

Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad

Francisco Javier Gómez Tarín*
Universitat Jaume I. Castellón

El término *ficción* -en cuanto enfrentado a *documental*- ha sido una fuente de polémicas a lo largo de toda la historia del cine. Polémicas que están lejos de despejarse y que, en última instancia, van ligadas a una determinada concepción de la representación y al ejercicio de un punto de vista. Las tipologías son ambiguas, complejas y, en general, poco funcionales, pero recurrimos a ellas una y otra vez como resultado del afán clasificatorio que parece estructurar nuestra civilización occidental.

Edward Branigan (1992: 1) establece una división de los textos, partiendo de su contenido narrativo, que combina con el elemento ficcional para llegar a un esquema cuatripartito:

	<i>Narrativa</i>	<i>No narrativa</i>
<i>Ficción</i>	Novela	Poesía
<i>No ficción</i>	Historia	Ensayo

La irrupción en el cuadro anterior de formatos supuestamente no ficcionales y no narrativos nos obliga a pensar en la necesidad

*X Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine Documental, Carcoma de la Ficción, Granada

de una definición que se adapte a nuestra concepción de los mecanismos discursivos y, al mismo tiempo, nos desvela la complejidad de la tarea. Como puede verse, la “no ficción” propone una demarcación conceptual e ideológica asentada en un principio de verdad y, en consecuencia, un modelo representacional adecuado a un referente explícito que procede del mundo de *lo real*; concepción ésta que no compartimos en absoluto y cuyas contradicciones se agudizan al concretarse en el terreno cinematográfico.

David Bordwell y *Kristin Thompson*, desde su planteamiento teórico neo-formalista, hablan de *forma narrativa* y *forma no narrativa* que, a su vez, desglosan en categórica, retórica, abstracta y asociativa (*Bordwell y Thompson*, 1995: 102). Tampoco nos parece que sea una distinción eficaz la que nos proponen entre cine “documental” y cine de “ficción” a partir de la ausencia o no de escenificación (*Bordwell y Thompson*, 1995: 180). La separación entre “documental” y “ficción” no debemos buscarla en el referente sino en la *estrategia diferenciada de producción de sentido* que tienen en su base (*Carmona*, 1993: 37).

Ya que en el cine no podemos olvidar que estamos ante un material previamente “registrado” sobre un soporte fotográfico, el término ficción está íntimamente unido al propio significante (*Metz*, 1975: 31), que es, de por sí, ficcional en tanto en cuanto no se trata de una representación “en vivo”, como en el caso del teatro, sino de un celuloide “enlatado” que no contiene sino la filmación de una representación; nunca, pues, puede confundirse con la realidad o con algo que pueda pretenderse verdadero.

Mucho más interesante, en consecuencia, nos parece la propuesta de *Goimard* (1980: 117-118), que aplica al hecho fílmico los planteamientos de *Mijail Bajtin* sobre la dialogía y los cruza con los conceptos de denotación y connotación. Todo lo cual, podemos condensarlo en el siguiente esquema:

Films	Dialógicos	Monológicos
Denotativos	<i>Informativos</i>	<i>Performativos</i>
Connotativos	<i>Narrativos</i>	<i>Poéticos</i>

Según este criterio, el elemento enunciativo es clave para la identificación que se opera, de tal forma que la concreción de lo que se entiende por films narrativos deja de lado el término “documental”, claramente tendencioso, y separa todo un grupo de películas de carácter experimental, científico y/o propagandístico, llegando a desvelar el carácter unidireccional de cierto cine de voluntad social. El término “ficción” queda fuera de este desglose, toda vez que, por sus especiales características, abarca un segmento mucho más amplio que el estrictamente narrativo.

Por su propia naturaleza, todo film es ficción puesto que no contiene sino material celuloide que, mediante procesos químicos, es capaz de lanzar hacia la pantalla un haz de luces y sombras que (re)presentan “en principio”¹ 1) un espacio y un tiempo ausentes, 2) que ciertamente tuvieron lugar ante el objetivo de la cámara y han quedado fijados a través del mecanismo de impregnación fotográfica. (Re)presenta, es decir, vuelve a hacer presente algo que una vez estuvo ahí: el profílmico. Para nosotros, pues, es más coherente hablar de películas *de ficción* (y no *ficción*) cuando se haya dado un uso del profílmico mediante manipulación de sus contenidos y *de no-ficción* cuando lo que haya acontecido sea una utilización del profílmico (claro está que siempre filtrado por un punto de vista). Aparentemente, estamos cerca de la distinción de *Bordwell* y *Thompson* entre cine documental y cine de ficción, pero obsérvese que, desde nuestra posición, el simple hecho de situar cualquier entidad personal o material sobre el panorama del acontecimiento (toma, cuadro, marco) o su previa preparación,

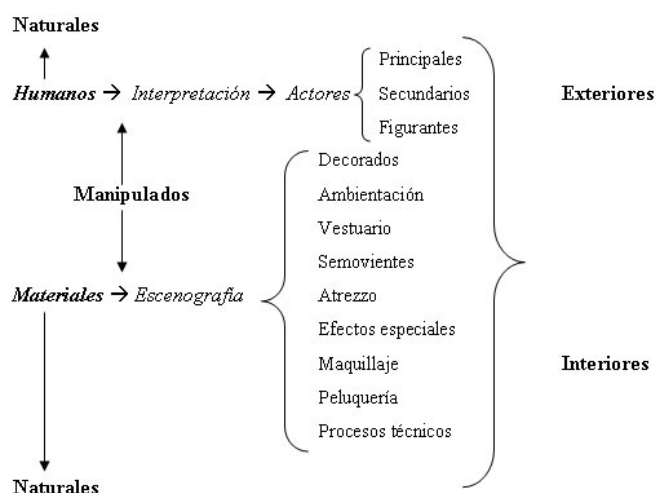
¹ Queda claro que estamos obviando, por pura fluidez expositiva, procedimientos de efectos especiales, realidad virtual, superposiciones o trucajes ópticos, al tiempo que no hacemos mención alguna del sonido (mucho más manipulado por norma)

conlleva una manipulación del profílmico, en cuyo caso no lo admitimos como no-ficción (suponiendo, por supuesto, que algo no ficcional sea posible).

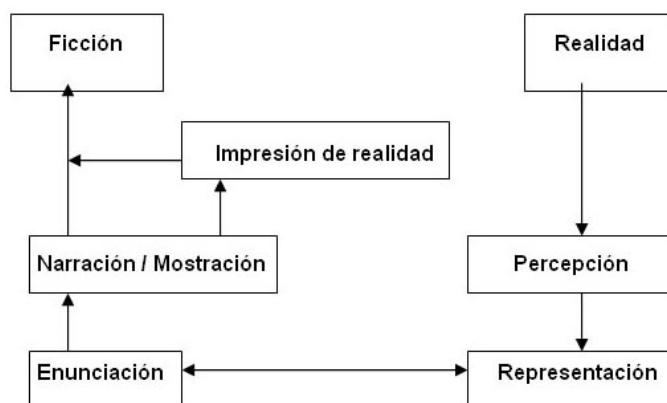
El *profílmico es el espacio situado ante el objetivo de la cámara y todo cuanto en él está contenido*, lo cual quiere decir que se trata de algo que alguna vez está efectivamente presente en la dirección de mirada de la cámara y, en consecuencia, obedece a un punto de vista. El término se debe a *Etienne Soriau* que, en sus estudios sobre *Filmología*, allá por los años 50, bautizó así al conjunto de elementos que intervenían en el momento del rodaje de interiores (decorados, accesorios, etc.). En la medida en que el rodaje en exteriores se ha normalizado, debemos ampliar las posibilidades.

¿Cuáles serán entonces los *elementos profílmicos*? Básicamente se puede establecer una doble dimensión en cuanto a su naturaleza: *humanos y materiales*; el primer caso engloba a los seres vivos de cualquier especie y el segundo a los objetos de todo tipo. Sobre esta base, y puesto que se trata de una dimensión espacial, hay que considerar si se trata de *exteriores o interiores*; si nos encontramos ante *elementos naturales, manipulados o mixtos*. En el supuesto de existir manipulación - como suele ser habitual-, nos enfrentamos con dos grandes conceptos: escenografía e interpretación.

La *escenografía* comprende los decorados, el vestuario, los semovientes, la ambientación de todo tipo, el atrezzo, los efectos especiales (viento, nieve, lluvia, niebla), el maquillaje y la peluquería, pero se ve también afectada por los procesos técnicos (iluminación, sonido, equipo de cámara). La interpretación hace referencia a los actores, sean principales, secundarios o figurantes. Gráficamente:



Ese *profilmico*, manipulado o no, es captado por el mecanismo cinematográfico en virtud de un proceso múltiple de mediación:



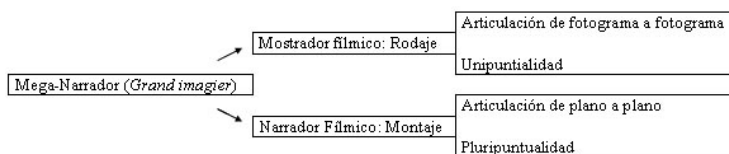
El diagrama anterior nos indica un recorrido complejo: la realidad sufre un proceso de percepción que genera una representación sobre la que se aplica la enunciación - por parte de un sujeto y a través de un aparato tecnológico y discursivo - para construir un relato (narrativo y/o mostrativo) de ficción que, en ocasiones, se reviste con los atributos de la supuesta realidad en origen (impresión de realidad).

Hay un engañoso vínculo entre la representación cinematográfica y el espectáculo, tal y como nos es vendido en la actualidad, frente a un cine de los orígenes que hacía gala de su carácter de *atracción* al romper cualquier conexión con una supuesta impresión de realidad y desvelarse a sí mismo como artefacto propio para el divertimento en la barraca de feria, como distracción (y no es casual que dis-traer implique separar, llevar fuera, sustraer). El producto cinematográfico hegemónico de hoy conserva ese vínculo con la dis-tracción pero oculta sus mecanismos de producción de sentido y generación de imaginarios colectivos, constituyéndose a sí mismo como espectáculo inocuo. Por ello, conviene que incorporemos de inmediato los diferentes procesos que se dan en la construcción de un film y que abarcan tanto mecanismos mostrativos como narrativos:



(Gaudreault, 1988: 122)

Observamos así que el elemento esencial que posibilita la narración es el montaje, la sucesión de fragmentos dispuestos en un “cierto orden”, pero la imbricación entre los diversos sistemas es tan absoluta que no pueden aislarse. Más concretamente:

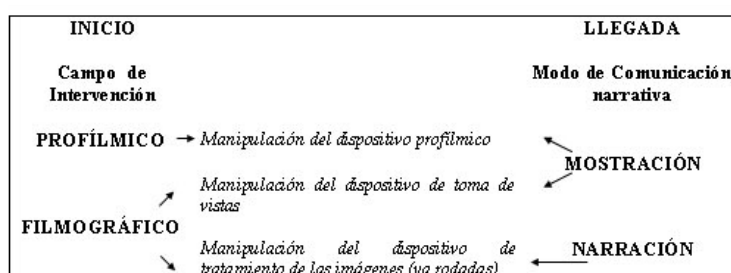


(Gaudreault, 1988: 116)

Operaciones del proceso de discursivización fílmica:

Lo profílmico	Dispositivo profílmico	Puesta en escena
Lo filmográfico / Rodaje	Dispositivo de toma de vistas	Puesta en cuadro
Lo filmográfico / Montaje	Dispositivo de tratamiento de las imágenes (ya rodadas)	Puesta en serie

(Gaudreault, 1988: 119)



(Gaudreault, 1988: 120)

Como puede observarse, “en la producción fílmica la narración se articula sobre la mostración” (Ricoeur, 1988: XII). La representación de la realidad ha sido - y sigue siendo - la gran preocupación de una cierta perspectiva ideológica respecto al cine y el arte en general, ya que la analogía:

- tiene una realidad empírica, que está sin duda en su origen. La analogía se verifica perceptivamente, y de esta verificación es de donde ha nacido el deseo de producirla;
- ha sido, pues, producida artificialmente, en el curso de la historia, por diferentes medios que permiten alcanzar un parecido más o menos perfecto;
- ha sido producida siempre para utilizarse con fines del orden de lo simbólico (es decir, ligados al lenguaje).²

²Aumont, 1992: 213

Nosotros defendemos la intangibilidad de *lo real* que, sólo accesible a través de un proceso de mediación, nos devuelve una primera representación a la que llamamos *realidad*; de ahí que toda producción artística se constituya en representación de otra representación previa e incluso a un triple nivel en el caso del cine. La mediación inscribe en la interpretación de lo real el factor ideológico; la realidad, como resultante, es ya una construcción producto de un punto de vista.

El cine, habida cuenta de sus especiales características, permite incorporar nuevos elementos de reflexión puesto que sus mediaciones son de diversa índole, a saber:

1. Un mecanismo tecnológico (el aparato cinematográfico) capaz de la impregnación fotográfica, el procesado y su posterior proyección. Intervienen en este sistema las actuaciones sobre el material filmográfico a partir de la incorporación del profílmico.
2. Un mecanismo representacional (el profílmico) sobre el que se ejerce una determinada manipulación de carácter gradual, mayor o menor, en función del nivel ficcional y de la utilización de intérpretes; en cualquier caso, el profílmico es la representación de una supuesta realidad (existente - caso del "documental"- o expresión de un mundo posible - caso de la ficción, que siempre es la representación de un mundo imaginario, por real que pueda parecer, con su propia coherencia y sentido)
3. Un mecanismo discursivo que incide en la significación y el sentido, dirigido o no, a través de la connotación.

Hablamos de un triple nivel de representación que actúa en los supuestos en que en el seno del profílmico ya se dé un segundo nivel, es decir, el mecanismo tecnológico ya implica una mediación a través de la que se obtiene una representación (la plasmación fotoquímica sobre una realidad mediada) y, sobre ella, la interpretación de unos personajes (actantes) por parte de unos individuos

(actores) que están en el profílmico *en función de* y no como implicados en un espacio natural. Y, lo que es más, ese profílmico - durante la proyección- se mantiene como la expresión de algo que *estuvo allí* pero que no es sino la imagen de una ausencia (en el caso de la ficción, la imagen de una ausencia que es a su vez la de una representación de un mundo irreal).

El cine de ficción es, por tanto, dos veces irreal: por lo que representa (la ficción) y por la manera como la representa (imágenes de objetos o de actores).

La representación fílmica, por la riqueza perceptiva, por la "fidelidad" de los detalles, es más realista que las otras artes de representación (pintura, teatro...), pero al mismo tiempo, sólo deja ver efigies, sombras registradas de objetos que están, en sí mismos, ausentes. El cine tiene el poder de "ausentar" lo que nos muestra: lo "ausenta" en el tiempo y en el espacio puesto que la escena filmada ya ha pasado, además de haberse desarrollado en otra parte diferente a la pantalla donde aparece. En el teatro, lo que se representa. lo que se significa (actores, decorados, accesorios) es real y existe, aunque lo representado sea ficticio. En el cine, representante y representado son los dos ficticios. En este sentido, cualquier film es un film de ficción (*Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1993: 100*)

Lo que distingue al cine de otros medios de representación es su capacidad mostrativa, gracias a la sensación de imagen en movimiento; esta es la gran categoría explícita del cine, sin la que no sería concebible. De ahí que resulte sobre la base mostrativa la edificación de la narración, pero nunca ésta sin aquella; es el relato el que se subordina a la imagen y no a la inversa (*Gardies, 1993: 10-11*), como lo prueba el hecho de que pueda darse un cine cuya vocación no sea narrativa sino informativa (el documental),

constatativa (el reportaje), testimonial (la entrevista) e incluso orientada hacia la invención de nuevas formas o estructuras audiovisuales (experimental). En realidad, el relato cinematográfico no es una narración puesta en pie mediante una sucesión de imágenes y sonidos, sino imágenes y sonidos que producen un relato, y no podemos perder la perspectiva de que “ese relato se construye en el pensamiento del espectador y no por la imagen” (Masson, 1994: 40)

Los gráficos previos nos han mostrado cuál es el recorrido de construcción de la narratividad fílmica, puesto que hay una articulación de los muy diversos elementos que contribuyen a su elaboración, que podemos identificar como un *proceso de discursivización fílmica* (Gaudreault y Jost, 1995: 63) a partir del sistema del relato, sus estructuras y la manipulación que se lleva a cabo sobre los materiales por parte del ente enunciador, que hemos dado en llamar meganarrador. Se trata, pues, de la superposición de dos capas de narratividad:

- *Mostración*: articulación entre fotograma y fotograma, principio de la ilusión de movimiento continuo, que da lugar a
- *Narración*: articulación entre planos, modulación temporal mediante el montaje.

Por lo tanto, cuando hablamos de cine de ficción narrativa, resulta más eficaz establecer los parámetros por negación respecto a otros posibles sistemas de representación cinematográfica, atendiendo siempre a un componente de gradualidad que no nos permite la fijación de compartimentos estancos. Así, es cine de ficción narrativa todo aquel que no es documental puro (entendiendo por tal aquel en que no se da manipulación previa del profílmico), informativo y/o performativo (propagandístico, de divulgación científica, reportaje, entrevista, etc.), o experimental (cuando el grado de narratividad es prácticamente nulo, como en el caso de las vanguardias más radicales, la abstracción pura o el

anti-cine). En el resto de casos no parece erróneo trabajar sobre la cúpula de la ficción narrativa.

Estos mecanismos, en mayor o menor medida, son comunes al cine de ficción en su conjunto, incluso cuando se trata de desvelar los procedimientos, puesto que el enunciador se sirve de ellos para denunciarlos. Siguiendo a Roger Odin (1981: 148), diremos que:

- *Las películas de ficción son narrativas* puesto que sus contenidos audiovisuales se rigen por lo que *Bela Bálazs* llamaba “lógica de implicación”, *CHRISTIAN METZ* “corriente de inducción” o *MARIE-CLAIRE ROPARS* “relación consecución-consecuencia”, que, en todos los casos, tiene que ver con una disposición de los materiales en un antes y un después en cuyo transcurso tiene lugar algún tipo de transformación (paso de la imagen 1 a la imagen 2, paso de un contenido a otro, pasos entre espacios, pasos entre tiempos)
- *El film de ficción pone en juego los códigos de la analogía perceptiva*. No sólo por la condición fotográfica en cuya base se asienta, que implica una primera forma de duplicidad, sino por la tendencia a someter al espectador a un engaño perceptivo: la impresión de realidad.
- *El film de ficción lleva a cabo un “trabajo” específico de transparencia enunciativa*. Pretende la anulación de la instancia enunciativa en el seno del relato para someter sus componentes al mundo de la historia, a la diégesis.

Ahora bien, hemos de matizar el segundo y tercer punto en cuanto parecen adscribirse plenamente al modelo dominante; para nosotros, no queda negada la ficción por el hecho de que se auto-denuncie, con lo cual tienen cabida toda una serie de films que no buscan esa supuesta impresión de realidad o la desvelan, y también aquellos que “trabajan” contra la transparencia enunciativa (en realidad, por exceso o por defecto, la enunciación no puede

dejar de manifestarse). Por lo tanto, proponemos la sustitución de lo que Metz denominaba el *efecto ficción*, caracterizado por los tres parámetros anteriores, por el término *efecto canónico de ficción*, con lo que la categoría ficcional englobaría un conjunto mucho más complejo de films y propuestas narrativas de orden no normativo e incluso alternativo. Además, al liberar “ficción” de estos componentes específicos, hacemos buena la sentencia de que todo film es ficción.

En cualquier caso, no cabe duda de la importancia que tienen los mecanismos de enmascaramiento enunciativo. En el cine que se corresponde con el modelo dominante, se trata de que el espectador “no vea” los límites del encuadre ni los cambios de plano porque con su desvelamiento se rompería la ilusión de continuidad. Su éxito hay que buscarlo en la *naturalización* de los mecanismos expresivos y discursivos, desarrollada con el paso de los años y asumida e interiorizada por los espectadores.

Tren de sombras (José Luis Guerín, 1997).

¿Documental?

La película de Guerín es una perfecta muestra de la falsa dicotomía entre documental y ficción, puesto que utiliza lo que parecen viejos films familiares de comienzos de siglo –cumpliendo los requisitos del modelo primitivo- y que son, en realidad, simulaciones a partir de filmaciones actuales que han sido tratadas convenientemente para aparentar su antigüedad.

Los títulos aparecen con un indicativo en cuanto 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 film). Para comenzar, vemos viejos fotogramas del fantasma y su contexto, de su vinculación a una antigua cámara. Se produce desde ese momento una sucesión de 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 film). 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; se da una cadencia desde los elementos más abiertos a los más cerrados, hasta llegar al viejo caserón; allí el tiempo queda como suspendido y se produce el paso de estaciones, lo que nos permite penetrar al interior a través de - esencial - las ventanas (por cuyo reflejo puede 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 es capital la intervención de la banda sonora musical).

Las viejas bobinas parecen cobrar vida propia y las imágenes renacen, 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 parecía haber nada; 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; el cambio a color en este momento resulta central, 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 es 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.

Vista en la gran pantalla (hoy no tan grande), la fotografía estalla y los sentidos se multiplican; los fantasmas atraviesan la oscuridad de la noche y se abren paso con la luz de la tormenta hacia esa otra luz - la del proyector - que desde la tela blanca

nos dice que la ficción es *más que real* (lo que es tanto como decir que la realidad, la cotidianidad, es ficción). Ahí está el cine, todo el cine: el conocido, el ya visto, pero también, y sobre todo, el que nunca veremos, el de acceso imposible: el que pierde su imagen en los húmedos sótanos de viejas mansiones, el que se destruyó en los incendios, en los derribos de viejos locales de cinematógrafo. . . el Cine, con mayúsculas.

Dejando a un lado el proceso discursivo global y la presencia enunciativa de su autor (en apariencia, ya que todo el film es pura enunciación), podemos encontrar diversas partes claramente diferenciadas (aunque en el fondo dirigidas a un proyecto inequívoco). Primero, la *mostración*: una serie de viejos films familiares que (re)representan a esa mansión y la apacible vida familiar de sus habitantes; dentro de ellos, múltiples referencias que funcionan como homenaje a los grandes del cine pero que se articulan con su propia entidad en el seno del discurso gueriniiano: *Lumière* y sus escenas familiares (sin olvidar *El regador regado*), *John Ford* y *Bergman* (implícitamente las sombras recortadas de *El séptimo sello*), y, sobre todo, *Renoir*, el magnífico *Renoir* de *Une partie de campagne* (el columpio, las damas, la lluvia, las barcas, el paseo. . . los amores)

Tren de sombras nos introduce de lleno en esta primera reflexión. 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. Rostro del fantasma que *mira* evidentemente al espectador, congelado en el tiempo.
2. 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 *Trama y Fondo*)
3. Encadenados que resitúan la foto del fantasma (filmador y,

en consecuencia, falso meganarrador de las historias del pasado) con sus aparejos cinematográficos.

4. Transposición al exterior del fantasma, dispuesto a comenzar un nuevo rodaje.
5. 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). Pero la propia estructura del film desmiente la posibilidad de esa mostración; puede haber una “voluntad mostrativa” que difícilmente puede desligarse de una 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 textitnueva 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*); 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*. Esta sucesión de planos consigue 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, *Guerin* riza el rizo, genera 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 cierra el film, ciñendo otra verja: la de la cotidianidad); la casa, el jardín, ahora inhabitados, mecidos por el viento. Se ha dado así un brillante proceso discursivo:

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 (proceso de antropomorfización). Y es la luz quien les hace cobrar vida, la luz como quintaesencia de la imagen fílmica: 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. 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.

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?. *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 dé una *dirección de sentido* en el film, pero debemos optar por la ampliación de las posibilidades críticas del espectador y esto es posible exclusivamente mediante la marca de enunciación que rompe la sensación de realidad. La identificación actúa 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.

Debajo del barniz 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 sabe: sobre la filmación inocente queda el espejo enmarcado que refleja 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.

Cuando se pronuncia la única frase de la película: *ils nous ont vu (nos han visto)*, actúa como respuesta a una cadencia preestablecida en los planos previos, en los que el color ha suplantado al blanco y negro y la imagen ha sido repetidamente congelada como prueba inequívoca de su carácter de representación y de *embalsamamiento* temporal (*Bazin*), pero, al mismo tiempo, como manifestación del uso de los materiales por el aparato cinematográfico para la creación de un artefacto, el film. Es precisamente el cambio de eje de 180° el que produce la conciencia de espectacularización, de constructo: la cámara filma, pero es filmada por otra cámara (la del film propiamente dicho). 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.

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 - trasgresión - 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 film, con la multiplicidad de formatos y la constatación en la pantalla del carácter transitorio y efímero del fotograma (como la vida).

A nosotros nos sirve aquí como modelo de un cine que se muestra a sí mismo en su calidad de discurso sobre la realidad y ejemplifica la relación manifiesta entre esta y la ficción.

Bibliografía

- Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Aumont, Jacques, Bergala, A., Marie, M., Vernet, M., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Branigan, Edward, *Narrative comprehension and Film*, New York, Routledge, 1992.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Company, Juan Miguel, “El aprendizaje del tiempo” en *Revista Trama y Fondo*, núm. 4, Mayo, 1998, págs. 131-135.
- Gardies, André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.
- Gaudreault, Andre, *Du littéraire au filmique. Systeme du recit*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988.
- Gaudreault, André y Jost, François, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.

- Goimard, Jacques, “Splendeurs et miseres des classifications au cinéma” en *Aumont, Jacques y Leutrat, Jean-Louis, comps., Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.
- Masson, Alain, *Le récit au cinéma*, Paris, Editions de l’Etoile/Cahiers du cinéma, 1994.
- Metz, Christian, “Le signifiant imaginaire”, en *Communications* núm. 23: *Psychanalyse et cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- Odin, Roger, “Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son. A propos de *La Jetée* de Chris Marker”, en *Chateau, D., Gardies, A., Jost, F., comps., Cinémas de la modernité: films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.
- Ricoeur, Paul, “Prólogo” a *Gaudreault, Andre, Du littéraire au filmique. Systeme du recit*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988.