

EXPOSICIÓN

De la vida de las sombras

por Guillermo G. Peydró, natthig@yahoo.es

En 1983, el cineasta José Luis Guerín rodaba en Segovia, con veintitrés años, su primera película: *Los motivos de Berta*. Era una obra de contemplación y sugerencia, de retorno a los rostros de Epstein y los paisajes de Dovzhenko, de realismos que se cruzan con ficciones, exponen su mecanismo, y devienen sueño. Era la obra de alguien consciente de la historia del cine y sus posibilidades, de su condición híbrida de **máquina de pensar y máquina de soñar**. En diciembre de 2010, con una filmografía que le sitúa a la cabeza de la creatividad cinematográfica en nuestro país, Guerín ha vuelto a la ciudad de la que partió, para reencontrarse y meditar el origen del cine, descomponerlo en esbozos y sombras, y cuestionar su muerte.

El proyecto ocupa toda la planta baja del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia. Su directora, Ana Martínez de Aguilar, sugirió al cineasta un diálogo libre entre cine y pintura, y Guerín, interesado por los mitos fundacionales, encontró en Plinio el Viejo (siglo I d.C.) la historia del primer retrato, surgido espontáneamente de la angustia de la pérdida. Plinio habla de una joven, la hija del alfarero Butades de Sición, que **dibujó sobre la pared a la luz de una vela el perfil de su amante, la noche previa de su partida para la guerra**. Con ello, de algún modo, conservaba algo de él. Ese primer dibujo, subraya Guerín, no fue por observación, sino por proyección y fijación de una sombra a través de una luz, elección extraña, y eso le permite identificar el mito



La dama de Corinto

fundacional de la pintura como válido también para el cine, arte de fijaciones y proyecciones de sombras por medio de luz.

Y es esta identificación la que pone en marcha el mecanismo de espejos, el juego de sombras del esbozo de Guerín, que defiende los apuntes, los bocetos, como lugares de cristalización de los impulsos en estado puro, con Baudelaire, pero también como espacios abiertos donde cabe el espectador, donde se le deja espacio para pensarse ante las obras. Es con este diálogo abierto y fragmentado que el autor de *Tren de sombras* propone tres salas de contenido complementario, donde se escenifica a modo de tríptico un diálogo a múltiples niveles. **Diálogo entre cine y pintura, donde la luz y los perfiles del relato fundacional se hacen danza entre dos cuerpos y sus sombras**. Diálogo entre cine y pintura, también, al contrastar los mecanismos de trabajo de pintor y cineasta: el montaje de las partes ideales del cuerpo de distintas mujeres que utilizó Zeuxis en la Grecia clásica para pintar su Helena de Troya, reverbera hoy sobre la noción de casting cinematográfico.

Diálogo además entre imagen en movimiento y arquitectura, porque las tres salas se han pensado de modo diferente, y su contenido queda transfigurado. La primera de ellas es para el film-ensayo epistolar que Guerín envía a la directora del museo, repitiendo la relación clásica pintor-mecenas: dos cartas sucesivas en pantalla grande donde se expone el proyecto, la identificación de ambos orígenes, el

viaje a los lugares del relato, y la escenificación danzada del mito. El autor ha hablado de su acceso al cine en su infancia, y su relato es el del acceso a lo sacro: **la sala oscura, la pantalla inmensa, el haz de luz**. Ante ello, sugiere, el modo de consumo masivo actual de imágenes empobrece esa experiencia que le hizo dedicarse a lo que se dedica. Pensar la vida o muerte del cine implica, pues, pensar el cine en su arquitectura propia, exagerándola para hacerla visible: por ello, esta primera sala no puede ser sino una capilla, la del antiguo palacio de Enrique IV, que hoy forma parte del museo. Completando el tríptico, dos salas laterales de arquitectura moderna desarrollan por ecos abiertos los motivos del esbozo central. Una tiende a la galería de cuadros en movimiento, donde dichos cuadros repiten en abismo, a su vez, a espectadores mirando pintura en museos. La otra se libera de la estandarización de lienzo y pantalla, para explorar el territorio del videoarte: la multiplicación de formatos de proyección, la ruptura de la imagen deslizada contra ángulos de las paredes, la construcción de imágenes combinadas de varios tamaños simultáneos. Es aquí donde han desembocado los mejores ensayistas audiovisuales, de Marker a Farocki, por la multiplicación exponencial de posibilidades y resonancias, por la ruptura del recorrido lineal que tiraniza al espectador cinematográfico.

En las tres salas, el retorno a los orígenes: a los orígenes del cine como técnica, con su prehistoria de aparatos de feria y siluetas proyectadas; a los orígenes del cine como arte, con las primeras teorías sobre su especificidad, donde brilla la fotogenia de Delluc y Epstein: lo esencial del cine, escribe éste último en 1923, es la fotogenia, la capacidad de transfigurar un objeto o un rostro en algo distinto, superior. Es aquí precisamente a donde se remonta toda la obra de Guerín, que ha confesado que su entrada en el cine partió del deseo de filmar los rostros de las



mujeres que amaba, y que más tarde llevó esta idea a sus últimas consecuencias en su bello díptico sobre una hipotética mujer de Estrasburgo. Es aquí que el cineasta entronca con la cámara lúcida de Barthes y su deseo de embalsamar lo amado, amenazado de pérdida. Es aquí que la fotogenia de Guerín se funde con la joven de Plinio, **que dibuja para no olvidar, como nosotros fotografiamos para no recordar**. Y con ello, Guerín demuestra que la pulsión de la que nacieron cine y pintura sigue vigente, nunca se fue, nunca se irá.

La dama de Corinto, Un esbozo cinematográfico, de José Luis Guerín.

Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia

Hasta el 24 de abril, acompañado de un ciclo de conferencias y proyecciones

Más información: www.museoestebanvicente.es