EN LA CIUDAD DE SYLVIA, DE JOSÉ LUIS GUERÍN (2007): ALGUNAS CLAVES SOBRE EL DOCUMENTO POÉTICO EN EL DISCURSO FICCIONAL

IN THE CITY OF SYLVIA, BY JOSÉ LUIS GUERIN (2007): SOMES CLUES ABOUT THE POETIC DOCUMENT INTO THE FICTIONAL SPEECH

Manuel Antonio BROULLÓN-LOZANO
Universidad de Sevilla
mbroullon@us.es

Resumen: la lectura de los guiones y materiales de producción de las películas de José Luis Guerin da cuenta de un sugerente concepto: el de "documento poético". Este se refiere a una técnica híbrida en la que confluyen ciertos elementos compositivos y sintácticos al tiempo que deja pasar la contingencia del mundo fenoménico en su movimiento aleatorio. A través de las interdefiniciones entre ficción y no-ficción, entre ficción y documental, es propósito de este trabajo extraer algunos rasgos y características de un texto fílmico concreto –*En la ciudad de Sylvia*, 2007– para, posteriormente, considerar la pertinencia del concepto de "documento poético" en la cultura cinematográfica en la que se enmarca.

Palabras clave: Cine Español. Documento poético. José Luis Guerin. *En la ciudad de Sylvia*. Discurso ficcional.

Abstract: reading the José Luis Guerin's scripts and other materials of film production we may discover a suggestive concept: the "poetic document". That is referred to an hybrid technique of filmmaking in which some compositive and syntactic elements converge, as it leaves space for the contingency of the phenomenic world movements. Through the fiction/non-fiction and fiction/documentary interdefinitions, we may infer some characteristics of that concept analysing a concrete film text –*Dans la ville de Sylvie*, 2007–. Finally, we may consider the pertinence of the "poetic document" inside the cinematic culture in which it is framed.

Key Words: Spanish Cinema. Poetic document. José Luis Guerin. *Dans la ville de Sylvie*. Fictional discourse.

1. INTRODUCCIÓN

Si por algo se caracteriza el estilo cinematográfico de José Luis Guerin es por la provocación. No se trata de un gesto polémico, centrípeto, sino que, bien al contrario, la fuerza de sus películas reside en la capacidad de los elementos que las componen para provocar incitaciones que reenvían hacia fuera, a otra parte tan solo sugerida, apuntada, esbozada no obstante en el interior del texto fílmico. También se puede afirmar, sin miedo a equivocarse, que el cine de José Luis Guerin parte de un fuerte posicionamiento autoconsciente ante el medio y ante la cultura. O, mejor dicho, frente a ella. La confrontación, bajo la forma sintáctica *estar-frente-a*, implica pensar en una configuración espacial concreta: un conjunto con respecto al que se establecen un dentro y un fuera, un interior y un exterior. Así es que, situándose *al di là* del propio cine, más allá de sus márgenes (¿cabría argumentar, pues, un rasgo post-cinematográfico del estilo de Guerin?), la suya es una transgresión silenciosa, callada contraculturalidad.

Mientras el cine parece quedar cada vez más superado por aceleradas dinámicas intermediales, trascendiendo los límites de cada medio específico, disolviendo las imágenes en el universo transmediático y en la experiencia de usuario, por el contrario, el estilo de este cineasta parece recorrer el trayecto inverso. En el dispositivo que pone en marcha en cada película, José Luis Guerin vuelve siempre sobre el propio medio –el artefacto-cinematógrafo– concentrándose en sus capacidades expresivas en dos aspectos: como "aparato de captura" (Deleuze y Guattari, 2004: 434 y ss.; cf. Lancioni, 2012), esto es, de apropiación y traducción en la confrontación de una cultura con la alteridad; y como una forma discursiva que implica algo más que un aparato formal de la enunciación, lo que daría cuenta de toda una teoría de la comunicación implícita en un nivel metalingüístico (Calabrese: 1985: 37). Tal posicionamiento ante el medio, Guerin lo viene evidenciando en cada una de sus obras, a saber, la evidencia del rodaje en *Innisfree* (1990), la evidencia del montaje en *Tren de sombras* (1997)… también la manifestación de la cámara digital como un aparato ligero en *Guest* (2010), que se equipara al proyecto estético de la *camèra stylo* de Alexander Astruc (2010: 220-224): todo un cuaderno de registros.

Por otra parte, la crítica y la historiografía del cine español suelen clasificar a este cineasta como "el centro de los excéntricos": un "pequeño conjunto de cineastas que se han ido inscribiendo en una concepción del cine distinta de las tendencias dominantes en la producción que corrientemente arriba a nuestras pantallas comerciales" (Monterde, 2007: 113). Excentricidad definida, no obstante, como un formalismo; un formalismo radical frente al capricho de crear formas vacías o al deseo de entrar a lo justo en la piel del tópico del *enfant terrible*:

> *L'idée géneralement admise, reçue et répandue selon laquelle José Luis Guerin est un auteur inclassable du cinéma espagnol pointe plusieurs choses. Elle indique le caractére illimité de l'oeuvre ainsi que le caractère trivial du système auquel elle se sustrait. […] De même, la categorie de cineaste documentariste –ou de cineaste du réel– dans laquelle est aussi souvent classé semble répondre à une interprétation sommaire de l'écriture du cineaste […]: son extension imaginaire, fantasmagorique, fictionelle, fantastique, mystérieuse, sa relation avec l'ailleurs et le virtuel* (Mayer, 2010:11).

2. OBJETO Y MÉTODO

Valga partir de la siguiente cuestión: José Luis Guerin suele presentar sus proyectos como "documentos poéticos", prefiriendo esta a otras denominaciones genéricas tradicionales como "documental" o "largometraje de ficción" (*víd.* Broullón-Lozano, 2015: 28-33). En estos términos se expresa en el guion de *Innisfree*, una película netamente documental con desvíos de ficción en torno a la cita explícita de *Un hombre tranquilo* de John Ford:

> *Se podría presentar el proyecto como un DOCUMENTO "POÉTICO" EN TORNO A LOS HOMBRES DEL VALLE DE CONNEMARA. Dada la tópica y restrictiva pesadumbre cernida sobre el documento/al es más adecuado hablar de UN FILM NARRATIVO, ELABORADO CINEMATOGRÁFICAMENTE EN TANTO QUE FICCIÓN. AUNQUE PARTIENDO DE LOS MATERIALES REALES SOBRE LOS QUE HABLA: LUGARES, PERSONAJES Y SITUACIONES UBICADOS EN EL VALLE DE CONNEMARA* (Carroggio Guerín, 1988: 5).

La lectura de documentos de producción como este, aunque es siempre sugerente, plantea dos problemas metodológicos ineludibles. En primer lugar, en la cita extraída, no llega a desarrollar el concepto de "documento poético" más que apenas enunciándolo a cuenta de un posicionamiento crítico en contra del cajón de sastre del documental. Es más, lo trasciende como el resultado de una técnica de rodaje híbrida, basada en la capacidad de registro del artefacto cinematógrafo, al tiempo que desvía el pacto de escritura y de lectura de aquellas imágenes hacia el lado opuesto de su interdefinición: la ficción como cauce discursivo generador de formas cinematográficas.

Quince años más tarde, en el guion de *En la ciudad de Sylvia* (película asimilable, por contra, a los rasgos del discurso ficcional pero en cuyo rodaje se emplearon sin embargo técnicas documentales), un Guerin más maduro y autoconsciente mantiene la misma

voluntad formalista. Recorriendo el trayecto inverso de la interdefinición ficción/no-ficción, el concepto de "documento poético" se disuelve ahora en una extensa reflexión sobre la técnica de rodaje híbrida y la búsqueda de nuevas posibilidades para el estilo y la expresión cinematográficas a través de la renovación documental de aquella ficción narrativa a la que en el caso anterior se aferraba:

> *El cine que busco precisa del trabajo del encuadre, el trabajo sobre el gesto, la modulación, montaje de imagen y sonido, etc. para visibilizar las ideas y emociones que no existen de antemano en el guión más que de modo muy soterrado y latente… busco aquellas ideas que sólo a través del cine se rinden visibles. […] El lado de control del cine de ficción sin renunciar a la incorporación de la revelación de lo aleatorio del documental, y de una serie de recursos que han sido mayormente cultivados por éste: un tipo de trabajo con gran parte de actores no-profesionales, de puesta en situación, de instigar diálogos en lugar de imponerlos escritos… Como cineasta vivo la necesidad de buscar otras formas de dramaturgia. El terreno del cine ficción que busca otras formas de representación de la realidad a través de la asimilación de ciertas técnicas y recursos del documental. Una estructura limpia y sencilla, concentrada en unos pocos núcleos secuenciales, que invite a esa experiencia de búsqueda sobre el terreno, en el momento mismo del rodaje. Ambiciosa por cuanto busco converger la experiencia documental en una película inequívocamente ficcional. Se trata de conseguir la naturalidad y la vida propia del documental en una sólida estructura llena de correspondencias, con encuadres significantes, compuestos con rigor, abordando la creación de climas y de ideas con luz, a veces sumamente estilizada… la fricción entre ambas escrituras* (Guerin, 2004: 3-4 y 12-13).

De este fragmento citado se puede extraer el segundo problema metodológico: un guión es una mera herramienta de trabajo, esto es, ocupa siempre una posición de inferioridad con respecto al texto fílmico al que sirvió como punto de partida para captar financiación y organizar el trabajo. Es coherente, por tanto, que tratemos de buscar allí, en las películas, la manifestación de aquellas ideas apenas esbozadas en estos guiones y cartas de presentación, puesto que el pensamiento de un cineasta se desarrolla principalmente por la sustancia de la expresión que le es propia: el lenguaje cinematográfico. Es por ello por lo que en lugar de partir de una definición previa del concepto para aplicarla de forma extensiva al objeto fílmico –pues esta definición ha sido negada– en el presente trabajo se realizará el trayecto contrario: partir de los textos fílmicos concretos, contrastarlos con los conceptos que aparecen en el interior de una

cultura en la que adquieren significación y sentido para, finalmente, tratar de extraer conclusiones y definiciones: ¿qué es un documento poético?

3. APOLO

Resumiendo mucho y, desgraciadamente, banalizando el sustancioso entramado textual de una película como *En la ciudad de Sylvia*, el tema que en ella se desarrolla no es otro que el del mito de la mujer fugitiva. Durante los apenas ochenta minutos de metraje asistimos a una persecución (a veces romántica, a veces irónica) entre los trasuntos de Apolo y Dafne: "En seguida el uno ama, huye la otra del nombre del amante/ […] No te sigue un enemigo; / ¡ninfa, espera! Así la cordera del lobo, así la cierva del león, / así del águila con ala temblorosa huyen las palomas" (Ovidio, 2002: 474-472 y 504-506). Esta relación intertextual nos descubre dos aspectos. Por un lado, un esquema actancial bidireccional y en constante retroalimentación, en el que el sujeto constituye al objeto tanto como aquel objeto insiste en escapar del sujeto, reafirmándolo a su vez como tal sujeto inscrito en un programa de acción de captura. De otra parte, implica una negación de la identidad, que en lugar de revelarse tiende a esconderse, enmascarándose a través de formas diversas (metamorfosis).

En la ciudad de Sylvia este sujeto aparece representado como un muchacho cuyo nombre jamás conoceremos, cuyo objeto hacia el que se orienta es el intento de recordar a una chica a la que conoció en el pasado en la misma ciudad a la que ahora regresa, a juzgar por la modesta habitación de una pensión en la que aparece al principio de la película y de la maleta deshecha, irregularmente iluminada por las luces y reflejos de la noche (Guerin, 2007; 00:01:03). Es a través de indicios como estos como intuimos la historia que ellos esconden en ordenadas y pictóricas composiciones.

La ciudad, Estrasburgo, aparece inscrita en los encuadres como tal, de manera que resulta perfectamente reconocible como fondo y como marco de representación realista a través de los recorridos que ella genera al tiempo que esos mismos itinerarios dan cuenta de su existencia material (cf. Deleuze y Guattari, 2004: 440). Haciendo gala de aquella técnica híbrida, la filmación y representación de los espacios no se corresponde exactamente con las leyes de la puesta en escena, ni tampoco con la perspectiva fría del documental de corte griersoniano. El espacio urbano, la localización, constituye un *perpetuum mobile* de fondo: bicicletas y tranvías que se cruzan, sonidos que entran y salen del el encuadre sonoro… (Guerin, 2007; 00:29:04). En una cierta secuencia, por ejemplo, se observa que las chicas que parecen presentar algunos de los rasgos de la desparecida Sylvia van ocupando aleatoriamente la hornacina que el rosetón de la catedral gótica configura al fondo del andén de la parada de tranvía, a veces iluminado por la luz solar, otras, ensombrecido por las nubes que recorren el cielo a gran velocidad (Guerin, 2007;

01:14:45). Se trata de un estudiado juego de perspectivas, en el que la contingencia que escapa al control del operador de cámara deviene significante.

Por lo demás, no podemos saber otra cosa del personaje que recorre este espacio recomponiendo los recuerdos de la desaparecida Sylvia: ¿será acaso un acosador, un *clochard*, un perturbado… o por el contrario un bohemio? Dos son los únicos rasgos externos, pertenecientes al universo de las apariencias, que podemos extraer de él.

Primero: está caracterizado como el autorretrato de Gustave Courbet en el que aquel pintor amante de la provocación parece arrojarse contra la superficie del cuadro a pesar de su gesto de autorrepresentación (Guerin, 2007; 00:01:51). Veremos a continuación que esta relación intertextual subjetiva que se ha observado resulta perfectamente pertinente, puesto que implica la constitución de una mirada irónica.

Segundo: como personaje que se despliega en la superficie discursiva queda reducido a una mirada que siempre reenvía al fuera de campo (más allá del marco, como en el cuadro de Courbet), generando una sintaxis entre miradas, una relación similar a la caza y captura del dios de Delos en Ovidio (Guerin, 2007; 00:06:31). Incluso cuando el objeto de la persecución aparece o bien encuadrado dentro del mismo plano o bien en una relación sintáctica (Guerin, 2007; 00:34:21, cf. 00:43:00), se le puede reducir a la mirada sobre el mundo fenoménico que nunca llega a desvelarse más allá de las engañosas apariencias. También su voluntad y sus afecciones permanecen inescrutables durante toda la película, más allá del aspecto externo y del comportamiento proxémico que traducirían los efectos de aquella mirada y los movimientos experimentados en su psicología (interioridad), como pone de manifiesto uno de los primeros planos de la película (Guerin, 2007; 00:01:53-00:03:40).

Justo en el arranque, durante casi dos minutos, se podría decir que no sucede absolutamente nada, al menos desde un punto de vista externo. El protagonista está sentado sobre la cama deshecha, con un cuaderno abierto sobre las piernas, un lápiz en la mano, y con la mirada ausente perdida en el vacío. Hasta que de pronto algo activa una idea y comienza a dibujar frenéticamente en el cuaderno. Este plano contemplativo de cuenta de todo un proceso interior de reminiscencia que, de inmediato, dará inicio al periplo del personaje por la ciudad en busca de Sylvia (Guerin, 2007; 00:03:27).

Estos dos rasgos (autorrepresentación irónica del artista y mirada) se observan de nuevo con nitidez en la prodigiosa secuencia de la terraza del café (Guerin, 2007; 00:09:17-00:28:24), cúmulo de tantas epifanías como engaños. En todo momento, lo que las asociaciones en grupos de dos o de tres personajes subrayan no es otra cosa que la inestabilidad de las apariencias y la negación del acceso a las esencias, al eje de la inmanencia, a la identidad. Así es que la forma cinematográfica híbrida del documento poético –desvelarse de la exterioridad en un ajustado equilibrio entre puesta en escena

y contingencia– tiende, tomando prestadas las palabras de Godard, a "no mostrar todos los aspectos de las cosas", a reservar siempre "un margen de indefinición" (2011: 69).

Y es que la tensión entre lo que se oculta y lo que se desvela es uno de los rasgos descritos por Ovidio sobre el crecimiento descontrolado de la pasión en el interior de Febo: "Ve de fuego rielantes, / a estrellas parecidos sus ojos, ve sus labios, que no / es con haber visto bastante. Alaba sus dedos y manos / y brazos, y desnudos es más de media parte sus hombros: / lo que oculto está, mejor lo supone" (Ovidio, 2002: 499-502). Del mismo modo, el personaje de *En la ciudad de Sylvia* se ve sugestionado en los momentos de epifanía más por lo que el encuadre cinematográfico oculta que por lo que este revela: la espalda y el ángulo de escorzo más que el plano frontal de los objetos de su escrutinio y persecución (Guerin, 2007; 00:23:35). Es decir, no tanto por el /ser/ manifestado ante el sujeto (que por otra parte demuestra constituir un imposible a través de la técnica cinematográfica), como lo que podría-llegar-a-ser, en tanto que su / parecer / conserva aquel margen de indeterminación o, en palabras semióticas, de informatividad: "donde hay desconocimiento hay información" (Lotman, 1979: 20). Así pues el valor de la información para el protagonista y para el espectador de *En la ciudad de Sylvia* depende de las posibilidades latentes no más que dejadas entrever a través de las suturas del texto fílmico, de la sintaxis de las miradas.

De este ejercicio puesto en marcha con arreglo a una estilística netamente bressoniana (pues para el formalista Robert Bresson "montar una película es enlazar a las personas unas con otras y con los objetos a través de miradas", 1979: 18), se puede extraer una conclusión a propósito del ir más allá del cine como forma de enunciación. Esta secuencia encierra un gesto metalingüístico y ensayístico en el que la mirada, la acción, el dibujo al natural del protagonista y el propio encuadre cinematográfico se equiparan en un mismo nivel expresivo organizador de la espacialidad y generador de relaciones de sentido a veces reveladoras, a veces irónicas. Una especie de manual de cómo ha de leerse este texto fílmico: no tanto desde una lógica narrativa y causal como en un avance en profundidad hacia el espesor que cada encuadre encierra en sí mismo, escrutando los elementos que la composición organiza a modo de pistas o indicios sobre las pasiones del protagonista y el estado de su búsqueda y captura. Así, en la profundidad del encuadre, descubrimos que la chica de rojo que parece ser Sylvia ha estado todo el tiempo detrás del protagonista en el café del conservatorio, velada por el cristal que divide el interior y el exterior y por la profundidad de campo, que la deja fuera del término enfocado hasta el final de la secuencia (Guerin, 2007; 00:24:58).

4. ORFEO SUBVERTIDO

Según relata Platón en *El banquete*, en una versión apócrifa del mito de Orfeo respecto de las versiones heroicas de Píndaro y Ovidio, los dioses lo juzgaron cobarde, por lo que en lugar de restituirle a Eurídice le presentaron una imagen de ella:

> *En cambio, a Orfeo, el hijo de Eagro, lo despidieron del Hades sin lograr nada, tras haberle mostrado la imagen de su mujer, en cuya búsqueda había llegado, pero sin entregársela, ya que lo consideraban un pusilánime […] y no se atrevió a morir por amor como Alcestis, sino que se las arregló para entrar vivo en el Hades. Esta es, pues, la razón por la que le impusieron un castigo* (Platón, 2009: 179d).

En términos peirceanos, Hades engañó a Orfeo mediante un *icono* que sustituye a la Eurídice original, que la re-presenta desplegada a través de una forma sensible. Tal es la variación del mito órfico que aparece en la película: Sylvia jamás comparecerá; tan solo lo harán representaciones icónicas a través del cuaderno de apuntes al natural que vemos que el protagonista va elaborando a medida que avanza el relato. El esbozo, como forma de ensayo pictórico, presenta una propiedad muy interesante: el carácter abierto del *non finito*, una forma emergente que aun no se ha desplegado por completo. Abierto a la indeterminación, sin rasgos todavía definidos, el esbozo contiene en apenas unos trazos todas las posibilidades de su desarrollo futuro, una altísima informatividad.

Y aun más: en la película incluso se nos priva del efecto de sentido referencial, puesto que en ningún momento veremos, por ejemplo, una fotografía que dé cuenta de la desaparecida. Así es que, en cada encuadre, a pesar de su naturaleza fotográfica, estamos ante meras hipótesis, esbozos potenciales de la supuesta Sylvia, jamás individuada y autentificada como tal. Ante esta indeterminación, en cierto momento, el soñador incluso renuncia a encontrar el original: tacha, emborrona el retrato que está dibujando y abandona, por así decir, a la inconsciente modelo de aquel esbozo (Guerin, 2007; 00:22:32). A continuación –¿acaso un gesto irónico de desprecio de los dioses?– excrementos de paloma caen justo encima del cuaderno en blanco, lo cual obliga al personaje a resituarse bajo una sombrilla y por tanto a cambiar de perspectiva. Desde el punto de vista de la enunciación fílmica, esto modificará en lo sucesivo el encuadre a causa de alteración en las relaciones espaciales relativas que se establecen entre los términos y los elementos que lo componen. Es entonces, gracias a este cambio de posición, cuando se produce la epifanía de la posible imagen de Sylvia en el mundo real: la chica del vestido rojo a la que perseguirá durante toda la secuencia siguiente (Guerin,

2007; 00:22:57). El trayecto del personaje de *En la ciudad de Sylvia* se puede asimilar, entonces, al de Orfeo:

1. Desvanecimiento y pérdida de Eurídice – secuencia inicial en el que el protagonista experimenta el movimiento interior de la reminiscencia. Captura por medio del esbozo a carboncillo (Guerin, 2007; 00:01:35 y ss.).
2. Catábasis de Orfeo – individuación y persecución de la posible imagen por la ciudad. Captura a través de la persecución por el espacio urbano (ídem.; 00:27:04 y ss.).
3. Mirada que arrebata a Eurídice para siempre – diálogo del tranvía que desvela el malentendido y disocia las identidades, como en el relato de Platón, entre la imagen y su modelo desvelado como inauténtico (ídem.; 00:53:15).
4. Pérdida definitiva y lamento de Orfeo, abandonado a las artes – secuencia final en el andén del tranvía (ídem.; 01:13:18 y ss.).

Así, justamente, llega a su fin el transitar del protagonista antes de disolverse en el movimiento azaroso de la ciudad con el cierre sonoro –a modo de corifeo órfico– de la única música extra-diegética de toda la película, "Nymphes Nappés" de Josquín Desprez[1], mientras el viento agita a su antojo las páginas del cuaderno que este deja caer sobre sus rodillas, claudicación definitiva (Guerin, 2007; 01:18:48).

No obstante, como pone de manifiesto la escena de la discoteca, se trata en último término de un orfismo subvertido. El primerísimo primer plano (contraplano de la mirada lasciva del protagonista) de la lánguida chica de estética gótica que parece restituir a Sylvia entre *flashes* y luces psicodélicas, es en realidad una escena de iconismo irónico en donde una doble ocupa por un momento el cuerpo de Sylvia (Guerin, 2007; 01:04:53). Por eso, cuando se acuestan juntos en la escena siguiente, su cuerpo queda diluido en la oscuridad del lecho y solo más tarde nos daremos cuenta de que el dibujo a carboncillo, aparato de captura, le restituirá su forma imaginada (Guerin, 2007; 01:58:55).

5. APARATO DE CAPTURA

La superación que Algirdas Julien Greimas propone en *Del sentido II* (1989: 119 y ss.) de la cuestión de la referencia, pasa por una reconsideración del "mundo natural" como "una

1 Texto original: "Nimphes nappés Neridriades dríades/ venez plorer ma desolation/ car ie languis en telle' affliction/ que mes espris sont plus mort que maladies" (Ninfas de las aguas; neríades, ninfas de los bosques/ venid a llorar mi desolación/ pues languidezco en tal aflicción/ que mis espíritus están más muertos que enfermos); seguido de *cantus firmus*: "Circumdederunt me gemitus mortis. Dolores inferni circumdederunt me" (los gemidos de la muerte me rodean. Los dolores del infierno me rodean).

semiótica particular" o "lugar de elaboración de múltiples semióticas" (1982: 270) más que como una realidad subsistente y totalmente independiente respecto del sujeto: "designa un territorio culturalmente strutturato da prattiche e visioni, dunque da una quantità di formazioni semiotiche distinte, quali le relazioni spaziale e prossmiche, quelle gestuali, i modi vestimentari e alimentari, la categorizzazione dei percetti , l'organizzazione dei sistema tassonomici, etc" (Lancioni, 2012: 2-3)[2].

Dicha reconsideración resulta perfectamente pertinente en relación con *La ciudad de Sylvia*, en tanto que este texto fílmico presupone un mundo complejo y codificado que precede al individuo, un paisaje altamente semiotizado por el que este se desenvuelve no sin dificultad. No es un espacio desnudo, pretendidamente objetivo, sino un lugar repleto de signos, como las grandes pintadas que declaran en los muros de la ciudad "LAURA TI AMO" (Guerin, 2007; 0:38:36). ¿Es tal vez una cita a Petrarca, relación intertextual que sería perfectamente pertinente para la descripción psicológica de este personaje desprovisto no obstante de psicología? Y aun hay más: el vaciado psicológico al que Guerin somete a su personaje protagonista permite una identificación irónica del espectador en tanto que está llamado a escrutar el tejido urbano de calles y callejones, también el texto que configuran aquellas relaciones que comparecen en el encuadre como misterios irresolubles, formas seductoras pero siempre elusivas:

> *La base de todo es el fotograma, que lo definen como una huella de luz. ¡Algo estuvo ahí! [. . .]. El reto es filmar a un tipo del que no sabemos nada. Puede ser cualquier cosas: un estudiante, un viajero, un artista bohemio en busca de inspiración, un vagabundo, un tirado, un acosador obseso, un enfermo mental... La única información que hay en la película es lo que el espectador sospecha, especula, imagina y fabula. En realidad he filmado a un alter ego de ustedes. He filmado a un espectador. La película se va construyendo conforme la vamos viendo. La película existe a partir de lo que el muchacho ve, de lo que mira. La mirada me parece lo más importante del cine. Ha sido incluso una obsesión de los cineastas como Hitchcock, que usaba al voyeur, por ejemplo, el de La ventana indiscreta, como metáfora del cineasta. La ciudad de Sylvia es una relación de miradas. Se trata de dramatizar la mirada, de hacer una aventura de miradas, una intriga con miradas* (Guerin, en Broullón-Lozano: 2010).

2 "Designa un territorio culturalmente estructurado por prácticas y visiones, por tanto por una cantidad de formaciones semióticas distintas, a saber, relaciones espaciales y proxémicas, gestuales, modos de vestir y de alimentación, categorizaciones de las percepciones, organización de los sistemas taxonómicos, etc." (La traducción es mía.)

Desde un metanivel, dicho proceso de aprendizaje del espacio de lo visible, tanto a través del encuadre como de la sintaxis, queda desvelado como un proceso nada transparente. Por el contrario, mediante los procedimientos descritos de la ironía, la técnica cinematográfica queda problematizada, cuestionando toda concepción fácil, toda relación *naïf* con el medio y sus productos.

El protagonista es un extranjero, un elemento externo al texto de aquella ciudad que visita. Solitario y aislado, su comportamiento jamás queda integrado con el movimiento armónico de la ciudad. Pone entonces en marcha dos estrategias para aprehender ese texto extraño al mismo tiempo que trata de escrutar el espacio de lo visible y reacciona ante las incitaciones que llegan a sus sentidos –especialmente al de la vista– por el que trata de activar sus recuerdos de la desaparecida Sylvia. Por un lado, emplea una estrategia de caza y captura, al modo del dios Febo. Urde un plan, un programa narrativo a través del trayecto de la persecución, poniendo en juego una sofisticada "maquina de apresar" que no persigue otra cosa que la apropiación material, "legare físicamente", separando al objeto "completamente da un piano di efficacia simbolica" (Lancioni, 2012: 7). Este apresamiento violento despliega toda una estilística monstruosa; o bien del perturbado mental, del demente, desterrado a una existencia anormal fuera de la cultura:

ELLA: Me podrías haber preguntado antes.
ÉL: ¿Preguntarte qué?
ELLA: No está bien seguir a la gente. Seguir a mujeres por la calle…
ÉL: No estaba seguro…
ELLA: Por eso deberías haber preguntado. […] No es agradable ser perseguida. […]
ÉL: ¿Todo este recorrido ha sido por mi culpa?
ELLA: Sí, por tu culpa.
ÉL: Estaba convencido de que eras tú… No al principio, pero luego estaba convencido […]
ELLA: ¿Desde cuándo me seguías?
ÉL: Te vi en el café del conservatorio.
*ELLA: ¿Desde el café? ¿Me has seguido desde el café? [*Con desprecio e ironía] *¡Qué horror!* (Guerin, 2007; 00:51:26 y ss).

La otra herramienta que el personaje de *En la ciudad de Sylvia* pone en juego es la del aparato de captura en que consiste en sí el arte, como se ha visto, desde una perspectiva órfica de traer al presente lo que estaba ausente… con todos los peligros que ello entraña. El "aparato de captura", a diferencia de la "máquina de apresar", se plantea desde la constitución de una relación con lo otro y lo diferenciado, lo cual permite la puesta en marcha de una maquinaria semiótica que "predispone per l'acquisizione dell'alterità all'interno di un contesto culturale conferendole spazio e senso" (Lancioni, 2012: 8). El

problema del protagonista no es otro que ese espacio y ese sentido que confiere resulta ser un simulacro, el simulacro propio de los "sujetos apasionados" descritos por Greimas y Fontanille (2002) a partir de la sobreinterpetación de una serie de indicios que configuran una serie semiótica. En palabras del propio Guerin:

> *el encuadre es decisivo, el encuadre es central. Para un cine pobre donde no tienes nada, la manera de subjetivizar, de operar, de apropiarte, de crear un pequeño universo con lo que tienes es partir del encuadre y del montaje. Son las herramientas del cineasta pobre. Apropiarte de las cosas a través del encuadre y del montaje, que es lo que hacía con los experimentos en Súper 8 y lo que siempre he hecho* (Guerin, en Broullón-Lozano, 2010).

La equiparación entre esta forma de captura simbólica a través del esbozo y la propia enunciación fílmica nos ponen sobre la pista de *La ciudad de Sylvia* como toda una teoría de la comunicación cinematográfica, en tanto que los trayectos paralelos que siguen el personaje y el espectador dan cuenta de una máquina semiótica de captura que es capaz de generar y fijar documentos fotográficos que, no obstante, no implican más que apariencias, en tanto que podrían ser sustancialmente separados de su referencialidad a través de la composición y de la sintaxis. Los procedimientos irónicos de enunciación fílmica sobre aquel espacio fenoménico realista o naturalista despliegan el relato en una dinámica lo más abierta posible de juego e indeterminación, a través de hipótesis constantemente desmentidas y aplazadas sobre la identidad y la existencia de Sylvia en alguna de las apariencias mostradas. Esto es, abren una deriva poética, definida esta como *écart* (desvío).

6. CONCLUSIONES: DEFINICIÓN CULTURAL DE LA TÉCNICA HÍBRIDA

Resulta fecundo equiparar las consideraciones ofrecidas en torno al esbozo como aparato de captura con la consideración del "documento poético". Esta es, entonces, una encrucijada privilegiada para pensar en esta teoría de la comunicación cinematográfica como *écart*, como desvío de lo real, en una cultura post-narrativa en la que los nexos causales se debilitan y las imágenes se desvelan como constructos densos y, a menudo, incluso opacos.

En este contexto, la búsqueda de un cineasta por volver sobre la capacidad del cinematógrafo como aparato de captura, filtro traductor del mundo de las apariencias (un mundo, como se ha visto, *per se* altamente semiotizado), no tanto codificador como re-codificador, viene al primer término.

Desde la condición realista del propio cine, dicha búsqueda que tiene lugar en el espacio intermedio que existe entre la ficción y la no-ficción, implica pensar en un desvío con respecto a la referencialidad que, más allá de ser condición y origen de la imagen, quedaría relegada, con Jakobson (1985), a una mera función que podría aparecer como dominante en algunos enunciados concretos. Dicha abstracción de los materiales que están en la base del proceso de rodaje no persigue otra cosa que una técnica de la desautomatización de la percepción y desanclaje del sentido (de ahí su denominación poética): "en realidad toda la historia del cine en tanto que arte es una sucesión de descubrimientos tendentes a expulsar el automatismo de todo proceso creativo de ese arte" (Lotman, 1979: 22). De ahí, la definición fértil de la técnica híbrida dependiendo de cómo se manifieste en contextos culturales diversos. Ello, de acuerdo con Lotman, genera un necesario espacio de tensión entre la ficción y la no-ficción, dependiendo de la saturación de las formas en cada época o periodo:

> *Las significaciones cinematográficas se basan en un desplazamiento, en una deformación de las sucesiones, de los hechos o de los aspectos habituales de las cosas. Pero significativo y deformado resultan sinónimos solo en etapas iniciales de la formación del lenguaje cinematográfico. Cuando el espectador adquiere un cierto hábito de obtención de la información cinematográfica confronta lo visto en la pantalla no solo (a veces, no tanto) con el mundo real, sino también con los estereotipos que ha visto en otros films. En este caso, el desplazamiento, la deformación, el truco argumental, el contraste del montaje, en fin, la imagen cargada de supersignificaciones, se hacen familiares, esperados, y pierden informatividad. En tales condiciones, el retorno a la imagen simple, despojada de toda asociación, la afirmación de que el objeto no representa nada más que a sí mismo, la renuncia al trucaje y a los montajes bruscos se hacen inesperados, o sea, significativos. Según sea el sentido en el que evoluciona el arte de la época, ya sea un cine que tiende a la máxima cinematograficidad, o el que intenta abrirse paso en el mundo del arte hacia la realidad, así adquirirán significados bien unos, bien otros elementos del lenguaje cinematográfico* (Lotman, 1979: 46).

La idea de "documento poético", más allá de la provocación que en sí misma constituye (puesto que su propia formulación es, en sí, paradójica), resulta fértil para pensar un filtro traductor intermedio entre ficción y no-ficción, entre ficción y documental, entre cinematograficidad (elaboración estilística de materiales) y no-cinematograficidad (naturalismo, no-elaboración estilística, aparecer en bruto), de manera que en algunos contextos culturales opera abriendo la hipercodificación de una imagen a la contingencia

del mundo fenoménico del cual parte; en otros, proponiendo una re-codificación de los materiales documentales mediante su inscripción en una densa red de relaciones descubierta. En todo caso, el "documento poético" se plantea como un punto de partida pertinente para pensar el proceso de re-codificación que tiene lugar en la enunciación del discurso cinematográfico. Siempre en pos del valor informativo, en una palabra, *poético*, que un signo, en su devenir como tal, podría llegar a contener enmarcado *en* y *por* un texto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASTRUC, A. (2010). "El nacimiento de una nueva vanguardia: la camera stylo". En *Textos y manifiestos del cine. Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*, J. Romaguera i Ramió y H. Alsina Thevenet (eds.), 220-224. Madrid: Cátedra.

BRESSON, Robert (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México D.F.: Ediciones Era.

BROULLÓN-LOZANO, M. A. (2010). *Entrevista con José Luis Guerin*. Inédita.

_____ (2015). "¿Documental poético? Una aproximación semiótica al cine de José Luis Guerin". En *Avanca Cinema International Conference 2015*, A. Costa Valente y R. Capucho (eds.), 520-525. Avanca (Portugal): Ediçoes Cine-Clube de Avanca.

CALABRESE, O. (1985). *La macchina della pittura*. Bari: Laterza.

CARROGGIO GUERIN, J. L. (1988). *Rutas de Innisfree*. *Proyecto de J. L. Guerin*. Barcelona: P.C. Guerin.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2004). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

GREIMAS, A. J. (1989). *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid: Gredos.

GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

GREIMAS, A. J. y FONTANILLE, J. (2002). *Semiótica de las pasiones*. México: Siglo XXI.

GODARD, J. L. (2011). *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra.

GUERIN, J. L. (2004). *Eddie Saeta S.A. presenta una película de José Luis Guerin "En la ciudad de Sylvia"*. Barcelona: Eddie Saeta S.A.

_____ (2007). *En la ciudad de Sylvia*. Barcelona: Cameo Media.

JAKOBSON, R. (1985). *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.

LANCIONI, T. (2012). "Apparati di cattura. Per una semiotica della cultura". *E|C Rivista on-line dell'Asociazione Italiana di Studi Semiotici* (también en: *http://www.ecaiss.it/includes/tng/pub/tNG_download4.php?KT_download1=a038af25d280465f647974523acee25b* [15/08/2015]).

LOTMAN, J. M. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

MAYER, Myriam (2010). *Le temps des fantômes. Approche à l'oeuvre cinematographique de Joisé Luis Guerin*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Doménec Font y Jacques Terrasa. Universidad de Marsella / Universidad Pompeu Fabra.

MONTERDE, J. E. (2007). "José Luis Guerin: ¿documental? ¿ficción? cine". En *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, J. Cerdán y C. Torreiro (eds.), 113-140. Madrid: Cátedra.

OVIDIO (2002). *Las Metamorfosis*. Traducción de Ana Pérez Vega. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

PLATÓN (2009). *El banquete*. Traducción de Carlos García Gual. Madrid: Alianza.