

Pequeña cartografía para transitar en *La ciudad de Sylvia*

CARLOS JESÚS ESCOLANO GARCÍA

RESUMEN

Exposición y análisis de los motivos formales y temáticos que subyacen en la película *En la ciudad de Sylvia* de José Luis Guerín: el tiempo de cariz proustiano, el retrato fílmico, la puesta en situación como receptáculo para la revelación, la mirada como eje vertebrador del film. Estilemas recurrentes en la filmografía de Guerín.

PALABRAS CLAVE: Cine español / José Luis Guerín / análisis fílmico / retrato / Marcel Proust

ABSTRACT

Exposition and analysis of formal and thematic motifs that underlie the film *In the city of Sylvia* by José Luis Guerín: Proustian time aspect, the portrait film, putting in a position as a receptacle for the revelation, look as the backbone of the film. Recurring stylistic in Guerín's filmography.

KEY WORDS: Spanish Cinema / José Luis Guerín / film analysis / portrait / Marcel Proust

INTRODUCCIÓN

La presente reflexión tiene por objeto escudriñar las imágenes y los sonidos que encierra el film de José Luis Guerín *En la ciudad de Sylvia*. Por tanto, el punto de partida no es otro que la propia materialidad del film, sus imágenes y sonidos, a partir de los cuales establecer hipótesis y deducciones.

Puesto que, como afirma Santos Zunzunegui, *toda obra de arte lleva inscrita en su misma materialidad una significación que no es en absoluto inocente*, sacar a la luz la lógica que subyace en el cañamazo significativo del film, será el propósito de quien escribe estas líneas.

Apoyándome en las palabras de Imanol Zumalde como basamento de mi ejercicio, intentaré realizar *una reflexión destilada con su debido tiempo que propone una hipótesis sobre el funcionamiento de los mecanismos internos del film [...] frente al impresionismo, la subjetividad y la opinión singular; una metodología próxima al rigor científico*¹. En definitiva llevar a cabo un análisis fílmico con la empresa de dilucidar “cómo dice lo que dice”.

Debido a las limitaciones espaciales de este texto, mi objetivo no consistirá en realizar un análisis fílmico del film de José Luis Guerín en su totalidad.

Más bien trataré de realizar una somera catalogación o cartografía de las preocupaciones temáticas y estilísticas del cineasta catalán, que pueden advertirse en las imágenes y sonidos de esta película.

Una película, por otra parte, representativa de “una cierta tendencia” en el cine español contemporáneo.

1 I. ZUMALDE, “El extraño caso del análisis-Jekyll y la crítica-Hyde”, *Cahiers du Cinéma. España*, nº 24, Junio 2009, Madrid, p. 85

Me explico, de las reflexiones críticas que en los últimos años han querido levantar acta del “estado de las cosas” del cine español², se vislumbra una dicotomía entre dos modelos de hacer cine.

De un lado se situaría un modo basado en estructuras dramáticas tipificadas, sujeción a un guión que controla todo el relato impidiendo la entrada del alea, un contacto excesivo con ciertos modelos teatrales y televisivos que impiden ir más allá, etc.

En cambio, en la otra orilla se situaría un cine que deliberadamente hace hincapié más que en las historias, en la manera de contar esas historias. Un cine que apuesta por la entrada de lo real, difuminando los límites entre ficción y documental. Un cine que se cuestiona a sí mismo y que más que plantear certezas convoca a la duda, más que dar respuestas ofrece preguntas.

Dos modos de entender el cinematógrafo que Carlos Losilla ha bautizado irónicamente como un modelo de cine parlanchín, frente a otro modelo de cine silencioso³.

El incluir la palabra “otro” en el enunciado anterior no es inocente, pues a nivel institucional a este cine más arriesgado se le ha relegado a la otredad, a los márgenes del *establishment*.

En la ciudad de Sylvia, se situaría en este segundo grupo, el de los francotiradores del cine español. Cineastas que armados con un rigor formal y ético, se enfrentan con las imágenes teniendo todavía “algo que decir”.

Un cine que trata de reinventarse permanentemente y que conecta con las tendencias del cine contemporáneo mundial, no yendo a rebufo de ellas, sino formando parte de ellas.

En la ciudad de Sylvia plantea un argumento muy casi anecdótico y un modo de enunciación muy liviano, a penas un esbozo, rozando la abstracción. Son películas en las que se ensaya cómo hacer películas. Capaces de sugerir más que mostrar, de hacer visible lo invisible a partir de lo visible, como afirmaba Eric Rohmer.

A pesar del control ejercido por Guerín en el relato, su película es un pacto con lo azaroso, predispuesta a la emergencia de lo real. Y gran parte de este “nuevo cine español” es un cine impregnado y condicionado por la realidad.

De ahí que buena parte del movimiento renovador en los últimos años, se deba a la irrupción de lo que se ha venido en llamar “documental de creación” o el amplio abanico que despliega la no-ficción.

TRES PELÍCULAS QUE SON UNA

En la ciudad de Sylvia es una película autónoma, pero también es una etapa que forma parte de un trayecto. Con el término “trayecto” no me refiero a la filmografía del director.

La peculiaridad de esta doble naturaleza de *En la ciudad de Sylvia* radica en su encaje en un “work in progress” que engloba esta película, una instalación audiovisual, y otra película de parámetros formales y de enunciación divergentes a *En la ciudad de Sylvia*.

En un orden cronológico, esta película “divergente” titulada *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, sería el primer hito de este trayecto. Posteriormente vendría *En la ciudad de Sylvia* y finalmente la instalación *Las mujeres que no conocemos*.

A pesar de este correlato temporal, estas tres obras no son entre sí evolución de la anterior ni principio o final de un proyecto, sino que se conciben como obras autónomas pero lógicamente, con ecos y resonancias entre ellas.

Si toda película parte de una idea, Guerín ha materializado esta idea en tres objetos filmicos de distinta naturaleza.

Unas fotos en la ciudad de Sylvia es una película de 60 minutos, sin sonido ni música, en blanco y negro y compuesta por una sucesión de imágenes fijas. Entre las imágenes se cuelan unos intertítulos que albergan

2 H. J. RODRÍGUEZ GIL (coord.), *Miradas para un nuevo milenio: fragmentos para una historia futura del cine español*, Festival de cine de Alcalá de Henares, Madrid, 2006

3 C. LOSILLA, “Insumisos e integrados”, *Cahiers du Cinéma España*, Madrid, nº 5, Octubre 2007, p. 21

las reflexiones en primera persona del cineasta José Luis Guerín. Y este hecho es fundamental y clave en esta película, pues *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* se configura como el diario de viaje o documental en primera persona del propio cineasta, su autobiografía.

Un cineasta que efectúa un doble movimiento: de búsqueda y de evocación.

- Búsqueda o espigador (en su acepción vardariana⁴) de unas notas a modo de imágenes para la realización de una posible película.

- Evocación de unos momentos vividos hace unos años en unas ciudades en las que conoció a su amada. La ciudad de las mujeres.

El argumento de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y *En la ciudad de Sylvia* es prácticamente idéntico, pues ambas películas exploran el recuerdo de una mujer que gravita en la memoria de estos personajes masculinos, que conocieron hace unos años en una ciudad extranjera y efectúan el regreso a esa ciudad para un posible reencuentro o en su defecto -como así será- evocar su presencia.

Por tanto, el argumento de esta película-río, se basa en la introspección personal y una asistencia a momentos de espera.

Pero más singular es el tratamiento, a base de una sucesión de fotografías en las que se fuga un tiempo entre ellas, similar a *La Jetée* (Chris Marker, 1962). Un modo de enunciación ensayístico en el que se expone no una historia habitual o común, sino la reflexión y el pensamiento.

Como ya preconizó Alexander Astruc en su visionario texto sobre la “cámara-stylo”: *el cine está a punto de encontrar una forma con la que se convertirá en un lenguaje tan riguroso que el pensamiento podrá escribirse directamente sobre la película*⁵.

Un cine de ensayo que se articula en la forma predilecta para el autorretrato o el diario íntimo, cuando los cineastas se miran al espejo.

Por otro lado, las peculiaridades sobre todo a nivel formal de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, provocan que el consumo de esta película sea peculiar, diferente al de cualquier película de la cartelera comercial. Su visionado guarda un paralelismo con la lectura de un libro, se hace en soledad, en silencio y de manera individual.

De hecho, esta película en un principio no iba a ver la luz, eran unos fragmentos en vídeo sin ordenar que Guerín únicamente mostraba a sus amigos, es decir, un consumo privado. Pero ante la insistencia de éstos y con la complicidad de su compañera y montadora Nuria Esquerda decidió dar el paso y efectuar un montaje de estas notas “a vuela pluma”.

Lógicamente, el formato y el lugar apropiado para la exhibición de este film difieren del habitual a un film comercial. De este modo se planteó su visibilidad mediante el formato DVD, más íntimo y personal.

Otra idea tangencial a esta película es la dificultad que conlleva que la industria se implique en este tipo de propuestas tan arriesgadas, de hecho, como he comentado antes, en la propia naturaleza de este film lleva consigo la idea de que no es una película para ser exhibida ante un público masivo.

Así que *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* es un ejemplo más de un cine autoproducido aprovechando las oportunidades que ofrece el cine digital, con equipos y herramientas de trabajo más accesibles.

Un cine que expresa más que lo que se quiere hacer, lo que se puede hacer, añadiendo un componente ético y de guerrilla al acto de filmar imágenes.

La instalación audiovisual *Las mujeres que no conocemos* es un encargo realizado para el pabellón español comisariado por Alberto Ruiz de Samaniego de la Bienal de Venecia 2007.

Esta instalación parte de la adaptación de un pequeño texto de Marcel Proust: *Mujeres desconocidas*, que le facilitó el propio comisario.

4 *Los espigadores y la espigadora* (Agnes Vardà, 2000)

5 A. ASTRUC, “Nacimiento de una nueva vanguardia: la camera-stylo” en *Textos y manifiestos del cine*, J. ROMAGUERA y H. ALSINA (eds.), Cátedra, Madrid, 1998.

Guerín realiza como él lo denomina, un film en veinticuatro cuadros. Y es que para él esta exposición está concebida desde el cine y como cine: *Trabajo con fotografías y con muchas pantallas, pero mientras tanto estoy reflexionando sobre mi propio medio desde los orígenes de los orígenes, desde Marey y Muybridge*⁶.

Lo que vemos en esta exposición son una serie de pantallas de pequeño formato y en cada una de ellas, se cuenta una pequeña historia tomando como eje motriz la observación de la mujer, sobre todo su rostro. Guerín realiza un ejercicio de retrato femenino.

La forma de contar estas historias y exponer sus ideas, nos remite a la esencia del cinematógrafo: el tiempo. Como en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* se explora el misterio que emerge entre dos imágenes sucesivas. Un misterio que en esta exposición de Venecia se ve potenciado más si cabe.

Como indica Pilar Ribal: *José Luis Guerín nos ha parecido un narrador atrapado en un espacio incierto entre el Renacimiento y la Postmodernidad, o en ese espacio limítrofe entre la realidad y la ficción que es también el de la vida y la literatura*⁷.

La casualidad o no, quiso que se dieran cita en el mismo lugar y en el mismo tiempo -en Venecia y en Septiembre- la instalación para el pabellón español de la Bienal de arte y el estreno en el festival de cine de ***En la ciudad de Sylvia***.

Película ésta, con unas aspiraciones en consonancia con la exhibición bajo unos parámetros habituales a los de cualquier film comercial, pese a que lo hiciera con un número de copias escaso y en las grandes ciudades del país. Un film *En la ciudad de Sylvia*, con una narrativa más convencional y un plantel de actores reconocidos.

Pero volviendo a la idea que exponía al principio, no se puede concebir *En la ciudad de Sylvia* como el resultado final de los otros dos proyectos, o éstos como ensayos preparatorios de *En la ciudad de Sylvia*. Son tres objetos de distinta naturaleza e intenciones, que cada uno a su modo explora una idea común a los tres.

LA MIRADA

Como nos indica la sinopsis del film, el personaje interpretado por Xavier Lafitte es un joven extranjero que busca a una mujer que conoció años atrás (Sylvie) y cuyo recuerdo gravita sobre la ciudad. Guerín nos mostrará el periplo de su búsqueda durante el día, y el objeto de su búsqueda: *la presencia mítica de la mujer luminosa*.

Un ideal de ecos renacentistas que nos conduce a las referencias literarias de Dante, Petrarca o Garcilaso de la Vega, y toda la literatura articulada en torno al tema del “amor cortés”. Sin embargo, la película no va a hacer explícita ninguna referencia cultural que ubique y dote de significación al Soñador, manteniéndolo en cambio, como un sujeto vaciado de todo psicologismo, una tabula rasa en la que el espectador proyecte sus deseos.

Un personaje, por tanto, que va a ser definido por lo que mira. Y el espectador va a participar en un doble movimiento: verle a él y lo que ve. Ver con él. La mirada queda inscrita en esta película como un ejercicio de escritura y búsqueda, configurándose en uno de los temas principales de esta película. *Hay películas en las que ver se parece a filmar*⁸.

Una película construida sobre una imagen ausente, irremediamente iba a poner en funcionamiento los avatares de la mirada del Soñador y con ello la narración. Su actividad voyeurística se configura como el elemento motriz del film, arrastrando bajo sus designios –como figura demiúrgica- a la cámara y la mirada del espectador. Las imágenes que obtenemos, son fruto de aquello que mira y organiza. Teniendo como objetivo convocar a Sylvie como si de un “médium” se tratase.

6 C. LOSILLA; G. DE LUCAS; A. QUINTANA, “Sobre esbozos y otros retratos”, *Cahiers du Cinema. España*, Madrid, nº 4, Septiembre 2007, p. 29

7 P. RIBAL, “Intuición de deseo”, *Cahiers du Cinema España*, Madrid, nº 4, Septiembre 2007, p. 44

8 C. LOSILLA; G. DE LUCAS; A. QUINTANA, *Op. Cit.*, p. 28

*El cine como trabajo de la mirada, despojándolo de la narración, es una invitación a captar el halo poético del movimiento de las cosas, los objetos y las cosas en el espacio y en el transcurrir del tiempo [...] que nos permite hablar de la especificidad del cine como lenguaje*⁹.

En la secuencia de la terraza del Café del Conservatorio, este personaje (en adelante lo llamaré Soñador¹⁰), tiene un punto de vista privilegiado. Como si de un panóptico se tratase, desliza su mirada en las diferentes fugas y perspectivas que se abren en su trayecto visual.

La originalidad de esta propuesta viene dada por una concepción lúdica de la visión, y es que mediante el uso de objetivos largos y el empleo del enfoque, Guerín crea un montaje en el interior del plano de efectos “a lo Kulechov”.

Dos rostros de dos personas situadas en diferentes mesas del Café quedan encuadradas en el mismo plano, pero lo más sorprendente, es que las hace dialogar (Fig. 1). Al estar estos rostros situados de perfil frente a frente (desde el punto de vista del Soñador y el nuestro), y en el mismo encuadre, establecemos de manera involuntaria una relación entre estos dos cuerpos. Se nos hace partícipes de este juego al crear ficciones, imaginar posibles historias a partir de la “fortuita” unión de dos rostros cualquiera.



Fig. 1

Este juego visual o trompe l’oeil, articulado en torno al encuadre, ya lo empleó Guerín en *Tren de Sombras* (1996), en la célebre y hermosa secuencia de la moviola, por la que dos rostros se asociaban y se establecía una relación entre ellos al compartir el mismo encuadre y relacionar sus miradas. Quedando demostrada una vez más, la capacidad ontológica manipuladora del dispositivo cinematográfico.

9 P. PARCERISAS, “El cine de Pere Portabella y la subversión de la mirada. La conjunción Brossa-Santos-Portabella” en *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, M. EXPÓSITO (coord.), Ediciones de la Mirada – MACBA, Valencia, 2001, p. 92

10 Emplearé este término “Soñador” para referirme al protagonista encarnado por Xavier Lafitte, de hecho no conoceremos su nombre a lo largo de la película, y en los créditos finales se lo nombra como “Él”. Así para evitar confusiones con el confuso “Él” me tomo la licencia de nombrarlo en este trabajo como “el Soñador”. Además, en el libreto elaborado por Guerín que acompaña el DVD de *En la Ciudad de Sylvia* (Cameo-2008), se refiere a Xavier Lafitte como “el soñador”.

Aparte del componente metacinematográfico que desprende este recurso (ver se parece a filmar), hay otro componente no menos importante puesto sobre el tapete: el placer de filmar rostros y gestos. Esos rostros conforman paisajes narrativos que restituyen el relato en el espectador.

Estos personajes del Café, hablan y hablan, pero lo que dicen no lo escuchamos, es irrelevante, mero ruido. Asumiendo Guerin un comentario que empleó Alfred Hitchcock refiriéndose a *La Ventana Indiscreta* (1954): *El diálogo debe ser un ruido entre otros, un ruido que sale de la boca de los personajes cuyas acciones y miradas cuentan una historia visual*¹¹.

Precisamente en esta secuencia, hay mucho de esa película de Hitchcock. En tanto que *La ventana indiscreta* (1954) y *En la ciudad de Sylvia* comparten la presencia de un observador que convierte a su mirada en motor de la acción, en puro espectáculo. Adoptando la misma posición (sentado e inmóvil) y función que el espectador.

A pesar del paralelismo con la citada película de Hitchcock, aquí se muestra la acción pura, vaciada de toda dramaturgia, apenas una tenue narración, casi un esbozo: *Un hombre que busca a una mujer* y en esa búsqueda *una mujer le conduce a otra mujer, que le conduce a otra... siempre bajo la advocación de la ausente*¹².

Guerin cita un verso de Petrarca que arroja luz sobre este argumento: *buscando en otras vuestra forma verdadera*. Este pretexto es la condición *sine qua non* para que el director haga de esta película un carrusel de rostros y gestos, puro placer para la mirada (masculina).

*Divisaba a una de esas personas cuyo peculiar rostro nos anuncia la posibilidad de una nueva dicha. La belleza, al ser peculiar, multiplica las promesas de felicidad. Cada ser es como un ideal todavía desconocido que se abre a nosotros. Y el ver pasar un rostro deseable que no conocemos nos abre nuevos caminos que deseamos vivir*¹³.

Cada rostro se configura como un paisaje por el que transitar, la misión de la cámara no es otro que el de revelar y servir de receptáculo a ese carrusel de gestos y emociones.

Por otra parte, no sólo la mirada del Soñador organiza y controla lo que vemos, el cuaderno en el que toma dibujos el Soñador se configura como el libreto o guión de esta función visual, pues todo aquello que dibuja es todo aquello que vemos. Incluso comprobaremos como el tachar un dibujo, provoca que el personaje dibujado desaparezca del Café. La representación fricciona con lo real.

Junto a las imágenes que van desfilando ante nuestros ojos, los sonidos se agolpan y yuxtaponen componiendo un gran fresco sonoro en la secuencia. Las conversaciones realizadas en diferentes idiomas y acentos, el paso de bicicletas y tranvías o la música procedente de dos violinistas, todo ello fuera de campo, dotan al sonido de un valor cinemático por sí mismo.

Otro momento de intensidad mayúscula es convocado en la secuencia final de la parada del tranvía. Como en el Café del Conservatorio, el Soñador está sentado y mirando. Cualquier indicio le hace percibir la presencia de Pilar que ahora ha reemplazado a Sylvie en el imaginario amoroso del Soñador.

El paso del tranvía le anuncia la posibilidad de que aparezca Pilar (asociada a este elemento). El plano del Soñador mirando fijamente las cristaleras del tranvía obtiene su contraplano: la imagen parpadeante y palpitante de Pilar reflejada en las cristaleras del tranvía. Está claro que la realidad está condicionada por la percepción individual, y a lo largo de esta película se pondrá de manifiesto que la percepción del Soñador está desplegada sobre la imagen de Pilar, como la de Scottie estaba sobre la de Madeleine en *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

El movimiento lateral del tranvía que hace desplazar las imágenes reflejadas en sus cristaleras, unido a la imagen parpadeante de Pilar reflejada (Fig. 3), mas la mirada “arrebata” del Soñador (Fig. 4); nos hace elucubrar una posible metáfora cinematográfica. Pues el Soñador parece estar contemplando un espectáculo que

11 D. VILLAIN, *El encuadre cinematográfico*, Paidós, Barcelona 1997, p. 148

12 Extraído de la sinopsis de *En la ciudad de Sylvia*.

13 M. PROUST: *Contra Sainte-Beuve. Recuerdos de una mañana*, Tusquets Editores, Barcelona, 2005, p. 68

recuerda a los experimentos del pre-cine como el panorama o el zootropo. O también parece jugar el papel de montador ante una moviola. En este caso, el Soñador podría ser el rostro visible del montador que permanecía oculto en *Tren de Sombras* (José Luis Guerín, 1996), no podemos olvidar la función demiúrgica de la mirada del Soñador en esta película.



Fig. 3



Fig. 4

EL TIEMPO

Si hay una “lengua franca” que atraviesa todo el cine de Guerin, es la preocupación por el tiempo (y su paso) como sustancia modeladora de unas formas.

El hecho de que Guerin como artista, se sirva del cinematógrafo como herramienta de creación, no es en absoluto inocente. Un medio que, como afirmó Bazin, es capaz de embalsamar el tiempo¹⁴. El cine como el lugar en el que el fantasma toma cuerpo. Territorio donde se sacan los muertos y emergen las ruinas, el arte funerario por excelencia. Y es que el carácter indicial de la imagen cinematográfica es ser precisamente, la huella de una ausencia.

Se ha citado en numerosas ocasiones¹⁵ que el cine de Guerin gira en torno a una idea que parece surgir de la fusión de dos textos: la “Ontología de la imagen fotográfica¹⁶” y *En el Reino de las Sombras*¹⁷ de Máximo Gorki. O sea, el cine como elemento convocante de la presencia de una ausencia y la fascinación por la imagen primigenia cinematográfica. El resultado de esta indagación teórica se puede comprobar en su película *Tren de Sombras* (José Luis Guerin, 1996).

En la ciudad de Sylvia es otra etapa más en su particular indagación sobre el tiempo.

Varios estratos temporales se acumulan en esta película, originados por el recuerdo de Sylvie por parte del Soñador. Las huellas que deja esa desaparición, y el hueco que realza una ausencia, serán los faros-guía del Soñador en su periplo por la ciudad.

Como si se tratase de un relato proustiano, el Soñador tendrá que ponerse a la búsqueda de un tiempo perdido: el fantasma de Sylvie.

*Solo la vio una vez en la vida [...] pero esa tenue y vaga imagen, se ha conservado imborrable en su retina o en la memoria [...] se casó, tuvo hijos, sintió nuevas curiosidades, pero no, no se olvidó en todos estos años de una mujer entrevista fugitivamente [...] Y cada vez que la ve “Ciudadano Kane” y escucha al viejo Bernstein Leland evocar un momento parecido de su juventud, siente que quizás así nos haya sucedido a todos lo que en algún fugaz instante nos asaltó la ilusión de habernos topado con la mujer que el destino había señalado para nosotros*¹⁸.

Un tiempo mental fruto de un recuerdo. Por tanto, tejido en los dúctiles y maleables senderos de la memoria. Aparte de ejemplificar el contenido, la escritura cinematográfica de Guerin, también parece adaptar el modelo de escritura proustiana, pleno en pausas descriptivas, morosos cuadros alucinatorios en busca del tiempo perdido.

Este periplo evocador del Soñador, se encuentra dividido diegéticamente en tres noches. Un recurso similar a *Noches Blancas* (Luchino Visconti, 1957) o *Cuatro noches de un soñador* (Robert Bresson, 1971). Sin embargo, a diferencia de estos dos ejemplos, las indagaciones del Soñador tendrán lugar a la luz del día, quedando elididos sus quehaceres nocturnos (salvo en la 3ª noche).

Esta fragmentación temporal de forma concisa y material –acompañada de intertítulos ad-hoc- intensifica la idea del paso del tiempo.

Hasta la segunda noche, el Soñador va buscando rastros y rostros que le lleven hacia Sylvie: el recuerdo del pasado se solapa con el presente. En la escena del Café del Conservatorio se materializa esta indagación, y la aparición de Pilar le hace creer que se trata de su añorada Sylvie.

Con la entrada en juego de Pilar y el seguimiento de Él hacia Ella por las calles de Estrasburgo, como un

14 A. BAZIN, “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1999, pp. 23-32

15 A. ARANZUBIA COB, “Momias y fantasmas”, *Cahiers du Cinéma. España*, nº 14, Julio-Agosto 208, Madrid, pp. 72-73

16 A. BAZIN, *Op. Cit.*, pp. 23-32

17 VV.AA.: *Los escritores frente al cine*, Editorial fundamentos, Madrid, 1981, pp. 17-23

18 M. MARIAS, “La visión”, en el libreto *Textos*, VV. AA., Pack DVD José Luis Guerin, Versus Entertainment, 2008, Madrid, p. 55-57

trasunto del Scottie de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), el tiempo pasado se Sylvie ha pasado de estar superpuesto con el presente a estar mezclado, el recuerdo se ha hecho presente, Sylvie se ha encarnado.

Sin embargo, Pilar no es Sylvie como se le advertirá al Soñador en la secuencia del tranvía, quedando éste desolado por la ceguera que le ha jugado su deseo.

Posteriormente, en la tercera noche, el recuerdo de Pilar habrá suplantado al de Sylvie, quedando ahora Pilar tan idealizada como lo estaba Sylvie. Y nuevamente, volveremos a encontrarnos con un pasado (un recuerdo) solapado con un tiempo presente. Este hecho se puede apreciar en la serie de planos de calles ahora llenas de ausencia, en las que transcurrió la persecución del día anterior. Las resonancias hacia un pasado reciente se ponen en evidencia. Guerin nos aclara: *El tercer día no es más que una evocación del anterior; los mismos espacios pero ahora vacíos. La vida cotidiana se transforma en la evocación de un fantasma*¹⁹.

Esta afirmación nos apunta otro punto de interés: el espacio. Y es que el espacio y el tiempo son dos entidades indisolubles, lo mismo que forma y contenido.

En su película anterior, *En Construcción* (2001), la emergencia de las ruinas de un cementerio romano, revelaron cómo las piedras del pasado siempre esconden los restos de los que transitaron por ese espacio.

En este caso, la ciudad de Sylvia se convierte en un espacio altamente connotativo, que le habla de Sylvie al Soñador permanentemente. Los espacios y sonidos de esta urbe evocarán la presencia de la ausente: *“Parlo-teo visible” de los cuerpos, de los objetos, de las casas, de las calles, de los árboles, de los campos*²⁰.

Un elemento esencial en este aspecto es el tranvía, que funciona como metáfora del cruce de destinos y cuya presencia va a ir ligada a la presencia de Pilar/Sylvie.

En la última secuencia del film, el Soñador acudirá a la parada del tranvía en la que subió el día anterior con Sylvie y esperará morosamente a que se produzca la revelación de su presencia.

En dicho lugar, se darán cita algunos de los personajes que han ido apareciendo a lo largo de la película, configurándose este espacio como un palimpsesto de capas temporales. Metáfora que se visualiza en el cuaderno de notas y dibujos del Soñador (memoria de todo el periplo del Soñador), cuyas hojas revolotean agitadas por el viento, oscilando del principio hasta el final: la página en blanco.

LA PUESTA EN SITUACIÓN

El título de este capítulo bien podría ser ¿de qué hablamos cuando hablamos de puesta en situación? A continuación, intentaré “poner en su sitio” este término arrojando luz sobre él.

La puesta en situación no es ni más ni menos que una variante de la noción de puesta en escena (mise en scène), término de origen teatral que Alexander Astruc²¹ trasvasó al universo cinematográfico.

La cuestión de puesta de escena tiene que ver con la manera en que el cineasta dará forma a las imágenes y sonidos del film mediante un conjunto de elecciones y renunciadas (similar al montaje), que atañen a los elementos constitutivos de esas imágenes y sonidos. En la gestión de la puesta en escena se manifestará el pensamiento del cineasta y su concepción del cinematógrafo.

Más allá de la mera consideración temática de las películas, la puesta en escena se configura como la *materia misma del film, una organización de los seres y las cosas que tiene sentido en sí misma, tanto desde el plano moral como estético*²².

Truffaut lo aclara más si cabe: el término puesta en escena designa más bien el conjunto de decisiones tomadas por el realizador: la posición de la cámara, el ángulo elegido, la duración de un plano, el gesto de un

19 C. LOSILLA; G. DE LUCAS; A. QUINTANA: *Op. Cit.*, p. 28

20 R. BRESSON, *Notas sobre el cinematógrafo*, Ediciones Ardora, Madrid, 1997, p. 24

21 A. ASTRUC, “Notes sur la mise en scène”, en *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, Archai-pel, París, 1992

22 A. BAZIN, “Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien?”, *Cahiers du Cinéma*, nº 44, febrero 1995, pp. 17-18

actor, y aquéllos sabían que puesta en escena era a la vez la historia que se cuenta y la manera de contarla²³.

La puesta en situación, como he comentado antes, se configura como una variante de la puesta en escena. El causante de este pliegue es la entrada del azar en el texto fílmico.

Si mediante la puesta en escena el autor ejerce un control sobre los diferentes elementos que dan forma y sentido a las imágenes y sonidos; con la puesta en situación se tiende a rebajar el ese control y se predispone al pacto con el azar.

Empleo el término “pacto”, en detrimento de “lucha” o “batalla” que utilizó Noël Burch²⁴ para referirse a esta misma idea, puesto que el azar en el cine de Guerín no es algo que haya que combatir sino compartir. Es decir, hay una predisposición por parte del cineasta a la emergencia de lo azaroso.

Ahora bien, el azar actúa como un descontrol controlado. Se tiende toda una maquinaria formal y estilística para encauzar ese azar en la medida de lo posible. Sobre todo en lo que atañe al punto de vista y a los cuerpos que desfilan delante de la cámara.

Para ejemplificar esta idea podríamos escoger cualquier secuencia de *En la ciudad de Sylvia* cuya acción transcurre por las calles (más de la mitad de la película se desarrolla en ese espacio), y comprobaremos cómo Guerín teje y gestiona todo lo relacionado con el encuadre y el punto de vista, y por supuesto la dirección de los actores profesionales. Sin embargo, su control no puede abarcarlo todo y esos actores profesionales están mezclados con la vida urbana “líquida” de Estrasburgo. Son literalmente arrojados a interactuar con lo imprevisible. Ésto es un rasgo típico del cine moderno, cuya aspiración de obtener un mayor grado de realismo requería de este tipo de contaminación entre lo escrito y lo improvisado. Un cine a medio camino entre la ficción y el documental, cuya piedra angular sería *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954).

Pero no se nos debe olvidar que participamos de una construcción de la realidad o una estilización de la misma, por mucho que lleve el film la etiqueta de documental, conviene dejar claro que la naturaleza del dispositivo cinematográfico es parcial, selecciona un pedazo de realidad y excluye al resto. Ahí está el “pecado original” del cine y su hermano la fotografía. Es un oxímoron concebir estos dos dispositivos como reproductores de la realidad.

Dicho ésto, en la secuencia del seguimiento del Soñador a Pilar por las calles de Estrasburgo, Guerín introduce una ficción (los avatares de estos dos personajes) mezclada en un entorno donde reina el alea (Fig. 6). Los transeúntes miran al objetivo de la cámara, algunos incluso llegan a detenerse ante la misma, como en las películas de los Lumière. El recorrido de las bicicletas, las voces, los sonidos del paso del tranvía y otros elementos, conforman una auténtica sinfonía urbana.

El empleo por parte de Guerín de unos planos abiertos y con profundidad de campo, intentando desjerarquizar a Pilar y al Soñador, nos acercan al modo documental. En cambio, el montaje ajustado a la mirada del Soñador y al desglose plano-contraplano, remite a los parámetros de la ficción.

La fusión de estas dos esferas (la ficción y el documental) en una misma “realidad”, provoca un estado ideal de enunciación, pues como afirmaba Godard: *el mejor documental es el que tiende a la ficción, y a la inversa, la mejor ficción es la que tiende al documental*.

La duda que nos atañe ante lo que vemos, sobre si es algo preparado o casual no es baladí. Incluso podríamos pensar que lo que catalogamos de aleatorio, no sea más que una disposición consciente de elementos por parte del cineasta. El propio Guerín da buena cuenta de ello: *Considero que el cine está en perpetua tensión entre el cálculo y el azar: En esta película quería organizar las cosas más que en “En Construcción” [...] No podía filmar libremente en las calles, dejándolo todo a la lógica del azar. He rodado en Estrasburgo, una ciudad sin tráfico, silenciosa, en la que es fácil organizar una coreografía de bicicletas y tranvías, también silenciosos*²⁵.

23 F. TRUFFAUT, “Sacha Guitry, cinéaste”, en *Le cinéma et moi*, París, Ramsay, 1977, pp. 11-19

24 N. BURCH, “Funciones del alea” en *Praxis del cine*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2004

25 C. LOSILLA; G. DE LUCAS; A. QUINTANA: *Op. Cit.*, p. 26

Así pues, lo que podríamos considerar como azaroso, en ocasiones no es más que el fruto de una disposición coreografiada, como se puede comprobar en varias vistas de las calles.



Fig. 6

En la secuencia del tranvía, en la que el Soñador y Pilar mantienen una conversación (la única escena dialogada en toda la película), también se pueden rastrear ecos de la puesta en situación y la dialéctica entre lo aleatorio y lo calculado. *Tenía un diálogo escrito, preparado y ensayado con los actores. Pero lo voy a enfrentar con algo imprevisible: el recorrido habitual que hace un tranvía por la ciudad de Estrasburgo [...] Con qué diálogo o con qué pausa me va a coincidir una parada del tranvía; la luz que oscurece o ilumina un rostro, en qué pausa o diálogo*²⁶. En esos momentos es cuando penetra lo aleatorio, siendo Guerín el primer sorprendido ante el acontecimiento del azar. Como él mismo afirma: *En la ciudad de Sylvia es una película pensada para pactar con el azar*²⁷. En todas estas reflexiones hay una idea primigenia que comparte el cine de Guerín con el cinematógrafo bressoniano y es la de *provocar lo inesperado*²⁸ en la fase de rodaje para que penetre en la película el azar, una pasión por la exactitud combinada con la espontaneidad.

*Maravillosos azares aquellos que operan con precisión. Reservarles de antemano un lugar en tu composición*²⁹. O también: *Rodar es ir al encuentro. Nada en lo inesperado que no sea secretamente esperado por ti*³⁰. Estas reflexiones sobre el rodaje parece seguirlas al pie de la letra Guerín.

Fíjense que tanto Bresson como Guerín incluyen en sus razonamientos al pensamiento, al control, al cálculo junto al azar y lo imprevisible. No son categorías excluyentes sino insolubles.

Por otra parte, la asociación de Guerín al magisterio de Bresson no es una ocurrencia de quien escribe és-

²⁶ Declaraciones de Guerín en el programa sala 33. <http://www.tv3.cat/videos/1211409/A-la-ciutat-de-Sylvia> (Última consulta 21/09/2010)

²⁷ Íbidem

²⁸ La nota completa es: "Provocar lo inesperado. Esperarlo" recogida en: R. BRESSON, *Op. Cit.*, p. 78

²⁹ R. BRESSON, *Op. Cit.*, p.36

³⁰ R. BRESSON, *Op. Cit.*, p. 81

to, el propio Guerín reconoce ser “un cineasta bajo la influencia” del autor francés: *cuando yo era joven tuve una etapa fundamentalista en la que dejé de ver cine porque me parecía incompatible y banal con el Cinematógrafo en el que yo militaba, no podía disfrutar las películas que no fueran de Bresson*³¹.

EL RETRATO

Buena parte de la culpa de que Guerín rodase *En la ciudad de Sylvia* la tiene su protagonista femenina, Pilar López de Ayala.

*Entiendo el cine como deseo, por lo que me sería muy difícil filmar a alguien que detesto. Para mí es fundamental conseguir una empatía con el rostro que estoy filmando [...] No había pensado en Pilar por haberla visto en el cine. Habíamos coincidido en festivales y me impresionaron mucho sus ojos luminosos, su condición de mujer luminosa. Debía filmar esos ojos*³².

Ese deseo por filmar un cuerpo, un rostro y una mirada, es el origen y causa por la cual Guerín emprende este proyecto. Esta actitud le emparenta con los cineastas de la modernidad, movidos por el deseo de filmar a las actrices alejadas de su condición de estrellas –aprendido de Bergman, Rossellini o Renoir– y estableciendo un nuevo pacto entre el contrato económico y la experiencia real.

*¿Qué movía a los cineastas hacia el cine? Renoir empezó a filmar porque la muchacha de la que estaba enamorado quería ser actriz, y el propio Bresson separó a Anne Wiazemsky del equipo de rodaje de “Al azar, Baltasar” para vivir junto a ella, en una casa, un poco aislados del resto. Suele haber algo turbio, extraño, obstinado, en el retrato femenino: en la obsesión de Josef von Sternberg por fijar incorruptible la belleza de marlene Dietrich, o en la clase de evocación de Fassbinder en su film sobre Verónica Voss, la estrella consumida de la UFA*³³.

A raíz de la creación de la “política de los autores”, la visión de la Historia del Cine ha estado marcada por una intensificación de la figura del director frente a otros aspectos. Podría replantearse una nueva lectura de esa Historia atendiendo al encuentro entre el director y la actriz. Cómo afecta al estilo de un director, la fricción y quemadura en el plano del cuerpo femenino.

Se podría establecer una genealogía que podría comenzar con Lilian Gish-David W. Griffith; pasando por Anna Karina-Jean Luc Godard, Sandrine Bonnaire-Maurice Pialat; hasta llegar a Uma Thurman-Quentin Tarantino, Laura Dern-David Lynch.

José Luis Guerín, se suma a esta “línea imaginaria” exponiendo a Pilar ante el objetivo de la cámara en una secuencia en la que se logran los momentos de mayor intensidad expresiva de toda la película.

Me refiero a la escena del seguimiento del Soñador a Pilar en la que ambos comparten encuadre y Pilar mira directamente a cámara, subrayando el carácter pregnante de este momento en el film. El rostro de Pilar se dilata en el tiempo, mientras vemos al Soñador acercándose a ella (**FIG. 7**). Como afirma Gonzalo de Lucas: *en la filmación de ese rostro está lo más hermoso de la película, en tres o cuatro planos de Pilar*³⁴.

Da la impresión de que el tronco nodal de esta película se encuentra en esta escena –en filmar el rostro de Pilar– el resto es superfluo, mera justificación para desembocar en ese momento de revelación para el espectador. Un momento expresivo mayúsculo, casi una epifanía.

Las intenciones de *En la ciudad de Sylvia*, podrían haber tomado la forma de un *Screen Test* warholiano, o un casting³⁵. Guerín, en cambio, opta por barnizar un deseo o una idea con un mínimo presupuesto narrativo, algo similar a lo que llevó a Abbas Kiarostami a realizar *Shirin* (2008).

31 A. ARROBA, “Conversación con José Luis Guerín” en *Letras de Cine*, n° extra monográficos, Valladolid, 2004, p. 140

32 C. LOSILLA; G. DE LUCAS; A. QUINTANA: *Op. Cit.*, p. 27

33 G. DE LUCAS, “Las mujeres y los días” en *Cahiers du Cinéma. España*, n° 21, Marzo 2009, Madrid, p. 82

34 C. LOSILLA; G. DE LUCAS; A. QUINTANA: *Op. Cit.*, p. 27

35 Esta idea del casting, ya estuvo a punto de materializarla en el proyecto *Jeanne 92*, en el cual exploraba una posible recreación de Juana de arco a través del imaginario femenino presente.



Fig. 7

Llevando esta idea del retrato más allá si cabe, existe una pieza preparatoria para *En la ciudad de Sylvia* titulada *Mujer esperando un tranvía*³⁶ de apenas un par de minutos en la que José Luis Guerín realiza un moroso retrato de Pilar intentando captar en su rostro el instante de la revelación. Esa revelación emerge en el momento en que Pilar tras varios ensayos sonrío; es una chispa fugaz, pero con una fuerza arrolladora.

Para que el cinematógrafo actúe como revelador de los rostros, es necesario un tiempo de espera. El retrato en el cine, al contrario que en la pintura o la fotografía, se nutre de un componente esencial: el tiempo. Un tiempo que roza el rostro y se acumula en él, haciendo posible filmar sus mutaciones y los cambios de expresión a tiempo real, en tiempo “material”. Esta sintonía entre tiempo real y tiempo filmado está, por otra parte, en la base de la teoría realista promulgada por André Bazin. Es en ese tiempo en el que se hace visible la revelación de lo oculto, lo imprevisible. Una manera especial de “hacer ver”.

Como corolario, sirvan estas palabras del propio Guerín:

*El cine como gran arte del retrato. Cuando filmas a una persona y te preguntas cómo extraer lo más emblemático, singular y bello de ella, te haces las mismas preguntas que se hacían los pintores clásicos cuando pensaban cuestiones como dónde situar a esta persona, hacia dónde se debería proyectar la mirada, qué situación crear para captar a la persona que se retrata, qué gestualidad buscar y cómo conseguirla, etc. [...] El gusto por extraer lo que yo llamo “el gesto revelador”, que es algo que va mucho más allá de las fronteras entre documental y ficción. Es el gusto del cine por el retrato, algo que me gustaría desarrollar*³⁷.

Por otra parte, *En la ciudad de Sylvia* es una película construida sobre la (no)imagen de Sylvia. El personaje masculino intenta escudriñar en los diferentes rostros que se dan cita a lo largo de la película, el rostro de su amada. *Buscando en otras vuestra deseada forma verdadera*³⁸ parece decir el Soñador. Andando a la búsqueda de la presencia mítica, de un ideal.

En la secuencia del Café del Conservatorio, el retrato adquiere una dimensión dual: por un lado, el que

36 Forma parte de los extras del DVD editado por Cameo.

37 A. ARROBA, *Op. Cit.*, p. 137

38 Extraído del soneto de Petrarca: “Se marcha el viejo cano y blanco”

proporciona la cámara de cine centrando su atención en un rostro, y por otro, el retrato dibujado de esos rostros que hace el Soñador en su cuaderno.

Este juego de representaciones con diferentes herramientas de creación (la cámara-cine y el lápiz-dibujo) es muy prolijo, evocando otro juego de este tipo que tuvo lugar bajo un membrillero en la película de Víctor Erice *El sol del membrillo* (1992).

FICHA TÉCNICA

Título original: En la ciudad de Sylvia

Producción: Eddie Saeta (España) y Chateau rouge (Francia)

Nacionalidad: España (80%) - Francia (20%)

Año de producción: 2007

Director: José Luis Guerín

Guión: José Luis Guerín

Montaje: Nùria Esquerra

Fotografía: Natasha Braier

Dirección artística: Maite Sánchez

Sonido: Amanda Villavieja

Intérpretes: Pilar López de Ayala, Xavier Lafitte, Laurence Cordier, Tanja Czichy,

Eric Dietrich, Charlotte Dupont.

Duración: 85 minutos

Metraje: 2298 metros

Formato: 35 mm / Color

Estreno: Festival de Venecia 2007 – Sección Oficial

Fecha de estreno comercial: Septiembre 2007

Página web: www.eddiesaeta.com/sylvia

Sinopsis: Un chico en una ciudad mira a una chica. Después mira a otra, y a otra...