleuze, el cine es el medio capaz de reproducir la duración inmanente. Sin embargo, su hallazgo reside en revestir a esa

duración de conciencia y reflexividad para dotar al campo de un sentido que vaya más allá de la mera proyección, de la encadenación de imágenes.

Ante la presencia de la subjetividad de la memoria, de la dificultad de capturar una vida en movimiento, un plano de inmanencia cuya transformación reside en la duración entre sus cortes, Guerín antepone el montaje para concretar la tesis de Deleuze y Bergson. *Tren de sombras* es un ejercicio de metarreflexión cinematográfica, pero en el momento en el que Guerín recompone los fragmentos de metraje doméstico y los reconstruye para mostrar el secreto del progenitor de los Fleury, se erige en una obra audiovisual donde el montaje actúa como memoria. Una memoria capaz de trazar los cortes inmóviles de un plano inmanente en forma de recuerdos familiares. Guerín sustituye la subjetividad del *found footage* que impide atisbar la duración del movimiento de ese plano inmanente —y ahí coincide con Deleuze— con la reflexividad, es una memoria que reflexiona sobre lo grabado y lo reordena. El metraje que Guerín añade a las imágenes familiares en blanco y negro funciona como cortes móviles, puntos de referencia para comprender los otros cortes, los inmóviles. Todo ello se logra a través del montaje, haciéndolo presente en la imagen a través de imágenes del negativo o de la empalmadora. Montaje como memoria, como prolongación de la reflexividad del director catalán. Solo así la mirada del espectador es capaz de observar la transformación entre dos puntos, dos recuerdos: el saludo del patriarca de los Fleury y la recepción del saludo por parte de alguien. El montaje juega con la duración entre esos dos puntos para mostrar la transformación acontecida en ese plano inmanente. El metraje original muestra un saludo que parece dirigido a su mujer. El metraje montado y editado muestra que en realidad ese saludo se dirige a la amante. Es ahí donde la labor detectivesca de Guerín sobrepasa los límites de la ficción. Lo hace para mostrar cómo el montaje de la memoria, a partir de una metarreflexión cine-

matográfica, concilia la posibilidad de mostrar la transformación de una vida humana a partir del montaje de la duración del tiempo real en el espacio de la imagen.

Tren de sombras refleja la inmanencia deleuziana y revela las posibilidades del cinematógrafo esbozadas por Bergson (2006). Guerín consigue a través del montaje mostrar la transformación de una vida a partir de la reorganización de los recuerdos de la familia Fleury. El director español concibe la obra cinematográfica como un plano en el que el montaje, guiado por la conciencia y la reflexión del autor, es el instrumento capaz de proyectar la duración del movimiento bergsoniano. Sigue las coordenadas de Deleuze, pero se desvía de ellas al mostrar que es necesaria la existencia de una memoria infalible, el montaje, guiado por una racionalidad y conciencia, la del artista.

TREN DE SOMBRAS SE ERIGE EN UN INMEJORABLE EJEMPLO DE UNA ESTÉTICA DE LA MEMORIA, DONDE EL MONTAJE CONSIGUE MOSTRAR LA CORPOREIDAD DE LOS RECUERDOS

Tren de sombras es un ejercicio de experimentación cinematográfica que funciona en el plano del metacine, en el del homenaje al propio medio y en el de revisión del concepto de espacio —la mansión de los Fleury— a través de un recorrido por las sombras del pasado bajo la luz del presente. *Tren de sombras* se erige en un inmejorable ejemplo de una estética de la memoria, donde el montaje consigue mostrar la corporeidad de los recuerdos a través de la transformación de una vida en los entre-tiempos contenidos entre esos momentos. ■

REFERENCIAS

- Álvarez Asiáin, E. (2011). De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica. *Eikasía. Revista de filosofía*, 41, 93-111.
- Arroba, A. (2002). Conversación con José Luis Guerín. *Letras de Cine*, 6, 68-73.
- Barthes, R. (1987). *La muerte del autor. El susurro del lenguaje*. Recuperado de <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- Cabello, G. (2005). Construyendo tiempo: los ensayos cinematográficos de José Luis Guerín. *Ciberletras*, 12.
- Canet, F. (2013). La fricción entre el azar y lo controlado en el cine de José Luis Guerín. *Archivos de la Filmoteca*, 72. Recuperado de <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/467>
- Catalán, S. G., y Romero, T. S. (2014). Morfologías de nuestros áridos días felices. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 17, 46-52.
- Cortés, J. (2012). *La memoria del montaje / El montaje de la memoria. Correspondencia(s) entre Jonas Mekas y José Luis Guerín*. Recuperado de <http://detour.es/tiempo/jesus-cortes-correspondencias-jonas-mekas-jose-luis-guerin.htm>.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- (2002). Últimos textos: El “Yo me acuerdo”, La inmanencia: una vida Contrastes. *Revista Interdisciplinar de Filosofía*, 7.
- García, L. A. (1998). El espejo, la máscara y la daga (Tren de sombras, José Luis Guerín, 1997). *Banda aparte*, 23.
- Lomillos, M. Á. (1998). El cine de José Luis Guerín: cuando el metacine se convierte en meta. *Banda aparte*, 12, 26-29.
- Maltas i Mercader, A. (2014). *La recepción de los conceptos bergsonianos de Duración, Memoria e Impulso vital en los escritos de Gilles Deleuze sobre el cine*. Tesis de master. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Villota, G. (1998). Última parada para un tren espectral (a propósito de tren de sombras, de José Luis Guerín). *Banda aparte*, 12, 22-25.

LA ESTÉTICA DE LA MEMORIA EN TREN DE SOMBRAS

Resumen

El presente artículo aspira a aportar una aproximación a la obra clave de José Luis Guerín, *Tren de Sombras* (1997), reflexionando en torno al concepto de memoria y su plasmación en el lenguaje cinematográfico de dicho realizador, volcándose en la idea de montaje, tiempo y espacio. Así, partiendo de un análisis de una secuencia del film, y tomando como referente el discurso de la postmodernidad sobre la memoria y el espacio, se intentará relacionar la obra de Guerín y su discurso sobre la memoria filmada con los postulados de Gilles Deleuze y su reinterpretación de la obra de Bergson. De este modo, el objetivo de este estudio de la memoria, así como conceptos inherentes al llamado nuevo relato, podrá adquirir una dimensión conceptual más sólida y arrojará luz sobre la obra del director para continuar vindicando el rol de Guerín como exponente de la vanguardia experimental en el cine contemporáneo.

Palabras clave

Guerín; memoria; montaje; Deleuze; postmodernidad; recuerdo; estética; relato.

Autores

Javier Acevedo Nieto (Salamanca, 1994) es graduado en Comunicación Audiovisual en la Universidad de Salamanca. Colaborador en webs de cine como Filmin, ha centrado su investigación en el cine experimental. Ha participado en eventos del Departamento de Estudios Eslovacos y del Este de Europa de la UCL de Londres, escribiendo sobre cine soviético y el conflicto de la memoria en el cine polaco. Contacto: acevedo@usal.es.

María Marcos Ramos (Valladolid, 1979) es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco y Doctora en Comunicación Audiovisual (Premio Extraordinario de Doctorado) por la Universidad de Salamanca. Actualmente es profesora asociada en la Universidad de Salamanca y docente en la institución americana IES Abroad Salamanca, impartiendo asignaturas relacionadas con la literatura, el cine, teorías fílmicas, etc. temas en los que se centran sus líneas de investigación actuales. Contacto: mariamarcos@usal.es.

Referencia de este artículo

Acevedo Nieto, J., Marcos Ramos, M. (2018). La estética de la memoria en *Tren de sombras*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -54.

TREN DE SOMBRAS: AN AESTHETIC OF MEMORY

Abstract

This article offers an exploration of José Luis Guerín's key work, *Tren de Sombras* [Train of Shadows] (1997), reflecting on the concept of memory and its manifestation in the cinematic language of this filmmaker, focusing on the idea of montage, time and space. Thus, based on an analysis of a sequence of the film and taking post-modern discourse on memory and space as our reference, we attempt to relate Guerín's work and discourse on filmed memory with the postulates of Gilles Deleuze and his reinterpretation of the work of Bergson. In this way, the objective of this study of memory, along with the concepts associated with the so-called new narrative, may acquire a stronger conceptual dimension and shed light on the director's work in the interests of a continued vindication of Guerín's role as an exponent of the experimental avant-garde in contemporary cinema.

Key words

Guerín; Memory; Montage; Deleuze; Postmodernity; Memories; Aesthetic; Storytelling.

Authors

Javier Acevedo Nieto (Salamanca, 1994) holds a B.A. in Media Studies from the University of Salamanca. He has written for different film sites like Filmin, and his current research focuses on avant-garde cinema. He has collaborated with the School of Slavonic & East European Studies at the University College of London, writing about Soviet cinema and the conflict of memory in the Polish New Wave. Contact: acevedo@usal.es.

María Marcos Ramos earned a B.A. (Universidad del País Vasco) and a Ph.D. (Universidad de Salamanca) in Audiovisual Communication, and she was granted the Extraordinary Doctoral Award from the Universidad de Salamanca. She is an associate professor in the Department of Sociology and Communication of the Universidad de Salamanca since 2015. As an instructor, she has taught history, culture, cinema and literature to foreign students in several schools as well as the "Literature and Cinema" course for IES Abroad Salamanca since 2012 and Spanish Film Noir & Social Reality since 2014. Her current research studies focus on media literacy, fiction cinema, portrait of immigrants in Spanish fiction cinema, film theory and film studies. Contact: mariamarcos@usal.es.

Article reference

Acevedo Nieto, J., Marcos Ramos, M. (2018). *Tren de Sombras: An Aesthetic of Memory*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -54.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

