

En la ciudad de Sylvia

Guerín y los contraplanos de la espectralidad

Julio Ángel Olivares Merino
(Universidad de Jaén)

“Estamos contruidos en memoria, somos a la vez infancia, la adolescencia, la vejez y la madurez.”

F. Fellini

“Una vez había corrido detrás de un hombre convencida de que era él. Se había cansado de llamarlo por el nombre de Ángel, pero él no se había girado.”

Ángela Becerra,
De los amores negados

“Un éclair... puis la nuit!– Fugitive beauté
Dont le regard m’a fait soudainement renaître
Ne te verrai –je plus que dans l’éternité.”

Charles Baudelaire, “A Une Passante”



1. Claqueta de génesis: sobre planos, miradas y poética desbordada

El cine es un arte de inmanencias explícitas o sugeridas, alardes de presencia subrayada o insinuaciones de un destierro concienzudo fuera de marco, ausencias significativas que dialogan impostadas imaginariamente con los significantes materializados en un latido visual preciso. En tal dinámica de inclusión y exclusión de los constituyentes para la configuración de cada plano, se puede inferir la elección por parte del realizador u otras instancias rectoras de peso en la elaboración del discurso fílmico –como el director de fotografía– que obedece, bien a un proceso de selección metódica y concienzuda combinación de los elementos visuales (BORDWELL, 1996: xiii) o a un fraseo inconsciente, improvisado, por parte del visionario tras la cámara, en todo caso, pertinencias al imaginario, estilo y la caligrafía del director. A pesar, con todo, de la marcada diferencia entre la emersión que cobra impresión en el metraje y aquella que sólo se adivina –“fluctuante”, actualizada o no en la contingencia discursiva (BURCH,

1973)–, no podemos afirmar categóricamente que la presencia en el plano suponga la denotación evidente y garante de la existencia o preeminencia cualitativa en la textualidad fílmica u otros modos artísticos, no especialmente en unos tiempos como los nuestros, en la era de heredades posmodernas, la orografía de lo movedido, la infinita y ambigua reverberación del signifiante, la poética del relativismo, tan querente de mostrar la fuga de centros de significado y enmarque absolutos, la huida a dimensiones periféricas, subliminales, fantasmáticas, que merecen predicamento precisamente por la marcada propuesta allende lo asumido.

Allende la singular versificación y configuración de los campos vacíos, uno de los índices más sustanciados de presencia ausente en el cine en las últimas décadas ha sido, sin lugar a dudas, la mirada suspendida y vaciada que muestra el desvelo sin consuelo, la desesemantización límite y la esencia de un sujeto en un último intento de persistir reverberada y confirmadamente en un contraplano, tras el intercambio autodiegético –interpelación, autorreferencialidad y

autorreflexión agónicas frente a un espejo— o dialógico, apelando conativamente al receptor y cifrándose en un diástole textual fuera de la propia obra. En el cine español, en concreto, han sido varias las ilustraciones de esta vectorialidad centrífuga que manifiesta, fuera de la espiritualidad del caos que guarece al actante, una suerte de síntoma testamentario de la muerte en vida o en escena. Entre otras, cítense, deudoras de la doliente expresividad o éxtasis enajenado propio de las ideaciones de Ingmar Bergman o Dreyer, grafías del trauma y el dolor existencial, la mirada abisal de Emma Vilarasau a la nada o al reflejo enfermizo de los espejos en *Los sin nombre* (Jaume Balagueró, 1998), la enunciación del desgarró y la sevicia en ojos de Judith Diakhate en *La noche de los girasoles* (Jorge Sánchez Cabezudo, 2005), la faz entre dos mundos de Nicole Kidman en *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), la lágrima contenida de Javier Bardem en *Mar adentro* (Amenábar, 2004), la mueca arlequinesca y desubicada de Karra Elejalde o la catatónica de Ana Álvarez en *La madre muerta* (Juanma Bajo Ulloa, 1993), la de la consunción, demencia e involución del padre (Héctor Colomé) en *Azuloscurocasinegro* (Daniel Sánchez Arévalo, 2006), la del abismo de la indefinición y el terror más absoluto de Laia Marull en *Te doy mis ojos* (Icíar Bolláin, 2003), la de la perversidad vírica e insoslayable en los ojos arácnidos de Günter Meisner en *Tras el cristal* (Agustí Villaronga, 1985), el odio y la desesperación como calvarios instalados en la mirada de Juan Diego en *El séptimo día* (Carlos Saura, 2004), la autorreflexividad alienadora de Sarah Polley en *Mi vida sin mí* (Isabel Coixet, 2003), la perplejidad acentuada por el contagio de la infancia manifiesta en Fernando Fernán Gómez en *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), la abulia existencial de Marisa Paredes en *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), la silente y esquizoide divagación contemplativa de Ingrid Rubio en *Trastorno* (Fernando Cámara, 2006) o la máscara de la alienación que luce Ariadna Gil en *Ausentes* (Daniel Calparsoro, 2005).

La mirada abstraída, sin embargo, también ha constituido en el cine español una interpelación productiva y conjura esencial o reconstituyente, una ausencia convocadora de presencia, sobre todo en filmes que pivotan en torno a la revelación de transcendentales.

Tal es el caso de las epifanías iniciáticas de Ana ante la monstruosidad, el infinito o la muerte en *El espíritu de la Colmena* (Víctor Erice, 1975) y la niña del mismo nombre en *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975), o la mirada globalizadora y transhistórica de Pilar López de Ayala —desdoblada en apoyatura, eso sí, en la persistencia retiniana de la cámara de vídeo— al rellenar los espacios e intersticios de incertidumbre en *Obaba* (Montxo Armendáriz, 2005), esa historia coral sobre nuestro ser disperso en álbumes de fotografías y ecos de la comunidad perdida en el ayer.

En unos y otros casos, en la mirada que se diluye y aquella que constituye, el contraplano se erige en elemento fundacional, bien como explicitación de lo focalizado, figuración expresa en una gradación que va desde el vacío hasta la saturación, invocaciones reales o irreales, bien como esbozo de lo circunstancial, el entorno. Ciertó es que, en determinados casos, lo focalizado se hace necesariamente elíptico o, por mejor apuntar, no existe. Nos referimos a aquellos casos en los que la mirada cobra un valor autosuficiente y pleno, en cualquiera de las dos modalidades apuntadas, ya como enunciación de la vacuidad absoluta —ojos que se sumergen en lo absorto de la disolución, sin mirar nada, hipnotizando al espectador y sumiéndolo en una interpelación de martirologio— ya como pupilas e iris que irradian el potencial de la serenidad, la idiosincrasia que no necesita retroalimentación de planos visualizados para conformar su identidad.

Y con jeroglíficos tales de la mirada sueña también José Luis Guerín... Accedamos a sus duermevelas de obturador, lente y parpadeo.

2. En la ciudad de Sylvia: suspensiones y mística fílmica

Es cometido del presente estudio la aproximación a la mirada dual que José Luis Guerín esculpe en su poemario neorrealista *En la ciudad de Sylvia*, la observación como inmediatez convocadora de presencias, creadora y fértil en su plasmación, a la vez que pulsión desrealizadora, opacitadora, borradora, caligrafía de la ausencia que proyecta manifestaciones varias del espectro de sí mismo. Nuestras disquisiciones puntuarán la metódica emersión de

contraplanos necesarios de la mirada, el troquelado de siluetas áureas, transparencias y fugas dinámicas en planos estáticos como sintagmas fundacionales dentro de las costuras narrativas evanescentes de Guerín y el metraje imperceptible de Nuria Ezquerro en este opúsculo cinematográfico. Es ésta una película fantasmática –erigida sobre el silencio y la estasis–, en torno a un sujeto crepuscular, etéreo, ausente, infiltrado en los enclaves físicos de una ciudad suspendida en el tiempo (1), un filme sobre miradas que documentan, ven, pero diluyen al imaginar, al interpretar erróneamente, miradas que, merced a la bohemia voyeurística del focalizador andrógino, evocan y convocan una cadencia de diástoles perecederos y un abismo existencial que es el epicentro del *horror vacui* conferido por el discurso del director catalán.

Sin aditivos, efectismos o connotaciones que no sean las de la propia multidimensionalidad de los planos, visceral o serenamente directos, que conforman esta divagación o digresión fílmica, un ejemplo ilustrativo del cine ojo de Vertov y la sustanciación de la realidad en pantalla proclamada por Bazin (1973: 69), *En la ciudad de Sylvia* marca ya desde su apertura un *tempo* y unos modos des-familiarizados, experimentales, que retardan la percepción dentro y fuera de la diégesis. El realizador abunda en la proclividad del protagonista a disecionar la realidad con su mirada, en actitud absorbente y, como consecuencia, también el espectador se siente abocado a un posicionamiento en la expectación, obedeciendo a un estímulo doble: el más inmediato, la clausura de la estampa del focalizador diegético y, en un segundo plano, como consecuencia de su naturaleza contemplativa, la vectorialidad de esa mirada, el afán de descubrir una realidad de contraplanos a través de los ojos del protagonista. En ambas vectorialidades de percepción, la empatía representa un papel fundacional, delineando una multiplicación de miradas hipodiegéticas e hipotéticas: el espectador observa al observador diegético mientras los entes focalizados por éste se sumen en contemplaciones entre sí o de otros aspectos, en ocasiones devolviendo la atención o violación de mirada al actante *voyeur*.

A sabiendas de incurrir en la monotonía y ralentización extremas, Guerín construye un filme pertinente a su caligrafía de cine y modos personales en estado puro, una coalición con la espontaneidad y la simpleza cuya génesis se recrea en el abismo de los tiempos muertos, emerge mediado el metraje por medio de un intercambio dialogado que resulta insólito en la absoluta quietud introspectiva de la cinta, para volver a sumirse en un autismo de acinesia y afasia anuladoras, todo ello con la sonoridad de lo urbano basculando entre texturas de fondo, la impostación puntual de una polifonía caótica.

Sea como fuere, entre la suspensión de la parte introductoria y el estatismo de clausura existe una nítida diferencia, cifrada en términos del anhelo y la receptividad. Así, en un principio, el protagonista explota el vínculo sentimental entre el lugar y la vivencia, desnudando la memoria para dotar de significado al territorio y sus constituyentes; busca, interpela a la realidad, abierto a descubrir la fisicidad de su ideal, pretendiendo huellas de hierofanía, reverberación de lo sagrado en aspectos de la cotidianidad, mientras que en el segmento final del metraje –no podemos referirnos a desenlace en una película cuyo desarrollo no es sino un *continuum* improvisado –tanto como minuciosamente calculado (RIMBAU, 2007: 11)–, el observador se ha abandonado a la resignación, al final de su búsqueda, a la nada –impelido, sobre todo, por ese gesto de la feminidad-simulacro de Sylvia que le pide silencio, anula su anhelo de cortejo contemplativo– y se debate entre la expresividad dispersa de una mirada a la nada y ciertos estímulos que aún parecen sugerirle referentes míticos de contemplación. Es, por tanto, un salto cualitativo entre la sed apolínea –vitalista– y la dolencia dionisiaca –existencialista–, una caligrafía de degradado y ensombrecimiento paulatino que constituye un diario de la consunción desarrollado en tres días –número cabalístico–, sin catarsis ni resurrección contigua al tercer acto o jornada de contemplación. (2)

El neorrealismo de Guerín, tildado en ocasiones de artificioso, se destila en sus planos contruidos sobre la sensación de ruina, la irradiación del *punctum* barthesiano en toda estampa común, además de la fuerza centrípeta de cada enmarque querente de ser contemplado en sublimación ponderada del detalle.

Es su carismático método de filmación una invitación al trance, una versificación quimérica que nos aboca a las fantasmagorías del envés, a coreografías inusitadas de lo trascendental, a los colores de la pulsión, a eclosión y estela de vestigios derivados de trances visionarios en una fragua y experimentación directa, improvisada, de la realidad, al más puro estilo del *cinéma vérité*. En pureza, las coordenadas de su meditación e imaginación son las de una filmación cuya brújula itinerante es inercia a la tragedia, una materia mimética que parece desplegarse sin mediación por parte del “meganarrador” o “grand imagier” del discurso (LAFFAY, 1964: 81), otro de los fantasmas de una obra autárquica en la que el realizador delega la potencialidad significativa directamente en la mirada del focalizador narrativo (como el centro de conciencia de Henry James en sus obras) e, indirectamente, en esa sucesión de imágenes que requieren la exégesis diegética por parte del espectador (GAUDREAULT, 1988: 170-171) (3). En consonancia, los contraplanos de Guerín son espacios del vacío, de la oscuridad, rostros vaciados que se invisten de volumen, una constelación de imágenes heridas de disolución e irrealidad, como encuadres primos, repetidos en estribillos visuales que marcan una sensación de singular fraseo metódico en el marco de contingencia arbitraria. (4)

3. La imagen en el ámbar: Guerín y la ciudad del absoluto

Como en el cine de Hitchcock –en especial su fundacional *La ventana indiscreta* (The Rear Window, 1954)–, en *En la ciudad de Sylvia* la injerencia contemplativa del protagonista es un acto cognitivo motriz. No en vano, mediante su mirada, éste documenta, sustrae, demarcando planos de elasticidad interpretativa y simbólica para habitarlos o significarlos. De igual modo, su mirada es performativa, ya que sobre la realidad proyecta sus esquemas preconcebidos, la esencia fantasmática de esa feminidad que le obsesiona –trasunto, además de la recuperación de la inocencia (5)–, condicionando, por momentos, la realidad al modo de existencia personal que esboza en su cuaderno de borradores impresionistas (6). Su contemplación tiene, por ello, un carácter terapéutico y apotropaico que trata de descifrar entre obs-



Seguimientos de lo ectoplasmático:
la interpelación de las formas

trucciones ópticas propias de un “espacio cubista” (BORDWELL, 2007: 69): al crear, conjura el dolor de la ausencia y marca el palpito estético de una película que pivota en torno al deseo. El espectro es memoria encantada, doliente, anhelo que lo predispone al reencuentro con la pulsión perdida, ese amor que se erige, precisamente, en el principal fantasma dentro del discurso fílmico. Eros hechiza y subyuga al protagonista, suplantando, además, la personalidad de la feminidad perseguida a través de las calles de una ciudad de nombre desposeído, creando un estado de insinuación pasional. Con todo, y a pesar del constante cortejo por parte del observador, a pesar de su persistente y obsesiva proyección de la ensoñación sobre las circunstancias de lo real –catarsis en potencia–, lo que remanece finalmente en acto es la soledad, la inanición sentimental, la imposibilidad de consumir el abrazo o la comunión apasionada (7), la unión con la amante ideal. El deseo se ve actualizado y subrayado también por una frase –“Laure, je t’aime”– que, como plasmación de lo que calla el protagonista pero dejan entrever sus arrebatos y miradas, marca varias de las fachadas del ámbito urbano en el que se desarrolla la “acción”, constituyendo una reverberación petrarquiana en un texto que homenajea a otros clásicos, como *La divina comedia*.

En el primer acto, un tratado sobre la *mostración*, la mirada incisiva del observador –como metáfora de la dinámica captadora de la cámara– trata de sintetizar y descubrir el absoluto entre los nudos visuales (ARNHEIM, 1982: 155-169), en la vorágine,

en lo centrífugo, entre la masificación exponencial de los rostros, las mil y una voces del caos y la fragmentación polifónica del presente huidizo (8). Durante esta conjura epifánica de imágenes en ociosidad de estío, la factura visual –eclosión gozosa de luz– armoniza con el ímpetu y sed observadora del protagonista, si bien contrasta con la umbría de su soledad, de su letanía y querencia desesperada. Sylvia, el nombre, el signifi-
ficante y significado de la emoción y el deseo gravita sobre la totalidad, prefigura y mediatiza su contemplación (9). Mediante el desglose y la especulación contemplativas –unidireccional, pues el contraplano rara vez implica el cruce de miradas con el actante focali-

un referente que no es sino ilusión, la plasmación de rostros que denotan melancolía, zozobra, perdición o, contrastivamente, sonrisa, serenidad (11). Este lienzo multifrénico no es solamente la enunciación de diversos estados de ánimo coetáneos o sincrónicos ante la mirada solipsista del observador sino también la traza simultánea, en un mismo plano, de lo diacrónico, las diferentes etapas o estados por los que pasa el amor de pareja a medida que el tiempo discurre, desde el trance de embebecimiento pasional hasta el hieratismo y la duda (12), definido, pues, como algo perecedero, una ilusión que escapa, un fantasma.



Intersecciones de lo falible: la carnalidad de la decepción

zado–, se pretende erigir el receptáculo catalizador y dar cuerpo a la quimera en aras de reeditar un evento del pasado –real o ideación, no llegamos a saberlo a la postre– y exorcizar las mil y una reverberaciones en su ser desde entonces. Es éste un anhelo de trascender la aporía y el abismo que le provoca la evocación insomne, conciliar ensoñación e irrealidad a partir del guión expreso sobre un cuaderno o bitácora reflexiva (10).

La sensación de exilio es constante, una no pertenencia a los espacios, una fluctuación consustancial al momento propio de la dispersión posmoderna, la capacidad fijativa que se diluye tras haberse anclado a

Finalmente, momento de revelación demarcada tras la efímera apropiación de esos rostros-borrador, esas sombras en la caverna, el realizador introduce en escena a la musa epicéntrica, ese detalle que el protagonista pretendía priorizar como estímulo rector en el mar de sargazos que supone la realidad. Se va delineando tras el cristal de su vaso y el del café –doblemente diferida, pues–, revelándose gradualmente desde el otro lado de la opacidad, poco a poco tornada hialina. De hecho, este personaje quedará ligado a la esencia de los cristales o espejos a lo largo de todo el filme, mitad realidad de este lado, mitad espejismo desde el otro ámbito de la luna especular. Su expre-

sión, su garbo y sus movimientos resultan electrizantes en comparación con el jardín de estatuas contempladas y dibujadas hasta ese instante. De este modo, tras la explosión del color de su vestido y la vivacidad de sus movimientos, la mujer legará un hilo de Ariadna que el observador seguirá en una búsqueda ritualizada, litúrgica (13).

Siguiendo parasitariamente la estela de esta feminidad, en el segundo acto –en el que se conjuga *mostración y narración*–, el observador se abandona a un periplo que lo lleva por calles del silencio y el vacío, una necrópolis en la que el color aparece drenado, salvo por puntuales emersiones de la acentuación cromática, oasis de los sentidos como el que instala en el discurso el vendedor de cerezas en una de las postas de tránsito (14). El movimiento de ambos actantes es diferencial: ella puntúa sólidamente su caminar, legando los ecos de sus pasos, siguiendo una estela consciente, un rumbo definido; él, sumido en el trance hechizado, traza la senda desde el desconcierto y la subyugación a las elecciones de aquélla, levitando (15). La tensión que se crea en este itinerario de seguimiento, acercamiento e instigación al objeto del deseo, dilación del encuentro, puntuales distanciamientos, desapariciones y demás soluciones visuales de la odisea obsesiva nos devuelven al suspense de Hitchcock.

En puridad, el seguimiento a la mujer ligada al color y a la memoria supone la búsqueda del trazo que se resiste. Sin la apoyatura de música extradiegética alguna (16), el magma de imágenes queda suspendido en una vacuidad y abstracción reconocibles: la de nuestros instantes de reflexión entre la muda inapreciable de los momentos. Sólo se concibe el sonido de la pulsión y de la urbanidad en proceso (17), por lo que el paso del tiempo, ese *continuum* de hilación y costuras inapreciables –la estancada temporalidad lírica o subjetiva–, fluye en su acepción real o física sólo puntuado por el paso de los actantes, la emersión paratextual de los intertítulos que demarcan los tres días de progresión argumental, además de los parpadeos de los protagonistas (18). En este segundo acto, se da un momento insular en el que el observador pasa de sujeto y punto de vista rector a objeto observado: la feminidad perseguida emerge desde el otro lado del

cristal, nuevamente, con el realizador sirviéndonos contraplanos equívocos de la mirada del protagonista –la mujer contemplada en una estancia perdida allá en una de las fachadas de la plaza no es la pretendida– (19). Es éste un punto de inflexión a partir del cual el agente visualizador pierde control sobre lo focalizado y su clausura del absoluto, su aventura vindicativa de esencia y plenitud sentimental van degenerando ya hasta el final del filme en una soledad que no es sólo ausencia sino abandono y rechazo, contraplanos del vacío. Se cifra de este modo la irreversibilidad del tiempo, la caducidad de las contingencias (20), la imposibilidad de recuperar la esencia de un ayer, a no ser por medio de viñetas espectrales proyectadas sobre ese laberinto de espejos que es la ciudad (21).

El proceso de desaparición de lo anhelado se forja durante el tercer acto, único segmento del metraje en el que el diálogo, la palabra, eclipsa los sonidos del silencio y diluye la densidad lírica de la expectación. El protagonista aborda finalmente a la feminidad, llamándola por el nombre de “Sylvie”, proyectando sobre ella todo el magma imaginario de su cuaderno de bocetos –el papel como sudario de la aparición– y el esquema de su ficción preconcebida. El dinamismo de ambas figuras nómadas en el marco urbano pasa a ser, como la esencia del filme, una realidad latente, una sensación impelida inconscientemente. Los dos permanecen estáticos en el interior del tranvía –a este lado del cristal–, mientras a sus espaldas se suceden las marcas del paisaje de ese territorio *incertus* que constituye la ciudad. En la clausura de este movimiento, tres momentos marcados y diferenciales: por una parte, la feminidad impeliendo al cese de la locuacidad, el fin del diálogo entre ambos personajes (no más de ocho minutos), con ese dedo en los labios significando el silencio (22); por otra, el enmarque de la feminidad dedicándole un gesto de despedida desde la distancia, el único contraplano “*raccord* de mirada” que parece realmente conceder favor de plenitud al erigirse en observadora del protagonista; finalmente, la parentética secuencia en “Les Aviateurs”, con ese ritual de pulsión escenificada ante un espejo, convertidos los actantes (23) en reflejos–simulacro, subrayándose, asimismo, el vaciado de la fisicidad en favor de la materia virtual y espectral transferida al espejo. (24)

Al hilo de lo apuntado, no podemos evitar trazar un paralelismo entre la dinámica argumental y alegórica de *En la ciudad de Sylvia* y la que Dante concibió para su monumental *La Divina Comedia*, con puntos de conexión, pero también de expresiva inversión y clausura disímil entre ambas manifestaciones artísticas de la sed de amor. Así, tras el infierno del primer acto, la exposición a la palabra inaudible, babélica –la heteroglosia de diversas lenguas– y el rostro confuso de la multitud –los condenados–, el protagonista se abisma a una posibilidad de purga –cuando decide entablar diálogo con la mujer idealizada–, si bien los resultados son infructuosos. La despedida del poeta y Virgilio en la obra de Dante es la propia despedida del protagonista y la mujer en el filme de Guerín, aunque aquélla presagiaba el umbral del paraíso y el gozo una vez retornado a los brazos de Beatriz mientras que ésta insta un calvario de silencio y la imposibilidad de reencuentro con la amada “muerta”.

4. Travelling en retroceso: la mirada al nunca

En el epílogo, nuevamente *mostración* pluripuntual de detalles, la ciudad, otrora espacio abierto y laberíntico, se convierte en la prisión de la monotonía, un perímetro circunscrito que, como una parada de tranvía, se ve invadida cada día, a las mismas horas, por las mismas personas. Este segmento narrativo constituye el plano de la resignación y el desvanecimiento por parte del protagonista, depositario de una reverberación herida ya para siempre. Respondiendo a la dinámica de la tragedia, Guerín sanciona lo utópico, la ensoñación y devuelve el discurso a la vacuidad. Sólo el viento parece sugerir la implementación de lo imprevisible (25): aquello que disloca el cabello –como ya lo había hecho con las páginas del cuaderno del soñador–, los átomos de la realidad, el mundo, eminentemente femenino, de Guerín. El tono introspectivo de este epílogo, con una sucesión de planos de colectividad e individualidad que conforman un discurso de exhibición, nos recuerda, por su invocación fijativa de las feminidades, la textura onírica y un tratamiento decididamente fetichista del cabello, la poética expresiva, glamurosa y persuasiva del discurso publicitario (26). En este caso, el contraplano, mera anécdota aho-

ra, deja de ser razón de existencia, motivo de búsqueda, referente ideal y se pierde en la sucesión rápida, no motivada, de las hojas de ese diario gráfico del protagonista. Así, el filme se distancia de la esencia del absoluto, de esa identidad y cetro del *ars amandi* que se adivinaba entre líneas por momentos; se desvirtúa, regresa a la gélida plasmación de los entornos, de los espacios sin identidad, a la materialidad sin nombre, privada de alma, a su estado de inconclusión–el esbozo como concepto connotado en tantas pertinencias del filme– y, consecuentemente, su textualidad, como en otros lances del palimpsesto posmoderno, queda suspendida, varada y convertida en la memoria del duelo, la fantasmagoría cuya narratividad fragmentaria pretendía invocar (27). Es en este preciso instante cuando el protagonista delega en nuestra mirada, la del espectador, quien, lejos de inscribir su contemplación limitadamente en la del único punto de vista del filme, habrá pretendido, a buen seguro, trascender la mirada pasiva, superando la autoría impositiva de los planos subjetivos del actante (seleccionando otros centros o referentes de focalización dentro del contraplano que conforma la mirada del protagonista) o, en planos objetivos, desplegar y deshilar su propia poética de visionado. Así, el espectador se reivindica, viendo más allá del placer de ver mirar (NATCHE, 2007: 29) y su mirada sobrevive, como “hecho espectral” (Etienne Souriau, en AUMONT et al. 1996: 238-239), al acto de proyección (28), librándose de la desposesión y la nada invisible que contagia la clausura.

Sylvia, la fantasmagoría en su estado más primigenio y especular, aliena finalmente al anhelante, que remanece ligado a la estasis, al vacío y a la desaparición tras el postrero fundido en negro. Ahora más que nunca y ya para siempre, como alma en pena, se subyuga a la mujer que materializa ese deseo insatisfecho, una feminidad que, tras su última aparición, deviene reflejo espectral, espejismo ubicuo sobre los cristales, imagen sobreimpresionada en el espacio urbano –la ciudad queda, pues, bautizada definitivamente con su nombre– y, por ende, culmina la obsesión letal, convirtiéndose en el único horizonte de expectativas del observador (29), si bien ahora diferencialmente inalcanzable, vacío, con respecto al inicio esperanzado de la búsqueda.

Exprimido el metraje, el protagonista queda a la postre como el narrador enajenado de “La noche” (“La nuit”, 1887), de Maupassant –epítome del *flâneur* de la metrópolis decimonónica–, sumido, tras su febril vagar noctámbulo por la ciudad de París, en la materialización más gélida del silencio, la nada y la duda, preso en la pesadilla y el fango de un Sena moribundo. Con ello, Guerín logra nuevamente instalar en la ciudad y la carpa cotidiana un teatro de fantasmas –el que siempre estuvo allí–, perpetuando la ingravidez, coreografiando el silencio y habituándonos a los contraplanos de ausencia del tiempo pasado.

De la mano de este inclausurable realizador, subidos en el tranvía de los espectros, siguiendo un trayecto circular alrededor de las ciudades –con la redundancia y el aplazamiento de la revelación como principios expresivos–, aquello que nos es tan propio como ajeno, lo insondable y absoluto de nuestro ser, nuestra mirada se convierte finalmente en el tragaluz del infinito al que se refería Noël Burch. Visionar las películas de Guerín es viajar armoniosa y veladamente con un cualquiera que es, en pureza, un nosotros, acompañar activamente el movimiento de cada tren, suplantarle y ser camino, lejos de la impasividad de quienes esperan en la Ciotat de los Lumière la llegada de la locomotora. Para ello, sólo necesitamos abandonarnos a las viñetas de una existencia de posos urbanos que constituyen las más bellas alegorías, bascular receptivos entre lo telúrico y lo etéreo, el paso y la levitación, paseantes y observadores eternos como Jacques Tati, conscientes de nuestra capacidad de ser sorprendidos y proclives a la fascinación, sumidos en la perplejidad, atentos a la posible emersión ectoplasmática y mística del contraplano, siempre conscientes de que hemos de escapar a tiempo de su vorágine final de consunción para no ser uno más de sus espectros en ámbar fílmico.

Como compensación, merced a esa mirada mitificadora de lo común, la búsqueda de Cenicienta por parte del príncipe entregado a la mística del zapato de cristal y todo un mundo de lunas reflectantes, una contemplación que queda suspendida más allá de lo acomodaticio o convencional del cine clásico y los modos de representación institucional,



Guerín nos lega el alimento de lo insólito y la sensación, el hálito y el color, la evanescencia y plasticidad celebrada de un cuadro de Manet que reverbera mil y un marcos, la telaraña y el paroxismo de los detalles inasibles, todo en un jardín de cotidianidad habitado por flores de otro mundo.

NOTAS

(1) Heredando esa proclividad documentalista de lances anecdóticos de los Lumière, Guerín se abandona a un modo fílmico rayano en lo naturalista. Pretende sustanciar así la intrahistoria de los momentos –operando sobre la vida más que imitándola–, al tiempo que prioriza esos detalles que suelen pasar desapercibidos y que, sin embargo, guardan un significado esencial y testimonial. En este filme, Estrasburgo se erige en receptáculo silente, espacio bello y neutral que invita a la percepción retardada, la celebración visual de las figuras protagónicas, su gestualidad y sus movimientos, subrayados diferencialmente sobre un telón de constituyentes en armonía y serenidad fraguada, aparentemente sin concesión al contratiempo: ventanales, reflejos, tranvías, bicicletas y peatones de plácido caminar, como si de un fresco fílmico de Renoir se tratase. El director consigue plasmar este equilibrio, esta sensación homogénea, incidiendo, precisamente, en la multiculturalidad y la diferencia –vendedores africanos en las calles, mendigos o personajes marginales frente a individuos aseados, de clase media o alta–, una constante en su carrera fílmica.

Con todo, la película de Guerín no es simplemente un elenco de estampas comunes y cotidianas. Más allá del puro ejercicio documental, el realizador dota a su metraje de una dimensionalidad trascendental y mítica. De hecho, Guerín afirma haber concebido el filme como trasunto de ese argumento arcano que contempla la búsqueda de la dama renacentista por parte de su caballero.

(2) Una de las constantes temáticas de Guerín es la destrucción paulatina, el proceso degenerativo, que anula todo intento de construcción o revitalización por parte del ser humano, odiseas de la imposibilidad que no recompensan finalmente el esfuerzo o pretensión de trascendencia. Esta poética del desgarro existencial tras modos de conjura visual de la belleza intuitiva, plácida, además de ecos metafísicos, se refleja, por ejemplo, en *Innisfree* (1990) o *En construcción* (2001).

(3) Ausente el narrador, según Chatman (1989: 151), sólo estaría presente el autor implícito, constructo enunciator inmanente al texto. Rimmon-Kenan (1990: 88), sin embargo, estima que no se puede concebir un discurso narrativo sin narrador, ni siquiera en filmes como el de Guerín, en los que apenas si se inscriben índices o deícticos enunciativos. Adoptando un posicionamiento crítico más viable, a nuestro entender, la citada narratóloga, afirma que existe una escala entre la máxima explicitud y la mínima prominencia textual por parte de la instancia narrativa, siempre presente, de una u otra forma, en el texto.

(4) Esta incidencia en eco podría ser simplemente producto de la casualidad, si bien nos parece más pertinente, al tratarse de Guerín, referirnos a una visión cíclica de la vida, la existencia como bucle de constantes repetidas hasta la saciedad, abocándose todo acto improvisado a una linealidad prescrita e imposible de trascender, alterar. En las películas de este realizador, la sensación de inmediatez entra en manifiesta oposición con la nítida planificación previa por parte del autor. Así, según Alejandro G. Calvo: “*En la ciudad de Sylvia* posee una escritura milimétrica, un control de los movimientos y las miradas implacable”. (2007: 43)

(5) No es sino la proclividad humana a compensar, mediante la presencia, una ausencia y carencia, que se ha tornado atávica. Lee Marshall afirma: *En la ciudad de Sylvia* es una película sobre el recuerdo y sobre los encuentros fallidos que todos hemos tenido –quizás en un tren, en la playa o en la última planta de la Torre Eiffel– y que regresan de vez en cuando, como un camino tentador que no logramos emprender. (2007: 13)

(6) La realidad contemplada, abstraída, deviene bidimensionalidad al quedar cifrada en los bocetos sobre el cuaderno –reducida por lo general a la figura del personaje focalizado–, de tal modo que los contraplanos que clausuran la mirada del protagonista presentan una frontalidad sin volumen –producto del

objetivo largo y la anulación de capas–. Así, consciente y lúdicamente, a partir del punto de vista y el trazo del soñador sobre el papel, Guerín convierte la visión en un pliego de texturas que confluyen, se mezclan, conviven y se tocan a un mismo nivel, en un mismo plano, drenado de profundidad de campo, sin que se sustancien las proporciones o jerarquías de distancia y proximidad. Es la desrealización que opera el modo de ficcionalización, planos en los que parece darse una *performance* a partir de la interacción entre constituyentes simultáneos, más allá de la propia sucesividad del filme (Gimferrer, 1985: 71).

Con todo, la realidad percibida y apresada por el rector de la mirada vuelve a ser el espacio tridimensional cuando su esencia aprehendida en el papel pretende ser confirmada y experimentada por el observador en el espacio durante el segundo acto de la película, siendo la profundidad y el punto de fuga de los ámbitos aspectos de suma importancia en la odisea de descubrimiento de Guerín.

(7) Aciago y vano resulta el cortejo a otra mujer por parte del protagonista en “*Les Aviateurs*”, el ámbito origen de sus fantasías y querencias atávicas. No es sino la inercia desesperada, la promiscuidad provocada por el desdén al que se ve abocado por la feminidad confundida con Sylvia, lo que lo lleva –así lo inferimos a pesar de la elipsis– a entregarse a un romance irreal, fugaz y vacuo. La imagen en claroscuro posterior de ambos cuerpos disímiles, ajenos, en el lecho de la habitación en mitad de la nada, subraya la indiferencia y apatía que le produce al protagonista la representación de una feminidad cualquiera, corroborando lo espiritual de su encantamiento e inclinación amorosa.

(8) Adoptando la distinción que Roman Ingarden (1967) aplica a los modos existenciales de lo artístico, bien esencia primigenia, bien concretización plástica de ésta, podemos señalar que el protagonista del filme busca precisamente la representación material –el “objeto real”, factible de ser aprehendido, interpretado y comunicado– del “objeto artístico”, una plasmación discursiva de lo inmanente.

(9) Guerín actualiza la savia poética y trascendental de Bresson, Ozu o Dreyer, erigiéndose en heredero de sus modos de autorales, sus diseños de producción minimalistas y pátina neblinosa, su dramatismo autocomplaciente o la intensificación semántica del rostro. De igual modo, su técnica ralentizada nos recuerda a pasajes literarios de Marcel Proust, plenos en pausas descriptivas como cuadros alucinatorios en busca del tiempo perdido, además de a esa poética digresiva proclamada por los modernistas, con sus fraseos de indagación en el vórtice, el flujo recreado de pensamientos automáticos –reminiscencias o quimeras imaginarias–, en torno o a partir de una idea germinal.

(10) El prólogo, ese plano secuencia interminable que enmarca la estampa del actante sumido en acinesia plena (la imagen-tiempo de Deleuze), la perplejidad ante el papel en blanco, la inmovilidad del lápiz y la ausencia del trazo, la incertidumbre, sintetizan el alma estática y, a la vez, dinámica del filme, un modo expectante y tensional (como los tiempos muertos de Antonioni) que activa la actitud contemplativa del espectador, el posicionamiento cognitivo, vigía y completivo del receptor, la lectura atenta de cada detalle, que seduce en aras de una confirmación diferida, resuelta o no. Fundacional nos parece una de las primeras tomas del filme, el plano secuencia fijo de la calle, esperando la irrupción pasajera del protagonista y, después de la salida de éste del plano, quedando como tela de araña receptiva, persistencia retiniana de la realidad. Es la de Guerín una singular caligrafía que parte de la mirada sostenida –como la que se prodiga en los filmes de Tarkovsky–, estiliza la poética de la contención y nos sitúa a las puertas de la revelación. Doliente como la “*atentas*” que sufren muchos de los narradores alienados de Edgar Allan Poe –Roderick Usher en “La Caída de la casa Usher” (1839) o el narrador fetichista en “Berenice” (1835), por ejemplo–, esta receptividad y sensibilidad multiplicada se asemeja también a la proclividad mitificadora de gestos y sensaciones –pilares narrativos en ausencia de la palabra–, la exaltación de la sensualidad y la reverberación erótica de los movimientos y las palabras que se ejemplifican en *Deseando amar* (Dut Yeung Nin Wa, Wong Kar Wai, 2000).

(11) No escapa al espectador la mirada de, al menos, un actante más en el discurso fílmico posicionado en la labor observadora, documentando el proceso de la realidad y tomando precisamente al protagonista contemplativo como centro focalizado por unos instantes. Nos referimos a la chica que anota detalladamente los gestos y movimientos del observador, máxime cuando abandona la mesa, busca el punto de fuga del plano y de él queda en el velador la huella de la urgencia. Es el tránsito entre el primer y el segundo acto. El observador se entrega al dinamismo de la persecución tras la búsqueda y el descubrimiento, dejando en el ámbito primerizo de su contemplación, el espacio de sus miradas, un transunto de su ser, esa vigía que abandera la naturaleza “voyeurística” de aquellos que viven la vida de los otros.

Es evidente que en el juego y las jerarquías performativas de la mirada en el cine, la dialéctica entre sujeto focalizador y objeto focalizado trasciende el ámbito de las inmanencias del texto o la ficción para convertir a los actantes observadores en receptáculos de la mirada del espectador, referentes observados. Este aspecto cobra especial relevancia en *Tren de sombras. El espectro de Le Thuit* (1997): la única frase de la película –“ils nous ont vu” (“ellos nos han visto”)– sirve a la doncella para

explicitar que los personajes de ficción son conscientes de la contemplación más allá del nivel de la ficción, la ejercida por los espectadores, que convierte a aquellos en contraplano.

(12) El silencio y los rostros descompuestos por la amargura que se subrayan en una de las supuestas parejas sentadas en los veladores de ese café microcosmos del presente obedecen a un instante de vacío que, según se nos aclara a partir de inferencia postrera, media entre una pregunta o solicitud y la respuesta escura que proyecta a una nueva duda.

(13) En la engañosa neutralidad expresiva, impavidez y contención gesticuladora que caracteriza los rostros de los dos protagonistas se oculta un trance intenso, una dinámica interior que sí se trasluce en sus ojos, índices agentes de la mirada como motor narrativo epicéntrico en el filme. Los de ella son luminosos, puntal casi fetichista para un Guerín que, tras hablar personalmente con Pilar Pérez de Ayala, deseó obsesivamente plasmarlos –y, por ende, poseerlos– en pantalla; los de él (Xavier Lafitte) se sitúan en un terreno de la indefinición, entre la mirada fría del depredador y la transparencia de quien sueña melancolías mostrando acechos de la pesadumbre.

(14) Hay en este *tableau*-contraplano guiños a la festividad cromática y surrealista de *Amélie* (Le Fabuleux Destin d’Amélie Poulain, Jean-Pierre Jeunet, 2001), esa suerte de trayecto disparatado y posmoderno que emprende a través el espejo la peculiar princesa sin príncipe protagonista del filme.

Afín también en el cromatismo simbólico, la abstracción de ideales, itinerarios urbanos a pie o en tranvía y diversas visiones de hedonismo visual recreado –de corte casi sobrenatural o metafísico– es la novela de Jostein Gaarder, *La joven de las naranjas* (Appelsinpiken, 2004). En esta ocasión, el cortejo de miradas tiene como marco de acción la ciudad de Oslo.

(15) El espacio de la narración huye de los interiores para constituirse eminentemente a partir de la hilandería de calles de la ciudad protagonista. Guerín plantea una contienda a corazón abierto con las estelas que vagan suspendidas a modo de enigma en el contexto urbano, en pos de aquello que aún se pretende para poseerlo y hacerlo propio, tornarlo solaz hogareño.

(16) Es cierto que hay un paréntesis de recreación musical hondamente emotiva –licencia afín a los prolongados insertos de música escenificada propios de Carlos Saura– merced a la interpretación de dos violinistas en escena, dos actantes elevados a la categoría de coral de tragedia.

(17) Son sonidos varios como el chirriar de los tranvías, el traqueteo de las maletas sobre el asfalto –la ciudad como espacio de tránsito y cada caminante como materialización del nómada en constante trasiego espacial–. En ocasiones, el sonido forma lineali-

dades acústicas fragmentadas en varios tiempos, recuperadas tras intervalos de silencio, contagiadas de los modos de repetición y la proclividad cíclica en el discurso de Guerín, como el sonido de la botella rodante en ese plano de la indigente postrada ante el paso de la colectividad y el tiempo. A propósito de la botella, ésta es trasunto de la disolución física que deviene existencia fantasmagórica. Así, en un primer momento, la botella aparece vacía junto a la mujer mendigo, privada de esencia y contenido como ella; después rueda hacia el abismo de la inexistencia, el fuera de plano, y es conjurada a posteriori, sólo como sonido acusmático, sin presencia –aunque en existencia espectral condenada a repetirse en el ámbito en cuestión–, en un punto ulterior del metraje.

(18) En esta trama de un solo eje y una sola línea diegética que parte, según el realizador, de la prima conexión entre un rostro y un lugar, es el tiempo precisamente el que genera todo el discurso sobre la fantasmagoría. Sin su secuenciación y narratividad inapellable no habría ayer, no se legarían estados eco, no se sedimentaría la memoria mediante imágenes especulares de aquello que fue, no asomarían a un presente las reverberaciones de momentos recuperados gracias a la nostalgia. Como se manifiesta en su filmografía, en especial en *Tren de Sombras* (una confrontación entre “la instantaneidad embalsamada” y “la entropía destructora del tiempo”, según Pérez Ochando 2004: 31-37), “Cronos” es, pues, uno de los puntales conceptuales del cine de Guerín, además del encantamiento y la esencia habilitadora de sus fantasmas, los finados o ausentes, sin obviar a aquellos que, absortos y perdidos, tratando de armonizar con parámetros del ayer, velan por ellos.

Víctor Erice es, así lo manifiesta el propio Guerín, referente inspirador de sus tratados sobre la magia retiniana del cine, la captación deliberada y consciente del instante, siendo ambos, así, claros herederos y proclamadores de la teoría barthesiana sobre “los muertos” que habitan la instantánea o el enmarque contraplano, la fantasmática presencia del sujeto del entonces (como los que nos miran desde las instantáneas tonalidad sepia y el celuloide deteriorado de la aludida *Tren de sombras*), focalizado o filmado en la elegía fílmica para su lectura y conjura espectral futurible (dejando la muerte de ser absoluta entonces, como apuntase Bazin).

(19) Diferencial es la vectorialidad de la mirada en este punto. Ya hemos subrayado lo esencial de la horizontalidad y especulación ahondada en la profundidad del paisaje urbano. En este caso, la mirada del protagonista busca por primera y última vez las alturas de la anatomía urbana, eso sí, perdiéndose en fugas de horizontalidad interior de nuevo en ese enclave elevado, la ventana focalizada.

Significativamente, la estampa génesis del filme, uno de tantos planos vacíos en el discurso, como dioramas de naturaleza muerta –el animismo contenido de un mapa, unas llaves, una silla, una camisa sin cuerpo que vestir, unos visillos...–, representa el rincón superior de esa habitación en la que se hospeda el protagonista, la intersección entre la horizontalidad y la verticalidad, abismo de oscuridad sobre el que pasan en estela de velos fantasmagóricos las luces de coches que transitan los espacios de exterior (guiño de continuidad con respecto a *Tren de sombras*), los días, metáfora de la existencia.

(20) La fugacidad de las sensaciones, lo perecedero de la materia y la indefectible pérdida de toda presencia quedan expresos en el filme. Es tal la condena de todo ejercicio de alquimia que otorga visibilidad circunstancial a lo invisible. Así, *En la ciudad de Sylvia* es, según Gonzalo de Lucas: “Una auténtica *ars poética* en la que el cineasta ensaya, reflexiona y enseña (en imágenes) el arte de fijar un rostro: la frágil naturaleza del rostro que, al ser capturado en una imagen, expresa su fugacidad y evanescencia. La pérdida del cuerpo, el tiempo que se fuga, el gesto poético. (2007: 52)

(21) Se da una dialéctica en el filme entre el cristal –la hialinidad pretendida, la posibilidad de acceso a esencias de envés– y la opacidad de tales superficies, semejante a la del espejo, texturas que preservan lo que hay más allá y dictan a los actantes como ilegibles, de interioridad o identidad innegociables, imposibles de discernir. El cristal se torna en espejo –plagado de reflejos ajenos, nunca propios del observador protagonista– a medida que se consume la esperanza por poner cerco definitivo a la idea y poseer a Sylvia. Como señalaremos, la feminidad queda finalmente tras el cristal del tranvía, inalcanzable –las puertas se cierran para siempre entre observador y observada, generando el contraplano imposible–, permaneciendo su fantasma en esa corporeidad espejeada, la materia de absorción emocional de instantes y proyección de reminiscencias o absolutos, que constituye la ciudad.

(22) Se da un gozne visual entre este índice terminal del segundo acto y una emersión visual del epílogo. Hallamos en éste una réplica del sentido y forma de la referida estampa, la imagen de un anuncio publicitario en una marquesina que muestra a una mujer en actitud más que símil. La potenciación de esa iconicidad del silencio connota el repliegue de dinamismo físico por parte del protagonista a medida que el filme frasea en pos de su clausura y lo sume nuevamente en la quietud intempestiva y enajenada.

(23) Algunos de ellos son personajes que han aparecido ya en el primer acto y, metamorfoseados en su envés dionisiaco, representan –significativo en una película que demarca obsesivamente las manifestaciones del rostro– el reverso de la apariencia.

(24) Este inserto y su tono hipnotizado, proclive a un hedonismo cromático alucinatorio, un frenesí inusitado, casi obsceno, de los cuerpos –movimientos acentuados que se desmarcan del tono fundadamente hierático del filme–, además de la celebración de una saturación musical también desfamiliarizada –a un volumen significativamente elevado con respecto al vacío acústico del resto del metraje–, podrían ser la recreación del momento primo o reminiscencia que constituye el *leitmotiv* impulsor del viaje figurativo: la noche en la que, hace años, el protagonista conoció a Sylvia.

(25) La puntuación dinámica del viento juntamente con una sensación de luz drenada en el epílogo parecen abocar a un cambio de estación lúgubre, marcadamente diferencial con respecto a las acuarelas de luz y suspensión de volúmenes en calma que se delinean en el exordio de la cinta.

(26) La focalización idólatra de la mujer en el texto de Guerín, la entronización de esa sílfide urbana de gráciles movimientos durante la comunión iniciática con el espacio y la feminidad primigenia, deviene cosificación durante el desarrollo de la trama (los bocetos en papel) y, especialmente, en el epílogo, sucesión de estampas impersonales, una galería de mujeres periféricas entre las que puntúa, demarcada y abyecta, la representación de la monstruosidad (la mujer que lleva gafas de sol y, de súbito, se las quita para dejar ver una deformidad desencantada, conscientemente divergente de las feminidades que ocupan el centro o se contonean entre bambalinas del metraje). En parte, apuntando trazas de una misoginia que sólo nos atrevemos a sugerir, la feminidad de cabellos ígneos, ondeando dislocadamente al viento, provoca una visión epifánica rayana en lo ominoso, trasunto de una Medusa de fealdad y perversidad latente.

(27) La película tiene su propio contraplano en otras dos ideaciones creativas de Guerín: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007) y “Las mujeres que no conocemos”. La primera es una suerte de hipertexto de *En la ciudad de Sylvia*, una historia de imágenes estáticas y mudas, fragmentos, notas y demás retales que conforman un discurso a partir de la fotosecuencia –en la tradición de *La Jetée*, de Chris Marker (1962)–, la hilación conductora de intertítulos y una voz en “off”, añadiendo detalles que permanecen elípticos en el hipotexto, la obra de la que es eco intertextual. Supone, a pesar de la ligazón, un discurso independiente de esa película a cuyos encuadres primigenios nos remite y con la que mantiene un diálogo revelador incesante y productivo, esa hiper e hipotextualidad a la que, en disquisiciones literarias, alude Gérard Genette (1989). Por su parte, “Las mujeres que no conocemos”, vídeoinstalación presentada en la Bienal de Arte de Venecia en 2005, pretende clausurar la identidad de feminidades anónimas que pueblan nuestro imaginario. Entre las instantáneas, dinamizadas como en secuencia de movimiento a partir de sobreimpresiones o disoluciones, destaca “Cabellera”. Dicho enmarque representa una suerte de Medusa de espaldas a nuestro entendimiento y anhelo hermenéutico, con el pelo alborotado por el viento, presente también en el epílogo de *En la ciudad de Sylvia*.

Tanto *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* como “Las mujeres que no conocemos” transitan nuevamente los universales espectrales del tiempo y la memoria, vuelven a pivotar en torno a la radiografía del rostro femenino y testimonian una aproximación experimental a la creación cinematográfica. El espectro adopta la forma de esas imágenes anónimas, el enigma de cada enmarque de lo absoluto pretendido por la mirada, y las elipsis entre fotogramas, esos



tiempos congelados o intersticios que tanto interesan a Guerín, los espacios que ha de rellenar el espectador para inferir una historia, los mismos que Jacques Rivette poblaba con sombras místicas, los goznes entre planos en los que habita lo absoluto del arte.

(28) Desde el comienzo, la labor completiva de la mirada del espectador es básica al interpretar las estampas de delimitación esquiva, los rostros parciales de las feminidades que constituyen el centro de atención de los contraplanos contemplativos del soñador.

(29) Ambos, observador y observada, son actantes anónimos, sin nombre propio, hecho que supone otro índice más de la espectacularidad en el texto. A pesar de lo antiempático de la presentación de los personajes (BORDWELL, 2007: 68), los dos son iconos vaciados, neutrales, que, como la propia ciudad sin nombre, aprestan a una identificación del espectador con los actantes y su entorno urbano. La insustancialidad y falta de datos precisos sobre diferentes aspectos de la historia hace que, durante el visionado, cada espectador

proyecte sobre estos existentes, sobre el argumento, sus ámbitos y personajes, pertinencias o vivencias de idiosincrasia personal. De hecho, el realizador afirma que todo encuadre implica un acto de amor, de afecto o vinculación con lo focalizado. A la luz de esta premisa que busca la comunión vivencial entre discurso y actualizador en lectura, resulta curioso que su metraje esté constituido esencialmente por panorámicas testigo, planos conjuntos y medios, quedando el primer plano y la focalización detalle como índices casi ausentes en la forma fílmica. En principio, este distanciamiento visual parecería pretender evitar la inmersión intimista del espectador en los planos, sin otra proyección introspectiva que no fuese la que podría generarse a partir de la lectura connotada de ciertas tomas. Con todo, lo subrayamos, el fraseo visual de Guerín implica al espectador, interpela mediante la identificación y reactiva su mirada, la libera, otorgándole un espacio contemplativo en la ciudad.

Bibliografía

- ARNHEIM, R. 1982. *THE POWER OF THE CENTER: A STUDY OF COMPOSITION IN THE VISUAL ARTS*. UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS. BERKELEY.
- AUMONT, J. BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M. 1996 [1983], *ESTÉTICA DEL CINE. ESPACIO FÍLMICO, MONTAJE, NARRACIÓN, LENGUAJE*. PAIDÓS. BARCELONA.
- BAZIN, A. 1973. *ORSON WELLES*. FERNANDO TORRES EDITOR. VALENCIA.
- BORDWELL, D. 1996. *LA NARRACIÓN EN EL CINE DE FICCIÓN*. PAIDÓS. BARCELONA.
- BORDWELL, D. 2007. "LAS TRES NOCHES DE UN SOÑADOR", EN LOSILLA, C. & PENA, J. (EDS.), *ALGUNOS PASEOS POR LA CIUDAD DE SYLVIA*. FESTIVAL INTERNACIONAL DE GIJÓN. GIJÓN. PP. 67-69.
- BURCH, N. 1973. *THEORY OF FILM PRACTICE*. PRAEGER. NUEVA YORK.
- CALVO, A.G. 2007. "MIRADA (S)", EN LOSILLA, C. & PENA, J. (EDS.) 2007, *ÍBIDEM*, PP. 41-44.
- CHATMAN, S. 1989. *STORY AND DISCOURSE. NARRATIVE STRUCTURE IN FICTION AND FILM*. NEW YORK, LONDON, CORNELL UNIVERSITY PRESS [1978]
- GAUDREAU, A. 1998, *DU LITTÉRAIRE AU FILMIQUE. SYSTÈME DU RECIT*. MERIDIENS KLINCKSIECK. PARIS.
- GENETTE, G. 1989. *PALIMPSESTOS. LA LITERATURA EN SEGUNDO GRADO*. TAURUS. MADRID. [1982]
- GIMFERRER, P. 1985, *CINE Y LITERATURA*. PLANETA. MADRID.
- INGARDEN, R. 1967. "AESTHETIC EXPERIENCE AND AESTHETIC OBJECT", EN NATHANIEL LAWRENCE Y DANIEL O'CONNER, (EDS.), *READINGS IN EXISTENTIAL PHENOMENOLOGY*. ENGLEWOOD CLIFFS, N.J., P. 304.
- LAFFAY, A. 196., *LOGIQUE DU CINÉMA: CRÉATION ET SPECTACLE*. MASSON. PARÍS.
- LOSILLA, C. & PENA, J. (EDS.) 2007. *ALGUNOS PASEOS POR LA CIUDAD DE SYLVIA*. FESTIVAL INTERNACIONAL DE GIJÓN. GIJÓN.
- MARSHALL, L. 2007. "PRETÉRITO PERFECTO", EN LOSILLA, C. & PENA, J. (EDS.) 2007. *ÍBIDEM*, PP. 13-14.
- NATCHE, J. 2007. "MUJER VISTA DE LEJOS", EN LOSILLA, C. & PENA, J. (EDS.) 2007. *ÍBIDEM*, PP. 29-31.
- PÉREZ, L. 2004. "TREN DE SOMBRAS: FANTASMAS DE LUZ, SOMBRAS EN EL TIEMPO" *L'ATALANTE. REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS*. NÚMERO 2. CINEFÒRUM COMUNICACIÓ AUDIOVISUAL. VALENCIA. PP. 31-37
- RIMBAU, E. 2007. "EN LA CIUDAD DE SYLVIA", EN LOSILLA, C. & PENA, J. (EDS.) 2007, *ÍBIDEM*, P.1.
- RIMMON-KENAN, S. 1990. *NARRATIVE FICTION. CONTEMPORARY POETICS*. ROUTLEDGE. LONDON [1980]