

EN LA CIUDAD DE SYLVIA:
De espacios, pliegues y espectros

Por Ivan Pinto¹

La fábula cinematográfica es una fábula contrariada
Jacques Rancière

Introducción. En su film *En construcción* (2001), Guerin dio cuenta de los cambios urbanos en un barrio de Barcelona para, desde ahí, establecer una reflexión sobre la categoría de ruina; es decir, sobre aquello que aparece bajo las capas de la historia y el progreso, com seña de un mundo en extinción. Para el teórico y crítico de cine Angel Quintana (2008), la hipótesis de *En la ciudad de Sylvia* seguiría en un plan similar, explorando los límites de una ciudad que podría definirse como "espectral. Es cierto que el film de Guerin se inscribe con soltura en un largo camino andado por el cine contemporáneo, donde la figura del paseante, lo siniestro y el complot han sido puntos claves para filmes como *La conversación* de Coppola (1974) o *Blow Up* de Antonioni (1966). La entrada de *En la ciudad de Sylvia*, sin embargo, es ligeramente diferente, ya que antepone ante todo la construcción apariencial del film con el fin de producir un *retardo* en la inmediatez de la ficción. En *Blow Up*, por ejemplo, es el efecto de registro el que es cuestionado durante el transcurso del film; en el trabajo de Guerin, en cambio, hay un exceso de ficción que potencial el sistema apariencial.

En palabras del propio director, la película forma parte de un programa que comenzó como un ejercicio con un grupo de fotografías, las que primero expuso en la Bienal de Venecia², y luego filmó, montó y narró en *Unas fotos de la ciudad de Sylvia*, un film-ensayo mudo que opera a la par de este film. Tomando en cuenta todo ese material de referencia, *En la ciudad de Sylvia* puede ser visto como la culminación de un proceso abierto, el que relega a cada fase una autonomía propia de cada soporte. Ahora bien, aunque este recorrido parece coquetear con ese situacionismo que va de Georges Perec a los trabajos de Sophie Calle, la cinta finalmente se distancia de ellos por su voluntad explícita de puesta en escena cinematográfica, la cual no deja intersticios, dentro de la propia obra, para usos y apropiaciones posibles. Guerin apuesta por la creación de un universo cinematográfico medianamente cerrado, y es partir de esa voluntad que el film empieza a doblarse sobre sí mismo.

Suspensión. La nitidez de *En la ciudad de Sylvia* forma parte de su estrategia: su fotografía de bajo contraste hace aflorar un tono apastelado en los planos, el casting de modelos lo suficientemente neutros como para que no nos distraigan, la aparente fluida narración se

¹ Crítico de cine, gestor cultural y guionista. Egresado de la escuela de cine de Universidad Arcis, licenciado en Estética de la Universidad Católica de Chile y Master en Comunicación y Cultura en la Universidad de Buenos Aires. Miembro del Comité Editorial de Bifurcaciones, y Creador, editor de contenidos y redactor de la revista LaFuga. Email: ivanpintoveas@gmail.com volver

² Las mujeres que no conocemos, Instalación expositiva producida con motivo de la 52ª Bienal de Venecia 2007 para el Pabellón de España.

mantiene continua a lo largo de las tres jornadas y la cámara se encuentra tan estilizada que pocas veces se hace notar. Sin embargo, algo nos obliga a detenernos para encontrar, bajo la nitidez, un efecto de doblez, acaso señas para un espectador medianamente atento a movimientos fugaces de la pantalla. El autor ha despojado de su film todo elemento distractor. Si bien la anécdota que guía la historia es mínima, acaso predecible, la construcción narrativa logra ser dispuesta de una forma explícitamente *suspensiva*, proyectando desde el protagonista una identificación directa con el espectador. *Alguien busca algo*. Es el comienzo de toda película, como decía Hitchcock. La narración de a poco va desplegando pistas (en perspectiva del objeto buscado) y marcas (que configuran un pasado en fuera de campo), desde la creación de una expectativa en la cual existe un regocijo explícito. Es en ese *entretanto* donde sucede el cine. Una vez encontrado el rostro, el gesto exacto, nuestro personaje (de ahora en más: *Paseante*) persigue durante extensos y enredados minutos de calles a la mujer de vestido rojo. Guerín extiende este episodio: planos secuencia en *dolly-in* desde su espalda (¿veremos su rostro? ¿se dará cuenta?), pequeños amagues del encuentro urbano (el protagonista se vuelve inseguro ¿es quien busca?), para, finalmente, confrontarla, decirle algo: ¿Es Sylvia? Guerín distorsiona lo encontrado, juega con la expectativa del espectador y no termina por respondernos. Ella, aunque parece ser franca en lo que dice, es ambigua. El relato literal (ella insiste en no ser Sylvia) es contradicho por un segundo nivel, resguardado en los gestos en la explícita e irreal coquetería de la mujer. Así, cuando el paseante ve frustrada la expectativa, el espectador, quien ya se ha dado cuenta del *mcguffin*, se entrega al relato, liberado ahora de responsabilidad. En una hermosa escena, nuestro paseante llega a un bar nocturno -*Los aviadores*, lugar central en *Unas fotos de la ciudad de Sylvia*- y observa a otra mujer, una chica que baila con mirada distante y coqueta. Él se acerca, la música está muy fuerte y ella no le hace mucho caso. Él se aparta y ella sigue bailando sola, hasta que un galán termina robándole el beso que él no pudo darle. Paseante termina solo, tomando en la barra, engrosando una larga lista imaginaria de *losers* cinematográficos.

Apariencias. El cine tiene lugar en el espacio intermedio entre un punto de partida y un punto de llegada. Mientras *Indy*, en *Indiana Jones 4*, ve explotar una bomba atómica y una ciudad perdida inundarse entre ambos puntos, nuestro Paseante observa mujeres. Hace un inventario con ellas. Las hay de todo tipo: Una bella camarera que no puede acordarse de los pedidos, una que parece distraída, o sorda, otra que parece sufrir por algún motivo, una que está en fase de término con su pareja. En su libreta, Paseante dibuja, constata lo que hay. ¿Que hay? Hombros, miradas, rostros de fondo, ruido de calle, y en primer plano, la expectativa permanente que alguien regrese la mirada. Pero Guerín lo hace difícil: nos ofrece composiciones cubistas, de planos superpuestos, intersticios cuidadosamente abiertos para no ver nada más que un rostro mirando por la ventana, intersección de ocularizaciones diegéticas y extradiegéticas, directas e indirectas, elipsis y extensiones de tiempo. Es decir, entre medio de lo que parece un relato lineal y transparente, un efecto de retardo en los objetos.

Quizás el mejor ejemplo de este juego lo tengamos en uno de los planos que da comienzo al relato. Paseante se encuentra sentado en la cama. Luego de un par de segundos nos cabe la duda si se encuentra absorto o si se detuvo la imagen hasta que empieza a escribir en su libreta. Pero han bastado unos pocos segundos para sembrar la duda sobre el efecto de verdad de la imagen. En el plano siguiente, sale a la calle, donde un rayado de graffiti *Laure je t'aime* (que veremos a lo largo de todo el filme, repartido en distintas paredes) le sirve de telón de fondo. En completa sincronía, pasa alguien con una maleta que entra y sale del plano, y en sentido contrario, una bicicleta hace un recorrido similar. Luego sale nuestro

personaje, y finalmente una señora. ¿Es adrede la sincronía? ¿Cuánto hay de creado y cuánto de espontáneo en este juego urbano? ¿que nivel de artificio y de naturalidad se sostiene en el plano/calle? Antes de otorgar un juicio final, Guerín prefiere sembrar la duda, estableciendo, entonces, una interrogante sobre las apariencias y su efecto de verdad o, lo que es mejor, sobre la verdad de lo que podría ser nada más que un sueño.

Teatro de sombras. La dramaturgia de *En la ciudad de Sylvia* estaría compuesta por escena y gesto, no por el decir. De hecho, el único momento en que algo relevante para el relato es dicho, es para aniquilar el deseo, explicando aquello que hacía del filme un espacio suspendido en imágenes. Luego de eso, es nuevamente la imagen la que aparece para volver a ambivalizar el decir. El mundo de *En la ciudad de Sylvia* es un teatro de sombras. Recorremos la ciudad como un escenario -acaso funesto- creado por alguien más, con la extraña lógica de un reloj milimétrico; ahí está el africano vendedor que reaparece en varias escenas para intentar vendernos algo que no queremos, la mujer muda y misteriosa que vuelve en la fiesta final en un plano secundario, la camarera que se equivocará por el resto de sus días, la señora que acarrea una pesada bolsa después de las compras, el graffiti *Laure je t'aime*, la marca de un sino trágico en toda la ciudad, que se repite en cada soñador que busca a una mujer, o en cada pareja que se besa en algún banco de la plaza. ¿Y qué decir de las ventanas, puestas como pequeños escenarios donde un cuerpo desnudándose, o el movimiento de una ropa colgando a la cual una luz de tarde ilumina, serán los mayores hallazgos? La dramaturgia está compuesta de signos esparcidos en la superficie de la pantalla, sus movimientos internos son los del espectador y los del paseante que descubren juntos la escena. Pero es en su carácter de recolección donde ello adquiere sentido. ¿No es, acaso, *En la ciudad de Sylvia* un film hecho sólo para poder resguardar la mirada de todas esas mujeres, ya sean tristes, curiosas, trágicas, leves? ¿o los rincones de una ciudad, sus calles, sus luces, sus sombras, su arquitectura?. Serialidad y registro, mapas mudos de la enciclopedia infinita del mundo, acaso, la ciudad también de otros, que quisieron abarcarla así: renunciado a su totalidad, recogiendo los indicios, montándolos, dándoles un sentido.

Goce. En su propuesta para un arte del nuevo milenio, Italo Calvino, reivindicaba *la búsqueda de levedad en reacción al peso del vivir*. El film de Guerín, sin duda, se inscribe en este sentido, otorgando al espectador un derecho a goce, por sobre todo otro elemento. En las dos escenas donde la música adquiere rol protagónico, ella proviene desde la propia escena. En la primera, se trata de la terraza del café, donde un grupo de violinistas de a poco otorgan presencia a una melodía mientras empieza una secuencia de gente sentada en el café, de gestos y rostros, la secuencia dura bastante, pero no queremos que termine, Guerín va bajando poco a poco la música, hasta que el encantamiento llega a su fin: nuestro paseante encuentra a Sylvia. La otra escena se encuentra al final y es en el bar *Los aviadores*, un bar repleto de mujeres (altas, bajas, de miradas absorbentes o distantes) y ocurre exactamente después del encuentro frustrado con Sylvia (como se podrá adivinar, el goce aparece cuando la expectativa del qué, en este caso, el magnetismo quizás *tanático* de Sylvia, desaparece): esta vez, la bailarina, de mirada distante, movimientos lúdicos y sensuales, se toma la escena. La música suena a medio tiempo menos de un usual rock de pista, y una voz grave, que recuerda a Tindersticks, empieza a cantar. En toda la escena hay música y acompañamos a nuestro personaje no solo en el hallazgo del bar soñado, sino en su intento de poder abarcar a la bailarina. De algún modo, el hecho que lo rechace y baile con otro da las claves de este goce espectacular: la idea de liberar al espectador tendría que ver con la imposibilidad de obtener algo de la escena. En los siguientes planos, una mirada fija a cámara por parte de un grupo rezagado de la pista nos absorbe el gesto y presentimos que

si nos quedásemos ahí, no habría retorno. Se trata de los peligros del cine, el exceso de mirada, el fin de todo coqueteo.

Proceso. *Paseante* se encuentra en un proceso creativo, posiblemente escribiendo una novela. Su libreta de apuntes, donde bosqueja rápidamente a las mujeres del café, parece llena de ideas que nos van dando un hilo conductor de esta absorción permanente de sus gestos. Sylvia, Ciudad, trazos balbuceados que dan pistas de un proceso creativo. Una imagen que debe decantar, capa por capa. ¿Acaso una metáfora del proceso abierto y fugaz de la obra? Sabemos poco. *Unas fotos de la ciudad de Sylvia* narra todo este backstage (Estrasburgo, un encuentro ocurrido hace muchos años, un par de fotografías de un viaje posterior, dos o tres recuerdos de una mujer que apareció una noche en el bar *Los aviadores*), pero *En la ciudad de Sylvia* le da cuerpo en ficción, absorbe de las fotografías sus encuadres, sus espacios, recreándolos-para-crear un mundo trastocado. Aquí, Guerin reflexiona sobre el propio proceso del film, pero a su vez, sobre el arte de crear historias, sus desconocidos orígenes y obsesiones. Es quizás una última capa, un último dobléz, en el cual el film se repliega sobre sí.

Bibliografía

Quintana, A. (2008). Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. En Publicación BAFICI 2008.