

En las fronteras del cine aficionado: *Tren de sombras* y *El proyecto de la bruja de Blair*¹

*In the frontiers of amateur cinema: *Tren de sombras* and *The Blair Witch Project**

RESUMEN: El artículo analiza dos películas que se sitúan en la frontera entre el cine profesional y el cine aficionado, pero que ofrecen propuestas muy distintas. *Tren de sombras* supone una reflexión sobre la naturaleza del cine, tomando como paradigma el cine doméstico, que luego desarrolla desde una posición metafílmica. *El proyecto de la Bruja de Blair* parte también de un cine aficionado y "encontrado", formalmente reflexivo, pero al servicio de un relato de intriga con una vocación claramente narrativa y comercial.

Palabras clave: cine aficionado, cine doméstico, cine experimental, reflexividad.

ABSTRACT: *The article studies the frontiers between professional and amateur film/video practices, taking two films located in that area, but with very different proposals. *Tren de sombras* is a reflection about the nature of cinema, taking the home movies as paradigm, and developed from a meta-filmic perspective. The Blair Witch Project comes too from an amateur and "found" cinema, formally reflexive, but at the service of a thriller type of film with a clear narrative and commercial approach.*

Keywords: *Amateur films, home movies, experimental cinema, reflexivity.*

La distancia existente entre el cine/vídeo profesional y el cine/vídeo aficionado crea un terreno fronterizo que ha despertado un creciente interés en la práctica cinematográfica y videográfica y en la reflexión teórica durante los

¹ En la elaboración de este artículo merece especial crédito la ayuda recibida por Robert Haller y el Anthology Film Archives de Nueva York, así como la colaboración de Esther de Prado y Ainara Echániz.

últimos años. El presente artículo pretende explorar dos películas que habitan en esas fronteras, aunque con planteamientos y propuestas muy divergentes: *Tren de sombras* y *El proyecto de la bruja de Blair*.

Resulta meridiano que estos dos filmes representan *grosso modo* dos tradiciones cinematográficas muy distintas: por un lado, el cine experimental y, por otro, el cine narrativo de carácter comercial. Sin embargo, ambos parten de una premisa muy similar: los dos dicen comenzar a partir de materiales filmados con un estilo doméstico, que han sido encontrados algún tiempo después y que son ahora mostrados al espectador; afirmación falsa, como es sabido, pues en ambos casos esos materiales han sido filmados específicamente para estas películas. Esa apariencia inicial, de material encontrado, no manipulado, filmado sin una mediación profesional, les sitúa en las antípodas del cine narrativo comercial. Frente a este cine “artificial”, de consumo, *El proyecto de la bruja de Blair* y *Tren de sombras* parecen reivindicar en su arranque un cine aficionado, de carácter doméstico en su presentación formal, desnudo de todo el aparataje que proporciona el cine narrativo de carácter industrial. Sin embargo, tras esta premisa común, cada filme desplegará estrategias formales muy diferentes en la consecución de unos objetivos también claramente divergentes. Es precisamente esa divergencia a partir de una raíz similar la que ha llevado a situar su análisis en un mismo artículo.

1. *Tren de sombras*

La película *Tren de sombras* se estrenó en 1997 en España. Producida por Héctor Faver (Grup Cinema Art) y Pere Portabella (Films 59), lleva el sello inequívoco de su guionista y director, José Luis Guerín, un realizador que contaba ya con un merecido reconocimiento en los circuitos españoles de cine no comercial gracias a sus largometrajes *Los motivos de Berta* (1983) e *Innisfree* (1990).

Para facilitar una primera reconstrucción del filme, se podría estructurar *Tren de sombras* en tres partes². La primera parte incluye las imágenes de cine doméstico en blanco y negro, en la que se recoge a la familia de los Fleury en diversos momentos (en los alrededores de la casa, de excursión, etc.). La segunda parte cubre el retrato “documental” del pueblo de Le Thuit, en el

² Tomo esta división de Carlos LOSILLA, “Polvo enamorado o los itinerarios de la fugacidad”, *Archivos de la Filmoteca*, n.º 30, octubre 1998, pp. 171-181. Como es evidente, se trata tan sólo de una estructuración orientativa.

que se encontraba la casa de los Fleury, y de la propia casa, que actualmente se encuentra deshabitada. La tercera parte recoge la parte más explícitamente reflexiva: la manipulación en la mesa de montaje de las películas domésticas mostradas al inicio, apuntando una aparente relación amorosa entre el tío y una de las criadas; la revelación del propio Fleury rodando las escenas del jardín; y la desaparición de Fleury en barca por el lago, acontecimiento con el que se vuelve a la excusa argumental del inicio de la película. El análisis que sigue a continuación se apoyará en esta estructura del filme, pues en cierto modo cada parte plantea cuestiones específicas.

1.1. *El contexto: el cine doméstico como material expresivo*

El arranque de *Tren de sombras* remite explícitamente al cine doméstico como el contexto en el que se va a situar la reflexión de la primera parte del filme y en cierta medida de todo su conjunto. En su inicio, un texto escrito informa del fallecimiento de Gérard Fleury en 1930, tres meses después de haber rodado una de sus modestas producciones familiares, que ahora se ha encontrado, muy deteriorada, lo que hace imposible su proyección. Partiendo de los indicios suministrados por algunos fotogramas de esa vieja película doméstica, se han filmado de nuevo esas escenas familiares.

Con esta premisa, *Tren de sombras* ofrece un episodio de 17 minutos de duración (3'-20'), en el que se tiene acceso a retazos de cine doméstico rodados en el seno de una familia burguesa de hace unos setenta años. Estas escenas están recreadas de acuerdo con los rasgos más habituales en el cine doméstico: ausencia de pre-producción; rodaje en exteriores; personajes familiares con la persona que filma, que "actúan" ante la cámara e incluso llegan a posar delante de ella; situaciones festivas o de ocio; encuadres que evitan los planos cerrados y tienden a los planos generales; presencia patente de la cámara, debido a su habitual inestabilidad y a sus movimientos bruscos; montaje visible, no evitado, y con frecuencia no reelaborado tras la filmación³. La impresión de autenticidad está reforzada además por el deterioro de las imágenes, desde las habituales rayas de las copias viejas, hasta la desintegración de la imagen habitual en las películas de la época mal conservadas.

³ Una descripción más sistemática de los rasgos más característicos del cine doméstico se puede encontrar en Richard CHALFEN, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, Ohio, 1987, pp. 93-98; y en Patricia ERENS, "The Galler Home Movies: A Case Study", *Journal of Film and Video*, vol. 38, verano/otoño 1986, pp. 16-17.

Esa presentación formal viene a reforzar la impresión de realidad producida por la declaración inicial del prólogo, en la que se testifica que existió una familia Fleury y unas películas domésticas rodadas por el padre. Curiosamente, el propio prólogo escrito afirma explícitamente que esas películas se han deteriorado y que lo que se va a observar es una recreación contemporánea. Sin embargo, el despliegue retórico empleado en esa reconstrucción es tal que el espectador olvida fácilmente esa condición, subyugado por el efecto de verosimilitud de las imágenes. El estatuto intertextual de esa parte se torna, por lo tanto, ambiguo, pues su aparente carácter de “cita” explícita de otro filme se torna más bien “alusión”, ya que sólo tendríamos, si seguimos la premisa planteada en el prólogo, ciertos vestigios de la obra “citada”, que aquí han sido recreados y ampliados⁴.

Se percibe así cómo la paradoja se convierte en una estrategia básica en la articulación del discurso de *Tren de sombras*, en su exploración de las fronteras entre la ficción y la realidad y en su indagación del papel que el cine desempeña en ese terreno movedizo. Paradoja, porque la apelación inicial a un cine doméstico como prototipo de un medio no adulterado, no industrializado, se realiza a través de una reconstrucción explícita de ese mismo cine, de una “cita” recreada que busca pasar por auténtica, tanto por su temática como por su tratamiento formal. Y paradoja aún mayor si se considera que la premisa argumental también es falsa, pues no existe tal familia Fleury ni vestigio real que justifique esa alusión o reconstrucción cinematográfica.

No obstante, José Luis Guerín no parece preocupado por esta cuestión del referente real, pues su indagación no tiene un carácter documentalista, sino más bien metafílmico. Se trata de un asunto que ya abordó en su anterior largometraje, *Innisfree*, en el que volvía al pueblo irlandés en el que se había rodado *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*) para explorar las huellas que aquella ficción había dejado en el lugar físico y en las gentes reales que fueron testigos de su elaboración. En *Tren de sombras*, sin embargo, se puede afirmar que su reflexión es aún mucho más radical, pues sus preguntas se dirigen hacia la naturaleza misma del cine, ahora que ya ha cumplido su primer centenario. Y en su empeño por arrojar algo de luz acerca de la esencia de este arte, acude a una manifestación primigenia –una cinta doméstica fechada en

⁴ Utilizo aquí la terminología propuesta por Gerard GENETTE en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (Taurus, Madrid, 1989). Siguiendo las propuestas de Genette, cabría discutir si estamos ante un caso de intertextualidad, como se acaba de afirmar, o de hipertextualidad, pues se podría argumentar que las imágenes iniciales no son objeto de “cita”, sino más bien un hipotexto que *Tren de sombras* reelabora.

1930 – que aporta, como se dice en el mismo prólogo, unas “imágenes rudimentarias pero vitales, que vienen a rememorar la infancia del cine”.

Efectivamente, el cine en su infancia, sin adulterar, sin manipular, tiene una de sus referencias más inmediatas en el cine aficionado de carácter doméstico, un ámbito al que se le ha comenzado a prestar cada vez más atención durante las últimas décadas⁵. Ese cine familiar, con el paso del tiempo, se ha convertido en memoria particular y colectiva y ha comenzado a interesar tanto a estudiosos del cine como a sociólogos y antropólogos, pues aporta un retrato insustituible de esa cultura popular que tanta atención está acaparando en nuestros tiempos. Desde esa perspectiva, se ha pretendido estudiar los rasgos más relevantes del cine doméstico y el papel que cumple en relación con las demás prácticas cinematográficas y con su entorno social. Patricia Zimmermann, por ejemplo, lo estudia como una de las manifestaciones del cine aficionado. En ese contexto lo caracteriza con cierto matiz peyorativo, en la medida en que considera que el cine institucional o profesional a lo largo del siglo XX ha pretendido reducir la riqueza del cine *amateur* al ámbito familiar, para neutralizar así su posible uso como instrumento de crítica social o política⁶. Desde la antropología social, Richard Chalfen ha pretendido aportar una visión menos historicista y más sistemática, poniendo un mayor énfasis en la descripción del fenómeno. En ese contexto, resulta interesante apuntar las diversas funciones que Chalfen atribuye a este modo cinematográfico y que se podrían condensar en dos: preservar un fragmento de realidad vivida, creando una memoria visual que guarda registro de los cambios; y servir como agente de unión social, que refuerza estructuras sociales específicas⁷.

Con todo, las imágenes domésticas de Guerín trascienden relativamente esas funciones señaladas por Chalfen, en la medida en que su valor referen-

⁵ Desde el campo de la antropología social, cabe señalar sobre todo las publicaciones de Richard CHALFEN, especialmente “Cinema Naiveté: A Study of Home Moviemaking as Visual Communication”, *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 2, nº 2, otoño 1975, pp. 87-103, y su libro ya citado *Snapshot Versions of Life*, que abarca tanto el cine como la fotografía. En un ámbito más específicamente cinematográfico, cabe destacar a Patricia ZIMMERMANN y en especial su monografía *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (Indiana University Press, Bloomington, 1995).

⁶ Esa tesis está presente a lo largo de todo su estudio del cine aficionado en *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, aunque es tratado con más énfasis en el capítulo cinco, “Do-It-Yourself. 1950-1962”, en el que describe el auge del cine *amateur* como un recurso para el tiempo de ocio familiar, siempre en referencia al entorno estadounidense.

⁷ Cfr. R. CHALFEN, “Cinema Naiveté: A Study of Home Moviemaking as Visual Communication”, op. cit., pp. 98-100.

cial es secundario, en beneficio de un uso más reflexivo de esas imágenes. En este sentido, *Tren de sombras* utiliza esas imágenes de un modo que lo acerca al cine de metraje encontrado (*found footage cinema*), tan relevante en el cine experimental de las últimas décadas⁸. Este tipo de práctica fílmica, basada en el reciclaje de imágenes audiovisuales como método de creación artística, plantea una reflexión explícita sobre imágenes “encontradas”, ya sea de carácter doméstico, didáctico o narrativo, explorando los nuevos significados que esas imágenes proporcionan al reutilizarlas en nuevo marco retórico⁹. Esa reflexión sobre las imágenes domésticas, ya apuntada en esta primera parte de *Tren de sombras*, constituirá de hecho el asunto central de la última parte de la película. Pero antes Guerin recorrerá otros parajes con un enfoque más abstracto y menos reflexivo.

1.2. *Hacia una depuración del cine: de la imagen doméstica al binomio luz-tiempo*

Los enfoques que se acaban de apuntar de modo sumario aportan un primer marco interpretativo para entender la propuesta de *Tren de sombras*, aún teniendo en cuenta sus diferencias respecto a los proyectos ahí mencionados. Esa diferencia no proviene tan sólo de la ausencia de un referente real, de una familia Fleury de carne y hueso, pues ya se ha apuntado antes que la cuestión de la referencialidad no adquiere un protagonismo real en este proyecto. Es cierto que esa ausencia de un referente real podría provocar una recepción diferente, al enfatizar el carácter artificial, de reconstrucción, de esas imágenes. Sin embargo, el espectador de *Tren de sombras* no llega a percibir una excesiva diferencia respecto al cine doméstico con referente real, no sólo debido a su cuidada emulación formal, sino también porque precisamente este cine siempre se ha movido entre la impresión de realidad, de inmedia-

⁸ James PETERSON la considera, por ejemplo, una de las tres tendencias básicas (*poetic, minimanlist* y *assemblage strain*, en su terminología) del cine de vanguardia estadounidense. Cfr. *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-Garde Cinema*, Wayne State University Press, Detroit, 1984, en especial capítulos 7 y 8.

Para un estudio más sistemático del cine de metraje encontrado, cfr. William C. WEES, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, Nueva York, 1993; y Eugeni Bonet (ed.), *Desmontaje: Film, Vídeo/Apropiación, Reciclaje*, IVAM, Valencia, 1993.

⁹ En este contexto, el cine doméstico ha sido reutilizado de diversas maneras: desde un cine de tipo compilatorio, como *The Family Album* (Alan Berliner, 1986), hasta otros acercamientos más críticos, como *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1978).

tez, y su carácter de representación, de interpretación ante la cámara intrusa. Con o sin referente real, el cine doméstico siempre acaba planteando esa paradoja, enunciada por Michelle Citron, entre un cine “espontáneo y dirigido, auténtico y construido, documental y ficción”¹⁰.

José Luis Guerin, sin embargo, no parece querer indagar, al menos en un primer momento, en esa paradoja planteada por la propia premisa de su filme. En su lugar, apunta frontalmente a la pregunta acerca de la esencia del cine, pregunta que está respondida en el propio título de la película y que impregna los ochenta minutos de metraje: el cine se puede explicar como ese tren de sombras del que ya Gorki habló en 1896, y desde entonces no hemos hecho más que perpetuarlo, alimentarlo, para que nunca más se pare. El texto de Gorki, publicado tras asistir al estreno del cinematógrafo en Moscú, lo resume con resonancias que no recogería mejor ninguna glosa:

Anoche estuve en el reino de las Sombras,
rayos grises del sol atraviesan un cielo gris,
calladamente el follaje gris ceniza de los árboles se balancea con el viento
sin que se escuche el rumor de las ruedas, el sonido de los pasos o de las voces.
No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso,
pero también este es un tren de las sombras¹¹.

Guerin parece cautivado por ese poder que tiene el cine de capturar las sombras, esos reflejos que lo real ha ido dejando en el celuloide a lo largo de las décadas y que con el paso del tiempo se han convertido en fantasmas, imágenes sin cuerpo de seres reales que en su momento poblaron nuestro mundo. Esta imagen llega a hacerse explícita en un momento de la secuencia inicial, cuando se ve a la familia Fleury contemplando el paso de los trenes, para a continuación ver sus sombras reflejadas sobre la ribera del río. Pero más allá de esa representación explícita, resulta mucho más sugerente la presencia de esas sombras a lo largo de toda la película. Sombras que se identifican con espectros y que se singularizan sobre todo en el espectro de Gerard Fleury, aquel abogado parisino que en “la madrugada del 8 de noviembre de 1930 (...) salió en busca de la luz adecuada para completar una filmación paisajística en torno al Lago de Le Thuit”, para luego fallecer “en circunstancias aún hoy poco esclarecidas”. Así arranca el prólogo y momen-

¹⁰ Michelle CITRON, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, University of Minnesota Press, 1999, p. 19.

¹¹ Aparecido en el diario *Nizhgorodski Listok* el 4 de julio de 1896. Citado a partir del dossier de prensa de la película.

tos después la propia película: con una imagen de Fleury frente al lago que se desvanece como si se tratase de un auténtico espectro. Y así se cierra casi la película, con Gerard Fleury reapareciendo espectralmente en la casa y adentrándose en su barca a través del lago brumoso que se había contemplado al inicio.

Ese mirar al cine como tren de sombras lleva a Guerín, por tanto, a considerar el cine doméstico como arquetipo en donde se reúne lo más esencial de este arte centenario. Ese cine familiar siempre tiene como referente directo a unos seres plenos de significado para el público que habitualmente presenciara su proyección cinematográfica. Pero el propio paso del tiempo les irá convirtiendo cada vez más en unos espectros, al aumentar la distancia entre la persona real y su imagen. Guerín se siente fascinado por la capacidad que tiene el cine para capturar esos espectros, para evitar la pérdida de esos fragmentos de vida, lo que le lleva a reivindicar al cine como embalsamador de la vida, en una glosa explícita del pensamiento de Bazin: “[La película doméstica] nos devuelve a esa idea que tan bellamente formuló André Bazin de que el cine lo que hace es embalsamar el tiempo (...): el tiempo de la vida se escapa, fluye y lo que hace el cine, esencialmente, es embalsamar trozos de tiempo que quedan ahí”¹².

A primera vista podría resultar sorprendente que un teórico realista como Bazin sea reivindicado para explicar un filme tan experimental como *Tren de sombras*. Pero esa reivindicación tiene pleno sentido si se entiende en su contexto adecuado, muy ajeno a las contiendas bazinianas en favor de Renoir, Welles o el neorrealismo italiano. El punto de acuerdo entre Guerín y Bazin se sitúa en un momento anterior, en esa ontología de la imagen cinematográfica que Bazin pretende desvelar, precisamente en un momento muy inicial de su reflexión cinematográfica. Bazin se queda cautivado por la capacidad que tiene el cine para captar la realidad en su dimensión temporal, en un paso más allá de la fotografía, evitando la corrupción de la vida en su dimensión más propia, en su temporalidad.

Es esa dimensión la que también cautiva a Guerín en su exploración y búsqueda de las esencias del medio cinematográfico. El cinematógrafo de Lumiere ya contenía los elementos fundamentales del nuevo arte, su capaci-

¹² Coloquio con José Luis Guerín, 4 de febrero de 1998. Recogido en María José FERRÍS Carrillo, “La invención de Guerín: retrato sin sombra y con espectro”, *Banda aparte*, n.º 12, octubre 1998, p. 20. El texto de Bazin al que Guerín hace referencia se encuentra en el artículo de André Bazin, “La ontología de la imagen cinematográfica”, publicado en castellano en *Qué es el cine*, Rialp, Madrid, 1990, pp. 23-30.

dad de embalsamar a los muertos en un celuloide impresionado por la huella de la luz. Espacio y tiempo, luz y tiempo. Esos dos elementos esenciales resumen para José Luis Guerín los cien años de historia del cine. No hay necesidad de tramas, ni de historias, pues el cine ya es pleno con su capacidad de guardar y mostrar sus espectros, esos seres que en su momento fueron (o pudieron ser) y que ahora ya no son más que sombras.

Esa depuración de los elementos constitutivos del cine va tomando cuerpo en la segunda parte de *Tren de sombras* (20'-45'). La película abandona bruscamente las escenas domésticas en blanco y negro y adopta un tono documental, recorriendo metódicamente diversos lugares del pueblo de Le Thuit en la actualidad, hasta pararse en la casa de los Fleury. Allí comienza a explorar los espacios que habían presenciado las escenas festivas y familiares de la película doméstica, y que ahora se muestran aparentemente vacíos, poblados tan sólo por viejas fotografías de aquellos personajes que la primera parte de la película había resucitado para el espectador. Guerín elimina cualquier vestigio de narratividad y deja la cámara desnuda indagando en un espacio en el que el tiempo parece haberse parado. La casa de los Fleury se convierte así, como afirma acertadamente Carlos Losilla, "en una de las pocas naturalezas muertas de la historia del cine"¹³.

Sin embargo, el tiempo se hace presente, tenuemente, como a hurtadillas, gracias al sonido de un péndulo que comienza oyéndose en off y que al poco se hace visible. El ritmo del péndulo nos recuerda que el cine no puede pararse, permanecer inmóvil, ni siquiera cuando intenta retratar una naturaleza muerta. Guerín se recrea en esa figura, al mostrarnos ya no el péndulo, sino su reflejo, que precisamente cae sobre las fotografías añejas de la familia Fleury, en un arabesco retórico que hace patente la contraposición entre la inmovilidad de la fotografía y la fugacidad del cine¹⁴.

Con todo, más que el tiempo, la protagonista de este tramo es la luz. Guerín muestra su fascinación por la capacidad creadora de la luz, virtualidad que multiplica el cine en cada una de las proyecciones cinematográficas. Desde el mediodía al anochecer, la luz va tiñendo de tonalidades caprichosas a los diferentes espacios de la casa de los Fleury. Esa misma luz va creando sombras que adquieren un protagonismo espectral, con perfiles propios al estilo de las sombras chinescas. El filme se convierte por momentos, en su

¹³ Carlos LOSILLA, "Polvo enamorado o los itinerarios de la fugacidad", op. cit., p. 176.

¹⁴ Losilla reivindica esta contraposición entre eternidad y fugacidad como una de las claves interpretativas más interesantes de las dos primeras partes del filme. Cfr. "Polvo enamorado o los itinerarios de la fugacidad", op. cit., pp. 173-178.

sentido más estricto, en un auténtico tren de sombras, pues no cuenta más que con las sombras y el tiempo (el tiempo físico de la filmación y el que marca el péndulo con su compás rítmico) para construir ese universo diegético. La luz sigue buscando nuevas formas en el exterior, en donde se convierte en luna llena que proyecta su luz sobre la casa, en faros de coches que crean sombras inesperadas, o en haces de luz solar que buscan su camino entre la espesura de los árboles. Y esa luz se convierte en cine, dotando a los objetos de una nueva apariencia, redimiéndolos de su estado letárgico, de virtual no existencia, como diría Kracauer, y colocándolos a los ojos del espectador en toda su reveladora plenitud.¹⁵

1.3. *Del metacine a la apariencia de ficción*

La tercera y última parte de *Tren de sombras*, que abarca cerca de la mitad del filme (45'-76'), propone un giro muy explícito respecto a lo mostrado hasta entonces. La ilusión de realidad mantenida durante la proyección de las cintas domésticas, que había sido suspendida durante la segunda parte como si de un paréntesis se tratara, va a ser ahora desmontada, para dar paso a un examen manierista del proceso de construcción del filme. La película se plantea aquí un doble objetivo: por un lado, desvelar ese proceso de producción; y por otro, apuntar un posible hilo narrativo que el primer visionado de los filmes domésticos no había hecho patente. De este modo, su exploración de la luz y el tiempo como elementos constituyentes de una película se amplía hacia el propio proceso físico de construcción del filme, en un giro metafílmico que pondrá su principal énfasis en el papel del montaje como creador de sentido.

Tren de sombras regresa, en esta parte, a las imágenes domésticas en blanco y negro, que se muestran controladas explícitamente por la moviola, bien sea porque se empieza a manipular su velocidad de proyección, recurriendo con frecuencia a imágenes congeladas, bien porque se muestra físicamente el celuloide delante de la pantalla, parado o en movimiento. Esta estrategia visual recuerda inevitablemente a *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, no sólo por su apariencia externa, sino por su objetivo más inmediato. Como ya ocurría con el uso inicial de las imágenes domésticas, Guérín se muestra de nuevo ajeno a un uso dialéctico o de talante deconstruccionista de estas

¹⁵ Cfr. Sigfried KRACAUER, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 365-373.

estrategias anti-ilusionistas, colocándose más allá de disputas ideológicas acerca del medio fílmico, en su exploración reflexiva de los mecanismos del discurso cinematográfico. Su propuesta trasciende esas contiendas tan frecuentes –y a veces tan perecederas– del cine experimental y de la teoría fílmica contemporánea, para adentrarse en los mecanismos básicos de creación de sentido que tienen su origen en las virtualidades del montaje. En este sentido, y tomando como punto de referencia las propuestas de Robert Stam, la película se podría situar a medio camino entre una reflexividad de carácter lúdico, aunque no paródica, y otra reflexividad más didáctica, más consciente de la necesidad de crear una distancia entre la obra y el espectador que sea capaz de generar un espacio de reflexión¹⁶.

Tren de sombras se aleja, por tanto, del tono planteado hasta aquí en su exploración del medio fílmico, con su cadencia entre nostálgica y poética, para presentar abiertamente su carácter de constructo, de artificio, pretensión que se hallaba explícita en el texto escrito del prólogo, pero que no se había planteado de un modo tan evidente hasta aquí. Su planteamiento abiertamente reflexivo hace, por tanto, más patente su carácter de “ensayo fílmico”, un género cuya condición misma de posibilidad ha sido cuestionada con frecuencia a causa del oneroso sesgo narrativo que ha caracterizado al cine desde sus inicios. El mismo Guerín defiende ese carácter ensayístico de su película, como reivindicación de una modalidad fílmica cuyo propósito sea “cuestionar, reflexionar y celebrar la imagen cinematográfica”¹⁷. Esa reflexión explícita sobre lo cinematográfico a partir de las propias imágenes y sonidos hace evidente, como señala Català Domènech, su carácter de film-ensayo en cuanto que “no acude a la mezcla de realidad y ficción como recurso estilístico o expresivo, sino que está instalado en ella por su propia configuración”¹⁸.

La apuesta de Guerín por el ensayo metafílmico no alcanza, sin embargo, la unánime aprobación crítica que despierta su trabajo en las dos primeras

¹⁶ Cfr. Robert STAM, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia University Press, Nueva York, 1992, en especial la introducción y el capítulo 3. Stam señala tres tipos de reflexividad: lúdica, agresiva (propia del modernismo) y didáctica (en el contexto de los planteamientos de Bertold Brecht).

¹⁷ Víctor IRIARTE, “Entrevista. José Luis Guerín, director de cine”, *Nuestro Tiempo*, n.º 531, septiembre 1998, p. 69.

¹⁸ Josep M. CATALÀ DOMÈNECH, “El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva”, *Archivos de la Filmoteca*, n.º 34, febrero 2000, p. 86. Sobre este asunto, cfr. también Antonio WEINRICHTER, “Subjetividad, impostura, apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre”, *Archivos de la Filmoteca*, n.º 30, octubre 1998, pp. 109-123.

partes del filme. Hay algo de nuevo, entre lo ingenuo y lo audaz, que dota a los primeros 45 minutos de la película de una magia que hace comprensible la existencia de esta película cien años después del nacimiento del cine. Sin embargo, su posterior giro auto-referencial no acaba de aportar esa misma magia, al tiempo que introduce un peculiar sesgo narrativo por los resquicios que deja la ambigüedad de la imagen. Luis Alonso García lo expresa con acierto cuando afirma que “*Tren de sombras* es al mismo tiempo un poema, un documento y un ensayo sobre esa fascinación de la sombra”. Pero hay algo en la película, continúa, “que acaba colándose y haciendo que la fascinación sea más aquello de lo que habla el texto que aquello que da: el ensayo puede al documento y al poema”¹⁹.

El menor atractivo que despierta esta parte puede tener su origen en la escasa novedad que plantea la reflexión sobre el montaje como instrumento de construcción de sentido, asunto ya abordado tanto en la práctica cinematográfica –con *El hombre de la cámara* como ejemplo típico–, como en la teoría, comenzando por el propio Vertov y sus contemporáneos soviéticos. Además, cabe preguntarse hasta qué punto este giro metafílmico resulta coherente con la propuesta inicial de Guerín, que arrancó su filme con una apuesta por la imagen ingenua del cine doméstico como prototipo de un cine esencial y que ahora se propone ahondar en los recovecos de esa misma imagen, para mostrarnos su aparente sofisticación, al tiempo que desvela su carácter “real” de imagen construida.

No obstante, esa exploración que plantea *Tren de sombras* en su tercera parte va más allá de la mera reflexividad formal, para adentrarse, como ya se apuntó, en la potencialidad narrativa de las imágenes rodadas en blanco y negro. Con una fuerte carga de autoconciencia indagadora, Guerín comienza a explorar los fotogramas del filme doméstico y a construir un relato a partir de las imágenes “documentales” de la vida familiar de los Fleury. El montaje se vuelve dirigista hasta el extremo y obliga al espectador a fijarse en las miradas de tres personajes –Hortense, el tío Etienne y una criada–, a partir de las cuales se va hilando un triángulo amoroso que aporta una tenue base narrativa a esta última parte de la película. Poco a poco, el relato se va haciendo más obvio, al revelar primero que el verdadero objeto de la mirada de Etienne no es Hortense que pasa en bicicleta, sino la criada que se esconde tras el árbol, para después mostrar a Etienne flirteando con la criada.

La precariedad del andamiaje narrativo que plantea Guerín obliga ciertamente al espectador a un esfuerzo suplementario en la elaboración de hipó-

¹⁹ Luis ALONSO GARCÍA, “El espejo, la máscara y la daga”, *Banda aparte*, nº 12, octubre 1998, p. 37.

tesis que doten de coherencia narrativa a esta parte. Guerín se despreocupa abiertamente por aportar los datos necesarios para realizar esa tarea, planteando una relación con el espectador en donde cabe más claramente la ironía, la intriga y el juego. La fascinación de Guerín no se centra, por tanto, en la capacidad narrativa del relato fílmico, sino en la potencialidad de la imagen y del montaje para crear sentidos imprevistos a partir de imágenes bien conocidas. Las dobles pantallas suturan miradas que el espectador no habría relacionado. Los fuera de campos provocan enigmas que disparan la curiosidad del espectador. La mirada de los personajes deja de ser inocente, distraída, y se convierte en interesada, dirigida, si bien no hay diálogos que hagan explícito lo que la banda visual está sugiriendo.

Esta indagación se completa en esta parte final con una última vuelta de tuerca metafílmica, al contemplar el propio proceso de rodaje de las películas familiares, en concreto, a Gerard Fleury con su cámara de 16 mm. filmando. La estructura de *mise en abyme* queda apuntada, sin que cobre especial protagonismo en el conjunto del filme, completando así el recorrido auto-referencial que se inició en esta última parte con las escenas de la moviola. Un recorrido atípico, lejos de las típicas escenas de cine dentro del cine, pues en esta parte final se muestra más bien un símbolo de ese rodaje, dado que el hieratismo de Fleury no responde de hecho a la situación de un rodaje real, sino más bien a la pose de una figura escultórica. Resulta evidente que Guerín no busca el realismo pintoresco de un rodaje familiar. Más bien trata de aportar una última prueba que deje clara la naturaleza construida de las imágenes domésticas, pues el único dato en ese sentido fue proporcionado durante el largo prólogo escrito, que pocos recordarán con precisión tras haber visto el filme.

Se rompe así definitivamente la ilusión de realidad creada por la secuencia inicial de cine doméstico, contrapesada ahora con ese énfasis en la artificialidad del proceso fílmico. Se aleja también así la tentación de una mera reflexividad lúdica, que mirase con curiosidad ese proceso, pero sin aportar la distancia suficiente para fomentar una actitud reflexiva en el espectador. Más bien al contrario, Guerín subraya esas distancias (entre Fleury y los personajes que filma, entre el espectador y el propio Fleury), recogiendo en cierto modo las conocidas pretensiones brechtianas de desfamiliarización, de desvelamiento del proceso de construcción, de búsqueda de un espectador activo, si bien manteniéndose al margen de la carga ideológica más perecedera de ese autor.

El cierre de la película (sus últimos doce minutos) recupera los principales elementos que han ido apareciendo hasta ese momento, con la excepción

de la aparición espectral de Fleury en la casa, para coger su cámara e irse al lago a filmar, motivo con el que arrancaba el texto y las propias imágenes del filme. En este sumario final se vuelve a hacer presente la fascinación por la capacidad que posee el cine para conservar los momentos fugaces del pasado, para dotar de vida —de sombras— a los espacios muertos. Guerín recoge de este modo los principales motivos de *Tren de sombras*, haciendo evidente las tensiones fundamentales que han articulado la película, a medio camino entre el cine doméstico y el experimental, entre el homenaje a esa capacidad para captar lo fugaz que tan bien muestra el cine doméstico y la exploración manierista del proceso de producción fílmico.

2. El proyecto de la bruja de Blair

Dos años después del estreno de *Tren de sombras*, aparece en las pantallas de cine *El proyecto de la bruja de Blair*, una película muy alejada de la película de Guerín en estilo e intenciones, pero con una misma excusa argumental —un metraje encontrado rodado por aficionados— como punto de arranque.

El proyecto de la Bruja de Blair fue realizado en EEUU por dos jóvenes cineastas, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, con un presupuesto aproximado de 35.000 dólares. Su reparto está encabezado por tres actores desconocidos, Heather Donahue, Michael Williams y Joshua Leonard, que interpretan personajes con su mismo nombre. La película se pasó en el Festival de cine de Sundance, en donde fue adquirida por una pequeña distribuidora, Artisan, por un millón de dólares. Tras un estreno restringido en 25 ciudades estadounidenses, se convirtió en la sorpresa de la temporada. Al cabo de tres semanas se estrenó en más de 2.000 cines del país, lo que le supuso unos ingresos de 141 millones de dólares, a los que hay que sumar otros 130 millones de dólares por venta directa en vídeo y DVD.

2.1. El contexto y el paratexto

Si en *Tren de sombras* el cine aficionado, en su formato de cine doméstico, servía como camino hacia una exploración de los orígenes del cine, en *El proyecto de la bruja de Blair* ese mismo cine aficionado sirve como soporte formal dominante, pero al servicio de unos objetivos muy diferentes. En vez de una búsqueda de las raíces, esta segunda película surge en buena medida como un intento por hacerse un hueco en el cambiante panorama audiovi-

sual de las últimas décadas, con una sociedad saturada de productos audiovisuales y deseosa de acercamientos novedosos.

En este sentido, el tremendo éxito experimentado por *El proyecto de la bruja de Blair* se explica en buena medida gracias a la habilidad de sus realizadores para hacerse cargo de ese contexto audiovisual contemporáneo y para explotarlo de acuerdo con sus propios intereses. Desde su mismo comienzo se percibe cómo la película convoca a un espectador joven, que ha crecido en una cultura en la que la comunicación audiovisual ha ido adquiriendo un mayor protagonismo, a caballo entre una creciente sofisticación técnica y una universalización del acceso gracias a los nuevos soportes tecnológicos.

Parte de esa nueva cultura audiovisual está constituida por la creciente importancia del cine aficionado y doméstico —ya presente desde los años veinte, como muestra la propia *Tren de sombras*—, pero que se consolidó en los países occidentales a partir de los años cuarenta y se popularizó aún más tras la aparición del vídeo, en los años setenta, y sobre todo con las cámaras de tamaño reducido (tipo *handycam*) en los años noventa. Lo que antes constituía un relativo privilegio, accesible a aficionados de clase media-alta, se ha convertido en nuestros días en un modo habitual de relacionarse con nuestro entorno, en un modo convencional de acceder a mundos exóticos, que ya no son percibidos sino por el objetivo de la vídeo-cámara, agudizando el tópico del turista oriental obsesionado con el registro fotográfico de lo que le rodea.

Paralelamente a ese auge de los formatos domésticos, el cine y la televisión han continuado explotando ese ansia de realidad en el espectador contemporáneo, haciendo que evolucione de modo vertiginoso el propio concepto de realismo audiovisual, así como el estilo con el que la televisión o el cine documental se acercan a su entorno social. El acceso a la realidad prometido por el cine documental e informativo de las primeras décadas de siglo experimentó un profundo cambio con la llegada de la televisión, en los años cincuenta, y con la transformación tecnológica de los años sesenta, que facilitó la grabación en directo (imagen y sonido) del acontecer humano. Así, en esos años el cine documental derivó hacia lo que se denominó “cine directo” (*direct cinema*) o “cine verdad” (*cinéma vérité*), en su afán por mostrar al espectador los acontecimientos con la mínima mediación, lejos de los narradores omniscientes de décadas anteriores e intentando que la cámara pasase desapercibida, como si fuese “una mosca en la pared”, por traducir la famosa expresión anglosajona que sintetizaba esa pretensión²⁰.

²⁰ Para una introducción a este enfoque documentalista del “cine directo”, resulta muy acertado el artículo de Richard M. BARSAM, “American Direct Cinema: The Re-presentation of Reality”, *Persistence of Vision*, n.º 3-4, verano 1986, pp. 131-157.

La televisión recogió pronto ese testigo, otorgando cada vez más importancia a los programas en directo, sabedores de la fascinación que producía en el espectador ese poder estar “ahí”, acceder de modo inmediato a la llegada del hombre a la luna o al último acontecimiento deportivo. Esa ansia de realidad generó una espiral alimentada por la necesidad de audiencias, que dará lugar en los años ochenta y noventa al auge de la “televisión realidad” (*reality TV*), sobre todo en su formato de *reality shows* (búsqueda de personas en paradero desconocido; seguimiento del trabajo de policías, bomberos, servicios de urgencias...) ²¹. La guerra de las audiencias, experimentada con mayor crudeza en el nuevo panorama televisivo europeo, no ha hecho más que agudizar esta tendencia, dando lugar en los últimos años a una nueva escalada en la carrera desenfadada por una televisión más real, a través de sus programas de seguimiento de personas reales en ámbitos cerrados, tipo *Supervivientes* o *Gran hermano*. Entre las novedades que plantea este tipo de programas, cabe destacar su continua presencia ante la pantalla televisiva, a través de canales de pago o de Internet. Integra así otra de las tendencias de esta nueva cultura audiovisual, que ha visto florecer en los últimos años las *webcams*, los sitios en la red dedicados exclusivamente a proporcionar acceso visual a lugares, instituciones o incluso vidas cotidianas ²². Se promete así un acceso inmediato y continuo a vidas reales, en un intento vano de saciar ese afán de realidad de un modo epidérmico, cuyo final no cabe sino imaginar o temer, de la mano de la novela de George Orwell, 1984, o de la conocida película *El show de Truman*.

En ese contexto audiovisual surge *El proyecto de la bruja de Blair*, una ficción con apariencia de documental, que arranca con la promesa de no ocultar nada al espectador, de saciar su escopofilia como ninguna otra película había hecho hasta ahora. Esa promesa de acceso directo y no restringido a la historia adquiere ahora una nueva dimensión en parte también por su inteligente uso del paratexto cinematográfico ²³, en lo que constituye una de las

²¹ Sobre este fenómeno, cfr, entre otros, Richard KILBORN, “How Real Can You Get?: Recent Developments in ‘Reality’ Television”, *European Journal of Communication*, vol 9, n^o 4, diciembre 1994, pp. 421-439; o el número monográfico de *Comunicación y Sociedad* sobre información y dolor (vol. VII, n^o 2, 1994).

²² Esta proliferación de cámaras en la red ha llevado a la creación de portales especializados, como Webcamworld (webcamworld.com), que cuenta con numerosos enlaces de este tipo clasificados por materia.

²³ El término “paratexto” está tomado de Gerard GENETTE, *Palimpsestos...*, op. cit., que lo emplea para hacer referencia a los elementos que rodean al texto en sí: prefacios, dedicatorias, ilustraciones, etc. Aquí se usa en un sentido más amplio que el propuesto por Genette, en la línea señalada por Robert STAM en *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 236-237.

campañas de marketing más innovadoras y eficaces de los últimos años. La película, estrenada en la segunda quincena de julio, era de hecho sólo uno de los modos posibles de acceso a la leyenda de la bruja de Blair. El espectador disponía desde abril de una página web, actualizada semanalmente, en la que se proporcionaba información sobre la leyenda, se ofrecían imágenes no utilizadas en el filme, el diario de Heather Donahue y diversas entrevistas con autoridades del lugar en relación con la desaparición de los tres estudiantes²⁴. Además, al mismo tiempo que se estrenaba la película, se publicaba un libro, un cómic y un CD (con las canciones de una cinta encontrada en el coche de Josh Leonard, pues la película no tiene música). Y para completar este paratexto, se puede mencionar los carteles de “promoción” de la película, encabezados por un *MISSING*, con las fotos de los tres jóvenes desaparecidos; o el falso documental *Curse of the Blair Witch* mostrado en televisión, en el Sci-Fi Channel, poco antes del estreno del filme.

Semejante despliegue creativo y de marketing comienza a desdibujar las fronteras entre el texto (la película), su paratexto y su contexto. De algún modo, el paratexto ha resultado tan ampliado que adquiere aquí categoría de contexto, pues aunque todas esas manifestaciones mencionadas fueron creadas en torno al relato cinematográfico, su razón de ser llega a tomar cuerpo con independencia del filme, hasta invertir el proceso y convertir al filme en uno más de los canales expresivos de la leyenda de la bruja de Blair. De este modo, desde el punto de vista del usuario (que no ya espectador), la página web, entendida habitualmente como instrumento de promoción, se convierte en cierto medida en el texto matriz, a partir del cual se van generando, incluso cronológicamente, los diversos textos que expanden la historia original²⁵.

Por esta misma razón, la impresión de realidad que deja la película está construida en buena medida a partir de esos elementos extra-cinematográficos que han ayudado a crear un mundo propio, verosímil, apoyado en el dato constatable de que el pueblo de Burkittsville existe, a partir del cual se ha construido un mundo de ficción que está retando el universo real de los habitantes de esa pequeña población estadounidense. El estatuto de lo real vuelve a ser cuestionado, desde una posición de aparente respeto al referente real, que busca la credulidad de un espectador ansioso de dotar de coherencia al

²⁴ Sobre la página web de la película, las reacciones, copias y replicas que generó, véase Erika MILVY, “What Tangled Web Sites ‘Blair’ Weaves”, *Los Angeles Times*, 27-VIII-1999, pp. F25-F26.

²⁵ En torno a esta idea, J. P. TELOTTE realiza un interesante análisis en su artículo “The Blair Witch Project Project: Film and the Internet”, *Film Quarterly*, vol. 54, n.º 3, 2001, pp. 32-39.

universo diegético que se le muestra. La cuestión de la referencialidad se sitúa, por tanto, en el eje del discurso de *El proyecto de la bruja de Blair*, muy al contrario de lo observado en *Tren de sombras*, en donde ya desde el inicio resultaba claro que se trataba de reflexionar sobre un modo de hacer cine, al margen de la materialidad de las personas y los lugares mostrados.

Ese paratexto puede aún ser más amplio si se prescinde de la cuestión de la referencialidad y si se asume como dato de partida la ficción de lo narrado. En ese caso, los propios datos del proceso de producción revelan un acercamiento original que proporciona una experiencia particular al espectador cinéfilo. Esa originalidad se basa en que la película fue rodada por los propios actores, a partir de un tratamiento de 35 páginas, lo que hizo que los diálogos fueran improvisados; incluso el transcurrir de los acontecimientos iba siendo modificado sin previo aviso a los tres actores, a través de pautas que los directores les dejaban por la noche a cada uno de los intérpretes. Conocido este proceso, el espectador se puede involucrar en el relato de un modo diferente, en la medida en que se sabe testigo de un rodaje en buena parte improvisado, claramente diferente de las narraciones audiovisuales convencionales (y no muy lejano, por cierto, de los *grandes hermanos* y *supervivientes*, en los que la actuación es evidente y los acontecimientos van siendo marcados en parte por las pautas que proporcionan los guionistas del programa).

El espectador cinéfilo también será consciente de un último dato de paratexto, que destruye cualquier impresión de realidad creada en el espectador ingenuo: los títulos de crédito que aparecen al final de la película. Ahí se averigua que la película ha sido escrita, dirigida y editada por Myrik y Sánchez, que su director de fotografía ha sido Neal Fredericks (sic) o que el director artístico es Ben Rock. Evidentemente, la fuerza persuasiva que tienen unos títulos de crédito finales es mínima en comparación con la que posee todo el relato y su correspondiente paratexto, aunque su presencia —al margen de la previsible ineficacia comunicativa— ofrece un código fundamental para resituar la película en su contexto específico.

2.2. *El texto*

Los márgenes del texto glosados en el epígrafe anterior explican parte del éxito comercial de *El proyecto de la bruja de Blair*. La otra razón de esa buena acogida la constituye el propio texto, la propia película, y en particular, la inteligente articulación de diferentes tipos de tradiciones audiovisuales cuyo resultado es un producto híbrido por excelencia. Ese mestizaje tan caracte-

rístico del filme consigue despertar el interés del espectador contemporáneo, al combinar elementos habituales en la narración audiovisual, en especial asociados al cine de intriga y a las convenciones del cine documental, con otros elementos menos explotados, como los diarios audiovisuales o el cine de metraje encontrado.

Ese carácter de metraje encontrado marca el comienzo de *El proyecto de la bruja de Blair* de un modo aún más rotundo que en *Tren de sombras*: “En octubre de 1994 tres estudiantes de cine desaparecieron en los bosques de Maryland mientras filmaban un reportaje. Un año más tarde se encontró lo que habían filmado”. Así, sin más explicaciones, se presenta este relato. La afirmación es inmediatamente corroborada por el tipo de grabación que el filme muestra, de carácter doméstico, con clara apariencia de algo encontrado y no manipulado. Esta premisa, sin embargo, no acerca a *El proyecto de la bruja de Blair* al cine de metraje encontrado tal y como lo entienden las vanguardias cinematográficas, que recurrían a ese metraje ya filmado como material de experimentación. Esta pretensión, tan central en *Tren de sombras*, permitía a José Luis Guerín crear un espacio de reflexión en el que espectador se podía situar para indagar en los misterios del cinematógrafo, en su intento ya mencionado de construir un cine-ensayo. Ahora, sin embargo, el carácter de encontrado del metraje es utilizado tan sólo como táctica retórica para subrayar la impresión de realidad buscada por la película desde su comienzo, para reforzar la sensación de “cine realidad” a la que el espectador está habituado debido a las últimas modas televisivas.

La búsqueda de un estilo realista, en cuanto que carente de manipulación, no impide curiosamente que la película recurra a un proceso de montaje evidente. El relato combina las imágenes grabadas en cine y en vídeo dentro de una narración cronológica de los hechos, a través de un montaje que se vuelve visible a través de la propia materialidad de los soportes, en color para el vídeo y en blanco y negro para el cine. Esa manipulación del montaje, que en ningún momento se pretende explicar ni justificar, podría resquebrajar la apariencia de material no manipulado, “verdadero”, del filme. Sin embargo, el espectador asume ese montaje como natural al encontrarse al servicio de la progresión narrativa del relato, lo que muestra cómo *El proyecto de la bruja de Blair* no resulta tan extraño a la tradición del cine narrativo comercial. Esa naturalización del montaje se entiende también por la propia estrategia de visibilidad explícita, subrayada por la ausencia habitual de las continuidades convencionales, que involucra aún más al espectador en ese pacto de visionado ingenuo, de acceso inmediato a lo real, al enfatizar el carácter de material encontrado y doméstico.

Tras la presentación escrita inicial, *El proyecto de la bruja de Blair* se podría dividir en dos partes, con una zona intermedia de transición entre ambas, de acuerdo con el análisis que se va a realizar en las páginas siguientes. La primera parte abarcaría en sentido estricto los primeros 17 minutos. En ella resulta dominante el carácter mixto de diario audiovisual y documental cinematográfico. Ese enfoque va perdiendo fuerza a medida que la intriga cobra mayor protagonismo, relegando la filmación del documental hasta que se difumina (desde el minuto 34, en el que constatan que alguien les está siguiendo y observando). A partir de ese momento, la película mantiene la apariencia formal de diario audiovisual, pero se construye desde el punto de vista narrativo como un relato de intriga o de terror.

Desde el punto de vista formal, el hilo conductor del filme residirá, por tanto, en ese carácter de diario audiovisual que articula todo el relato. En este sentido, resulta curiosa la calificación habitual que recibe *El proyecto de la bruja de Blair* como falso documental, cuando el rodaje del documental, excusa argumental de la historia, apenas llega a ocupar una parte significativa del relato. Resulta mucho más pertinente referirse al filme como un falso diario audiovisual, asunto que la crítica habitualmente ha ignorado, arrastrada por los elementos de la intriga o por la originalidad de todo el proceso creativo de la película. Una originalidad relativa, pues el falso diario cinematográfico no es algo nuevo, si bien es verdad que no es un género muy conocido, más allá de la producción norteamericana *David Holzman's Diary*, rodada en 1968 ("diario" realizado por Jim McBride y protagonizado por L. M. Kit Carson, que curiosamente también cubre ocho días en la vida del protagonista)²⁶.

Ese carácter de diario es especialmente patente en la parte inicial de la película (0'-17'). El propio arranque muestra al personaje femenino, Heather, presentándose y anunciando el proyecto que van a llevar a cabo. Y muchas de las actividades que se muestran en esta primera parte resultan cotidianas y son grabadas como tales, con un estilo que fluctúa entre el vídeo doméstico más banal (con localizaciones como el supermercado) y el diario cinematográfico más autoconsciente.

Intercalado en este diario que Heather va grabando en vídeo, se presentan los primeros materiales que se filman para el documental, habitualmente recurriendo al blanco y negro de la cámara de 16 mm. que lleva Josh. Esta

²⁶ Algo más habitual es el diario audiovisual auténtico (ya sea en soporte cinematográfico o videográfico), aunque como género propio sólo ha adquirido cierta relevancia en el entorno del cine independiente o experimental, especialmente a través de los filmes de Jonas Mekas.

primera parte recurre a convenciones habituales del género documental, profundizando en la impresión de realidad que la presentación inicial ha planteado. Siguiendo un formato cercano a lo que Bill Nichols califica como documental interactivo,²⁷ los protagonistas realizan diversas entrevistas aleatorias a gentes del pueblo de Burkittsville, a una anciana que dice haber visto a la bruja y a unos pescadores, ya en pleno bosque. Curiosamente en esta parte la edición se vuelve aún más patente debido al montaje paralelo que realiza entre los tres entrevistados en el pueblo, una técnica que dota de cierto ritmo a ese fragmento, pero que coloca en primer plano la manipulación del metraje. En contraste con ese tipo de presentación, la película va intercalando escenas en las que la protagonista actúa como narradora-presentadora de diversos lugares relacionados con la leyenda de la bruja de Blair, con un tono de documental expositivo, más clásico. Ese tono es reforzado por la cuidada composición del encuadre y el plano fijo de la cámara (además del blanco y negro del material), técnicas que contrastan frontalmente con el resto del material grabado.

Con esas escenas del documental se cierra coherentemente el universo diegético que articula toda la primera parte de la película. La premisa planteada en el texto escrito inicial es respondida con perfecta coherencia por el planteamiento formal y la secuencialidad de lo mostrado, en su articulación aparentemente descuidada de escenas cotidianas de la pre-producción del documental y del material previsto para la producción de ese filme. La intriga está minimizada, en favor de un acercamiento que responde al estilo del diario audiovisual del rodaje del documental.

Tras unos primeros apuntes de intriga en las tres primeras noches que los personajes pasan en el bosque (parecen oír unos ruidos extraños de niños), agudizados por su creciente percepción de que se han perdido, el relato comienza a explotar abiertamente la trama de intriga y terror a partir del cuarto día. A partir de ese momento, los tres protagonistas son conscientes de que alguien les sigue y les está intentando asustar. El relato comienza a utilizar entonces convenciones básicas de complicación de la intriga (Mike tira el mapa, alguien les roba el material de las mochilas, se dan cuenta de que han andado en círculos, desaparece Josh, etc.), apoyadas en unas interpretaciones cada vez más histéricas, hasta llegar al clímax abrupto con el que concluye el filme.

²⁷ Bill NICHOLS establece una conocida tipología de documentales, siguiendo una cierta evolución histórica del género: expositivos, de observación, interactivos y reflexivos. Cfr. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997, cap. 2.

La absoluta linealidad de la trama y la repetición cíclica de efectos (asociada básicamente a los ciclos de la noche y el día) podrían augurar un relato plano, como de hecho ha sido percibido por parte de la crítica. Sin embargo, la película mantiene su tensión apoyada precisamente en su acercamiento formal, en su condición de metraje encontrado rodado por aficionados, que no puede mentir porque no ha sido manipulado. Aún siendo conscientes de su proceso de producción, el espectador se ve arrastrado por esa retórica audiovisual que hace de sus propios defectos la marca más descarada de su autenticidad. A la habitual inestabilidad de la cámara, con sus encuadres heterodoxos y sus planos desenfocados, se añade ahora la presencia inquietante de la oscuridad como imagen dominante durante la noche. Los equipos no están preparados adecuadamente para rodar por la noche y además las situaciones de pánico empeoran aún más la situación. Esto lleva a que el espectador sea sometido a varias escenas en las que apenas ve nada, quedando a merced de la banda sonora, compuesta de ruidos y de las voces angustiadas de los protagonistas.

La elipsis se convierte, por tanto, en protagonista de esta parte del relato, ya no tanto en su dimensión narrativa, como en una dimensión más física, más visual. El miedo se genera –siguiendo ese adagio de los clásicos del género de que “menos es más”– por lo que no se cuenta, pero sobre todo por lo que no se ve, comenzando, por supuesto, por el personaje de la bruja de Blair. Este recurso es también básico en la construcción de la escena final, en donde la muerte se escapa a la imagen, pues su representación visual es sin más el final de las imágenes. La coherencia del planteamiento diarista da paso así a esa última elipsis, que deja al espectador sin esa imagen buscada con tanta ansia. No obstante, el cierre narrativo es claro, por lo que se satisface al menos las expectativas mínimas que un espectador convencional espera de un relato comercial.

Al final cabría decir que nos encontramos ante una película de una simplicidad argumental y narrativa que raya en lo banal, pero que ha sabido asumir intuiciones y estrategias formales de carácter reflexivo muy presentes en el panorama audiovisual e hipermediático contemporáneo, combinándolas de un modo muy eficaz. Resulta evidente que *El proyecto de la bruja de Blair* ha optado por una particular veta de reflexividad, al apostar por unas estrategias extremas de realismo, pero siempre en un ámbito meramente formal. De ahí que no acabe de encajar en la tipología de Stam antes mencionada, pues la reflexividad no parece tener aquí ese carácter transgresor –ya sea lúdico, agresivo o didáctico– respecto al cine dominante, pues tampoco la película se presenta en diálogo con un relato convencional, ya terminado, sino

en un estadio anterior, de relato no terminado, exento de post-producción²⁸.

En ese sentido se podría decir que esta película habita un territorio similar a la primera parte de *Tren de sombras*, con su exploración del cine doméstico de la familia Fleury. Ambos relatos están contruidos de acuerdo con unas estrategias formales cargadas de reflexividad, de una autoconciencia de la materialidad de la grabación que al mismo tiempo refleja la ingenuidad del aficionado. La diferencia entre ambos relatos se torna patente cuando *Tren de sombras* cambia de derroteros, evolucionando hacia una creciente abstracción y hacia una exploración lúdica-didáctica de los materiales domésticos. Frente a ese camino, la propuesta reflexiva de *El proyecto de la bruja de Blair* se aleja del habitual desvelamiento de la “mentira” realista del relato –bien sea con fines paródicos o de denuncia ideológica–, para convertirse, curiosamente, en estrategia de reforzamiento de esa misma mentira realista. La cámara (o más bien las cámaras) adquiere un protagonismo muy obvio, el montaje resulta claramente visible, los personajes se erigen en narradores omnipresentes... y todo ello no logra romper en absoluto el carácter “ilusio-nista” del relato, sino que más bien lo refuerza. La clave se encuentra, por supuesto, en el propio arranque del relato, en su primera mentira. Estas imágenes están cargadas de reflexividad porque se trata de un relato en primera persona, de un diario audiovisual, de una película *amateur*. Si se acepta esa premisa, la estrategia reflexiva pasa a formar parte indispensable de su garantía de verosimilitud, *conditio sine qua non* de que la cámara está siendo extensión del ojo humano en su percibir cotidiano, no construido, no manipulado. El mito del cine total del que hablaba André Bazin se convierte una vez más en fuerza determinante del relato audiovisual²⁹.

Concluye aquí este estudio panorámico de dos películas que parecían habitar en su inicio un terreno común, fronterizo, delimitado por las prácticas cinematográficas profesionales y aficionadas. Dos filmes que remiten en su arranque a un cine no manipulado, virgen, exento de la posible corrupción del profesionalismo, pero que luego toman caminos muy diferentes: *Tren de sombras*, explorando ese camino con un enfoque experimentalista; y *El proyecto de la bruja de Blair* más bien explotándolo, al servicio de una historia de intriga convencional, presentada bajo el ropaje original de un tratamiento formal diarístico. Dos ejemplos de las posibles variaciones que se pueden encontrar tomando como punto de partida prácticas cinematográficas situadas habitualmente en los márgenes de la industria audiovisual.

²⁸ Cfr. R. STAM, *Reflexivity in Film and Literature*, op. cit.

²⁹ Cfr. André BAZIN, *Qué es el cine*, op. cit., pp. 33-39.

Bibliografía citada

- COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD. Número monográfico sobre información y dolor. Vol. VII, nº 2, 1994.
- ALONSO GARCÍA, Luis, "El espejo, la máscara y la daga", *Banda aparte*, nº 12, octubre 1998, pp. 33-37.
- BARSAM, Richard M., "American Direct Cinema: The Re-presentation of Reality", *Persistence of Vision*, nº 3-4, verano 1986, pp. 131-157.
- BAZIN, André, *Qué es el cine*, 2ª ed., Rialp, Madrid, 1990. 1ª ed. en francés: *Qu'est-ce que le Cinéma*, Editions du Cerf, París, 1958-61.
- BONET, EUGENI (ed.), *Desmontaje: Film, Vídeo/Apropiación, Reciclaje*, IVAM, Valencia, 1993.
- BURGOYNE, Robert, Sandy FLITTERMAN-LEWIS Y Robert STAM, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós, Barcelona, 1999. 1ª ed. en inglés: *New Vocabularies in Films Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, 1996.
- CATALÀ DOMÉNECH, Josep M., "El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva", *Archivos de la Filmoteca*, nº 34, febrero 2000, pp. 79-97.
- CHALFEN, Richard, "Cinema Naiveté: A Study of Home Moviemaking as Visual Communication", *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 2, nº 2, otoño 1975, pp. 87-103.
- _____, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, Ohio, 1987.
- CITRON, Michelle, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, University of Minnesota Press, 1999.
- ERENS, Patricia, "The Galler Home Movies: A Case Study", *Journal of Film and Vídeo*, vol. 38, verano/otoño 1986, pp. 15-24.
- FERRÍS CARRILLO, María José, "La invención de Guerín: retrato sin sombra y con espectro", *Banda aparte*, nº 12, octubre 1998, pp. 17-21.
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989. 1ª ed. en francés: *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Seuil, París, 1982.
- IRIARTE, Victor, "Entrevista. José Luis Guerín, director de cine", *Nuestro Tiempo*, nº 531, septiembre 1998, pp. 68-74.
- KILBORN, Richard, "How Real Can You Get?: Recent Developments in 'Reality' Television", *European Journal of Communication*, vol 9, nº 4, diciembre 1994, pp. 421-439.
- KRACAUER, Sigfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 1989. 1ª ed. en inglés: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, Nueva York, 1960.
- LOMILLOS, Miguel Angel, "El cine de José Luis Guerín: cuando el metacine se convierte en meta", *Banda aparte*, nº 12, octubre 1998, pp. 26-29.
- LOSILLA, Carlos, "Polvo enamorado o los itinerarios de la fugacidad", *Archivos de la Filmoteca*, nº 30, octubre 1998, pp. 171-181.
- NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997. 1ª ed. en inglés: *Representing Reality: Issues and Concepts in*

Documentary, Indiana University Press, 1991.

PETERSON, James, *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-Garde Cinema*, Wayne State University Press, Detroit, 1984.

STAM, Robert, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia University Press, Nueva York, 1992.

TELOTTE, J. P. "The Blair Witch Project Project: Film and the Internet", *Film Quarterly*, vol. 54, n° 3, 2001, pp. 32-39.

WEES, William C., *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, Nueva York, 1993.