

TREN DE SOMBRAS, DE JOSÉ LUIS GUERÍN

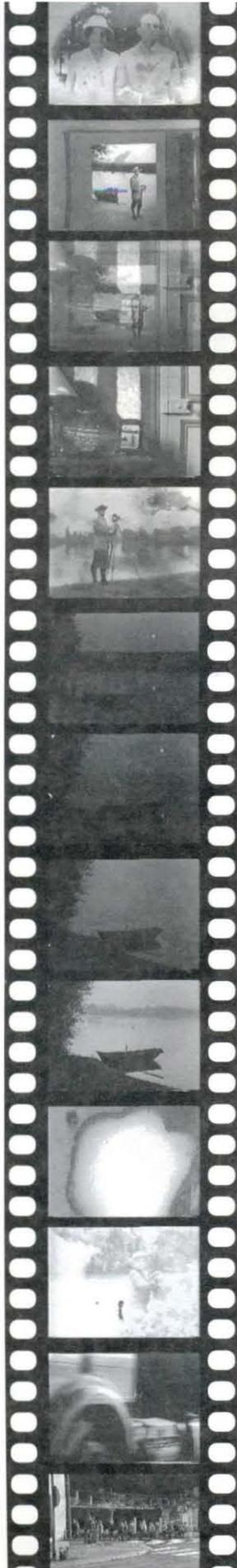
EL CINE EN ESTADO PURO

Pocos somos los afortunados que, en este país de mediocridad y sinsentido, hemos tenido el inmenso placer de disfrutar con una de las obras más singulares, personales y radicalmente cinematográficas que ha dado el cine en los últimos años (y no el cine español, sino el universal). El fenómeno no se producía desde los tiempos de *El espíritu de la colmena* y, a otro nivel, de *Arrebato*. Sin embargo, mientras injustamente se celebran los Segura y Almodóvar (y no digamos nada del caso Amenábar), películas como *Tren de sombras* permanecen marginadas, mal distribuidas y prácticamente desconocidas.

No vamos aquí a rasgarnos las vestiduras ante la casi ya irreversible situación del cine español (altamente tecnificado pero sin ideas), no es el momento ni el lugar; pero hay que decir que *Tren de sombras* fue posible gracias al empeño de Guerín y a la producción sin demandas de Portabella (otro clásico francotirador que en los 60 y 70 nos brindó algunas de las obras más interesantes del cine español). La película nació al amparo de las conmemoraciones del (falso) centenario del cinematógrafo; Guerín, en compañía del director de fotografía, Tomás Pladevall, se desplazó al lugar más idóneo para rodar a lo largo de las cuatro estaciones, un viejo case-rón en la Francia rural, en *Le Thuit* (*El fantasma de Le Thuit*, como subtítulo del filme es de cierta relevancia, ya que es precisamente el fenómeno del fantasma – ligado al cinematógrafo-

lo que se está recreando); con una vieja cámara de 16 mm., similar a las que en su día se utilizaron para rodar los famosos *aires libres* al estilo de los Lumière, filmaron abundante material en blanco y negro a imitación de aquellas viejas películas familiares. La subvención que el proyecto tenía se agotó y el filme tuvo que posponerse hasta que apareció Portabella con su famoso *cheque en blanco*; esto permitió regresar a Le Thuit, ya con una cámara de 35 mm. y filmar tanto el paso de las estaciones como el resto de secuencias en color. Posteriormente, cerca de un año de montaje, completó un resultado que obtuvo un premio en el festival de cine fantástico de Sitges. Guerín asume que su distribución no ha sido adecuada, pero la relación coste – resultados es positiva, por lo que se muestra abiertamente que *hay otros caminos*.

Puesto que no son muchos los espectadores conocedores de este genial producto cinematográfico, intentaré resumir –si ello es posible– su argumento: Los títulos aparecen con un indicativo al rescate de viejo material familiar (lo cual es falso, por supuesto) en Le Thuit; ya en ellos, se insertan fotogramas de vieja película pasando, roturas y veladuras (una constante a lo largo de todo el filme). Para comenzar, como más tarde analizaremos, vemos viejos fotogramas del fantasma y su contexto, de su vinculación a una vieja cámara. Se produce desde ese momento una sucesión de viejas imágenes en



blanco y negro, muchas veces veladas, otras avanzando entre roturas, que muestran a la familia y su entorno, sus excursiones, sus fiestas, sus comidas, la presencia del tío (que practica la magia y el *escamotage* - elemento decisivo en el filme -). El color nos trae al presente, a la misma población, los mismos entornos; una sucesión de planos ¿documentales? nos hacen partícipes de las marcas del pasado y el cambio producido; como veremos, se da una cadencia desde los elementos más abiertos a los más cerrados, hasta llegar al viejo caserón; allí el tiempo queda suspendido y hay un paso de estaciones que nos permiten penetrar al interior a través de - esencial - las ventanas (por cuyo reflejo podrá después salir el fantasma a realizar su último viaje cinematográfico); en el interior, la noche se liga a los objetos del pasado, que cobran vida gracias a la luz exterior de los automóviles y, fundamentalmente, del rayo y la tormenta (aquí sería capital revisar la utilización de la banda sonora musical, pero nuestro espacio es limitado y debemos sacrificar algunos de los elementos). Las viejas bobinas parecen cobrar vida propia y las imágenes reaparecen, conectando con el bloque inicial, pero, en esta ocasión, lo que vemos es la exposición a través de una moviola; lentamente, paso a paso, dos cadenas de fotogramas van intentando encajar la una con la otra, construyendo una historia allá donde no había nada, aparentemente; esa historia se crea a partir de los cruces de miradas (al más puro estilo Kuleshov) hasta alcanzar el clímax en el desvelamiento de un *escamotage* narrativo que sitúa en línea a los personajes implicados para desvelar la historia implícita y la marca enunciativa (posteriormente tratamos esta cuestión); el cambio a color en este momento, resulta capital, así como la utilización de la voz, única en el film: *ils nous ont vu*. Generada su historia a través de esa moviola indeterminada, el fantasma puede liberarse del suplicio de no saber cuál era el relato oculto en sus viejas bobinas y abandona la casa para internarse en el lago con la protección de su vieja cámara, mudo testigo de cualquier evento. De ahí a la cadencia de lo cotidiano, inmune al cine, que cierra en esa dirección prohibida, largamente mantenida (nos recuerda, ¡qué pretensión!, el plano de más de 10 minutos, aparentemente sin contenido, que cierra *The End*, de Yaiza Borges, denostado en su tiempo por su *carencia de*).

- 1) El periodo del film en un solo plano: solamente rodaje
- 2) El periodo del film en múltiples planos no continuos: rodaje y montaje, pero sin que el primero sea efectuado en función del segundo de manera realmente orgánica
- 3) El periodo del film con múltiples planos continuos: rodaje en función del montaje. (Gaudreault, 1988: 20)

Es decir, hasta 1902 un solo plano, y rodaje en función del montaje a partir de 1910. Es precisamente la *pluripuntualidad* lo que implica el montaje y con él la estructura más claramente narrativa, heredera de la narrativa del XIX, tantas veces asimilada a Griffith.

El film no podía ser, al principio, considerado de otra forma que como *punctum temporis*, un *punctum temporis* hinchado, cierto, pero cuyo carácter estrictamente segmental (su calidad de “*segmentum*” *temporis*) no podía verdaderamente ir más allá de la escena antes que la pluripuntualidad, a título de yuxtaposición de segmentos, deviniera en norma... Esta concepción del planocadro como entidad autónoma y autárquica se combinaba con una estética particular que ordenaba el “espectáculo” y le daba un sentido, una dirección. Si se puede decir que la estética dominante del cine por venir iba a ser una estética de la *narración*, hay que convenir que la que era norma en el trabajo de los cineastas de los orígenes era más bien una estética de la *atracción*. (Gaudreault, 1988: 23)

Tren de sombras nos introduce de lleno en esta primera reflexión (esencial). La *mostrativa* primera parte (en blanco y negro, asimilada al cine de los orígenes, a las películas familiares de principios de siglo), es precedida por cinco planos:

- 1) (plano 8) Rostro del fantasma que *mira* evidentemente al espectador, congelado en el tiempo.
- 2) (plano 9) Foto de familia, que introduce el recuerdo: nuevo factor temporal (no olvidemos que la reflexión sobre el tiempo se constituye en uno de los ejes del film, como muy bien ha señalado Juan Miguel Company en un apreciable texto aparecido en la revista *Banda Aparte*)

- 3) (plano 10) Encadenados que resitúan la foto del fantasma (filmador y, en consecuencia, meganarrador de las historias del pasado) con sus aparejos cinematográficos.
- 4) (plano 11) Transposición al exterior del fantasma, dispuesto a comenzar un nuevo rodaje.
- 5) (plano 12) Nuevos encadenados: el entorno y la barca (introducción del elemento espacial, indesligable del temporal)

A partir de este momento, el celuloide se vela y comienza la sucesión de imágenes *primitivas* (sic). Claro: mostración. Pero la propia estructura del filme desmiente la posibilidad de esa mostración; puede haber una “voluntad mostrativa”, pero difícilmente el cine puede desligarse de su vocación narrativa.

La barca espera un fantasma que la habite desde Renoir, procedente del pasado, y después, tras el paréntesis, de nuevo el *color* y la *nueva mostración*, pero ahora Guerín ya dice algo explícitamente: Plano general, largo, fijo... la calle (el sonido ambiente). Un coche rojo. De pronto la mostración nos habla: cambio de eje al contraplano del anterior, también general, también largo, pasa el coche rojo (*raccord* indiscutible, pese a que Guerín, humildemente, hable de casualidad, lo que poco importa ya que el espectador se ha apropiado ya de la construcción de sentido de la obra); allí enfrente, donde se ofrecía antes la mostración, no hay cámara alguna. Ambos planos, interconectando las partes del film, nos hablan: El punto de vista ya es discurso, ya implica enunciación: *Mostración + montaje = Narración*. Son concretamente los planos 248 y 249, que consiguen desvirtuar el supuesto discurso objetivo del llamado cine documental al poner de manifiesto la inoperancia de la distinción documento / ficción; todo es ficción, todo es construcción, todo es discurso. *Tren de sombras* se configura a sí mismo como un relato de ficción que no necesita de personajes que hablen, sólo precisa de objetos, entorno, naturaleza y, claro está, voluntad narrativa.

Partiendo de esa premisa, y ya en tercer lugar, Guerín riza el rizo, va a generar una narración sin ficción aparente, sin personajes, construida exclusivamente con los planos generales, cada vez más cortos: El pueblo, el río, las afueras, los campos... poco a poco los planos van acercándose a la mansión, lentamente, perfilando

la distancia temporal a través del espacio narrativo: *Narración pura* que se confunde con la descripción (catálisis en términos de Roland Barthes), pero que es privilegiada como la esencia ficcional de *Tren de sombras*, porque un discurso implícito, subterráneo, pero abierto, transporta el flujo de imagen de la pantalla al espectador. Los planos traspasan la verja de la mansión (¿Xanadú?, ¡evidentemente!, como la señal de dirección prohibida que cerrará el filme, ciñendo otra verja: la de la cotidianidad); la casa, el jardín, ahora inhabitados, mecidos por el viento. Se ha dado un proceso magnífico:

- 1) Desde el exterior, hacia el exterior de la casa: hacia el espacio externo familiar.
- 2) Desde el interior, a través de las ventanas (marcos), vemos el exterior. Ya estamos dentro.
- 3) Desde el interior, vemos el interior. Pasa el tiempo. La noche.

El interior se hace ínfimo: los detalles. El tiempo se congela. Los espejos... los relojes... los espejos... los relojes... Las luces de los vehículos en la noche que alumbran sombras fantasmagóricas en la casa... los rollos de películas familiares... los espejos... los relojes... las fotografías... Cortinas, celosías, velos... Lo "velado" se (re)vela. Los fantasmas llegan convocados por esa magia de los objetos, de las cosas inanimadas en cuyo seno anida el aliento de sus propietarios de antaño: las cosas son las personas, sus vivencias, saben de ellos. Y es la luz quien les hace cobrar vida, la luz como quintaesencia de la imagen filmica: luz de tormenta (naturaleza) y luz de artificio (los vehículos).

De pronto, el montaje, la búsqueda. Las películas familiares se revisitan a sí mismas: debajo de lo mostrado hay una historia: múltiples historias. Las miradas: A mira a B, pero en realidad B miraba a C (fundamentales los planos 672 a 687). El sentido de las miradas cambia, hay una implicación, una propuesta de interpretación que automáticamente se desvela como inválida para generar una nueva: las miradas son las mismas (presencia de Kuleshov).

Pero, ¿quién narra?, ¿es el fantasma el que actúa sobre el material o hay un ente no definido por su presencia que se convierte en enunciador?

Será esta colisión del *narrador filmográfico* con el *megamostrador filmico* (resultado a su vez de una colisión entre el *mostrador*

profilmico y el *mostrador filmográfico*) la que habría creado esta instancia que llamo el *meganarrador filmico*, y que sería fundamentalmente responsable de la comunicación del megarelato filmico... Así se habría efectuado el paso de un modo de consumición filmica a otro, de un cine (el de los orígenes) que presuponia una relación de *confrontación exhibicionista* entre el espectador y la pantalla, a otro, siempre dominante desde que existe, que presupone más bien, de la parte de la instancia espectadora, una forma de *absorción diegética*, una absorción en ese universo que le presenta esa sucesión de imágenes animadas que, habiendo encontrado un cierto equilibrio y una cierta autonomía, han podido desembarazarse de esa figura, pesada y agobiante, del presentador, verdadero "explicador de films". (Gaudreault, 1988: 170-171)

Tren de sombras está precisamente desvelando, por contraposición, la capacidad manipuladora del cine que tradicionalmente hemos considerado como clásico; está poniendo de manifiesto los engaños de la transparencia. Al abrirse, al hacerse polimórfico, rebate la idea generalizada de un sentido en la obra de arte, un sentido que el espectador se ve obligado a buscar para su comprensión, y que parece depender en exclusiva de la voluntad de su "autor", lo que consideramos una falacia muy oportuna y útil para una industria que genera beneficios gracias a los procesos de identificación de los espectadores. Es evidente que el borrado enunciativo sienta las bases para que se de una *dirección de sentido* en el film, pero debemos optar por la ampliación de las posibilidades críticas del espectador y esto será posible exclusivamente mediante la marca de enunciación que rompa la sensación de realidad.

El espectador, habituado a preguntarse a sí mismo *¿qué me dicen?*, puede enriquecer sensiblemente su interpretación mediante una sucesión de preguntas muy distinta que, progresivamente y en ese orden, serían: *¿quién me lo dice?*, *¿cómo me lo dice?*, *¿qué me dice?*. Este orden manifiesta abiertamente la mayor relevancia del enunciador (que en el film aparecerá como enunciación delegada) y la forma en que el relato es transferido, el discurso, para concluir con la interpretación propiamente dicha.



Se ve así, que el ente enunciador y el discurso son requisitos previos para el proceso interpretativo, posibilitando su apertura y, al tiempo, su legibilidad.

Por el contrario, el *Modo de Representación Institucional (M.R.I.)* ha favorecido un cine de entretenimiento - lo cual en sí mismo no sería reprochable - que suma a su dirección unívoca de sentido una estructura de *orden -desorden-vuelta al orden* y un proceso de identificación apoyado en la impresión de realidad, lo que niega toda una serie de posibilidades, como las miradas a cámara, por ejemplo.

Necesidad de volver totalmente “invulnerable” el lugar del espectador - sujeto, no solamente evitando que los actores “le miren” directamente, sino evitando simplemente que le den la cara, en el caso de que no pudiera establecerse claramente que no se miraba *en su dirección*. (Burch, 1995: 222)

Las investigaciones teóricas de Jean-Louis Baudry, en relación con lo que él ha llamado “el aparato de base” en el cine, metafórico por la cámara, han permitido por primera vez distinguir en el cine el juego de una *doble identificación* con respecto al modelo freudiano de la distinción entre la identificación primaria y la secundaria en la formación del yo. En esta doble identificación en el cine, la *identificación primaria* (hasta entonces no teorizada), es decir, la identificación con el sujeto de la visión, en la instancia representada, estaría la base y la condición de la *identificación secundaria*, es decir, la identificación con el personaje, en lo representado, la única que la palabra identificación jamás había abarcado hasta esta intervención teórica. (Aumont et alii, 1993: 262)

La identificación actúa así como un fenómeno transparente y *natural* (o *naturalizado*) que hace uso de la omnisciencia del espectador. Las instancias enunciativas pueden ser múltiples en un film. Siempre tendremos la del autor, entendida habitualmente como enunciación, pero que podríamos considerar como alguien que se sitúa más allá del relato, dando al narrador en el film, si lo hay, la dimensión de enunciación delegada. Esa enunciación delegada se manifiesta explícitamente, diegéticamente, pero la auténtica

enunciación, la del autor, aparece mediante el discurso, está en el significante.

Gaudreault ha estudiado muy acertadamente esta cuestión, enmarcando gráficamente las distintas instancias:



(Gaudreault, 1988: 122)

La imagen fílmica es simulacro de simulacro y el objetivo de la cámara, esa “cámara oscura”, el lugar de paso, la entrada de esta caverna sombría donde se puede ver una imagen “manipulada” de una realidad ya “manipulada”. (Gaudreault, 1988: 190)

Esta serie de citas dan pie a establecer puntos de reflexión en torno a las posibilidades de la enunciación y, sobre todo, a los instrumentos que su manifestación puede poner al servicio del realizador, lo que nos brindaría la oportunidad de enumerar algunas de sus consecuencias:

- No es posible la invisibilización absoluta de la enunciación en el film. Siempre está presente.
- La función del borrado enunciativo es posibilitar la identificación del espectador a través de la impresión de continuidad del espacio habitable que se transfiere como impresión de realidad.
- La presencia de la enunciación posibilita la capacidad crítica del espectador mediante un proceso de extrañamiento.
- *El sentido de la obra debe darse como el resultado de un proceso de interpretación por parte del espectador en respuesta a las preguntas: ¿quién lo dice?, ¿cómo lo dice?, ¿qué dice?. Es decir, y progresivamente, identificación del enunciadore y el enunciadore delegado, lectura del discurso e interpretación en consecuencia.*



Debajo del barniz de familiar y vetusto, esas películas que aparecen en blanco y negro a lo largo de la primera parte de *Tren de sombras*, están encubriendo una historia de amores. A través de una moviola movida por un enunciador indeterminado (autor implícito), los personajes cobran vida y nos muestran una nueva (re)representación - que no (re)construcción - mediante salidas atrás que desvelan una verdad no visible antes: patrimonio del fotograma, del celuloide (testigo mudo). La casa sabía: sobre la filmación inocente quedaba el espejo enmarcado que reflejaba en el fondo la historia real, la *otra ficción*. Ese espejo enmarcado se duplica: es necesario comprender que los objetos tienen vida y, a través de las luces y las sombras, se expresan. El espejo devuelve la imagen de una supuesta realidad que no es sino otra ficción.

Será en el plano 876 cuando se producirá la única frase de la película: *ils nous ont vu (nos han visto)*. Esta frase actúa como respuesta a una cadencia preestablecida en los planos 843 a 867, en los que el color ha suplantado al blanco y negro y la imagen ha sido repetidamente congelada (planos 855 a 867) como prueba inequívoca de su carácter de representación y de *embalsamamiento* temporal (Bazin), pero, a un tiempo, como manifestación del uso de los materiales por el aparato cinematográfico para la creación de un artefacto: el filme. Es precisamente el cambio de eje de 180° el que produce la conciencia de espectacularización, de constructo: en el plano 854 la cámara filma, pero es filmada por otra cámara (la del filme propiamente dicho); sin embargo, en el plano 856 tenemos lo que filma la cámara del actante, y, sobre todo, en el 859, la mirada exterior de un personaje no visto anteriormente y del que el filmador no es consciente, pero que dará sentido a todo el constructo del montaje previo: lo que mira este personaje (la doncella) responde al discurso de la cámara que filma (la de la enunciación) pero forma parte de su conjunto mostrado. Es significativo que la frase obligue a la traducción *ellos nos han visto*; no podemos hacer elíptico el *ellos* porque ese *ellos* somos los espectadores y también los mecanismos que filman (testigos presenciales de una realidad más allá de la visible) de los que aparecen como mudos entes constatativos los objetos: marco de ventana y cristal que actúa como espejo (plano 879).

Finalmente, la vuelta al exterior (y no olvidemos esa lluvia, ese agua que se agita y reclama a Renoir): el fantasma que busca de nuevo, ahora sobre la barca, en el río, la filmación imposible; planos pausados, amplios, el entorno, la casa, el pueblo... la calle, la calle que nos muestra otra pequeña calle al fondo, simétrica, que conduce al río, surcada por una avenida pequeña y tomada desde el interior de otra calle espejo de la primera. Al fondo el símbolo de la dirección prohibida. Plano fijo, largo... necesario. No hay contraplano, no puede haberlo; en él está precisamente la enunciación: el cine está allí porque esa calle prohibida es la encarnación de todo el cine que se ha perdido, donde hay tantas y tantas historias que ya nunca conoceremos...

La circularidad se convierte en otro de los elementos básicos porque manifiesta la irrelevancia del eje *orden - transgresión - vuelta al orden*. En *Tren de sombras*, no hay vuelta al orden, no hay vuelta a la realidad. No hay regreso. Tampoco ese regreso es posible puesto que la reflexión se ha establecido en torno a un cine que ahora parece lejano y desconocido, pero, sobre todo, en torno a los elementos discursivos del medio, poniéndolos de manifiesto. Más que cine sobre cine, *Tren de sombras* es una muestra palpable de que la realidad es inalcanzable, supuesta, manifiestamente polisignificante; y lo pone de manifiesto a través de su propia entidad física como filme, con la multiplicidad de formatos y la constatación en la pantalla del carácter transitorio y efímero del fotograma (como la vida).

Con todo, para llevar a cabo una película de esta envergadura, Guerín ha necesitado de una potente truca en 35 mm. que generase los efectos necesarios para simular un film de época - pese a ser familiar -, una gran habilidad manual, imaginación desbordada y un año de trabajo. Pero, esta misma contradicción - la del efecto - queda patente en la propia fisicidad del fotograma, presente a lo largo del film: el celuloide que se desplaza vacío, rasgado, por la pantalla. Que se rompe y vuelve a cobrar vida.

Imposible dormir después de un goce, en términos barthesianos, de este calibre. No sé si mañana estas líneas habrán supuesto la catarsis y propiciado el descanso, pero es difícil conciliar el sueño sabiendo que ahí afuera ha habido, hay y ¿habrá? Tanto cine pendiente de ver.

Pero el mundo sigue y no podemos dejar de denunciar el tratamiento que *Tren de sombras*

ha sufrido por parte del mercantilismo cinematográfico. Tampoco podemos, en modo alguno, culpar a los espectadores, porque es la propia industria la que decide que no son comerciales y relega a segundo término productos como este; es la propia industria la que decide y define los gustos del público, al que impone las direcciones de sentido, las lecturas y, cómo no, las interpretaciones, generando un imaginario que le hace acomodaticio a la búsqueda del pasar el tiempo y ya no del goce. Precisamente el carácter abierto de *Tren de sombras* le suministra garantías más que suficientes para poder acceder al disfrute de espectadores de diferente signo y condición; aquí no hay imposición de sentido, no hay transmisión de imaginario, pero sí hay reflexión, lucidez y, sobre todo, *resistencia* ante una mercantilización que nos hace dudar del futuro de la representación cinematográfica.

Sería bueno que nos pudiéramos permitir una reflexión en torno a la situación del cine (y el audiovisual en general), persiguiendo responder a una pregunta esencial: ¿qué hacer?. *Resistir*, y la *resistencia* no es ni más ni menos que la puesta en marcha de productos (artefactos audiovisuales, en el caso que preconizamos) que asuman su función:

- 1) Como artefactos simbólicos, mostrando y desmantelando los códigos de la producción de ficción hegemónica (MRI), estableciendo otros alternativos, propios.
- 2) Evidenciando los parámetros de ejercicio del poder y proponiendo otras instancias resolutorias de carácter alternativo.

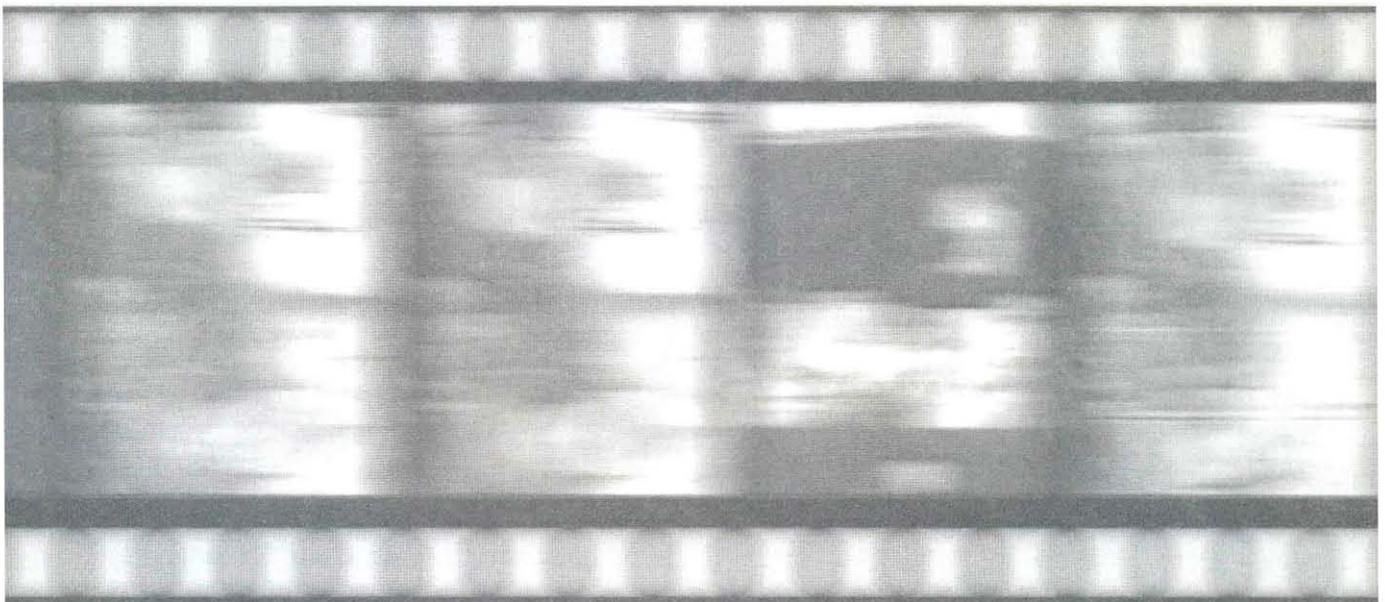
- 3) Denunciando la ficcionalización (espectacularización) de lo real y la naturalización de lo ficticio en nuestras sociedades mediáticas.

- 4) Interpelando al espectador sobre su posición ante el mundo en que vive.

La acción a través de productos simbólicos puede desarrollarse esencialmente en el terreno de la cultura y es ahí donde habría que ser creativos y construir mecanismos de difusión que permitieran una nueva forma de ver (una nueva *mirada*) y contribuyeran a desvelar los engaños de la hegemónica. *Tren de sombras* es, desde luego, una prueba de que es posible esa mirada lúcida.

Ni que decir tiene que la película posibilita un amplio abanico de reflexiones, de las que el presente texto no es sino una ínfima parte. Un *découpage* plano a plano nos permite calibrar el gran esfuerzo llevado a cabo por Guerín para, narrando, dejar abiertas las múltiples direcciones de sentido y, sobre todo, las sensaciones. Efectivamente, *Tren de sombras* es un filme cargado de sensaciones, que no necesariamente están ahí sino que son aportadas por cada espectador (cada lectura una interpretación, una vivencia), desde esa primera que es el propio título y que nos reclama del texto de Gorki:

La noche pasada estuve en el Reino de las Sombras. Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido, sin color. Todas las cosas - la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire - están imbuidas allí





de un gris monótono. Rayos grises del sol que atraviesan un cielo gris, grises ojos en medio de rostros grises y, en los árboles, hojas de un gris ceniza. No es a vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso (...) Y en medio de todo, un silencio extraño, sin que se escuche el rumor de las ruedas, el sonido de los pasos o de las voces. Nada. Ni una sola nota de esa confusa sinfonía que acompaña siempre los movimientos de las personas. (Citado por Noël Burch)

En este texto, que concluirá diciendo que ese tren (el de la estación de La Ciotat de los Lumière) es un tren de sombras, deja ver bien a las claras cuál es la visión que del cine tuvo el naturalismo y, por supuesto, advierte involuntariamente de las maniobras que llevaría a efecto la industria para conseguir que esas sombras (la ficción abierta, sin tapujos) se convirtieran en una luz aparente, una claridad que en su interior (la sombra real) lleva inmerso el veneno de la persuasión, capaz de calar en los espíritus merced a los mecanismos de identificación y de convertir a millones de espectadores en recipientes para un imaginario que sólo busca, despiadadamente, su homogeneización.

Por ello, gracias sean dadas a Guérin por hacernos ver que todavía es posible la vida (y el cine), aunque sea a través de un fantasma que nos lleve de su mano.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aumont, Jacques, Bergala, A., Marie, M., Verdet, M., *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Burch, Noël, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Company, Juan Miguel y Marzal, José Javier, *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999
- Gaudreault, Andre, *Du litteraire au filmique. Systeme du recit*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988.