

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



DEL LABERINTO FÍLMICO AL TEJIDO URBANO
En la ciudad de Sylvia, de José Luis Guerin

Trabajo Final del Máster en Producción Artística. Tipología 1
Alumna: Rosa M^a Solaz García
Tutor: Fernando Canet
Julio 2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

DEL LABERINTO FÍLMICO AL TEJIDO URBANO
En la ciudad de Sylvia, de José Luis Guerín

Trabajo Final del Máster en Producción Artística. Tipología 1
Alumna: Rosa M^a Solaz García
Tutor: Fernando Canet
Julio 2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

Resumen

Instalado en las fronteras entre el documental y la ficción, el cine de José Luis Guerin otorga al espacio (ya sea un paisaje, una ciudad, una calle o una arquitectura) un poder evocador que a menudo proviene de una reapropiación estilizada del entorno, y con ello, de la realidad.

En el contexto de su filmografía, *En la ciudad de Sylvia* constituye un ejercicio de depuración estilística, capaz de trazar una dramaturgia con los mínimos elementos: dos protagonistas, varios núcleos secuenciales, un preciso uso de la palabra y un ambiente envolvente, el espacio de la ciudad, que actúa como canalizador de la trama. La película, filmada en Estrasburgo (Francia), incluye una secuencia que muestra un recorrido por las calles de la ciudad construido fílmicamente bajo una óptica laberíntica. Con ella Guerin logra crear una eficaz metáfora espacial, en base a una depurada puesta en escena y un delicado trabajo de montaje.

Gracias a un análisis exhaustivo de las localizaciones que componen este itinerario, nuestra investigación explora la relación existente entre el espacio fílmico de la secuencia y el espacio físico que le ha servido de base, para calibrar si existe una reconfiguración fílmica de la ciudad y bajo qué mecanismos se ha elaborado. Con ello pretendemos reconocer recursos estilísticos y gestos operacionales que caracterizan la escritura fílmica de Guerin, y en particular aquéllos directamente ligados a la configuración fílmica del espacio.

Palabras clave: José Luis Guerin, *En la ciudad de Sylvia*, espacio fílmico, espacio urbano, laberinto, montaje, localización

Abstract

In the boundary between documentary and fiction, Jose Luis Guerin's cinema grants to the space (a landscape, a city, a street or an architecture) an evocative power that often comes from a stylized appropriation of the environment, and therefore, of reality.

En la ciudad de Sylvia stands out in Guerin's filmography for the ability shown by the filmmaker in building a story with very few elements: two main characters, some crucial sequences, an accurate use of the words and the urban space, which changes as the plot evolves guiding the progress of the story. The movie, shot in Strasbourg (France), includes a sequence of a tour across the streets which is constructed, in a cinematic way, under a labyrinthine optics. In this way Guerin manages to create an effective spatial metaphor, on the basis of a carefully dramatic staging and a delicate montage.

By means of an exhaustive analysis of the real locations of this fictional itinerary, our research explores the relation between the cinematic space and the physical space used as a geographical basis, in order to calibrate if there is a cinematic reconfiguration of the city, and what the mechanisms used with that purpose are. With this analysis we try to identify stylistic resources and features that characterize Guerin's film writing, especially those directly tied to the cinematic configuration of the space.

Key words: José Luis Guerin, *En la ciudad de Sylvia*, cinematic space, urban space, labyrinth, montage, movie location

Agradecimientos:

A Jordi y a mi familia, por su respaldo y comprensión

A mi tutor, Fernando Canet, por la gran ayuda que me ha brindado

A Den Bazin, por conducirme al único encuadre (y el más importante) que me faltaba por hallar

A mis profesores del Máster de Producción Artística, por todas sus aportaciones

Oh Jeanne, pour aller jusqu'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre¹

¹“Oh Jeanne, para llegar a ti, qué extraño camino he debido tomar”, *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959)

INDICE

CAPITULO 1. INTRODUCCIÓN	11
1.1. Objeto de estudio y motivación personal	11
1.2. Objetivos	12
1.3. Metodología	13
1.4. Estructura de la memoria	15
CAPÍTULO 2. SOBRE EL AUTOR Y SU OBRA	17
2.1. Nota biográfica	17
2.2. Filmografía	17
2.3. El espacio en el cine de José Luis Guerin: rasgos distintivos	21
2.3.1. El viaje y la encarnación del mito	21
2.3.2. El entorno y la huella	24
2.3.3. La permanencia y la inestabilidad	25
2.3.4. La evocación de la ausencia y la metáfora temporal	26
2.3.5. El topónimo irreal	27
2.3.6. El apunte de la realidad	28
CAPÍTULO 3. EN LA CIUDAD DE SYLVIA	32
3.1. Introducción y sinopsis	32
3.2. Los personajes	34
3.2.1. Ella (s), Sylvie	34
3.2.2. Él. El soñador	35
3.2.3. La ciudad. La ciudad de Sylvia	36
3.3. Los marcos espaciales y el fluir urbano	37
CAPÍTULO 4. EL LABERINTO FÍLMICO. ANÁLISIS DEL ITINERARIO PEATONAL	42
4.1. Selección de la secuencia y metodología de análisis	42
4.2. Bases teóricas de análisis	44
4.3. Análisis del itinerario peatonal por tramos	48
4.4. A modo de escaleta espacial	65
4.5. El espacio laberíntico	66
4.6. Formas de recurrencia	67
4.6.1. Formas de simetría o resonancia	68
4.6.2. Repeticiones e intermitencias	71
4.6.3. El sonido	73
4.6.4. Texturas reflectantes. Espejismos y conjeturas	73
4.6.5. Paisaje humano	74
CAPÍTULO 5. CARTOGRAFÍA DE UNA CIUDAD ESPECTRAL: ANÁLISIS DE LOCALIZACIONES	75
5.1. Análisis de localizaciones del itinerario peatonal	75
5.2. La ciudad de Sylvia	104
CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES	106
BIBLIOGRAFÍA	110
Tabla de figuras	115
ANEXOS	
Anexo 1. Filmografía comentada. Galardones	119
1.1. Filmografía	119
1.2. Filmografía comentada desde un enfoque espacial	120
1.2.3. Síntesis. Aspectos transversales	132
1.3. Participación y galardones	133

Anexo 2. Ficha técnico-artística <i>En la ciudad de Sylvia</i> . Premios y festivales	134
2.1. En la ciudad de Sylvia. Ficha técnico-artística	134
2.2. En la ciudad de Sylvia. Premios y Festivales	135
Anexo 3. Découpage	136

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se adscribe a la Tipología 1 del Máster en Producción Artística, y tiene como objeto desarrollar una investigación original en torno a la película *En la ciudad de Sylvia* (2007) de José Luis Guerin, particularizado en una secuencia que ofrece un especial potencial para un análisis espacial, interesado en calibrar la relación entre el espacio fílmico representado en la película y la base geográfica que le ha servido de localización.

1.1. Objeto de estudio y motivación personal

A pesar del carácter diverso y en cierto modo errático de su producción, creemos que es posible esgrimir ciertos rasgos que permiten caracterizar la obra de José Luis Guerin en lo relativo al espacio. Pero ¿qué supone hablar de espacio en la obra de José Luis Guerin?

Como afirma Saad Chakali, la obra de Guerin se caracteriza por cuestionar una categorización drástica de la realidad en oposiciones binarias como el sueño y lo real, el pasado y el presente, lo vivido subjetivo y el mundo objetivo². Esta falta deliberada de ortodoxia comporta, por un lado, que en su cine el espacio físico o real (la localización donde se efectúa el rodaje, perteneciente a la realidad geográfica) y el espacio fílmico (el espacio construido discursivamente por la película) mantengan un pulso de interferencias donde lo ficticio se debate con lo realmente existente; y por otro lado, que el registro de la realidad conviva con la mirada poética del cineasta, que la reviste de un significado subjetivo.

En el contexto de su filmografía, *En la ciudad de Sylvia* constituye un delicado ejercicio de depuración estilística, capaz de trabar una dramaturgia con los mínimos elementos: dos protagonistas, algunos figurantes, apenas unos núcleos secuenciales, un calculado uso de la palabra y un ambiente envolvente, el espacio urbano, que actúa como canalizador (y catalizador) de la trama. La película incluye una secuencia que articula todo un entramado espacial dotado de gran intensidad narrativa, un itinerario por las calles de una ciudad anónima que se edifica fílmicamente bajo una óptica laberíntica. En esta secuencia Guerin logra una eficaz metáfora espacial apoyándose en una depurada puesta en escena y un delicado trabajo de montaje, en el que asienta gran parte del sentido narrativo. Sirviéndose de los mecanismos más elementales en que se sustenta el lenguaje cinematográfico, este fragmento articula un interesante relato de espacio a pequeña escala que es singular en el contexto de su cine.

En la ciudad de Sylvia es una película enteramente de ficción rodada en escenarios naturales, en particular la ciudad de Estrasburgo, si bien su identidad apenas trasciende en la diégesis.

² CHAKALI, Saad, «Dans la ville de Sylvia: La Cité des femmes» [en línea].

Antes bien, la ciudad es tomada como una materia moldeable que se reconfigura bajo una mirada poética, de acuerdo a un sentido dramático consustancial a la historia.

Por ello, desde nuestro punto de vista, la película ofrece un gran potencial para un análisis de enfoque espacial muy distinto al que se abordaría en otros títulos. Un análisis que tenga en cuenta la relación entre el espacio fílmico y su base topográfica, precisamente para calibrar cuánto tiene de constructo el espacio representado en la película, y bajo qué procedimientos se ha edificado. Ya que, como apunta José M. López “para Guerin lo real es sólo un medio para airear sus ficciones -pues si algo *documentan* sus películas es a su autor-.”³

Gracias a la estancia Erasmus realizada en el primer semestre de este curso académico en *l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg*, y la estancia Erasmus Prácticas efectuada a continuación, hemos tenido la oportunidad de residir transitoriamente en Estrasburgo, la ciudad que ha servido de localización. Con ello hemos encontrado la coyuntura idónea para plantear un análisis que permitiera, por un lado, realizar un nuevo acercamiento a una película (y por ende, a una filmografía) por la que sentimos especial fascinación; y en segundo lugar, aportar un estudio de este film desde un punto de vista no tratado hasta ahora, esto es, el contraste entre el espacio construido discursivamente por la película con el espacio geográfico que ha servido de soporte para la diégesis.

El estudio de *En la ciudad de Sylvia* desde distintos enfoques espaciales ya ha motivado otros trabajos nuestros con anterioridad, como el trabajo de investigación *El espacio construido como génesis de la puesta en escena*, realizado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados por la UPV en el curso 2010/2011 (en el marco de la disciplina arquitectónica, de la cual provenimos), o los trabajos desarrollados en varias asignaturas del Máster en Producción Artística, como el trabajo teórico “Reflexiones en torno a *En la ciudad de Sylvia*” para la asignatura *Cine Moderno y transformaciones de la imagen* o la pieza audiovisual “La huella de Zobeida” para la asignatura *Taller de Narrativa Audiovisual*.

1.2. Objetivos

El presente trabajo de investigación tiene por principal interés explorar la construcción fílmica del espacio en la película *En la ciudad de Sylvia*, focalizando el análisis en la secuencia del itinerario peatonal. El trabajo parte pues de varios cuestionamientos: ¿qué diálogo con la realidad (en particular, con la realidad urbana) ha mantenido el cineasta con esta película? ¿qué relación mantienen el espacio fílmico y el espacio físico en ella? Y en definitiva, una pregunta que podría servir como hipótesis de partida: ¿existe una reconfiguración fílmica de la ciudad?

3 LOPEZ FERNANDEZ, José M., «Apuntes sobre un espacio: el cine de José Luis Guerin», p. 197

Yendo de lo general a lo particular, a lo largo de este trabajo nos proponemos los siguientes objetivos:

- Por un lado, componer un marco inicial de referencia con una selección de los principales indicadores que permiten abordar una lectura de la filmografía de José Luis Guerin en clave espacial.
- Reconocer recursos estilísticos y gestos operacionales que caracterizan la escritura fílmica de Guerin, en particular aquéllos directamente implicados en la construcción fílmica del espacio.
- Valorar la relación del espacio fílmico construido en la secuencia de análisis con la base geográfica que le ha servido de localización.

Con todo, la intencionalidad que subyace a este trabajo, y tal vez derive en una investigación futura, es poner en valor el poder evocador del espacio como uno de los ejes vertebradores que caracteriza la filmografía de José Luis Guerin.

1.3. Metodología

La metodología se define por tres tipos de estrategias llevadas a cabo: un análisis teórico para asentar las bases particulares de su filmografía, un análisis textual de la película y un trabajo de campo para localizar cada encuadre in situ.

Para contextualizar la figura autoral de Guerin y su película *En la ciudad de Sylvia* se ha recurrido a fuentes bibliográficas, filmográficas y recursos en línea.

Existe muy poco material escrito rubricado por el propio Guerin, aunque es un cineasta que ha sabido formular con precisión las bases que sustentan su trabajo a través de las entrevistas, conferencias y encuentros donde ha participado, demostrando una convicción firme (y aparentemente sin fisuras desde sus inicios) respecto a las raíces de su cine y su compromiso con el medio. Claves que por otro lado quedan explícitamente expuestas en sus cartas a Jonas Mekas⁴, de las cuales nos hemos nutrido para este trabajo.

Al margen de las reseñas y entrevistas al hilo de sus estrenos, los escritos sobre Guerin en castellano o catalán se encuentran dispersos y abordan aspectos particulares de su cine sin que exista una monografía por el momento. Entre las publicaciones parcialmente monográficas destacan el libro *Surcando el jardín dorado: un viatge pels films de J.L. Guerin i les fotografies de E. Momeñe*, (1984) y la revista *Banda Aparte Nº 12* (1998), más la publicación *Unos paseos por la ciudad de Sylvia. Cuaderno de notas* producida con motivo del Festival Internacional de

⁴ *Correspondencia José Luis Guerin-Jonas Mekas*, (dir. José Luis GUERIN, Jonas MEKAS), España, Acción Cultural Española / Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) / Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2011, 100 min.

cine de Gijón (2007), que ofrece un compendio de críticas en torno a *En la ciudad de Sylvia*. También está disponible el catálogo de la exposición *La dama de Corinto* que, concebido como un libro de artista, integra algunas notas manuscritas del autor en diálogo con las imágenes de la instalación.

En francés existen varias investigaciones académicas realizadas por Myriam Mayer, que a estos efectos constituye una experta en la figura del cineasta, incluyendo su tesis *Le temps des fantômes. Approche à l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin* (2009-2010), que recorre la producción del autor hasta *En la Ciudad de Sylvia* (incluye un resumen en castellano). Y también el monográfico de la revista *Images Documentaires* (nº 73/74), que arroja una visión global sobre su filmografía a través de ocho artículos y la transcripción de una entrevista. Este monográfico incluye el artículo de Caroline Zéau «Pour une archéologie du paysage humain: d'Innisfree à Recuerdos de una mañana de José Luis Guerin», que nos ha resultado especialmente revelador al incluir un enfoque sobre “el sentido de los lugares” en varias de sus películas. Para este análisis también hemos consultado artículos de autores anglosajones como «En la ciudad de Sylvia/In the City of Sylvia (José Luis Guerin, 2007) and the durée of a dérive» de Rob Stone. En el caso de citar textos en otra lengua, se optado por incluir una traducción al castellano en el cuerpo de la memoria, con el extracto del original a pie de página para que el lector pueda contrastarlos si lo desea.

Para el análisis particularizado de *En la ciudad de Sylvia* también se ha estudiado el guión de la película, disponible para consulta en la Biblioteca de la Filmoteca Española, además de la monografía *Unos paseos por la ciudad de Sylvia. Cuaderno de notas* ya mencionada. A partir de estas fuentes se ha efectuado un gran esfuerzo de depuración para sintetizar aquellas claves que permiten interpretar la producción de Guerin desde un enfoque espacial, aportando una nueva mirada a su obra.

Por lo que respecta a las fuentes filmográficas, se han visionado todos los trabajos del cineasta editados hasta la fecha, incluidos los medimetrajes *Dos cartas a Ana* que forman parte de la instalación museística *La Dama de Corinto* y se incluye en el catálogo de la exposición.

El mayor reto de este trabajo, y a su vez el aspecto que le otorga mayor singularidad, ha sido enfrentarse a la localización de los 105 planos que componen la secuencia de análisis. Esta fase ha supuesto la parte más ardua y la que mayor tiempo ha conllevado, pues a pesar de que el centro de Estrasburgo (donde se concentran la mayoría de localizaciones) tiene un tamaño mediano, el hallazgo de algunas de ellas no ha resultado nada fácil. En ocasiones, el encuadre o la perspectiva utilizados en la película eran tan selectivos, que su presencia quedaba diluida en el contexto urbano donde estaban insertos. En otros casos, los encuadres se situaban, en contra de lo previsible, en emplazamientos de borde del casco histórico (y en un caso concreto, alejado del mismo), lo cual retardó la búsqueda más de lo esperado.

Esta fase de la investigación se ha enfrentado como una búsqueda lúdica, pausada, a pie, realizada eminentemente en solitario, encuadre impreso en mano. Algunos de ellos se habían podido localizar de antemano en la aplicación Google Maps gracias a la ayuda de ciertos indicios en la imagen fílmica (sobre todo carteles de comercios), aunque no ha sido el caso para la mayoría, ya que entre los presupuestos de la película se incluye la voluntad de vaciar de referentes la ciudad fílmica. En este sentido algunos encuadres resultan anónimos, incluso para los residentes. Para obtener mayor información sobre las localizaciones y cómo orientar la búsqueda nos reunimos con los responsables del Departamento de Audiovisual y Cine de la Dirección de Cultura de la *Communauté urbaine de Strasbourg* (que financió parte de la película con ayudas a la difusión de la imagen de la ciudad). Allí nos sugirieron concentrar la búsqueda en el centro histórico y los alrededores de la *Place de la République* (un área aledaña), aunque como después comprobamos, algunos emplazamientos se ubicaban fuera de estos límites.

1.4. Estructura de la memoria

Dejando al margen la introducción y las conclusiones, el presente trabajo se estructura en los siguientes capítulos:

CAPÍTULO 1. Expone la motivación de la investigación, los objetivos que persigue y la metodología empleada.

CAPÍTULO 2. EL AUTOR Y SU OBRA. Expone una breve reseña biográfica y filmográfica del cineasta, y a continuación plantea algunos de los principales ejes sobre los que bascular una lectura de su obra en clave espacial, interrelacionando los títulos que la componen según unas bases temáticas o estilísticas previamente depuradas. Esta depuración proviene de un exhaustivo análisis filmográfico que figura aparte como el Anexo 1. Hemos creído importante incluirlo para dotar al lector de una base de información más amplia a la cual referir tanto los títulos como el origen de algunas reflexiones.

CAPÍTULO 3. EN LA CIUDAD DE SYLVIA. Ofrece una introducción a la película y un primer enfoque espacial que incorpora reflexiones generales y de orden estilístico.

CAPÍTULO 4. EL LABERINTO FÍLMICO. ANÁLISIS DEL ITINERARIO PEATONAL. Aborda el análisis del itinerario fílmico por partes que permiten reconocer los distintos segmentos espaciales que lo componen. Este análisis parte del espacio construido discursivamente y desciende al espacio físico (es decir, se va de la película a la localización), y extrae una estructura en base a la cual se discuten aspectos escenográficos y narrativos, que a continuación se comparará con las distintas localizaciones. La metodología y los criterios seguidos en el análisis se exponen al inicio del capítulo.

CAPÍTULO 5. CARTOGRAFÍA DE UNA CIUDAD ESPECTRAL: ANÁLISIS DE LOCALIZACIONES. Incorpora un análisis de localizaciones que plantea una relectura sigue del itinerario fílmico siguiendo la misma estructura por tramos, emplazando cada encuadre en la cartografía de la ciudad. Este análisis desvela y discute las divergencias entre el espacio fílmico y el espacio físico.

Para concluir este apartado queremos añadir que para agilizar la lectura del texto se ha segregado cierta información en forma de anexo. El Anexo 1 incluye un desglose de la filmografía del autor, una reflexión sobre la misma desde un enfoque espacial y la lista galardones obtenidos en su trayectoria. El Anexo 2 incluye la ficha técnico-artística de *En la ciudad de Sylvia* y un listado de galardones y festivales. Finalmente, el Anexo 3 incluye el découpage de la secuencia analizada en detalle.

CAPÍTULO 2. SOBRE EL AUTOR Y SU OBRA

2.1. Nota biográfica

José Luis Guerin (Barcelona, 1960) es un cineasta autodidacta que nunca se matriculó en una escuela de cine. Su conocimiento del medio, como él mismo admite, proviene de una temprana cinefilia, su asiduidad a las filmotecas y la experimentación con los centenares de películas heredadas de su abuelo. Sin embargo es uno de los realizadores españoles más decisivos del panorama cinematográfico (nacional e internacional), que cuenta con el reconocimiento de la crítica especializada pese a haber desarrollado una obra poco extensa y discretamente distribuida. En 1999 fue distinguido con el *Premi Nacional de Cinema* otorgado por la Generalitat de Catalunya, y en 2001 recibió el *Goya al Mejor Documental* por su película *En construcción*, el film que le dio mayor visibilidad. Actualmente alterna su actividad como cineasta con su faceta pedagógica ejerciendo como profesor del Máster Documental de Creación en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona.

En los últimos años la obra de José Luis Guerin ha sido reconocida con diversas retrospectivas fuera de nuestras fronteras, en muy diversos ámbitos, como el Festival de cine *Visions du réel* de Nyon, el Centro Pompidou-Metz de París en 2012 (que incluyó el pase de su ópera prima *Los Motivos de Berta...fantasía de pubertad* y albergó su instalación museística *La dama de Corinto*), o la Universidad de Princeton en E.E.U.U., entre otras.

2.2. Filmografía

El cine de José Luis Guerin es un cine que se toma su tiempo. Cinco años es el promedio que tarda en estrenar una película, y en ese transcurso investiga arduamente para la siguiente nutriéndose de campos artísticos muy diversos que traspasan el propiamente cinematográfico, en particular de la literatura, la fotografía o la pintura.

Su producción, heterogénea y mudable, se desliza libremente entre diversos formatos, registros y dominios artísticos transgrediendo las habituales fronteras que rigen el campo cinematográfico, particularmente aquéllas que pretenden distinguir drásticamente los dominios del documental y la ficción. En este sentido Francisco Calvo tilda al cineasta de “pontífice, que originalmente significó «el constructor de puentes».”⁵ El conjunto de su producción se compone hasta ahora de quince cortometrajes, tres medimetrajes, seis largometrajes (además de su contribución a la cinta colectiva *City Life*) y dos instalaciones audiovisuales para museos.

⁵ CALVO SERRALLER, Francisco, «Asombro», en *José Luis Guerin: La dama de Corinto: un esbozo cinematográfico* [catálogo], p. 37

Su etapa como cortometrajista comienza en 1975, con su primer trabajo *La hagonía de Agustín*, y finaliza en 1986 con el cortometraje *Souvenir*. Como señala la experta en su obra Myriam Mayer, estos trabajos ya condensan los principales ejes temáticos de su filmografía posterior: la muerte y el afán contracultural, el interés por el ser humano, el amor y el homenaje al cine y el poder evocador del espacio y los objetos. Entre ellos nos interesa reseñar *Memorias de un paisaje* (1979), que refleja un incipiente interés por la erosión del tiempo cristalizada en el espacio, y una cierta memoria del paisaje que será un tema recurrente en sus largometrajes. Tal como señala la autora, tras esta primera etapa Guerin contaba con sólo 22 años y ya había encauzado un estilo propio fundamentalmente interesado en “indagar en la tramoya del tiempo, en encontrar sus huellas en los seres humanos, el espacio, los objetos, el arte”.⁶

En 1993, con 23 años, José Luis Guerin realiza su primer largometraje *Los motivos de Berta... Fantasía de pubertad*, una película enteramente de ficción que relata la transformación vital de una joven en el periodo de la pubertad. Tras participar con el episodio *Eulalia-marta / porta de l'angel* en el film colectivo *City Life* (1988), en 1990 rueda *Innisfree*, una película que nace como un rastreo del legado material e inmaterial que el rodaje de *El hombre tranquilo* de John Ford depositó en el pueblecito irlandés que le sirvió de localización. Pero *Innisfree* es más que un documental sobre otra película, es una obra compleja y poliédrica que se plantea como una indagación más allá de las borrosas fronteras entre la realidad y la ficción, el documental y el relato.

En 1996 Guerin filma en Normandía *Tren de sombras. El espectro de Le Thuit*, que constituye un auténtico canto de amor al cine. La película plantea una reflexión en torno a la memoria, el poder embalsamador de las imágenes y el dispositivo del montaje cinematográfico como forma de escritura, tomando como motivo el hallazgo de unos supuestos restos de metraje familiar.

En 2001 filma *En construcción*, el largometraje que le abrió las puertas a un público más amplio. Esta película fue una experiencia compartida con sus alumnos del Máster de Documental de Creación que se prolongó alrededor de tres años y se localizó en el Barrio del Raval de Barcelona, conocido como el Barrio Chino. Mediante el seguimiento de un edificio en construcción, la película documenta los procesos de gentrificación del barrio y las transformaciones de su paisaje urbano y humano. Tomando como eje esta transformación, la película teje una delicada metáfora existencial en torno a la memoria (individual y colectiva) y el paso del tiempo (en el contexto del cambio de milenio, el Barrio Chino simboliza la extinción del siglo XX).

En 2007 Guerin realiza el medimetraje *...Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, el largometraje *En la ciudad de Sylvia* y la instalación fotosecuencial *Las mujeres que no conocemos* mostrada en el Pabellón de España en la Bienal de Venecia de ese año. Este conjunto de obras autónomas compone una suerte de tríptico en torno la representación de “la mujer fantasmada” donde

⁶ MAYER, Myriam, *Marinero en tierra: el personaje de Antonio en el documental de José Luis Guerin En construcción* [mémoire de maîtrise], p.13

cada pieza puede entenderse como resultado de un único proceso creativo que ha cristalizado bajo formas diversas.

Guest es la última película de Guerin estrenada en cine en España, y está filmada “cámara en mano” por él durante los viajes de promoción de *En la Ciudad de Sylvia* por festivales de cine de todo el mundo. La película, rodada entre agosto de 2007 y agosto de 2009 y estrenada en 2010, compone un retrato de tinte antropológico que incluye personajes, ambientes y retazos urbanos de las ciudades que el cineasta visitó como invitado. *Guest* denota un afianzamiento estilístico del autor, que se traduce en la decisión de filmar en blanco y negro y la construcción de un relato en clave de soliloquio. Un relato de tinte autobiográfico que tomará la forma, con frecuencia hibridada, de diario íntimo, crónica de viaje o correspondencia epistolar que en posteriores trabajos también se hará permeable a los efectos de ficción.

En 2011 realiza *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico*, una instalación audiovisual por encargo del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia, que permaneció abierta al público del 15 de diciembre de 2010 al 28 de agosto de 2011. Con este proyecto Guerin buscó confrontar la puesta en escena cinematográfica y la pictórica, partiendo de la consideración de la pantalla como un lienzo donde ambas disciplinas “se han soñado”. Esta instalación incluye el medimetraje *Dos cartas a Ana* se compone de dos cartas audiovisuales de Guerin dirigidas a Ana Portinari en 2010.

En 2011 el Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona impulsó un proyecto de correspondencias audiovisuales a modo de intercambios epistolares entre cineastas. El proyecto arrancó con las correspondencias entre Víctor Erice y Abbas Kiarostami, y más tarde se amplió con otras, como la de Isaki Lacuesta con Naomi Kawase, o Albert Serra con Lisandro Alonso, entre otras. En febrero de ese año, el Festival Internacional de Cine Documental de Navarra *Punto de Vista* estrenó la correspondencia entre Jonas Mekas, cineasta emblema del cine underground americano, considerado por muchos como el precursor del diario filmado, y José Luis Guerin, considerado a estos efectos discípulo suyo. Siendo a la vez una réplica a las cartas de Mekas, Guerin convierte sus correspondencias en una autorreflexión sobre su cine, y un legado público de las claves que lo determinan. Estas cartas se plantean como crónicas íntimas de viaje donde el autorretrato del cineasta convive con “pequeños retratos” de personajes conocidos y desconocidos tomados con su cámara digital.

Su último trabajo es *Recuerdos de una mañana* (2011). Este medimetraje no ha podido visionarse para este trabajo, pues no ha sido editado en DVD y permanece inédito en España. Se trata de un medimetraje documental en torno al suicidio de un vecino al que Guerin solía filmar desde la ventana de su casa. La pieza recoge algunos testimonios de otros vecinos en torno al suceso y la figura del fallecido, e indaga en diversas huellas que remiten al ausente.

Desde su primer largometraje *Los motivos de Berta... Fantasía de pubertad* hasta su último trabajo, el mediodmetraje *Recuerdos de una mañana*, su trayectoria ha sido dispersa y sus obras parecen a primera vista realizaciones muy dispares. En este sentido el autor apunta:

Supongo que esta deriva que me hace pasar de una película sobre fotos a una instalación, después a un largometraje o a una película muda, es el producto de un hombre de su tiempo, que vive una transformación que no sabe a dónde va a conducirlo⁷

José Luis Guerin es un director que se considera a sí mismo errático, y heredero de un tipo de cine que apenas existe ni en su modo de producción ni en su modo de distribución (particularmente en lo que respecta a su visionado en las salas, un modo de contemplación ritual que el cineasta reivindica por oposición al de internet); pero sobre todo, en su modo de convivir con la realidad o nutrirse de ella. En este sentido Guerin cita con recurrencia el rodaje de *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), y el tiempo dedicado por Flaherty a convivir con el entorno y sus ocupantes, esperando a que se revelasen aquellos acontecimientos que merecía la pena filmar. Ambos cineastas compartirían así una misma vocación de escucha frente a la realidad, como el propio Guerin apunta:

La espera es un principio moral muy importante en el cine. Saber esperar, no querer violentar a la realidad para obtener algo de ella.⁸

El carácter extremadamente singular de su trabajo, en lo que concierne tanto a la forma fílmica como a la diversidad de referentes que en él conviven, dificulta enormemente cualquier intento de contextualizar su obra a priori, al menos en lo que respecta al marco del cine español (aunque con frecuencia se le ha tildado de discípulo de Víctor Erice).

Guerin se confiesa abiertamente heredero del cine de los orígenes, particularmente de los hermanos Lumière, pero también de una amplia serie de cineastas tan diversos y dispersos en el tiempo o la geografía como Charles Chaplin, John Ford, Yasuhiro Ozu, Robert Bresson, Jean Renoir, Karl Theodor Dreyer, Orson Welles, Alfred Hitchcock, Nicolas Ray, Jean Eustache, Philippe Garrel, Chantal Akerman y por supuesto, Jonas Mekas (hemos nombrado sólo aquellos que cita con más recurrencia), lo que da buena cuenta de su vastísimo bagaje cinéfilo. En este listado deberíamos además intercalar toda una serie de referentes literarios y pictóricos (entre ellos Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Gerard de Nerval o Charles Baudelaire, junto a Manet, Balthus o Hammershoi entre otros, además de los pintores renacentistas), y señalar su gusto por la fotografía (Daguerre, Niepce...). Esta serie, aunque incompleta, constata tanto

⁷ GUERIN, José Luis, «Un désir de révélation, entretien avec José Luis Guerin» [transcripción de declaraciones], p.23

Texto original : "Je suppose que cette errance qui me fait passer d'un film sur des photos à une installation, puis à un long métrage ou à un film muet, est le produit d'un homme de son temps, qui vit une transformation dont il ne sait pas ou elle va le conduire".

⁸ *Ibid.*

la extrema complejidad intelectual que subyace a sus trabajos, como la multiplicidad de vías de interpretación y análisis que la obra de José Luis Guerin permite.

2.3. El espacio en el cine de José Luis Guerin: rasgos distintivos

De *Los motivos de Berta... Fantasía de pubertad a Guest*, y con independencia del enfoque más o menos imaginativo, antropológico o solipsista con que se aborden, las películas de Guerin se construyen siempre en diálogo con el entorno en que se localizan. Un diálogo que es fruto, siempre que las condiciones de rodaje y producción lo permitan, de una convivencia con el medio (el contexto espacial y social), que propicia una cierta intimidad con las personas o los ambientes que serán objeto de filmación, al mismo tiempo que le permite mantener una actitud de observación de la realidad para poder extraer de ella aquellos motivos reveladores que determinarán la auténtica vocación de la película.⁹ Sería este el caso evidente de *Innisfree* o *En Construcción*, aunque no todas sus películas derivan del mismo proceso inmersivo.

No obstante en todas ellas (nos referimos a sus largometrajes), se prescinde de decorados artificiales y se recurre a un contexto preexistente (un paisaje, una ciudad, un pueblo, un barrio, una mansión o una habitación particulares) como anclaje del sentido para cada película.¹⁰ En este diálogo con el entorno, interesa reseñar varios aspectos que analizamos a continuación.

2.3.1. El viaje y la encarnación del mito¹¹

M^a José Ferris considera a Guerin como un viajero al que le gusta emprender odiseas modestas, “un visitador de tiempos y espacios, alguien que, consciente de la esencia vital y cinematográfica, sabedor del estigma (y enigma) del *tempus fugit*, va en pos de lo inalcanzable [...]; va en busca de lo efímero, de los desaparecidos”.¹² La idea de viaje, en los muchos sentidos en que puede ser interpretada (un desplazamiento en la geografía, el tiempo o la memoria), puede reconocerse a muchos niveles en los trabajos de José Luis Guerin.

⁹ En sus entrevistas en torno a *En Construcción*, Guerin establece con frecuencia una analogía entre su rodaje y el de *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), para referirse a la prolongada convivencia entre Flaherty y la familia de Nanook, que permitió al director integrarse en su modo de vida y ser capaz de comprender aquellos aspectos de la realidad que realmente debía reflejar (o reproducir, en el caso de la filmación en el interior del iglú) para documentarla de la manera más fidedigna posible.

¹⁰ Obviamos aquí algunas recreaciones en estudio realizadas para la pieza *Dos cartas a Ana*, realizada para la instalación museográfica *La dama de Corinto: un esbozo cinematográfico*

¹¹ Como el lector observará a continuación, en este apartado la palabra mito se utiliza fundamentalmente en un sentido coloquial, como sinónimo de fábula, leyenda, o en alusión a un acontecimiento o personaje mitificado según el caso.

¹² FERRIS CARILLO, M^a José, «La invención de Guerin: retrato sin sombra y con espectro», p. 19

Con carácter general, sus trabajos dejan constancia del vínculo personal del realizador con el lugar que filma y son consecuencia de un viaje realizado por él con anterioridad; con frecuencia un peregrinaje mitómano que rastrea las trazas de sus personales referentes pictóricos, literarios y cinematográficos por distintas geografías del mundo. En una de sus entrevistas sobre *En construcción*, el autor señala:

Hasta este momento cada película mía iba asociada a la idea de un viaje y además era consecuencia de un viaje. [...] Cuando viajas, por lo menos a mí me sucede eso, a menudo en cada esquina, en cada calleja, encuentro motivos reveladores, singulares.¹³

Innisfree es una película que se gesta como consecuencia de un viaje del realizador a las localizaciones donde se rodó *The Quiet Man* (John Ford, 1952) y en ella la cámara (que actúa como sujeto de la enunciación) asume en la película la mirada del viajero, es decir, la de alguien que visita un lugar y permanece en él transitoriamente. *Los motivos de Berta... Fantasía de pubertad* también se filmó en algunas de las localizaciones de *Elisa, vida mía* (Carlos Saura, 1979) y los paisajes segovianos de *El Espíritu de la Colmena* (Victor Erice, 1973) aunque, a diferencia de *Innisfree*, este acto de reapropiación de las localizaciones resulta inapreciable en la diégesis de la película.

La cartografía del mito y el recorrido de sus paisajes de procedencia es un tema que aflora con intermitencia en las *Correspondencias* con Jonas Mekas (con la visita de Guerin a los bosques de Walden, donde para él resuena el rodaje de *Nanook of the North*; o la visita al cementerio donde yace Yasuhiro Ozu). No obstante éste es el leitmotiv principal de *...Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, una pieza fotosecuencial construida en forma de soliloquio repleta de referencias a escritores o personajes literarios predilectos para Guerin (Dante y Beatriz, Petrarca y Laura, Goethe, Werther y Charlotte), junto a las ciudades que fueron testigo de sus relaciones amorosas (Florenia, Aviñón, Estrasburgo...), que se ilustran en el medimetroaje a través de una gran heterogeneidad de recursos: la utilización de topónimos, anotaciones personales, suvenires, citas literarias, citas pictóricas, cartografías de la ciudad, la visita a hitos conmemorativos.... Este conjunto de referencias se entretreje con las vivencias personales del cineasta en un rico juego de interferencias que busca actualizar su estos mitos suyos en el presente.

El tránsito por los espacios donde el mito arraiga es la clave que permite a José Luis Guerin conjurar su presencia el presente. Tal como se inscribe en *...Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, se trata de revistar “el lugar de la escena”:

“Esta historia empieza en la Iglesia de Sta. Claire”

“...donde la vio por primera vez”

¹³ FERNÁNDEZ, Cristóbal y MOLINA, Fabián, «Conversación con José Luis Guerin», en *Cabeza Borradora*, nº 3, 2004, p.43

“La vegetación ocupa el lugar de la escena”
“A la altura del cedro se hallaría el poeta”
“y a la izquierda del altar, Laura”
“Éste pudo ser el ángulo de visión al descubrir a Laura”

, rezan los intertítulos al referirse al instante en que Petrarca vio por primera vez a su musa.

En el caso de ...*Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, la mitificación del encuentro casual con una mujer años atrás en el bar *Les Aviateurs* de Estrasburgo provocará un retorno a la ciudad en el presente para emprender una búsqueda quimérica de la mujer, en la cual resuenan las musas ya mencionadas (Laura, Chartotte, Beatriz) , al igual que el conjunto de sus ciudades asociadas resuenan entre sí. Este viaje en busca del ideal amoroso (o en otras palabras, de la figuración de un ideal) constituirá el motivo argumental de la ficción *En la ciudad de Sylvia* como veremos.

El viaje en busca de la encarnación espacial del mito está especialmente presente en la pieza audiovisual *Dos cartas a Ana* realizada para la instalación museográfica *La dama de Corinto*. En ella Guerin inserta registros documentales de su viaje al Parnaso para rastrear en los restos arqueológicos las huellas de aquella “primera imagen” trazada por una dama corintia que daría lugar al mito fundacional de la pintura, según relata Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, y a partir del cual Guerin fabula un correlato con los orígenes del cine.

Guest está directamente configurada a base de registros documentales de las estancias ocasionales de Guerin en ciudades de todo el mundo durante la promoción de *En la ciudad de Sylvia* durante más de un año. A diferencia de los anteriores casos, no se trata de un viaje mitómano programado a voluntad sino que está pautado externamente por los festivales de cine que reclamaron su presencia y cuyas invitaciones se propuso no rechazar. *Guest* adopta así la forma de diario de viaje que muestra los diferentes encuentros que jalonan sus visitas a ciudades tan dispares como Vancouver, La Habana, Jerusalén, Nueva York, Bogotá o Venecia, entre otras. Tal como reza la sinopsis¹⁴, este diario puede adoptar la forma de apunte fugaz, o la del desarrollo secuencial, el registro de “cine-directo” o el “film-poema”. La película muestra una travesía por diferentes países y continentes que, como señala Sergi Sánchez, “evoca, en su naturalismo blanquinegro, lo que fueron los albores del cine, los tiempos en los que filmar aún era toda una aventura”¹⁵. De nuevo bajo la forma de soliloquio, la película gira en torno a la mirada del viajero que visita esporádicamente los espacios y se abre a los encuentros que su recorrido, más o menos errático, le pueda deparar. *Guest* podría entenderse así como una cartografía a gran escala a modo de collage en la que (desde la perspectiva del cineasta) es posible reconocer una identidad colectiva caracterizada por el *décalage* y el desplazamiento.

¹⁴ MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, *Catálogo cine español 2010* [en línea]

¹⁵ SANCHEZ, Sergi, «Guerin amplia horizontes» [en línea]

Como contrapunto a estas dinámicas, *En construcción* y *Recuerdos de una mañana* están filmadas en la ciudad natal del cineasta, y en particular esta última en el barrio de residencia del realizador. Pero incluso *En construcción* es en cierto modo consecuencia de un viaje, pues queriendo experimentar una suerte de desarraigo respecto a su entorno cotidiano, el cineasta se trasladó inicialmente al Barrio Chino para residir en él temporalmente, abriendo un espacio para la convivencia con el lugar y sus gentes. De este proceso inmersivo surge la simpatía o complicidad con los personajes que más tarde se traslada a la película.

2.3.2. El entorno y la huella

José Luis Guerin reconoce que sus películas no nacen de una idea argumental sino de la fascinación por una imagen (con frecuencia una fotografía), y el deseo de canalizar en la película una de las tantas historias que podrían imaginarse dando continuidad al instante inmediatamente anterior e inmediatamente posterior a lo que dicha imagen muestra¹⁶. Ya sea en función de un rostro o de un paisaje, las películas de Guerin (y muy especialmente el tríptico formado por *En la ciudad de Sylvia*, *...Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y *Las mujeres que no conocemos*), nacen con la voluntad de evocar un enigma, una incógnita que la película no pretende resolver plenamente, y ni siquiera encarnar del todo.

Para Guerin este enigma, a su vez detonante y leitmotiv de la película, está íntimamente ligado al espacio:

Casi todas mis películas han nacido por un interés etnográfico por un espacio. Una investigación sobre un espacio. Muchas de mis películas parten así. *Los motivos de Berta* en Segovia, un pueblecito en *Innisfree*; un castillo en *Tren de sombras*, el barrio chino en *En construcción*... Es decir, parten de los signos, las huellas que hay en un espacio, leyéndolos y buscando una explicación a esos signos.¹⁷

Esta voluntad por descifrar la huella revela, como indican Aranes y Quintana, el sentido arqueológico del cine de Guerin¹⁸. La noción de huella, en los múltiples sentidos en que pueda ser entendida (señal, indicio, estampa, alusión, rastro, vestigio, memoria, impresión...) implica siempre una presencia ausente. Una presencia remota capaz de percibirse, incluso reconocerse, en el soporte físico sobre el que dicha huella asienta. Y en este sentido parece razonable afirmar que en las películas de Guerin, especialmente en sus largometrajes hasta *En la ciudad de Sylvia*, el espacio se incorpora narrativamente como el soporte de una huella. En

¹⁶ GUERIN, José Luis, «Un désir de révélation, entretien avec José Luis Guerin» [transcripción de declaraciones], p.17

¹⁷ SILVA, Hernán PINTO, Iván, «Entrevista a José Luis Guerin. A propósito de "En la ciudad de Sylvia" y "Unas fotos en la ciudad de Sylvia"» [en línea]

¹⁸ Refiriéndose particularmente a *En construcción*, los autores apuntan: "Refleja el sentido arqueológico de Guerin por recuperar espacios y tiempos que hasta su intervención desveladora resultaban opacos, sepultados por la realidad o próximos a desaparecer". ARANES, José Ignacio y QUINTANA Alejandro, «Cine y espacios de vida. Interrogando espacios con José Luis Guerin», p. 169

estas películas, el espacio es una entidad que canaliza el paso del tiempo, y en su transcurso resulta receptor de una memoria (individual o colectiva) que, como apreciamos en *Innisfree* o *Tren de Sombras*, permite ser evocada o fabulada. En este sentido, tal como apunta José M. López, Guerin manifiesta un gran interés por la relación de los espacios con los muertos y los aparecidos, revelando una cualidad espectral que su cine comparte el de Victor Erice.¹⁹

2.3.3. La permanencia y la inestabilidad

En las películas de José Luis Guerin, y con independencia del registro más próximo a la ficción o al documental al que podamos adscribirlas, el espacio está sujeto a una extraña dualidad. Por un lado, parece representar la inmanencia, aquello que perdura en el tiempo, actuando así como un archivo de la memoria individual o colectiva. Y sin embargo en él siempre se inscriben circunstancias ligadas al "tránsito" o la "transformación", situaciones que son consustanciales a la identidad de quienes lo recorren, lo habitan o bien parecen hacerlo: espectros y personajes que circulan por él fugazmente o residen en él de forma temporal (son viajeros, invitados, desplazados, extranjeros de algún modo); más aquéllos que se hallan en un estado metafórico de desplazamiento (como la protagonista adolescente de *Los Motivos de Berta*, que se encuentra en el tránsito físico y psíquico de la pubertad). Así, películas como *Innisfree* o *En construcción* son efectivamente atravesadas por personajes que "están de paso" (como la actriz autoestopista, o el grupo de obreros de la construcción²⁰), pero es también la cámara la que se instala temporalmente en el entorno, para registrar un periodo de convivencia con una comunidad particular. En este sentido, y refiriéndose a *En construcción*, Caroline Zéau apunta: "la película construye, en el corazón de la obra, un nuevo refugio para la comunidad amenazada del Barrio Chino, un espacio inestable, sin realidad durable, precario, a la imagen de los hombres y mujeres que permanecen en él".²¹

En sus películas exclusivamente de ficción, *Los motivos de Berta* y *En la ciudad de Sylvia*, el estado de tránsito es consustancial a los personajes (ambos realizan un viaje en sentido figurado: un viaje hacia la edad adulta o hacia los intersticios de la memoria) se traduce a nivel de la diégesis en un incesante desplazamiento de las figuras en el espacio: el espacio se recorre continuamente, se convierte en una vía de circulación: Berta recorre las extensas lomas en bicicleta, que también son atravesadas por personajes y grupos que están de paso (el poeta suicida, la troupe cinematográfica, el cartero...), mientras que el soñador atraviesa la ciudad a pie y en tranvía en pos del espectro de Sylvie. Así representados, ambos paisajes fílmicos

¹⁹ LÓPEZ FERNANDEZ, José M., «Apuntes sobre un espacio: el cine de José Luis Guerin», p. 198

²⁰ Aunque no se trate de actores profesionales, Guerin se refiere a quienes han participado en estas películas como "personajes" o "pequeños personajes", puesto que la película les asigna roles y situaciones concretas en las que desenvolverse manteniendo su autenticidad y en función de ella.

²¹ ZÉAU, Caroline, «Pour une archéologie du paysage humain: d'Innisfree à Recuerdos de una mañana de José Luis Guerin », p.38. Texto original "le film construit au cœur du chantier un nouveau refuge pour la communauté menacée du Barrio Chino, un espace instable, sans réalité durable, précaire, à l'image des hommes et des femmes qu'y séjournent".

adquieran la dimensión de paisaje subjetivo o metáfora existencial: la película intercepta los personajes en un momento de inestabilidad, de tránsito físico o psíquico, de un compromiso frágil con la realidad que se traduce en un vínculo precario con el espacio. El entorno abraza por tanto una cierta condición de umbral, de límite que es preciso franquear como si se tratara de una frontera. En efecto, en estas películas el espacio fílmico trasluce una cierta condición fronteriza: la ciudad de Sylvia se figura como una ciudad-frontera en la que conviven lenguas y etnias distintas (un rasgo que por otro lado comparte con la ciudad-localización de Estrasburgo, que como es sabido es una ciudad francesa que linda con Alemania); mientras que en el paisaje de Berta cobran especial relevancia los lindes (como el murete del Pozal de la Culebra, continuamente franqueado por la joven): son los elementos que estructuran y rigen el paisaje.

Guest (traducido al español como “invitado”) inscribe directamente en el título la noción de permanencia transitoria en los espacios, que se ve redoblada por la condición de tránsito e impermanencia que le es propia a los usuarios del espacio público, espacio paradigmático del fluir y del acontecer. La película pone así de manifiesto la connivencia de la mirada del viajero con aquélla del flâneur, una mirada receptiva a las revelaciones deparadas por el azar en el espacio de sus trayectos erráticos por ciudades que transita provisionalmente.

2.3.4. La evocación de la ausencia y la metáfora temporal

Como en *Innisfree*, en *Tren de Sombras* es también la cámara, sin una identidad específica asignada, quien visita la antigua mansión de los Fleury recorriendo sus jardines y dependencias para rastrear las trazas de la memoria familiar (fotografías, objetos, enclaves asociados a acontecimientos del pasado...) y fabular desde allí sus fantasmas. Presencias figuradas en sombras y reflejos que se dispersan y pueblan sus ambientes de antaño.

En estas películas, el espacio permite ser interpretado como una materia durable que ha resistido el paso del tiempo, aunque también registra su impronta: esto es, en el fluir temporal hasta el momento en que la cámara o los personajes lo transitan, el lugar ha sido testigo de una vivencia que es posible descifrar o recomponer en el presente a partir de ciertos indicios, sean éstos materiales (por ejemplo, el cementerio sepulto de *En construcción*), o inmateriales (como la impronta del rodaje de Ford en la memoria de algunos lugareños). En esta línea, en las películas *Tren de Sombras* o *En la ciudad de Sylvia* el espacio sirve de receptáculo de una presencia, más o menos tangible o ilusoria, que palpita en él sin llegar a encarnarse del todo. Esta presencia reverbera en los lugares que de algún modo la identifican (la mansión en un caso y la ciudad en el otro) de tal forma que sus identidades se entretrejen mutuamente: en la residencia familiar los fantasmas de los Fleury se evocan a partir de entornos que les identifican inequívocamente, mientras que a la inversa, la ciudad de Sylvia se ha deshecho de su topónimo porque toma del fantasma su identidad.

Para que revele su carácter evocador, es necesario que el espacio esté claramente asociado a un acontecimiento del pasado, y que éste sea revisitado a posteriori (ya sea por la cámara o

por algún personaje), acusando entonces un espacio vacío, o más bien “vaciado” de las presencias ligadas a tales sucesos. Para ello Guerin emplea distintas estrategias, siendo la más recurrente el mostrar previamente el acontecimiento sucediendo en un cierto lugar, y seguidamente retornar a ese mismo espacio constatando las ausencias (sería el caso del registro de las jornadas familiares de los Fleury en *Tren de Sombras*, y algunos enclaves de *En la ciudad de Sylvia* que se revisitan en el tercer capítulo de la película). Una estrategia de “vaciado” similar se produce también en *Innisfree*, aunque enlazada con otros mecanismos narrativos en los que no nos es posible profundizar por ahora (en este caso el acontecimiento del pasado lo es también de la ficción, y se evoca solapando la banda sonora de *The Quiet Man* a los encuadres utilizados por Ford tal cual han perdurado en la actualidad).

Siendo, como decíamos, aquello que resiste el paso del tiempo, el espacio permite articular la gran metáfora del fluir temporal y poner en diálogo distintas capas y registros de la memoria. En el cine de Guerin, el espacio asume de este modo el estatus de intermediario, de gozne que permite articular todo un juego de confrontaciones no sólo en relación al tiempo (el presente y el pasado) sino a los distintos estratos de realidad e irrealidad que en él conviven (la ficción, la memoria individual o colectiva, y el mito) que, en el caso de *Innisfree*, preexisten ya en el lugar-localización. La película entreteje estos estratos añadiendo una nueva capa de ficción (y con ello de significado) al lugar geográfico. En este sentido señala Caroline Zéau: “las películas de Guerin interrogan las capas sucesivas de la historia de un lugar, a la cual la propia película contribuye.”²²

En el caso de *En construcción*, la metáfora temporal se figura en la crónica de una mutación: la destrucción de un edificio en el barrio del Raval de Barcelona y la construcción de uno nuevo en su lugar, que certifican el fin de un ciclo (“un barrio que nace y muere con el siglo” menciona la película), y al mismo tiempo que atestiguan la transformación del paisaje humano aparejado al paisaje urbano. Salvo unos pocos indicios identitarios del lugar (las chimeneas industriales del Raval y la iglesia de San Pau), todo en la película remite a las nociones de tránsito y transformación (los trabajos de demolición, la construcción del nuevo edificio, el desplazamiento de los vecinos y la visita de los posibles compradores). El diálogo entre la nueva arquitectura en primer plano, y las arquitecturas patrimoniales en segundo, nos permite comprender cómo la memoria del lugar se difumina poco a poco, para quedar sepultada por los nuevos tiempos hasta devenir un nuevo estrato del pasado.

2.3.5. El topónimo irreal

A través de diversos mecanismos, las películas de Guerin suelen ofrecer indicios que permiten asociar la narración en una geografía concreta: en *Los motivos de Berta...fantasía de pubertad*

²² Ibid. p.40. Texto original: “Les films de Guerin questionnent les couches successives de l'histoire d'un lieu, à laquelle le film lui-même participe”.

un cartel nos emplaza en Sotoluengo, y se nombran enclaves como *El pozal de la culebra* o *La chopera de los enamorados* donde acontece parte de la acción; en *Innisfree* la referencia al topónimo está directamente inscrita en el título, al igual que ocurre en *Tren de Sombras*, donde la coletilla *...el espectro de Le Thuit*, nos sitúa en una localidad concreta de Normandía. Sin embargo estos indicios no siempre conducen a la localización en que fueron filmados. En ocasiones sólo existen en la ficción: son un constructo que la propia película crea a partir de una realidad topográfica concreta, que se renombra o se bautiza.

El contexto escogido para ambientar *Los motivos de Berta* es, como ya hemos apuntado, la Segovia rural de *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973), y particularmente el entorno en que se filmó *Elisa, vida mía* (Carlos Saura, 1979). Además, Guerin retoma el mismo paisaje donde rodó su cortometraje *Memorias de un paisaje* (1979). Sin embargo Sotoluengo es un topónimo ficticio, no existe en la realidad. “Innisfree” como tal, tampoco. El pueblo donde se localizan los filmes de Ford y Guerin se llama Cunga St. Feichin, mientras que “Innisfree” es un lugar imaginario, inventado por el poeta irlandés W.B. Yeats en su poema “The lake isle of Innisfree”.²³ Un lugar mítico, que reunía todo lo que Irlanda tiene de prodigioso: sus leyendas, sus baladas, sus gentes... En este sentido, Guerin reproduce la trampa toponímica de Ford, anclando su película en una topografía real rebautizada como un lugar irreal. Tal como señala Zigor Etxebeste, *Innisfree* es doblemente “un sueño, una irrealidad convertida en realidad a través del cine”²⁴. Esta voluntad de calar la ficción en la realidad queda intencionadamente difuminada en el aparente registro documental en que se instala la película, según indica la anotación que sucede al título:

“Things seen and heard in and around Innisfree between 5th Sept. and 10th Oct. 1988”²⁵

Como señala José M. López, este tipo de mecanismo contribuye a dar a su cine esa sensación tan característica de “apunte del natural”.²⁶

2.3.6. El apunte de la realidad

En sus películas José Luis Guerin demuestra una predilección por los paisajes de lo cotidiano y el tiempo banal de los acontecimientos, donde se propone descubrir armonías latentes a partir de las cuales “inventar historias”. Esta predisposición frente a la realidad permite considerar la mirada autoral de Guerin como una mirada mitificadora de lo común, que prioriza detalles que suelen pasar desapercibidos para incorporarlos en su cine con valor significativo.

²³ “I will arise and go now, and go to Innisfree” es el verso citado en ambos filmes, enunciado por el personaje de Sean Thorton en *The Quiet Man* cuya voz se introduce en off en *Innisfree*. Se trata de un extracto del poema “The Lake isle of Innisfree” [William Butler Yeats. 1890].

²⁴ ETXEBESTE, Zigor, en «Balada sobre un hombre tranquilo», p.54

²⁵ *Innisfree* [5':24"]

²⁶ LÓPEZ FERNANDEZ, José M., «Apuntes sobre un espacio: el cine de José Luis Guerin», p.200

Pero a pesar de observar meticulosamente la realidad del entorno, Guerin no la sacraliza, no se muestra interesado en efectuar un retrato estrictamente realista. Antes bien prefiere reapropiarse del mismo de una forma estilizada, gracias a una estrategia muy sustentada en la puesta en escena y la introducción de elementos de ficción, como desarrollaremos más tarde. Esta estilización de la realidad logra despertar en el espectador la dulce sensación de sentirse inserto en una realidad profundamente cadenciosa (*Tren de Sombras* y *En la ciudad de Sylvia* son un claro ejemplo) que, tal como señala José M. López, se traduce “en una combinación que busca lo verdadero pero que, en muchas ocasiones, lleva al espectador a plantearse cuál es la naturaleza real de lo que está viendo”.²⁷

En su exhaustivo examen de la realidad, el objetivo es descubrir una cadencia secreta. En la *Carta a Jonas Mekas nº 4*, Guerin utiliza una imagen filmada durante su asistencia al festival de cine de Br̄eclav para instruir precisamente sobre esta actitud suya de permanecer expectante frente a la realidad circundante para intentar descubrir en ella un sentido de orquestación.

Era la ilusión, un tanto disparatada, de que en cualquier momento de esa filmación, podría revelarse, dentro de ese encuadre, un orden secreto, un orden oculto. Esta idea, un poco disparatada, me mantiene atento a las figuras que entran y salen, al ritmo de las entradas y salidas de cuadro, a sus desplazamientos, a sus distintas escalas. Por momentos parece que las cosas se diluyen, se aplanan el movimiento. Pero de pronto hay algo, el movimiento de una cabellera que cruza con paso decidido, quizás una ciclista que irrumpe dentro de cuadro, algo que devuelve el sentido de orquestación a la imagen, de composición.

Una cadencia casi musical que a continuación trasladará a sus películas (como ocurre en *Tren de Sombras* o *En la ciudad de Sylvia*) mediante una figura de estilo que ha denominado “plano coreografiado” que desarrollaremos en el capítulo posterior. Esta reapropiación estilizada de - llamémosla así- la realidad efectiva del entorno, que hace palpable el artificio cinematográfico está orientada a enfatizar aquellos aspectos, generalmente pequeños gestos o acontecimientos efímeros, que son dignos de relevancia para el cineasta:

El director tiene la capacidad de saber valorar las cualidades de cada momento y de no estropearlo con su intervencionismo. [...] Elijo la distancia adecuada, el ángulo adecuado, desde donde testimoniar eso tan valioso que acontece ante mí.²⁸

Al margen del evidente esmero que Guerin deposita en la elección del encuadre, el punto de vista, la distancia o el ángulo de la cámara para “constatar la realidad”, el tono estilizado que caracteriza sus películas, particularmente aquellas más comprometidas con el registro

²⁷ *Ibid.*, p.197

²⁸ ARANES, José Ignacio y QUINTANA, Alejandro, «Cine y espacios de vida. Interrogando espacios con José Luis Guerin», p. 177

documental, resulta de hilvanar con peculiar acierto dicha realidad con elementos propios de la ficción. Nos referimos a toda una serie de recursos propios de la puesta en escena que permiten al cineasta reproducir una verdad previamente observada, gracias un dispositivo al que se refiere como “puesta en situación”:

Ahí está lo que yo denomino “puesta en situación”, que es parecido a la puesta en escena pero tiene matices distintos; se trata de crear una situación y elegir a los personajes [...]. Después lo que cuenta no son sólo esas personas sino más bien su interacción. [...] Si en la ficción se habla de la química entre los personajes, en el documental esa química se erige en protagonista de todo, y trasciende a la idea de interpretación porque ellos están siendo coguionistas y dialoguistas de la película.²⁹

Según señala Gabriel Cabello, este tipo de interacción con la realidad entronca con una cierta tradición del cine moderno interesada en solapar la realidad efectiva del rodaje sin renunciar a la mostración del artificio cinematográfico, suscribiendo así un pacto con la realidad que ya está presente en el propio origen del cine³⁰.

En esta forma de hacer el guión no se considera como un planteamiento clausurado, sino como una previsión inicial abierta al cambio y las revelaciones deparadas por el azar, haciendo del rodaje una experiencia de búsqueda e investigación in situ:

No se trata de ejecutar, sino de búsqueda, creación y desarrollo.³¹

De hecho, Guerin concibe su obra como producto de una constante tensión entre el cálculo y el azar, sin por ello dejar de estar rigurosamente sopesada. Es decir, concebida como una reacción entre el control atribuible al cine de ficción y la incorporación de lo aleatorio propia del cine documental³² (un aspecto que conduce a Myriam Mayer a calificar su cine como un “cine de fricción”). Refiriéndose a *En la ciudad de Sylvia* Guerin señala:

En Estrasburgo no hay tráfico, no hay coches, es casi una ciudad peatonal, medieval, donde los tranvías lucen muy fotogénicos, las bicicletas... [...] Esa idea de armonía, de poder seguir a una muchacha por la ciudad y que alrededor suyo fluya el movimiento de ciclistas, tranvías, etc., era una idea central de la película. [...] Lo que hacía era un poco pactar con la realidad que existía ahí [...] introduciendo yo cuatro o cinco figurantes para equilibrar el movimiento global que me daba la ciudad. Los ciclistas, etc., están pautados por mí, como forma de

²⁹ ARROBA, Álvaro, «Conversación con José Luis Guerin». p.70.

³⁰ CABELLO, Gabriel, « Punto de vista y “pacto con la realidad”. El tiempo como organizador del espacio en “Tren de Sombras” de José Luis Guerin» [en línea]

Las marcas de enunciación temporal que pueden reconocerse en los extractos documentales de Le Thuit en *Tren de Sombras* son analizadas por Francisco J. Gómez Tarín en *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*.

³¹ GUERIN, José Luis, «Memoria de Proyecto: Notas del Director», *En la Ciudad de Sylvia* [guión], p. s/n

³² Estos aspectos han sido desarrollados por Fernando J. Canet en su artículo «La fricción entre el azar y lo controlado en el cine de José Luis Guerin»

equilibrio con lo que sucede en términos de fondo... Es decir, es esencialmente una apropiación de lo real equilibrado de alguna manera con una pequeña intervención mía.³³

Podemos concluir que las películas de Guerin nacen como una forma de interrogación. Una interrogación que se mantiene en suspenso con la propia construcción formal de la película para que cada espectador pueda proyectarse en ella, sin verse abocado a una interpretación controlada por el director de antemano. Este compromiso o “pacto renovado con el espectador”, que le incluye como correalizador del sentido de la película, ha llevado al cineasta a autodenominar su cine (o su escritura fílmica) como una forma de “esbozo cinematográfico”, cuyo ejemplo paradigmático tal vez sea *En la ciudad de Sylvia*:

Pienso también, a veces, en las ruinas y los esbozos. El esbozo es antes de la obra y la ruina es después. Son motivos que a mí me estimulan mucho, porque me implican en tanto que espectador. Ante una ruina, mi imaginación debe completar la escultura, la arquitectura, y ante un esbozo sucede lo mismo...³⁴

Guerin recurre con frecuencia a la expresión “work in progress” para hablar de su proceso de trabajo, un proceso creativo muy abierto a la intuición y adaptable a las derivas deparadas por el azar, no sólo en la fase de rodaje, sino muy especialmente en la fase de montaje, donde para él se revela la auténtica vocación de la película. El montaje constituye para el cineasta el marco de experimentación apropiado para descubrir las claves que deben regir la adecuada relación entre la forma fílmica y el motivo argumental, que en su caso es claramente una relación de sinergia donde la forma y el contenido se construyen mutuamente. Cuando se le pregunta sobre cómo surge la idea de un film, Guerin señala:

Respondo a una intuición, a un deseo y me hace falta encontrar en el *work in progress* de la película que está haciéndose cuál es su vocación. Esto es cierto para todas mis películas, tengan un guión o no.³⁵

Y por otro lado señala también:

No hay temas buenos ni temas malos. Todos los temas son apasionantes. El asunto es encontrar la perspectiva adecuada para extraer lo revelador.³⁶

³³ Comentario en referencia a *En la ciudad de Sylvia*. GUERIN, José Luis [coloquio], Festival Internacional de Cine Independiente BAFICI 2008, [22':30"]

³⁴ *Ibid.* [44' :40"]

³⁵ GUERIN, José Luis, «Un désir de révélation, entretien avec José Luis Guerin» [transcripción de declaraciones], en *Images Documentaires*, nº 73-74, 2012, p.17. Texto original: “ Je réponds à une intuition, à un désir et il me faut trouver dans le work in progress du film en train de se faire quelle est sa vocation. C'est vrai pour tous mes films, qu'ils aient un scénario ou non”.

³⁶ GUERIN, José Luis, «Especial cine: José Luis Guerin En construcción» [Suplemento], p.6

CAPÍTULO 3. EN LA CIUDAD DE SYLVIA

3.1. Introducción y sinopsis

En palabras del crítico Jaime Pena, *En la ciudad de Sylvia* es “un ejercicio de depuración de la mirada, una película que nos enseña a mirar”³⁷. “La aventura de descubrir el acto de mirar [...] un acto revolucionario, calladamente provocador”, señala sobre el film Celso Hoyo, que añade que “para Guerin, mirar es buscar”.³⁸ Ángel Quintana mantiene que se trata de la película, en apariencia, más luminosa del cineasta, que “nos emplaza a un singular debate sobre la belleza de la forma menor, de la obra artística en la que la ausencia absoluta de subrayados y de retórica acaba certificando la hermosura de la sencillez”³⁹. A nuestro juicio *En la ciudad de Sylvia* constituye un delicado ejercicio de depuración estilística, capaz de trabar una dramaturgia con los mínimos elementos: dos protagonistas, unos cuantos figurantes, apenas unas secuencias clave, un calibrado uso de la palabra y un ambiente envolvente, el espacio urbano, que actúa como canalizador (y catalizador) de la trama.

La película retoma el motivo argumental sobre el que giraba la pieza *...Unas fotos en la ciudad de Sylvia* para transportarlo al género de la ficción (recordemos que ésta concluye con el sugerente apunte: “Una película en esta ciudad... Sólo la vio una vez. Pero no la ha olvidado”⁴⁰. Ahora deambula por su ciudad. SEC. 1ª. EXT. DIA .CALLE”). Volviendo esta vez sobre sus pasos y no ya los de sus mitos literarios, en julio de 2006 Guerin se traslada a Estrasburgo con un equipo técnico y artístico para iniciar un rodaje que durará tres meses. Con esta película, que siempre ha reivindicado como una forma de esbozo, Guerin trasciende aquel cuaderno de notas para construir una obra subyugante y aparentemente sencilla, que materializa todo un imaginario estético en torno a la obsesión y el deseo. En sus notas para una película, apunta:

“El entorno y la figura,
la figura viene dada por la imagen,
el entorno por el sonido:
diálogos pasajeros de transeúntes, músicas y televisiones,
campanas, bicicletas y tranvías.

Si la figura desaparece, el entorno la evoca:
una botella vacía que rueda en el suelo,
el timbre de un establecimiento,
la llegada de un tranvía...

³⁷ PENA; Jaime, «Contracampo», p.47

³⁸ HOYO ARCE, Celso, «Un hombre crea», p. 24

³⁹ QUINTANA, Ángel, «La ciudad espectral y sus fantasmas», p. 54

⁴⁰ En alusión al relato «La visión» (Miguel MARÍAS). Este relato se incluye en *José Luis Guerin Innisfree/Tren de Sombras/Unas fotos en la ciudad de Sylvia* [Pack DVD-Vídeo], España, Versus Entertainment S. L., ©2008, libreto

todo es evocación.”⁴¹

En la ciudad de Sylvia fue considerada por la publicación *Cahiers du Cinema España* como una de las diez mejores películas de 2007. Compitió y fue proyectada por primera vez en el Festival de Venecia del mismo año. El dossier de prensa recoge la siguiente sinopsis:

Verano. Un joven extranjero mira, observa y dibuja los gestos y expresiones que capta al azar en las calles. Busca a una mujer que conoció años atrás, y cuyo recuerdo gravita sobre la ciudad. Esta búsqueda le conduce a otra, y después a otra... todas sobre la invocación de la ausente.⁴²

Se trata de Sylvie, una muchacha a la que el protagonista conoció fugazmente en el pasado, cuyo encuentro ha mitificado hasta el punto de regresar a la ciudad donde la conoció para reencontrarla. Con el paso del tiempo su aspecto, que no recuerda con nitidez, habrá cambiado, de modo que su hallazgo dependerá de poder esclarecer o no el enigma que su rostro representa para él en este momento. Con el peso de esta incertidumbre, emprenderá una búsqueda sujeta a los devaneos del azar, ayudándose de un plano turístico de la ciudad y unas señas que la joven le anotó en el posavasos del bar *Les Aviateurs*, donde se conocieron.

Ésta es una lectura que sólo podemos hacer tras visionar el film, pues ante la casi ausencia de diálogos, la historia no es contada por la película sino con ella. Es decir, sólo a medida que avanzan los acontecimientos es posible bosquejar el sentido (tal vez uno entre varios) que la trama plantea. En base a un argumento tan mínimo, la narrativa de esta película se sustenta fundamentalmente en un discurso visual y sonoro, en el que la imagen adquiere un valor simbólico. Tal como señala Raffaele Pinto, esta película “funde en una sorprendente síntesis estética dos modalidades del lenguaje cinematográfico normalmente separadas: la tensión narrativa y la intensidad expresiva.”⁴³

La película dura 82 minutos, y se compone de 402 planos, articulados en tres movimientos. El primero dura 9.00 minutos (9':02") y consta de 25 planos; el segundo dura aproximadamente 56 minutos (65':30") y consta de 319 planos; y el tercero dura aproximadamente 16 minutos (81':47") y se compone de 58. Estos tres movimientos se equiparan en el relato a tres noches con sus subsiguientes días, de manera que la historia arranca en la “1ª noche” y discurre hasta el crepúsculo del tercero:

Creía que era importante dividirla en tres días. El primer día es un pequeño presagio de lo que va a acontecer, el segundo es el de los acontecimientos, y el tercero no es más que una

⁴¹ *En la ciudad de Sylvia* [DVD-Vídeo] (dir. José Luis GUERIN), España-Francia, Eddie Saeta S.A. / Château-Rouge Production, 2007, ©2007, 90 min, libreto

⁴² EDDIE SAETA, *En la ciudad de Sylvia* [en línea],

⁴³ PINTO, Raffaele, «*En la ciudad de Sylvia*, de José Luis Guerin», p. 32

evocación del anterior, los mismos espacios pero ahora vacíos. La vida cotidiana se transforma en la evocación de un fantasma.⁴⁴

1ª Noche. Es de noche en la habitación de hotel donde se aloja el protagonista. A la mañana siguiente se dirige a *L'École Supérieure d'Art Dramatique* donde piensa que puede encontrar a Sylvie. Espera reconocerla en los rostros de las jóvenes de la terraza del café, que dibuja en su cuaderno tratando de esbozar su posible rostro a partir de ellos. Su búsqueda será infructuosa.

2ª Noche. Es de noche en la habitación. A la mañana siguiente el protagonista regresará a la terraza y creará reconocer a Sylvie tras una de las ventanas, siguiéndola después por las calles de la ciudad hasta subir a un tranvía en que la joven le desmentirá tal identidad. Abatido por el desengaño, deambulará hasta la noche acabando en el bar *Les Aviateurs*.

3ª Noche. Es de noche en la habitación, y está acompañado por una joven que ha conocido en el bar. A la mañana siguiente, revisitará los lugares transitados los días anteriores manteniendo su propósito inicial. Cree reconocer de nuevo a Sylvie pero fracasa. En el andén del tranvía permanece largo tiempo con la mirada ausente y examina sus dibujos con frustración. La película finaliza encuadrando el lugar donde la aparente Sylvie desapareció el día anterior.

3.2. Los personajes

3.2.1. ELLA (s). Sylvie

La figura de Sylvie está fundamentada en varios referentes literarios y cinematográficos: "Sylvia evoca entonces a la Lotte de Werther pero también a la Laura de Petrarca, a la Beatriz de Dante (mencionadas) así como a la Dulcinea de Don Quijote, a la Madeleine de Scottie, a la Jennie de Eben Adams, a la Sylvie de G. de Nerval o incluso la Sylvie de *La Boulangère de Monceau*"⁴⁵ (de hecho el guión de la película no la designa como Sylvie sino como Charlotte, en clara alusión al personaje de Goethe, pues inicialmente se trata de una joven que vivía con sus hermanos pequeños a los que cuidaba). Podemos considerar que estos referentes femeninos condensan la idea de una mujer que ha sido objeto de idealización y está asociada a una condición fantasmática o de inaccesibilidad. Guerin apunta:

Se trata de la búsqueda mítica de la mujer luminosa y el *décalage* con el paisaje⁴⁶

Esta voluntad de *décalage*, de diferir la mujer mitificada y el entorno se traducirá a nivel discursivo en la construcción fílmica de un paisaje urbano a la vez cotidiano y fantasmagórico,

⁴⁴ LOSILLA, Carlos, DE LUCAS, Gonzalo, QUINTANA, Ángel, «Sobre esbozos y retratos», p.28.

⁴⁵ MAYER, Myriam. *Le temps des fantômes. Approche a l'ouvre cinématographique de José Luis Guerin*. p. 404

⁴⁶ LOSILLA, Carlos, DE LUCAS, Gonzalo, QUINTANA, Ángel, «Sobre esbozos y retratos», p. 27

cuya textura visual y sonora evoca permanentemente el espectro de la mujer entorpeciendo su aprehensión infalible. La forma en que este personaje se inscribe en el relato, esto es, atisbada en la superficie de un ventanal donde se reflejan otros rostros, resulta indicativa del vínculo que la asociará a la doble naturaleza de virtualidad y engaño que el reflejo lleva asociada. Como Julio Ángel Olivares apunta: “este personaje acabará 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”.⁴⁷



Fig. 1. LOS PERSONAJES. Sylvie (Ella(s)) y el soñador (Él)

3.2.2. ÉL. El soñador

¿Quién es el joven extranjero? ¿de dónde procede? ¿a qué se dedica? ¿es un turista, un perverso, un paranoico? ¿a quién busca en realidad? Tal vez un artista que busca su musa o un espíritu romántico tras el ideal amoroso. Guerin se muestra reticente a aclarar este aspecto:

Es mi película más depurada y vaciada, que no vacía, o eso espero. [...]. Mi objetivo es que el personaje sea lo que ve: nada más.⁴⁸

Guerin se refiere a él como “el soñador”⁴⁹, aunque en el guión se le designa simplemente como “ÉL”. El apelativo de “soñador” está en relación directa con la película *Cuatro noches de un soñador*⁵⁰ de Robert Bresson, película que a su vez está inspirada en la novela *Noches Blancas* de Fiódor Dostoievski⁵¹. En ella el protagonista es un tipo sin historia, un sonámbulo que sigue a las mujeres en la calle esperando reconocer a aquella sobre la cual proyectará un amor intenso pero no correspondido. En ambos casos el personaje está cargado de ambigüedad e idealismo.

Cree que hay algo vivo, tangible, en sus sueños incorpóreos. Y sin embargo, ¡qué engaño! [...] ¿Acaso sólo la vio en sus seductoras visiones y sólo ha soñado esa pasión?⁵²

⁴⁷ OLIVARES MERINO, Julio Ángel, «En la ciudad de Sylvia. Guerin y los contraplanos de la espectralidad», p.42.

⁴⁸ LOSILLA, Carlos, DE LUCAS, Gonzalo, QUINTANA, Ángel, «Sobre esbozos y retratos», p. 25

⁴⁹ “Como un soñador (o un pintor o un cineasta en busca de su actriz)”. *En la ciudad de Sylvia* [DVD-Vídeo] (dir. José Luis GUERIN), España-Francia, Eddie Saeta S.A. / Château-Rouge Production, 2007, ©2007, 90 min, libreto

⁵⁰ *Quatre nuits d'un rêveur* [Traducción del título: Cuatro noches de un soñador], (dir.Robert Bresson), Francia, Albina Productions S.A.R.L. / I Film dell'Orso / Victoria Film / ORTF, 1971, 87 min.

⁵¹ GUERIN, José Luis, *En la Ciudad de Sylvia* [guión], p.5

⁵² DOSTOÏEVSKI Fyodor M. «Las noches blancas, un relato sentimental (de los recuerdos de un soñador)», p.227

El guión señala que éste debería actuar “como un esbozo sugerente”⁵³ donde prevalezca su condición de flâneur, “ese muchacho, del que nada sabemos, se va definiendo sólo por aquello que mira. Modela con la mirada aquello que desea ver.”⁵⁴

3.2.3. LA CIUDAD. La ciudad de Sylvia

La ciudad constituye el marco privilegiado donde se desarrolla la búsqueda de Sylvie, su territorio, su lugar de pertenencia. Un lugar cadencioso y lleno de vida que sin embargo, en palabras de Esmeralda Barriendos, “no le permite concluir el lienzo del fantasma que le prende atrapado en dos tiempos: el de un presente insostenible y el de un pasado obsesivo”⁵⁵. La ciudad, esta ciudad fílmica, se traduce desde este modo en un laberinto físico que también puede serlo de la memoria en sentido metafórico.

La búsqueda de Sylvie se desarrolla sobre todo en el ámbito del espacio público. Siendo éste el escenario privilegiado de la diégesis focalizaremos en él nuestras reflexiones, no obstante existen lugares interpuestos donde acontece parte de la acción: el *Hotel Patricia* (el hostel donde se aloja el protagonista), el café del Conservatorio (que visita cada día con el objetivo de iniciar o reiniciar sus pesquisas), el bar *Les Aviateurs* (donde él y Sylvie se conocieron y se produce el contacto con otra muchacha) o el parque al que deriva tras su primer desengaño (en realidad, el *Parc de l'Orangerie*).

El seguimiento de la supuesta Sylvie, donde vamos a centrar nuestra reflexión, se inicia en la terraza de una cafetería y discurre por calles céntricas de ambiente apacible, jardines, bares y andenes de tranvía. Estas calles se localizan fundamentalmente en el casco histórico de Estrasburgo, un área eminentemente peatonal delimitada por los dos brazos del río Ile, donde coexisten áreas comerciales y turísticas con zonas más reservadas y tranquilas. El *Hotel Patricia*, el café de *L'École Supérieure d'Art Dramatique* (del *Théâtre National de Strasbourg*, TNS) y el bar *Les Aviateurs*, son los lugares que se enuncian de forma explícita en la película y constituyen el único anclaje topográfico de la diégesis⁵⁶. No obstante, el guión registra expresamente el propósito de omitir cualquier referencia a la ciudad-localización: “la acción de

En 1957 Luchino Visconti ya rodó otra adaptación cinematográfica de la novela, titulada *Le Notti Bianche*.

⁵³ GUERIN, José Luis, *En la Ciudad de Sylvia* [guión], p.4

⁵⁴ *En la ciudad de Sylvia* [DVD-Vídeo] (dir. José Luis GUERIN), España-Francia, Eddie Saeta S.A. / Château-Rouge Production, 2007, ©2007, 90 min, libreto

⁵⁵ BARRIENDOS, Esmeralda, «La herida secreta», p.26

⁵⁶ Cuando el personaje comienza su itinerario acompañado de un mapa, un plano fijo muestra una perspectiva frontal de *Les Ponts Couverts* con la catedral al fondo. Aunque la película omite la referencia toponímica, este enclave forma parte del imaginario turístico de Estrasburgo y en cierto modo puede contribuir a hacerla reconocible en la diégesis.

la película se desarrolla durante tres días consecutivos al inicio del verano en la ciudad de Estrasburgo –si bien ésta no se debe mencionar nunca-.”⁵⁷

En el guión se especifica también que la ciudad es de carácter mediano para que sea factible buscar y encontrar a alguien. Ha de ser también verano, para que el espacio público tenga un ambiente animado. La búsqueda se desarrollará en una zona céntrica y barrios de carácter burgués, fluyendo por calles peatonales, canales y establecimientos comerciales. Las fachadas que envuelven esta travesía están ornamentadas y con sus ventanas siempre abiertas, a modo de “espacios de sospecha” proclives al suspense, donde es posible fabular la visión de Sylvie a partir de otras personas en actitudes rutinarias. Como se señala literalmente, estos motivos “van conformando una búsqueda interior y subjetiva que se desarrolla siempre en espacios públicos [...] que configuran la geografía de una aventura íntima”.⁵⁸ La ciudad fílmica que la película finalmente edifica materializa gran parte estos presupuestos, aunque el orden de los pequeños sucesos que acontecen en el itinerario sea distinto. Se da una diferencia sustancial: sólo se entra a un comercio una vez, a diferencia de las varias veces que determina el guión. Este aspecto es reseñable, por cuanto evidencia que en la película finalmente se ha optado por dinamizar más la acción y bascularla hacia el exterior de la calle, privilegiando el espacio público como marco escogido en el que se gestan los acontecimientos.

En la medida en que se trata de un lugar depositario de sus emociones y recuerdos, la ciudad constituye para el soñador un espacio existencial cargado de significado. Plantear deliberadamente la relación del protagonista con su entorno desde una mirada “que modela”, que permite “ver con él” implica por añadidura que, desde el punto de vista discursivo, éste se figure como un paisaje eminentemente subjetivo, un entorno “que no es sino una abstracción transitada por ella”⁵⁹. Uno de los aspectos más interesantes y singulares de esta película reside precisamente en presentar, sobre todo a nivel de puesta en escena, una clara dualidad de perspectivas: una íntimamente comprometida con la aprehensión subjetiva del entorno (atribuible a la mirada del soñador) en contra de otra más comprometida con el registro del fluir cotidiano de la ciudad (una mirada anónima sin identidad atribuida). Un registro, este último, con pretendida apariencia “documental”, pero fuertemente sujeto a patrones estilísticos como analizaremos en el siguiente apartado.

3.3. Los marcos espaciales y el fluir urbano

En la ciudad de Sylvia está concebida como una película sobre el tránsito y el fluir. Y en este sentido no parece trivial privilegiar como escenografía el espacio de la calle, pues se trata por excelencia del espacio del acontecer, del movimiento incesante, aquel en el que todo fluye

⁵⁷ GUERIN, José Luis, *En la Ciudad de Sylvia* [guión], p.13

⁵⁸ *Ibid.*, p.6

⁵⁹ *Ibid.*, p.51

constantemente. Así, a diferencia de las películas que recurren a la ciudad como mero apunte geográfico o trasfondo ambiental, la calle es aquí incorporada en su condición de canal físico de un tiempo que fuga.

La vida se define por las acciones que elegimos y las opciones que tomamos. Y en cada elección que hacemos tenemos un montón de opciones alrededor que no podemos llegar a desarrollar. Vidas virtuales, destinos potenciales. Entonces esta película está dedicada a las historias que no pasan. Son historias que están latiendo pero que no llegan a desarrollarse.⁶⁰

La configuración generalizada del espacio fílmico como una concatenación de encrucijadas permite representar esa idea de “opciones alrededor”, de “destinos potenciales”. Pues las encrucijadas son estructuras espaciales de naturaleza compleja, frente a las cuales generalmente nos vemos obligados a elegir: continuar la dirección de nuestro recorrido o quebrarla, materializando un trayecto concreto entre los varios posibles. Desde el punto de vista espacial las encrucijadas van ligadas a una situación de deliberación y de confluencia de caminos que remiten de manera directa a la esencia del laberinto. Emplearlas como marco de escena permite bascular a través de ellas una metáfora espacial que contribuye a intensificar una trama basada en situaciones de vacilación y deriva.

Estas encrucijadas sirven de marco espacial para introducir una figura de estilo recurrente en la película que ya hemos anotado en el anterior capítulo: el plano coreografiado. Según expone el guión, estos planos se conciben como “planos que basan su expresividad y fotogenia en la organización pautada del movimiento de figuración, en una organización rítmica de entradas y salidas de cuadro, de los cruces y contrastes entre viandantes”⁶¹. Esta dinámica ritmada de figuras en actitudes cotidianas refleja, por un lado, el sentido musical con que Guerin concibe el cine⁶² y por otro, actúa como atmósfera envolvente de la deriva de los protagonistas.

El primer plano coreografiado de la película muestra al soñador abandonando el hostel para aventurarse a la ciudad. Existe en este encuadre una analogía pictórica con el cuadro de Balthus *Paseo del Comercio de Saint-André*⁶³, que el guión recoge y resulta iluminadora, especialmente a efectos compositivos: el cuadro rebosa figuras anónimas en actitudes banales en diversos planos de profundidad, mientras que en el plano éstas atraviesan el campo en dinámicas cotidianas de acuerdo a ritmos sincopados rigurosamente calculados.

⁶⁰ SILVA, Hernán, PINTO, Iván, «Entrevista a José Luis Guerin. A propósito de "En la ciudad de Sylvia" y "Unas fotos en la ciudad de Sylvia"», [en línea]

⁶¹ GUERIN, José Luis, *En la Ciudad de Sylvia* [guión], 2006, p.8

⁶² “Me gusta concebir el cine en un sentido musical, como si estuviera organizando las luces, las sombras, los movimientos”. LOSILLA, Carlos, DE LUCAS, Gonzalo, QUINTANA, Ángel, «Sobre esbozos y retratos», p.28.

⁶³ KLOSSOWSKI BALTHUS, Baltasar, *El Paseo del Comercio de Saint-André* [Óleo sobre lienzo, 1954], Colección particular, 294 x 330 cm.



Fig. 2. EL SOÑADOR abandonado el hostel
la mañana del primer día.
Plano Coreografía do [4':29"]



Fig. 3. PASEO DEL COMERCIO DE SAINT-ANDRÉ
Balthus, 1954

Para analizar las particularidades que el plano coreografiado presenta desde el punto de vista espacial, hemos elegido el plano que arranca en el minuto 28':23"⁶⁴, que coincide con el inicio de la secuencia que estudiaremos en detalle en el apartado siguiente (de esta forma podremos extrapolar algunos aspectos). El encuadre muestra una perspectiva urbana con cuatro esquinas y un cruce de caminos en primer término. Aparecen dos encrucijadas: una perspectiva del cruce entre las calles *Rue de la Comédie* y *Rue Brulée* y el cruce con la *Place Broglie* al fondo.

Sylvie está en campo, cruza en diagonal y desaparece girando por la izquierda. El soñador entra en campo 25 segundos más tarde por el lateral derecho con paso agitado, avanza hacia el cruce por la calzada, se asoma a la esquina derecha, tiende a girar por ella y finalmente retrocede hasta abandonar el encuadre por donde lo ha hecho la joven. El plano permanece fijo 7 segundos más mostrando el fluir cotidiano de la ciudad. La duración del plano fijo es de 49 segundos durante los cuales el encuadre permanece invariable. No obstante se percibe una espacialidad compleja que tratamos de conceptualizar a continuación.



Fig. 4. INICIO DEL ITINERIO PEATONAL
Plano Coreografía do [28':23"]

⁶⁴ Según minutaje del reproductor Windows Media Player

a). El movimiento interno al campo y la ilusión de tridimensionalidad

Durante 49 segundos la cámara permanece fija, es decir, no existe movimiento del cuadro en relación al campo. Sin embargo se suceden los movimientos intrínsecos al cuadro: un anciano *avanza lentamente* desde el fondo de la *Rue de la Comédie* hasta llegar al cruce con la *Rue Brullée*; una muchacha en bicicleta *gira* por la *Pl. Broglie* y *avanza* por la calzada hasta *girar* por su izquierda en el cruce con la *Rue Brullée*; un tranvía *circula* por el fondo atravesando el encuadre de izquierda a derecha; un joven en bicicleta atraviesa el encuadre de izquierda a derecha *recorriendo* la *Rue Brullée*; una viandante *crusa* transversalmente la *Rue de la Comédie* recorriendo la *Pl. Broglie*; otra mujer *recorre* la *Rue Brullée* en el sentido que el ciclista; otro tranvía *discurre* por el fondo en sentido contrario al anterior; una bicicleta *circula* por la *Pl. Broglie*; dos chicas *recorren a paso ligero* la calle a la inversa que la mujer mientras conversan; la ciclista anterior *regresa girando* por la esquina y *avanza* hacia la cámara hasta salir de campo por la derecha del encuadre; por último, una anciana con la compra atraviesa la *Rue Brullée* hasta la esquina con la *Rue de la Comédie*. Los desplazamientos axiales respecto al punto de vista de la cámara rompen la bidimensionalidad de la imagen fílmica, ilustrando distintos planos de profundidad espacial.

b) Los límites del cuadro y el espacio fuera de campo

El punto de vista invariable y la organización pautada de los movimientos de figuración remiten intuitivamente a la puesta en escena clásica del teatro, pese a que el eje de la cámara no se ubique de forma rigurosa en perpendicular a un plano de fondo. En efecto, aunque podemos pensar que el ángulo de la cámara se dispone paralelo al plano de suelo, no hay materialmente un fondo de escena que le sea ortogonal y haga pensar en un punto de vista rigurosamente frontal⁶⁵. El fondo aquí, por el contrario, permanece abierto estableciendo una fisura espacial y visual que permite recorrer el espacio axialmente por bicicletas y peatones y rompe por completo la bidimensionalidad de la imagen fílmica. El propio Guerin ha aludido a esta idea de puesta en escena, que permite pautar fácilmente el movimiento de los figurantes.

El deseo de filmar las calles a partir de bocacalles que se cierran, por ejemplo, remite a la idea del plató. No podía filmar libremente en las calles, dejándolo todo a la lógica del azar. He rodado en Estrasburgo, una ciudad sin tráfico, silenciosa, en la que es fácil organizar una coreografía de bicicletas y tranvías, también silenciosos⁶⁶.

Este tipo de planos demuestra el gran interés de Guerin por inscribir y hacer patente el espacio fuera de campo. Los movimientos de figuración provocan la ilusión de un “al lado”, un “detrás” o incluso “un delante” no explícitos visualmente pero fuertemente latentes: sabemos que las

⁶⁵ En el contexto de la secuencia que analizaremos, los planos 50 y 52 constituyen una excepción, como veremos.

⁶⁶ LOSILLA, Carlos, DE LUCAS, Gonzalo, QUINTANA, Ángel, «Sobre esbozos y retratos», *Op. cit.*, p.26.

figuras vienen de algún lado y marchan hacia otro, pero no queda claro “a dónde”. Desde el punto de vista discursivo, estos márgenes inciertos actúan de bisagra para encadenar las distintas encrucijadas entre sí, pues a estos efectos podemos considerarlas como espacios centrífugos. De esta forma, haciendo transitar un mismo personaje entre ellas es posible generar la ilusión de un itinerario fílmico continuo y verosímil (que puede ser o no ser fidedigno respecto a la ciudad que le sirve de localización, algo que discutiremos más adelante). Los encuadres de encrucijadas constituyen los eslabones fundamentales de la cadena espacial que enmarca el seguimiento a pie de Sylvie, tal como analizaremos a continuación.

CAPÍTULO 4. EL LABERINTO FÍLMICO ANÁLISIS DEL ITINERARIO PEATONAL

Para explorar el diálogo que el espacio fílmico de la película mantiene con la base topográfica que le ha servido de anclaje físico a la realidad, realizaremos un análisis pormenorizado de la secuencia del seguimiento de la supuesta Sylvie por las calles de la ciudad, que transcurre en el tramo central de la película (“2ª Noche”).

En el contexto de la película esta secuencia resulta emblemática porque ejemplifica, según mantiene Raffaele Pinto, dos modalidades de lenguaje cinematográfico que normalmente discurren separadas: la tensión narrativa y la intensidad expresiva. Según señala el crítico, “las fuentes cinematográficas más inmediatamente evidentes son, A. Hitchcock, del cual Guerin toma la pautación de la temporalidad y la prolongada expectativa del evento resolutivo [...] y Fellini, del cual el cineasta retoma la característica propensión a la ‘iluminación’ reveladora concentrada en un gesto o una mirada.”⁶⁷

Al mostrar un itinerario a pie, esta secuencia responde adecuadamente a nuestra intención de analizar el constructo espacial fílmico, por cuanto el propio acto de andar conlleva implícitamente una capacidad discursiva, o tal como señala Michel de Certeau, parece tener una primera definición como espacio de enunciación: “las variedades de pasos son hechuras de espacios. Tejen los lugares”⁶⁸, plantea el autor. El acto de caminar implica una práctica del lugar, escoge, realiza y describe una trayectoria espacial de entre las varias posibles y se desarrolla en el tiempo. El propio acto de andar, como indica Certeau, no se localiza, espacializa. Y parece que en un sentido afín, el montaje cinematográfico puede constituir a estos efectos otro tipo de práctica espacial, que se sirve de una selección escogida de lugares (o fragmentos de lugares) que recompone de una manera artificiosa en base a un efecto de continuidad y sentido dramático. El acto de andar nos ofrece una escala abarcable y doméstica de la ciudad, y permite al espectador acompañar a los personajes sintiéndose parte del recorrido.

4.1. Selección de la secuencia y metodología de análisis

Nuestra investigación parte del espacio representado en la película que después pretende confrontarse con la realidad topográfica. Puesto que el punto de vista es discursivo, es preciso

⁶⁷ PINTO, Raffaele, «*En la ciudad de Sylvia*, de José Luis Guerin», p. 32

⁶⁸ DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, p.109

abordar el análisis de esta secuencia en dos fases. Por un lado, comenzaremos por realizar un estudio del espacio fílmico tal como se construye discursivamente, atendiendo a la composición espacial de los planos, las formas de sutura entre ellos y la lógica de su concatenación en el seno del relato, para desentrañar posteriormente los posibles sentidos o metáforas espaciales que de ahí puedan derivarse. Y por otro lado, una vez concluido este análisis, lo cruzaremos con un estudio de las localizaciones correspondientes in situ de manera que, a partir de esta secuencia, podamos articular una reflexión en torno al diálogo que el espacio fílmico y el espacio físico mantienen entre sí.

Hemos ubicado nuestro análisis en el intervalo temporal 28":23' – 46":05"⁶⁹, que presenta una duración aproximada de 17":42' minutos y una unidad de acción global (el seguimiento de Ella -a quien también denominaremos Sylvie- por las calles de la ciudad). Hemos tomado como origen el plano que arranca en el minuto 28":23' porque, aunque el movimiento de los personajes se inicia realmente en el plano anterior (que cierra la secuencia de la terraza del café), consideramos que la secuencia integral del seguimiento a Sylvie comienza en este momento. Para efectuar esta elección también nos hemos apoyado en el *découpage* realizado por Myriam Mayer, que señala en este punto el inicio de la persecución (Plano 146, Secuencia 4 del film).⁷⁰ En este intervalo se distinguen un total de 105 planos que hemos numerado correlativamente del 1 al 105 según se recoge en el *découpage* adjunto (Anexo 3). Para referir cualquiera de estos planos al *découpage* general de la película basta con equiparar el plano 1 al plano 146 del film.

El itinerario comienza con el plano fijo de la encrucijada que hemos analizado anteriormente (*Rue des Charpentiers* con *Rue de la Comédie* y *Rue Brulée*) y finaliza con primer plano de Sylvie que gira en sentido contrario al movimiento panorámico de la cámara (*Rue de Sainte-Barbe*). La secuencia cierra con el plano de un tranvía que atraviesa súbitamente el cuadro, que hemos dejado fuera de nuestro análisis ya que tiene un carácter meramente funcional (actúa como gozne con la siguiente secuencia del film, que arranca en el andén de un tranvía) y además no admite localización.

Para dotar al fragmento de una estructura de base sobre la cual efectuar nuestro análisis la hemos segmentado en unidades espaciales discursivas, siguiendo un criterio de unidad espacio-temporal y de acción. De este modo proponemos la existencia de 30 segmentos espaciales que presentan una unidad discursiva, si bien algunos de ellos presentan

⁶⁹ Según el minutaje del reproductor Windows Media Player

⁷⁰ MAYER, Myriam. *Le temps des fantômes. Approche a l'oeuvre cinématographique de José Luis Guerin* p. 370.

Puesto que nos atañe directamente, es necesario mencionar que la tabla-*découpage* presenta en este preciso punto un error de transcripción, fruto de haber duplicado erróneamente uno de los datos de la fila anterior (que describe la duración de la Secuencia 3) Así, la tabla señala que la Secuencia 4 comienza en el minuto 23:08, aunque resulta obvio que comienza en el 28:23 (que es el dato correctamente señalado como el fin de la secuencia 3).

ambigüedades, como veremos. Esta estructuración permite estudiar tanto los eslabones por separado como la cadena espacial en su globalidad, y explorar los mecanismos empleados para construir el espacio fílmico en continuidad. La forma en que se construye “el todo” a partir de “las partes” y su confrontación con las localizaciones van a permitirnos indagar:

- si se plantean continuidades que en la película son aparentes y no existen en la realidad
- si se plantean discontinuidades en la película que tampoco existen en la realidad
- si esta recomposición espacial puede resultar consustancial a la historia e introducir algún tipo de sinergia dramática.

4.2. Bases teóricas de análisis

En tanto que propuesta estética, la construcción fílmica del espacio está basada en procedimientos específicos, siendo la puesta en escena el conjunto integrado de todos ellos: la planificación de una secuencia, la composición del encuadre, la posición y el movimiento de la cámara, los *raccords* entre las partes, la relación de la luz y el sonido con la narración y el sentido dramático, etc. Como es sabido, a partir de estas variables se consigue articular una serie de unidades espacio-temporales que, estructuradas en base a una sintaxis propia, materializan la diégesis de la película. Un mundo aparentemente real y continuo, que no es más que una construcción mental ilusoria.

El montaje a estos efectos efectúa una manipulación de la continuidad tanto del espacio como del tiempo, logrando ilustrar un lugar como un ensamblaje de “fragmentos de lugares”, y un tiempo construido de “presentes sucesivos”, dispuestos en el sentido que la historia precise y según la trama de cada guión. Lo que Noël Burch viene a considerar como un *découpage* de espacio (realizado en el momento del rodaje) y de tiempo (previsto en parte en el rodaje y concluido en el montaje).⁷¹ En este sentido el montaje puede considerarse la auténtica fuerza creadora del hecho fílmico, nutriéndose de las partes para configurar un todo.

Esta relación del todo y las partes se establece siempre desde el movimiento, presente tanto en la propia realidad de la filmación (movimientos de cámara y personajes) como en la misma proyección de la película (con el movimiento convertido en ficción); y está en directa relación con el ritmo (la velocidad de montaje), que a su vez tiene que ver con la duración de los planos y secuencias, la intensidad de las acciones y la relación de las duraciones entre los planos. El principio de montaje incorpora la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros según criterios que, simplificada, podrían reducirse a su yuxtaposición, su ordenación en el marco del relato y la fijación de su duración, principalmente.

⁷¹ BURCH Noël, *La praxis del cine*

La yuxtaposición y ordenamiento de “fragmentos de espacio” orientada a la creación de lugares ficticios que no preexisten como tales en la realidad parece encontrar uno de los primeros referentes en una de las experimentaciones del cineasta Lev Kuleshov. Durante el rodaje de *El proyecto del ingeniero de Pright* (1918), Kuleshov descubrió que, no pudiendo filmar a los personajes mirando hacia unos postes eléctricos debido a problemas técnicos, la alternativa de filmarlos mirando fuera de campo, rodar aparte el poste extraído de otro emplazamiento e insertar este plano como un contraplano del plano anterior (según una dialéctica discursiva “sujeto de la mirada-objeto de la mirada”), continuando después la secuencia con los actores caminando y hablando sobre los cables eléctricos, permitía garantizar la ilusión de coherencia espacial gracias al montaje. “Se hizo evidente que, a través del montaje, era posible crear un nuevo lugar terrestre que no existía de otra manera”⁷², apuntó el autor. La creación de espacios y lugares que no existirían de otro modo y sólo adquieren identidad en el continuo espacio-tiempo que el montaje articula, fue designada por Kuleshov con diferentes términos, como “paisaje reconstruido” o “geografía creativa”. Según apunta Silvestra Mariniello, las secuencias de *El proyecto del ingeniero Pright* fueron famosas por este experimento al que Kuleshov se refiere como “la invención del mundo”.⁷³

Si en esta película la sensación de que dos lugares diversos fueran un único lugar se producía gracias a los *raccords* y el montaje, en ensayos posteriores el autor pretendió “probar que era posible construir, con material real, un paisaje inexistente en “la realidad”” construyendo “una escena entera en un espacio “inventado” por el montaje”⁷⁴. En uno de estos ensayos un hombre y una mujer se encuentran en la calle, se saludan y suben una escalinata: las tomas de la mujer fueron rodadas en el centro de Moscú, mientras que las del hombre se tomaron a unos kilómetros en la orilla de un río; su encuentro es filmado en una alameda, de espaldas del monumento al escritor ruso Gogol y con la Casa Blanca enfrente, gracias a la inserción de un segmento extraído de una película americana. Estas tomas se seguían de otra en las que ambos subían la escalinata de la catedral, proporcionando el efecto (inducido por el montaje) de que estaban ascendiendo hacia la Casa Blanca.⁷⁵

Resulta evidente que la construcción del espacio fílmico de toda película deriva pues del montaje y la puesta en escena, pero su naturaleza puede ser tremendamente compleja. Para comprenderla debe observarse tanto el espacio que aparece dentro de campo (el que percibimos en imagen), como el que queda fuera de él (también denominado “espacio en off” o fuera de campo), que como es sabido puede evocarse o hacerse explícito a través de distintos

⁷²KULESHOV, L., «The Origin of Montage», en Luda y Jean Schnitzer, eds., *Cinema in Revolution*, Londres, Secker & Warburg, 1973, p.67. Cita extraída de: MARINIELLO, Silvestra, *El cine y el fin del arte, Teoría y práctica cinematográfica de Lev Kuleshov*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1992, p.82

⁷³ MARINIELLO, Silvestra, *El cine y el fin del arte, Teoría y práctica cinematográfica de Lev Kuleshov*, p.83

⁷⁴ *Ibid*, p.104

⁷⁵ Según cita Silvestra Mariniello, Kuleshov habla de éste y otros efectos en *El arte del cine*.

recursos. Puede concluirse entonces que campo y fuera de campo configuran, de forma complementaria e intercambiable, el espacio imaginario y fundamentalmente homogéneo que denominamos espacio fílmico. Entre los indicios que permiten construir el espacio fílmico a nivel discursivo, el sonido es un recurso fundamental, por cuanto mantiene una relación directa con el espacio fuera de campo (es decir, con el espacio próximo o contiguo), aportando información sonora para dotarlo de coherencia. En este sentido, el sonido permite construir una geografía unitaria a pesar de la diversidad de ejes o puntos de vista de la cámara, tanto como articular múltiples asociaciones, ya sea literales o figuradas, ampliando el sentido de la imagen.

Teniendo en cuenta que cada *raccord* implica un nivel de significación espacial, para evaluar la continuidad e identidad espacial establecida entre planos consecutivos nos hemos basado en las distinciones realizadas por André Gaudreault y François Jost en el capítulo IV de *El relato cinematográfico*, que resumimos muy brevemente a continuación:

1. La identidad espacial (un único y mismo espacio). Se da cuando se articulan dos segmentos espaciales del espacio diegético en solape parcial de un plano a otro, en una suerte de retorno a sí mismo, y es por ello que hablaríamos de “identidad espacial”. El caso más evidente de identidad espacial es el llamado *cut-in*, el *raccord* (en eje o no) a plano corto, que muestra un detalle del primero (la operación inversa de pasar de un plano corto a un plano corto sin variar el contexto conllevaría también la identidad espacial). Se trata en estos casos de mostrar un mismo espacio desde proporciones diferentes, generalmente apoyándose en la continuidad de la acción. Los movimientos de cámara del *travelling* y la panorámica se inscriben en esta categoría de identidad espacial. Sin embargo hay películas que, sustentándose en esta impresión de continuum espacial, juegan a la discontinuidad temporal articulando tiempos distintos. Es decir, plantean una relación contradictoria del binomio espacio-tiempo.

2. La alteridad espacial: la contigüidad y la disyunción. Para que se dé la alteridad espacial los personajes deben compartir un mismo espacio diegético. Esta alteridad se establece a distintos grados, en función de la acción que desarrollan los personajes y especialmente en relación a sus desplazamientos, distinguiéndose diversas categorías en función de que un personaje abandone o no el espacio de campo. La alteridad espacial se manifestaría así en 3 categorías:

2.1. La contigüidad. Dos espacios en relación de alteridad lo están en relación de contigüidad cuando son próximos y aparentan estar comunicados, es decir, existen indicios o informaciones que permiten al espectador inferir una relación de continuidad directa (casi siempre sustentada en la comunicación visual entre los personajes) en el espacio mostrado en dos planos consecutivos. Dicho de otro modo, se entiende que el inmediato fuera de campo del plano precedente, es justamente el espacio mostrado en el plano actual. El caso

más común es la articulación de una conversación a través del plano-contraplano. Los raccords más habituales para articular la contigüidad espacial son los raccords de mirada, movimiento y dirección. No obstante, en ocasiones estos mecanismos revelan una disyunción de proximidad falseada, articulando toda una serie de planos heterogéneos de rodaje a través de un movimiento sincrónico de los personajes.

2.2. La disyunción. Aparece cuando la cámara nos muestra dos segmentos espaciales distintos y por separado, que aparentan estar próximos (“disyunción con proximidad”) o alejados (“disyunción con distancia”) pero nunca contiguos.

- Disyunción con proximidad. Se da cuando se percibe la posibilidad de una comunicación visual y/o sonora entre dos espacios no contiguos (pero próximos y “comunicantes”). Se da también cuando se muestran dos espacios contiguos sin recurrir al desplazamiento del personaje como intermediación ellos (nadie los cruza estableciendo claramente un raccord). Y se da finalmente cuando el recorrido continuo de un personaje/elemento se produce a lo largo de espacios no contiguos (esto es, percibimos entre ellos intervalos vacíos, espacios elididos), estableciendo entre ellos una comunicación vectorizada (incluso si entre ellos no es evidente una condición de proximidad visual o sonora).

- Disyunción con distancia. Se da cuando queda claramente establecida la imposibilidad de conexión inmediata de un espacio con su precedente.

Desde el punto de vista textual, la secuencia-recorrido en su conjunto ya puede considerarse de por sí un espacio globalmente disyuntivo. Este recorrido fílmico se configura como un collage de fragmentos urbanos yuxtapuestos gracias al montaje, que aparentan una más que probable relación de proximidad (ya que el espacio urbano se recorre a pie y este modo de desplazarse no cambia a lo largo de este itinerario). Sin embargo el corte neto practicado en la transición entre planos, junto a la alteración palpable de las coordenadas espaciales que esto a menudo comporta, deja percibir la presencia de elipsis espaciales a lo largo del recorrido (aunque, como veremos, son difuminadas gracias a raccords sonoros). Se trata pues, de entrada, de un espacio fílmico construido de forma fragmentada, donde cada elipsis espacial engendra una elipsis temporal que impide calibrar fehacientemente la duración del recorrido.

En el marco de este espacio global disyuntivo, hemos distinguido pues 30 segmentos o tramos de recorrido que se perciben como espacialmente unitarios (con ciertos matices que señalaremos en su momento) y pasamos a describir. La lista de segmentos con sus planos aparejados, su localización en Estrasburgo, el tipo de plano, su duración y el movimiento de cámara correspondientes figuran en el découpage incluido en el Anexo 3 del presente trabajo.

4.3. Análisis del itinerario peatonal por tramos



Fig. 5. PLANO 1a



Fig. 6. PLANO 1d

Segmento 1 (PI. 1)

Este primer segmento del recorrido se filma en un plano largo con cámara fija, que encuadra un cruce entre tres calles en plano general. Como hemos visto, se trata de un plano coreografiado, que se sostiene aproximadamente 49 segundos. Sylvie aparece en campo y avanza hacia el fondo de espaldas a la cámara. Recorre la calzada y gira en la intersección abandonando el campo por el lateral izquierdo del cuadro. 25 segundos después, el soñador entra en campo por el ángulo inferior derecho del cuadro, recorre la calzada en un ligero zigzag y abandona el campo por el mismo lugar que ella. El plano se mantiene 7 segundos más. En los intervalos sin la presencia de los protagonistas el cuadro es atravesado constantemente por transeúntes, ciclistas y tranvías que representan el fluir cotidiano de la ciudad. En la fachada de la derecha aparece un grafiti con el mensaje “LAURE JE T’AIME”, que se repite en la pared frontal de la esquina por la que ambos han girado.



Fig. 7. PLANO 2



Fig. 8. PLANO 7

Segmento 2 (PI. 2-7)

Este tramo muestra el recorrido a través de una amplia avenida transitada por peatones, ciclistas y tranvías. La transición con el plano 1 se produce por corte y comporta varios cambios significativos a nivel formal: se produce un cambio sustancial del entorno (hemos pasado de un cruce de calles a una amplia avenida), de la escala del plano (pasamos a un gran plano general), del movimiento de cámara (pasamos de cámara fija a un movimiento de seguimiento) y de la textura sonora y lumínica del ambiente (pasamos de un espacio calmo y en penumbra, donde la luz baña únicamente el lateral izquierdo, a una avenida bulliciosa donde ésta penetra frontalmente desde el fondo). Esta transición denota una evidente elipsis espacial, no obstante la presencia común del tranvía en ambos planos permite especular con una posible relación de proximidad espacial entre los segmentos 1 y 2.

A diferencia del segmento anterior, en este caso el espacio se filma en movimiento y se representa de forma fragmentada recurriendo a un montaje plano-contraplano con 6 planos sucesivos. Al igual que en el plano 1, el plano 2 arranca con Sylvie en campo caminando de espaldas a la cámara. A éste le sigue el plano 3 a modo de contraplano, mostrando frontalmente al soñador que la sigue. De esta manera queda implícito que él es el sujeto de la mirada, y el plano anterior el contraplano de ésta (es decir, Sylvie es el objeto de su mirada); y así sucesivamente hasta el plano 7. En esta sucesión prevalece la escala del plano general, aunque se dan leves variaciones en los cambios de plano que juegan a aproximar y alejar los personajes entre sí, modelando el espacio que los separa (que parece dilatarse o contraerse según el caso). Mientras los personajes caminan por la calzada, el espacio entre ambos está continuamente interferido por la figuración (ciclistas y viandantes que cruzan el cuadro en diagonal en actitudes cotidianas). La unidad de acción (caminar) junto a la persistencia del mismo paisaje urbano en los cambios de plano garantizan que el espacio se perciba como un único y mismo espacio a lo largo de todo este tramo.



Fig. 9. PLANO 8



Fig. 10. PLANO 14

Segmento 3 (Pl. 8-14)

Este tramo muestra un trayecto en forma de “L” a través de una calle peatonal más estrecha que la anterior. La transición respecto al plano anterior se produce por corte, con un cambio sustancial del entorno y la textura lumínica (hemos pasado de una avenida soleada a una calle más tranquila y de menores proporciones), aunque se mantiene la escala del plano (plano general). El sonido de un acordeón inscrito en el plano 5 serviría de indicio para especular una posible relación de contigüidad con el segmento 2, pues este sonido se mantiene muy tenuemente hasta el plano 10, momento en el que cobra una mayor intensidad.

Al igual que el tramo anterior el espacio se filma con la cámara en movimiento y se representa de forma fragmentada recurriendo a un montaje plano-contraplano. Al igual que el plano 2, el plano 8 arranca con Sylvie en campo de espaldas y centrada en el encuadre. A este plano le sigue el contraplano 9, que muestra frontalmente al soñador que la sigue y así sucesivamente hasta el plano 14. Como en el caso anterior, la continuidad de la acción de caminar en los cambios de plano a contraplano, junto a la inscripción de la melodía del acordeón antes del giro (el acordeonista aparece en campo en el plano 12 pero la acordeón ya se escucha en el 10, previo al giro), hacen que este tramo se perciba como un único espacio a lo largo de todo su recorrido.

Conforme progresa la secuencia (particularmente a partir del plano 12) observamos que la cámara, cuando encuadra a Sylvie, ralentiza su ritmo, de modo que poco a poco se acrecienta la distancia entre ambas. Sin embargo el ritmo del soñador no se ralentiza, por lo que, mientras la cámara toma a Sylvie de espaldas, en algún momento él debería entrar en campo. Esto no se produce porque, si observamos con detenimiento cómo los personajes recorren el espacio, vemos que la posición relativa entre él y ella está diferida en cada corte de plano, es decir, el soñador se halla más alejado de lo que debiera si recorriese el espacio al ritmo que aparenta. De este modo se constata que la distancia entre ambos se ha dilatado de forma artificiosa. La secuencia termina con el plano 14 mostrando a Sylvie aventurarse hacia la intersección con la calle del fondo. El plano se corta sin que ella llegue a abandonar el cuadro por completo. En la fachada de la derecha aparece de nuevo el grafiti “LAURE JE T’AIME” que también aparecía en el plano 1.



Fig. 11. PLANO 15a



Fig. 12. PLANO 15b

Segmento 4 (Pl. 15)

Este segmento del recorrido muestra el giro hacia una amplia avenida. La transición respecto al plano anterior se produce por corte, con un cambio ostensible del entorno y la escala de plano (pasamos a un plano general donde Sylvie se halla más próxima a cámara que en el corte del plano 14). El plano 15 arranca con ella en campo, de espaldas y centrada en el encuadre. Se trata de un único plano sin cortes rodado con la cámara en movimiento. A los 28 segundos el soñador entra en campo y se sitúa detrás de ella, a su izquierda. De este modo se interrumpe el patrón discursivo plano-contraplano (dicho de otro modo, la dialéctica objeto-sujeto de la mirada) empleado en los anteriores segmentos, de forma que lo que a priori podría interpretarse como un contraplano de la mirada del soñador, se convierte de súbito en un plano general que muestra a los protagonistas en un contexto compartido.

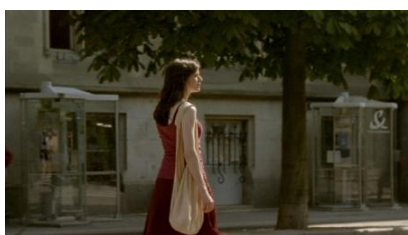


Fig. 13. PLANO 16



Fig. 14. PLANO 22b

Segmento 5 (Pl. 16-22)

Este segmento sigue mostrando el recorrido por una amplia avenida. La transición entre el plano 15 y 16 se produce con un corte a plano americano de Sylvie, con un repentino cambio

de eje de la cámara, que ahora la encuadra lateralmente por la derecha. Como en el tramo anterior, el espacio se filma con la cámara en movimiento pero se recupera el patrón de montaje plano-contraplano y la dialéctica objeto de la mirada-sujeto de la mirada, fragmentando la secuencia en 7 planos. El cambio del plano 16 al 17 (que muestra el contraplano del soñador que la mira) certifica un cambio en la posición relativa de los personajes: él se ha desplazado y se sitúa a la derecha de ella. La reducción de la escala de los planos (con el cambio a planos medios-americanos) simula una reducción aparente de la distancia entre ambos. Sin embargo esto último es una ilusión óptica consecuencia de la utilización del zoom, lo cual queda rápidamente en evidencia con la súbita irrupción del tranvía en campo, que permite comprender cómo en realidad ambos se hallan separados y situados en extremos opuestos de la calzada. La repentina intrusión del tranvía en el espacio de margen entre ellos lo transforma metafóricamente en una frontera insalvable que impide al soñador aproximarse a Sylvie.

Pese a que existe un *raccord* sonoro que induce un efecto de continuidad discursiva entre los planos 15 y 16 (se mantiene el sonido de una bicicleta que cruza en la transición entre planos), hemos considerado que se producen una serie de cambios formales lo suficientemente ostensibles (el eje de la cámara, la posición relativa entre los personajes y las condiciones lumínicas) que hacen prevalecer la discontinuidad en el cambio de plano, y por ello hemos decidido considerar esta parte del recorrido como un segmento diferenciado.



Fig. 15. PLANO 23



Fig. 16. PLANO 27f

Segmento 6 (Pl. 23-27)

Este segmento espacial muestra el giro entre dos calles peatonales y poco bulliciosas. La transición respecto al plano anterior se produce con un corte que implica un cambio palpable del entorno y de la textura lumínica (hemos pasado de una avenida animada donde circulan los tranvías, a una calle tranquila y de menores proporciones), con un aumento de la escala del plano (pasamos de un plano medio a un plano americano de Sylvie vista de espaldas). Como en el tramo anterior, el espacio se filma con cámara en movimiento y se representa de forma fragmentada con un juego plano-contraplano que establece en este caso 5 planos consecutivos.

El plano 23 encuadra a Sylvie de espaldas girando a la izquierda en una intersección, y el 24 muestra el contraplano del soñador que la sigue y gira tras ella. En el plano 25 se produce un cambio a plano general de Sylvie que aparenta un aumento de la distancia entre ellos. En el

contraplano siguiente (el plano 26) el soñador se dirige por primera vez a la muchacha: “Sylvie!”, la llama.

El siguiente cambio de plano introduce un cambio sustancial respecto al punto de vista y el patrón formal predominante: la cámara pasa a encuadrar frontalmente los personajes mostrando la distancia efectiva entre ellos, de modo que los acontecimientos se relatan en continuidad prescindiendo de cortes. El cambio entre los planos 26 y 27 se articula con un *raccord* sonoro donde el soñador vuelve a exclamar “Sylvie!”.



Fig. 17. PLANO 26



Fig. 18. PLANO 27a



Fig. 19. PLANO 27c

A partir del plano 27 vemos cómo éste acelera progresivamente el paso para acortar la distancia con la muchacha y hablarle de nuevo (tal como se observa en la progresión de los planos 27a y 27d). Ella no deja de andar, pese a que hay dos momentos en que parece oírle o notar su cercanía (planos 27b y 27c, separados un intervalo de 5 segundos en los que el soñador avanza rápidamente en su acecho). Sin embargo, ella continúa sin girarse. De esta manera, conforme la distancia entre ambos disminuye aumenta la tensión dramática, por cuanto crece en el espectador la expectación frente a la resolución definitiva del misterio: ¿quién es ella? ¿por qué la sigue? ¿ella le evita? ¿se conocen en realidad?. En el momento en que esta distancia es casi nula y parece que el soñador va a interpelarla por fin, se produce un suceso azaroso que frustra el acontecimiento: suena el teléfono móvil de ella y él, abatido, frena el paso. Con el cambio al plano siguiente la distancia entre ellos se restituye y comienza un segundo ciclo en esta persecución.



Fig. 20. PLANO 28a



Fig. 21. PLANO 28c

Segmento 7 (Pl. 28)

Este segmento del recorrido muestra un plano general del cruce entre tres calles. La transición con el plano anterior se resuelve con un cambio a plano fijo cuyo encuadre bien puede interpretarse como el contracampo del anterior, puesto que Sylvie entra en campo encuadrada de espaldas, manteniendo una conversación con su teléfono móvil (que ha descolgado en el

plano inmediatamente anterior). Este plano se filma como un plano coreografiado y se sostiene durante 58 segundos. La joven entra por el lateral derecho del cuadro, recorre la calzada hacia el fondo y rectifica repentinamente su trayecto retrocediendo para girar en la intersección, abandonando el campo por el lateral izquierdo del cuadro. En ese preciso instante el soñador entra en campo por el mismo ángulo, recorre el espacio en diagonal y lo abandona por el mismo punto. El plano se sostiene 29 segundos más, durante los cuales el cuadro es atravesado constantemente por figurantes que representan el fluir cotidiano de la ciudad. Una indigente lanza una botella cuyo sonido se retomará en el tercer episodio de la película (“3ª Noche”) para evocar el paso de Sylvie por este lugar.



Fig. 22. PLANO 29a



Fig. 23. PLANO 38

Segmento 8 (PI. 29-38)

En este tramo se produce la primera pausa en el recorrido, que se ubica en el chaflán situado en un cruce de calles abierto al tráfico. La transición con el plano anterior implica un cambio a gran plano general que presenta la entrada de los personajes en campo desde un punto de vista frontal (que permite ver cómo Sylvie advierte la presencia del joven). Este fragmento se filma con cámara fija y se representa de forma fragmentada, recurriendo a un montaje plano-contraplano que establece 10 planos sucesivos. En el plano 29 que inicia la serie, Sylvie se ha detenido en el zaguán de una tienda de electricidad y el soñador, al sentirse descubierto, desvía precipitadamente su trayecto y sale del campo por el lateral derecho. El plano 30 le muestra deteniéndose en una esquina y girándose después para mirarla, y así la planificación avanza en progresión subjetiva, de plano americano a medio, encuadrando a los personajes cada vez más de cerca en un juego de miradas ambiguo. Atendiendo al raccord de mirada y posición, el plano 30 se entiende así como un contracampo del plano 29, que mostraría la acera enfrentada al chaflán, hacia donde el soñador ha cruzado en diagonal. La cadena de plano-contraplano termina en el plano 38, que retoma el plano general del plano 29 y muestra a Sylvie retomando la marcha. Rompiendo la tónica de las transiciones previas, en el cambio de plano 37-38 se emplea el raccord de movimiento en vez del de mirada.



Fig. 24. PLANO 39

Segmento 9 (PI. 39)

El plano 39 muestra al soñador atravesando una amplia avenida abierta al tráfico e ilustra cómo él retoma también la marcha. La transición respecto al plano anterior se produce por corte, que implica una ruptura brusca del contexto espacial (el personaje pasa de estar quieto en una calle angosta, a estar andando en una amplia avenida soleada), un cambio en la escala del plano (con cambio de gran plano general a plano americano) y un cambio de cámara fija a cámara de seguimiento. Dado que este plano está fuertemente descontextualizado respecto al entorno anterior, hemos optado por segregarlo como un segmento espacial aparte suponiéndole la función de plano-transición que permite articular con la secuencia posterior en la cual se reanuda la marcha.



Fig. 25. PLANO 40



Fig. 26. PLANO 45

Segmento 10 (Pl. 40-45)

Este segmento del recorrido muestra a Sylvie adentrándose en el corazón de la ciudad. La transición respecto al plano anterior se produce por corte, con un cambio sustancial del entorno (hemos pasado de un espacio abierto más bien propio de la periferia en el caso del plano 39, a un espacio confinado más propio del casco antiguo en el plano 40), y también de la escala del plano (pasamos a un gran plano general), la textura sonora y la textura lumínica de la ciudad (hemos pasado de una avenida luminosa y con bullicio a una calle tranquila en relativa penumbra).

El plano 40 arranca con Sylvie en campo de espaldas continuando su movimiento de internamiento en la ciudad, siguiendo la curvatura de la calzada. En el tránsito del plano 40 al plano 41 se produce un cambio de escala del plano en lo que aparenta ser un corte en el eje (pues la curvatura de la calzada del plano 41 se sigue orientando hacia la izquierda y se mantienen en *raccord* sonoro los pasos de ella). La serie de planos 41-45 reproduce la estructura de los segmentos 2, 3, 5 y 6, pues el espacio se filma con la cámara en movimiento y se construye de forma fragmentada, recurriendo a un montaje plano-contraplano con 5 planos sucesivos que muestran a Sylvie de espaldas y al soñador de frente. La secuencia termina con Sylvie girando precipitadamente a la derecha en una intersección.



Fig. 27. PLANO 46

Segmento 11 (PI. 46)

Esta porción del recorrido muestra a Sylvie adentrándose nuevamente en la ciudad por una calle sinuosa y curva. La transición respecto al plano 45 se produce por corte neto, aunque el movimiento de la cámara, la escala de plano y la textura lumínica se conservan. Sin embargo, se produce un notable cambio del espacio sonoro, que se transforma en un ambiente silencioso en el que sólo se escuchan los pasos de ella.



Fig. 28. PLANO 47a



Fig. 29. PLANO 47b

Segmento 12 (PI. 47)

Este fragmento muestra a los personajes adentrándose en un callejón muy estrecho. La transición con el plano 46 se resuelve con un cambio a plano fijo donde se mantiene el mismo ambiente lumínico pero se intensifica el efecto reverberante que producen los pasos de Sylvie. Resuenan las campanas de alguna iglesia cercana y no hay presencia de figurantes, lo que produce globalmente la impresión de que hemos convergido a un lugar recóndito de la ciudad, más íntimo y privado, diferido del tráfico y el ajetreo común. El plano 47 arranca con Sylvie en campo de espaldas adentrándose por el callejón, que a efectos de composición de la imagen se asemeja a una fisura que atraviesa centralmente el cuadro y lo divide en dos mitades. Él entra en campo y la sigue atravesando el intersticio. Desde el punto de vista metafórico esta estructura espacial remite directamente a la idea de puerta o umbral. Atravesándola, los personajes parecen salvar una frontera.



Fig. 30. PLANO 48

Segmento 13 (PI. 48)

Este fragmento muestra a los personajes seguir su recorrido visto a través de un pasaje. La transición respecto al plano 47 se produce por corte y viene caracterizada por un cambio del

eje de la cámara y un cambio sustancial del entorno, si bien existe un *raccord* sonoro (las campanas inscritas en el plano anterior) que figura una posible relación de proximidad (incluso contigüidad) espacial entre ambos lugares a nivel discursivo. Con el plano 48 se introduce un cambio fundamental en el modo en que hasta ahora se ha construido formalmente el recorrido fílmico, pues en este punto la cámara se desvincula de los personajes y los muestra recorrer las calles desde un punto de vista no inmersivo. La cámara alternará puntos de vista estáticos hasta el segmento 22 del recorrido, no inclusive. En la transición respecto al segmento anterior se conserva una textura sonora donde predomina el silencio y la reverberación de sonidos puntuales (los pasos, las campanas y el ruido de una fuente). El pasaje introduce en imagen un segundo orden de escala arquitectónica (la idea de un pequeño lugar contenido en otro de mayores dimensiones), que acota y recorta el espacio visual. A nuestro juicio, la doble contracción del espacio arquitectónico y visual fomenta (en el espectador) la percepción de que el itinerario fílmico discurre por enclaves cada vez más recónditos, y en un sentido metafórico, que los personajes se adentran en un territorio cada vez más íntimo y privado.



Fig. 31. PLANO 49

Segmento 14 (PI. 49)

Este fragmento del recorrido muestra la perspectiva urbana de una calle en la que se divisa otra calle perpendicular al fondo por un resquicio visual. La transición con el plano anterior se produce por corte con un cambio del entorno y el ambiente sonoro: en el plano 48 predominaba la calma (los pequeños ecos) mientras que en el 49 puede escucharse el ambiente propio un café o una terraza (que no aparece en imagen, pero es factible identificar con la ubicación de la cámara).

Se trata de un plano general con cámara fija que muestra una perspectiva muy singular, que permite divisar por una estrecha fisura visual los personajes cruzando fugazmente al fondo. En este caso es la perspectiva con que se elige filmar este tramo de calle la que provoca una sensación de compresión espacial arquitectónica, siguiendo con la estrategia de observar los personajes “al través”. A nuestro juicio, este confinamiento del espacio visual inducido por la perspectiva, y la toma de distancia respecto a los personajes que la escala del plano induce, siembra en el espectador la percepción de que el periplo de los protagonistas se desarrolla siempre en paralelo a otras situaciones, que acontecen simultáneamente en el espacio compartido de la ciudad. En este tipo de perspectivas, la relación de escala entre los personajes y el entorno producen el efecto de un gran plano general, y pensamos que traducen estilísticamente esa voluntad de Guerin de representar una “un *décalage* entre la percepción

subjetiva de la *quete* y la vida cotidiana de los lugares en los que se gesta, en torno al que gravita la tensión central de la película”⁷⁶. Este juego visual de alejarse-acercarse a la travesía de los protagonistas permite al espectador distanciarse intermitentemente de ellos y tomar conciencia de otras presencias y relatos posibles que laten alrededor (en un sentido parecido a los planos coreografiados). Desde este punto de vista, la presencia del vendedor de flores en primer término o el sonido en off del ajeteo del café nos parece que cobra sentido, pues nos hace relativizar el tránsito fugaz de los protagonistas respecto al fluir cotidiano de la ciudad.



Fig. 32. PLANO 50a



Fig. 33. PLANO 50f

Segmento 15 (PI.50)

Este fragmento muestra una intersección en forma de “H” por la que circulan peatones y ciclistas. Esta parte del recorrido se filma con una toma fija que se sostiene durante 30 segundos (plano 50). La transición con el plano anterior se produce por corte con un cambio sustancial del entorno (hay más presencia de figurantes y se escucha algo más de bullicio). Sorprende el punto de vista elegido respecto al plano anterior: ahora el espacio arquitectónico se encuadra frontalmente y a efectos de recorrido resulta simétrico. En el muro de fondo aparece de nuevo el grafiti “LAURE JE T’AIME” que ya aparecía en los segmentos 1 y 3.

En el contexto del relato este plano marca un importante punto de inflexión a nivel dramático, ya que las trayectorias de ambos personajes se desvían: él la pierde de vista y se extravía, pues hasta el momento la trayectoria a seguir era determinada por Sylvie. Este plano también se filma como un plano coreografiado: ella entra en campo en primer lugar, aparece en segundo plano por la izquierda del encuadre, atraviesa el paso avanzando frontalmente hacia la cámara y gira abandonando el campo por la derecha. Sólo un instante después él entra en campo pero lo atraviesa lateralmente de izquierda a derecha sin advertir que ella se ha desviado. El plano permanece sujeto al movimiento de figuración durante 8 segundos hasta que el soñador retrocede, atraviesa el paso, mira en la dirección por donde ella se ha ido, pero finalmente gira en dirección opuesta por lo que sus trayectorias se desvían (véase *découpage*). Simbólicamente, sus pasos comienzan a oírse (hasta ahora no lo hacían y dejarán de hacerlo cuando la reencuentre en el segmento 26 del recorrido).

⁷⁶ GUERIN, José Luis, «Memoria de Proyecto: Notas del Director», *En la Ciudad de Sylvia* [guión], p. 6



Fig. 34. PLANO 51a



Fig. 35. PLANO 51b

Segmento 16 (PI.51)

Este tramo del recorrido repite el mismo encuadre del plano 48. La transición con el plano anterior se produce por corte que comporta un cambio del entorno y una atenuación del ambiente sonoro. El soñador entra en campo por el mismo punto por donde lo había abandonado en el plano 48, certificando así una trayectoria en retroceso. Sin embargo ahora quiebra la trayectoria lineal para atravesar el pasaje, deteniéndose en su extremo y mirando a ambos lados. Gracias a la conducta espacial del personaje la imagen gana tridimensionalidad.



Fig. 36. PLANO 52a



Fig. 37. PLANO 52e

Segmento 17 (PI.52)

Este tramo del recorrido muestra un diminuto pasaje en lo que parece un área interna en el corazón de la ciudad. La transición respecto al plano anterior se realiza por corte y comporta un cambio de entorno, si bien se ha practicado un *raccord* sonoro entre los planos (los pasos inscritos en el plano 51 pertenecen a la figurante que aparece en campo en el plano 52), lo que aparenta una posible relación de proximidad espacial apuntada a nivel discursivo: ¿tal vez el soñador ha creído que eran los pasos de Sylvie y por eso se ha dirigido hacia aquí? En este segmento del recorrido se preserva el ambiente silencioso y tranquilo. Algunos sonidos reverberan con cierto eco (los pasos, una radio o televisión, un pájaro que pía), y se tiene la impresión de haber desembocado en un nudo de calles interiores, estrechas y enrevesadas.

El plano 52 también se filma como un plano coreografiado: arranca con Sylvie atravesando el cuadro fugazmente en tercer plano, mientras una figurante entra en campo en segundo plano por la derecha. Seis segundos después el soñador atraviesa el cuadro igual que Sylvie, pero obviamente no la ha visto porque, tras unos segundos en los cuales el campo permanece vacío, retrocede, atraviesa el pasaje y gira por donde la figurante había entrado, abandonando el campo por este punto (véase *découpage*). En el muro de la izquierda aparece de nuevo el grafiti "LAURE JE T'AIME" que ya aparecía en los segmentos 1, 3 y 15. Respecto a la estructura espacial del encuadre, el plano 52 resulta un eco de los anteriores 48 (ó 51) y 50 (ó 54) por cuanto implica atravesar un paso. Podemos pensar que la presencia episódica de estos

pasos o pasajes añaden al acto de caminar la cualidad metafórica de “franquear márgenes”, de “atravesar umbrales”.



Fig. 38. PLANO 53



Fig. 39. PLANO 55b

Segmento 18 (PI.53-55)

Este segmento del recorrido muestra al soñador en un tramo de calle o callejón sin presencia de transeúntes. La transición respecto al plano anterior se realiza por corte e introduce un cambio de emplazamiento en el que se mantienen unas condiciones ambientales similares (aunque aumenta ligeramente el nivel de ruido de fondo y de luminosidad). Esta secuencia se construye de manera fragmentada concatenando 3 planos. El plano 53 muestra frontalmente al personaje avanzando hasta detenerse en primer término (a diferencia de los segmentos inmediatamente anteriores, recorre un tramo donde no aparecen bifurcaciones); a continuación se intercala el plano 54 que funciona como contraplano de la mirada y muestra el encuadre del plano 50 (es allí donde ha perdido el rastro de Sylvie; ella no está, pero el lugar es transitado por presencias anónimas). A estos efectos la incursión del plano 54, ahora “vaciado” de la presencia de Sylvie, adquiere un sentido narrativo, pues vendría a constituir un primer ejemplo de “contraplano de la ausencia” que se produce en el conjunto del recorrido (y como veremos tiene su réplica en el fragmento 22). El plano 55b muestra al soñador de retorno.



Fig. 40. PLANO 56a



Fig. 41. PLANO 56b

Segmento 19 (PI.56)

Se repite el encuadre del plano 52. El soñador entra en campo por el mismo punto por donde lo había abandonado anteriormente certificando un movimiento de retroceso y la conclusión de un ciclo (esta vía de búsqueda ha sido infructuosa y está agotada). Tras entrar el campo, avanza frontalmente hacia la cámara y gira a su derecha saliendo de campo por el lateral izquierdo del encuadre. Sylvie atraviesa fugazmente el fondo en el mismo sentido que en el plano 52: parece mantenerse inaccesible en este plano dando vueltas en círculo.

Segmento 20 (PI.57)



Fig. 42. PLANO 57

Este fragmento del recorrido se ubica en el cruce sinuoso entre dos calles y encuadra una intersección aparente desde la cual el soñador entra en campo. La transición respecto al plano anterior se realiza con un cambio brusco del ambiente sonoro (con la irrupción sin *raccord* del ruido intenso de los fumigadores). El protagonista avanza frontalmente desde el fondo, y el plano se corta sin que haya abandonado el campo.



Fig. 43. PLANO 58



Fig. 44. PLANO 62b

Segmento 21 (PI.58-62)

Este segmento del recorrido se ubica en el tramo interior de una calle tranquila que también es transitada por ciclistas. Esta forma de encuadrar la calle es similar a la de los planos 26, 41 o 43. La transición respecto al plano anterior se realiza por corte, con un cambio del entorno y del ambiente sonoro (no hay rastro de los fumigadores). El personaje ya aparece en campo pero no le hemos visto entrar en él. Este tipo de transición hace ostensible la elipsis temporal que la elipsis espacial implica, y como resultado la búsqueda empieza a dilatarse de forma imprecisa a ojos del espectador. Al igual que el segmento 18, el tramo de calle encuadrado sólo puede recorrerse de forma axial (no aparecen bifurcaciones), y se representa de forma fragmentada con un montaje plano-contraplano.

El plano 58 muestra frontalmente al personaje avanzando hasta detenerse en primer término, a continuación se intercala el plano 59, que funciona como contraplano de su mirada y muestra el escaparate de la *Galerie Brûlée*. En este plano el campo es continuamente atravesado por coches, peatones y ciclistas lo que certifica que, aunque esta fachada actúa de tope visual, no estamos realmente ante un final de trayecto (un espacio cerrado o vía muerta) sino ante una intersección en forma de "T", abierta a la circulación por sus extremos (en otras palabras, estamos ante una nueva encrucijada y para avanzar es preciso arriesgarse a quebrar el trayecto). Este contraplano desempeña claramente una función narrativa, pues permite conjeturar a la presencia de Sylvie a través del vidrio del escaparate (recordemos que la naturaleza virtual de Sylvie está ligada desde el primer momento al vidrio, y a su doble cualidad reflectante y transparente). El plano 62 muestra al soñador de retorno volviendo sobre sus pasos, y en él se inscribe el mismo sonido de campanas mencionado en el plano 47.

Segmento 22 (PI.63-66)



Fig. 45. PLANO 63



Fig. 46. PLANO 66

Este segmento muestra al soñador atravesando una calle peatonal de proporciones similares a las anteriores. La transición respecto al plano anterior se realiza por corte, con cambio de cámara fija a cámara en movimiento. En este tramo del recorrido volvemos al patrón dominante de cámara de seguimiento y montaje de plano-contraplano que hemos visto en los segmentos 2, 3, 6 y 10. Estos segmentos arrancan con un plano de Sylvie de espaldas a la cámara y a continuación el contraplano del soñador de espaldas que lo sitúa a él como sujeto de la mirada y a ella como objeto de la misma.

En la construcción del segmento 22, a diferencia de los anteriores, el plano de arranque (plano 63) muestra un recorrido de la cámara por una calle atravesada sólo por figurantes sin la presencia de Sylvie de espaldas. Dado que los contraplanos 64 y 66 encuadran al soñador frontalmente es posible interpretar que, a efectos narrativos, los planos 63 y 65 sirven para evocar la ausencia de Sylvie en campo. Siguiendo el patrón dominante “objeto de la mirada-sujeto de la mirada”, podemos considerar que la secuencia no comienza encuadrando al soñador sino el espacio “vaciado” de la presencia de ella. Esta forma de evocar la presencia-ausente de Sylvie sigue una pauta distinta a los tramos 18 y 21, donde es el contraplano (no el plano) el que desempeña esta función narrativa.⁷⁷



Fig. 47. PLANO 67

Segmento 23 (PI.67)

⁷⁷ La unidad discursiva de este segmento es tal vez más discutible que en otros, pues un análisis exhaustivo del movimiento de figuración permite advertir que los cambios de plano encubren discontinuidades de entorno: por ejemplo, la figurante que sale de campo en el plano 63 debería aparecer en campo en el 64 pero no lo hace, aunque sus pasos se inscriben en dicho plano tenuemente. Como veremos, este segmento resulta de una suma heterogénea de localizaciones, pero a efectos discursivos, nuestra impresión es que prevalece la voluntad de dotar de homogeneidad al conjunto de la secuencia (difuminando los saltos de localización mediante los raccords sonoros y una aceleración del ritmo de montaje en los contraplanos). Por ello hemos optado por considerar esta parte del recorrido filmico como un segmento unitario.

Se repite el encuadre del plano 57, que muestra al personaje recorriendo el mismo espacio en sentido inverso de modo que se certifica un movimiento de retroceso y el cierre de un ciclo de recorrido (otra vía de búsqueda descartada). La transición respecto al plano 66 se realiza por corte con *raccord* sonoro (en dicho plano se re-inscribe el sonido de los fumigadores) y una vuelta al punto de vista estático de la cámara.



Fig. 48. PLANO 68

Segmento 24 (PI.68)

Se repite el encuadre del plano 47, esta vez con el personaje recorriendo el mismo espacio en sentido inverso, de modo que si antes hemos considerado que el tránsito por este intersticio encarnaba un movimiento de “entrada”, ahora el personaje realiza una trayectoria de “salida”. La transición con el plano anterior se produce por corte, con una ruptura del ambiente sonoro (no queda traza del ruido de los fumigadores). El personaje se muestra en campo sin que lo hayamos visto atravesar el resquicio de fondo, por lo que se hacen más palpables la *elipsis* espacial y la *elipsis* temporal aparejada.



Fig. 49. PLANO 69

Segmento 25 (PI.69)

Este fragmento del recorrido muestra una perspectiva urbana similar a la del plano 49. La transición con el plano anterior se produce por corte, donde se efectúa un *raccord* sonoro (se mantiene el rumor de las palomas) que permite especular una relación de contigüidad espacial entre ambos emplazamientos. La fisura visual que provoca el punto de vista elegido permite ver pasar a Sylvie fugazmente al fondo. El soñador entra en campo y reanuda el seguimiento de la muchacha.



Fig. 50. PLANO 70



Fig. 51. PLANO 93b

Segmento 26 (PI.70-93)

Este fragmento del recorrido discurre en una plaza de pequeñas proporciones, y constituye una larga pausa en el recorrido. La transición respecto al plano anterior se resuelve con un corte que comporta una reducción de la escala del plano, que encuadra frontalmente al soñador entrando en campo tras doblar la esquina. Se retoma la construcción plano-contraplano para representar la acción y el espacio, con un total de 24 planos consecutivos de escala y puntos de vista oscilantes (véase *découpage*). Siendo la plaza un lugar abierto, permite encuadrar perspectivas más amplias alternando el punto de vista y el ángulo de la cámara (hay planos en contrapicado). A estos efectos el entorno está filmado de forma muy distinta al resto, y permite ser aprehendido globalmente por el espectador gracias a la diversidad de puntos de vista con los que está filmado. Esta pausa en el recorrido se extiende alrededor de 3:33", lo cual permite articular pequeñas situaciones con pequeños personajes.

El soñador penetra en la plaza esperando reencontrar a Sylvie. Se trata de una pequeña plaza de ambiente apacible, soleado y tranquilo. Al no hallarla a simple vista, busca posibles indicios de su presencia en los balcones y ventanas que recaen a la plaza. Poco a poco retrocede hasta situarse de espaldas al escaparate de una tienda de la que Sylvie sale pasados unos minutos. De esta forma él recupera su rastro.

Segmento 27 (PI.94)



Fig. 52. PLANO 94

Este tramo del recorrido muestra una panorámica de un entorno de traza medieval e imagen pintoresca. La transición respecto al plano anterior se resuelve por corte, con un gran cambio en la escala del plano. Se recupera un tipo de encuadre con cámara fija que permite ver ambos personajes en campo percibiendo la distancia efectiva entre ellos. En el contexto global del recorrido, el plano 94 presenta un encuadre muy singular porque ofrece la panorámica más amplia.



Fig. 53. PLANO 95

Segmento 28 (PI.95)

Se repite el encuadre de los planos 48 y 51. Ambos personajes recorren el campo en sentido inverso a como lo habían hecho por primera vez. La transición respecto al plano anterior se resuelve con un corte neto y una reducción de la escala del plano.



Fig. 54. PLANO 96

Segmento 29 (PI.96)

Se repite el encuadre de los planos 47 y 68. Ambos personajes recorren el campo en sentido inverso a como lo habían hecho por primera vez. Puesto que este encuadre se concatena con el anterior en un orden inverso respecto a cómo se habían sucedido por primera vez en el relato (la sucesión inicial era 47-48, y ahora es 95-96, que equivale a decir 48-47) permite delinear un movimiento de retroceso que sugiere la idea de “estar saliendo”.



Fig. 55. PLANO 97

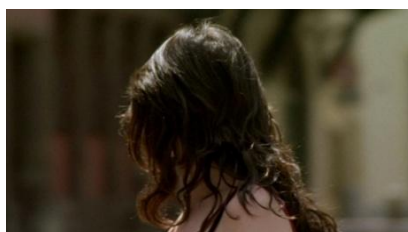


Fig. 56. PLANO 105

Segmento 30 (PI.97-105)

Esta fracción del recorrido constituye el tramo final del itinerario a pie y discurre por calles bulliciosas y transitadas. En este tramo la cámara recupera el punto de vista inmersivo (pasa de ser fija a estar en movimiento ocupando el espacio intermedio entre los personajes). La transición respecto al plano anterior se resuelve con un corte neto y un cambio del punto de vista, que vuelve a mostrar a Sylvie de espaldas continuando el trayecto. Este corte implica una elipsis espacial que resulta evidente pues, tras la regresión iniciada en el tramo 28, se recupera el ambiente urbano propio de los tramos 6 y 10 (el bullicio, la mayor presencia de figurantes, en definitiva, una mayor presencia del fluir cotidiano de la ciudad).

Este segmento retoma la construcción plano-contraplano para representar la acción, con un notable aumento el ritmo de montaje respecto a segmentos anteriores (la duración de los planos oscila entre los 5"-3"). En esta secuencia, el trayecto de los personajes deja de ser lineal, y los virajes en el recorrido se suceden con rapidez al tiempo que aumenta el bullicio y cobra intensidad el sonido del volteo de campanas (inscrito en el plano 100). En los tramos 104 y 105 el movimiento giratorio de la cámara unido al movimiento giratorio de los personajes (que rotan sobre sí mismos a la vez que giran la mirada recorriendo el espacio fuera de campo), trae como resultado una completa disolución de las coordenadas espaciales (es casi imposible referenciar el espacio, y la posición relativa entre ambos). Frente a los cambios de entorno que efectivamente se perciben en los cambios de plano (dando cuenta de una heterogeneidad de localizaciones), hemos considerado que a efectos discursivos esta serie de planos puede considerarse una secuencia única que funciona como clausura de este itinerario filmico, donde

es el ritmo de montaje el que prevalece con la intención última representar una disolución de los límites (tanto del itinerario como del paisaje urbano), y por ello hemos decidido plantearla como un solo segmento espacial.

La secuencia global finaliza definitivamente con un corte limpio y un cambio a primer plano de un tranvía que atraviesa la imagen vertiginosamente. Este plano, que provoca una ruptura radical de la acción, actúa como remate y punto de articulación con la secuencia siguiente en la que ambos personajes se encuentran en el andén del tranvía.

4.4. A modo de escaleta espacial

En base al análisis paso a paso que acabamos de realizar, nos encontramos en disposición de plantear la siguiente escaleta, que va a permitir reconocer la lógica de la construcción espacial (y al mismo tiempo dramática) de este itinerario fílmico.

- **SECUENCIA 1** (Planos 1-27). 1^{er} CICLO DE SEGUIMIENTO CON INTENTO FRUSTRADO DE ACERCAMIENTO

1.1. Movimiento de entrada/ Plano 1 (Segmento 1 del recorrido)

1.2. Seguimiento/ Planos 2-27 (Segmentos 2-6 del recorrido).

[Vértice dramático Plano 27: suena el móvil y se frustra el contacto]

- **SECUENCIA 2** (Planos 28-38). 1^a DIGRESIÓN EN EL RECORRIDO. PAUSA Y ESPERA FRENTE A LA REANUDACIÓN DEL MOVIMIENTO

2.1. Movimiento de entrada/ Plano 28 (Segmento 7 del recorrido)

2.2. Parada/ Planos 29-38 (Segmento 8 del recorrido)

[Vértice dramático Plano 29: ella le avista frontalmente]

- **[TRANSICIÓN / Plano 39 (Segmento 9 del recorrido)]**

- **SECUENCIA 3** (Planos 40-49). 2^o CICLO DE SEGUIMIENTO. INTERNAMIENTO EN EL ESPACIO LABERÍNTICO

3.1. Movimiento de entrada/ Plano 40 (Segmento 10 del recorrido)

3.2. Seguimiento/ Planos 41-45 (Segmento 10 del recorrido)

[Vértice dramático Plano 45: ella desvía súbitamente su trayectoria]

3.3. Movimiento de internamiento/ Plano 46 (Segmento 11 del recorrido)

3.4. Umbral del laberinto - Entrada/ Planos 47+48 (Segmentos 12 y 13 del recorrido)

3.4.1. Transición. Perspectiva de alejamiento respecto a los protagonistas/ Plano 49 (Sgto. 14)

3.4.2. Extravío (Sgts. 15-23)

3.4.2.1. Desviación de las trayectorias/Plano 50

3.4.2.2. Movimiento de retroceso y giro/ Plano 51

[Repetición de emplazamiento]

3.4.2.3. 1^{er} itinerario de búsqueda (ciclo ida-vuelta)/ Planos 52-56

[Repetición de emplazamiento por conexión visual: (plano 54)]

Contraplano ausencia

3.4.2.4. 2^o itinerario de búsqueda (ciclo ida-vuelta con circunvalación)/ Planos 57-67

[1^a Bifurcación con recorrido ida-vuelta (planos 58-62)]

Conjetura 1: visión tras el cristal (planos

[2^a Bifurcación con vuelta al punto de origen (planos 63-66)]⁷⁸

Contraplanos de ausencia

3.4.3. Umbral del laberinto - Salida/ Plano 68 (Sgto. 24)

3.4.4. Confluencia de trayectorias/ Plano 69 (Sgto. 25)

3.4.5. 2^a Digresión en el recorrido. Expectativa frente al reencuentro/ Planos 70-93 (Sgto. 26)

[Conjetura 1 Plano 75: vestido vaporoso prendido en una ventana]

[Conjetura 2 Plano 77: mujer en balcón con ornamentos]

[Interrupción 1 Plano 81: un vendedor le ofrece fruta]

[Interrupción 2 Plano 84: un vendedor le ofrece un mechero]

[Interrupción 3 Plano 84: una muchacha le pide tabaco]

[Conjetura 3 Plano 86: muchacha secándose el cabello en otra ventana]

[Vértice dramático Plano 93: reencuentro]

3.4.6. Rodeo y reingreso en el interior del laberinto. Plano 95 (Sgto. 27)

[Reanudación del seguimiento con perspectiva de alejamiento respecto a los protagonistas]

3.4. Umbral del laberinto. Salida/ Planos 95+96 (Segmentos 28 y 29 del recorrido)

● **SECUENCIA 4** (Planos 97-105/ Sgto. 30 del recorrido). EXTINCIÓN DE LA PERSECUCIÓN

4.5. El espacio laberíntico

Tal como hemos analizado, la marcha tras Sylvie comienza siendo un seguimiento, pasa a ser un acecho, más tarde ella advierte que la siguen y trata de esquivar al protagonista y, tras un paréntesis de extravío, ambos se reencuentran en una plaza y continúan un trayecto errático que termina en la parada del tranvía.

⁷⁸ La conexión espacial entre ambas bifurcaciones queda abierta a la libre interpretación, la sutura no queda garantizada a nivel discursivo.

En este recorrido existe un punto de inflexión dramático: cuando el soñador pierde el rastro de Sylvie y él mismo también se pierde. Este instante marca un cambio sustancial en el modo de configurar el espacio fílmico, que se construye formalmente con tomas fijas y puntos de vista no subjetivos externos al eje del recorrido. En este intervalo, la sucesión intermitente de enclaves que compone el montaje genera una relación circular de espacios que despierta en el espectador la ilusión de un espacio recurrente, que el soñador transita con desacierto. Si antes la figura de Sylvie sustentaba el recorrido de forma unívoca y no había riesgo de pérdida, ahora el espacio se revela como una trampa laberíntica repleta de encrucijadas y alternativas de recorrido inciertas.

El rastro de Sylvie se recupera azarosamente desde una calle que conduce a una plaza. El ingreso en esta plaza introduce un nuevo punto de inflexión dramático, por cuanto genera en el espectador la expectativa frente al reencuentro de ambos, ofreciendo un ambiente proclive para un contacto amable y distendido. Todo parece haber acontecido para llegar a este punto central (tanto simbólico como físico) de la trama, donde se espera atentamente que se resuelva el contacto entre ambos. Esto, sin embargo, no ocurre. El contacto entre ambos no se produce durante este itinerario, sino en el tranvía, que a estos efectos podría equipararse, en un sentido figurado, al centro simbólico del laberinto, allá donde se produce la revelación y la transformación de uno mismo.

En el tranvía los personajes se encuentran frente a frente y se produce la revelación definitiva: ella no es Sylvie. Con ellos inmóviles frente a la cámara y de espaldas al vitral, la ciudad se percibe ahora como fondo de escena dinámico y se transforma en una realidad huidiza. Una imagen plana, drenada de profundidad del campo, en la que conviven texturas, luces y colores que confluyen al mismo tiempo y al mismo nivel. La ciudad no es ya más que una imagen sobreimpresionada en los vidrios de los tranvías, que actúan como nuevas superficies de soporte al reflejo.

Parece claro que la organización discursiva de espacios a lo largo del trayecto peatonal, que resulta veraz gracias al montaje, se articula desde una óptica pretendidamente laberíntica que actúa de soporte espacial a una tensión oscilante a nivel de trama: las diversas modulaciones dramáticas van sujetas a ritmos de compresión y dilatación espacial intrínsecamente ligados la elección del encuadre y de la perspectiva, que a continuación analizaremos con más detalle.

4.6. Formas de recurrencia

Tal como expone el guión, con esta película Guerin pretende obtener “una sólida estructura de llena de correspondencias, con encuadres significantes, compuestos con rigor, abordando la

creación de climas e ideas con la luz, a veces sumamente estilizada”.⁷⁹ A continuación trataremos de reconocer esta intencionalidad analizando más en detalle los efectos de montaje y puesta en escena.

4.6.1. Formas de simetría o resonancia

En la primera secuencia (primer ciclo de recorrido), la serie de planos 1-27 invita a pensar en una forma de trayecto semicircular o en forma de bucle: en el plano 1 Sylvie sale de campo girando a la izquierda por una esquina, en el segmento 3 del recorrido se producen dos giros también a la izquierda (plano 10 y 14); el plano 23 también arranca con un giro a la izquierda y el 28, que a efectos narrativos podemos considerar que representa simbólicamente la apertura del ciclo (al igual que el plano 1), culmina con los personajes girando también a la izquierda. El tipo de plano empleado (plano coreografiado), el tipo de encuadre elegido e incluso la manera en que los personajes recorren el espacio pone en relación directa los planos 1 y 28, aunque no se repita exactamente el mismo tipo de intersección urbana (tal como reflejan los esquemas). Esta resonancia con el plano inicial parece indicar que un ciclo recomienza, o que el itinerario evoluciona en forma de bucle.



Fig. 57. ESTUDIO INTERSECCIÓN PLANO 1



Fig. 58. ESTUDIO INTERSECCIÓN PLANO 28

La pausa que se produce a continuación en el chafalán constituye una digresión en el recorrido similar a la que se produce en plaza (planos 70-93). Aunque a priori pueden parecer equivalentes, encontramos diferencias de orden dramático: en el primer caso se produce una situación de espera que introduce una distensión de la trama respecto a lo que podemos considerar el punto álgido de la primera secuencia (el intento frustrado de acercamiento); en el segundo caso, se produce una situación de expectativa frente al acontecimiento resolutivo: no sólo la recuperación del rastro de Sylvie, sino el contacto definitivo con ella, pues a estos efectos la plaza ofrece el ambiente óptimo para un encuentro relajado.

Tras la pausa del chafalán, se produce un adentramiento en la ciudad donde, a efectos compositivos, los planos 40 y 46 muestran una clara correspondencia en relación de simetría: son trayectos curvos que confinan el campo visual sin que se perciba un final de recorrido o la

⁷⁹ GUERIN, José Luis, *En la Ciudad de Sylvia* [guión], p.11

conexión con otro espacio. A nivel narrativo ambos desempeñan la función de marcar cada vez un nuevo grado de internamiento que a nivel dramático podría interpretarse en los siguientes términos: “nos adentramos a un lugar que no vemos a dónde conduce”.



Fig. 59. ESTUDIO VIARIO PLANO 40



Fig. 60. ESTUDIO VIARIO PLANO 46

En este ciclo de internamiento, el plano 47 muestra el paso a través de una fisura a través de una toma fija. Este tipo de plano remite en un primer momento a los planos 1 y 28, aunque se observan diferencias sustanciales: por un lado, no se filma como un plano coreografiado; por otro, la estructura espacial es distinta, ya no se trata de una intersección sino de un intersticio: es por tanto un espacio que sólo puede ser franqueado, atravesado, recorrido en una sola dirección.



Fig. 61. ESTUDIO COMPARATIVO INTERSECCIONES PLANOS 1, 28, 47

La estructura espacial del encuadre en el plano 52, por otro lado, resulta un eco de los anteriores 48 (ó 51) y 50 (ó 54). Estos encuadres presentan una serie de planos de profundidad que pueden ser recorridos por los personajes transversal y axialmente respecto al eje de la cámara. En el caso del plano 52 el espacio del encuadre puede recorrerse transversalmente en tres planos de profundidad mientras que los planos 48 y 50 sólo en dos.

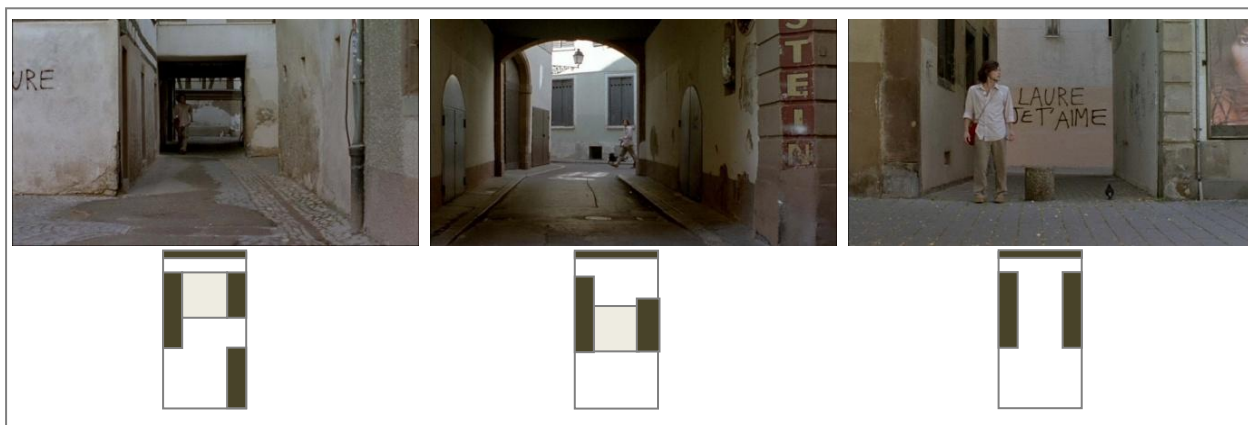


Fig. 62. ESTUDIO COMPARATIVO INTERSECCIONES PLANOS 52d, 51a, 50e

A efectos compositivos los planos 49 y 69 adoptan una perspectiva casi idéntica, pero a efectos narrativos tienen un sentido distinto: en el primer caso la perspectiva sirve para tomar distancia con la travesía de los personajes y poner de relevancia el contexto envolvente; mientras que en el segundo caso, el espacio es atravesado por el soñador tras avistar a Sylvie, de modo que es un enclave que canaliza el itinerario y está inmerso en él.



Fig. 63. PLANO 49



Fig. 64. PLANO 69

Algunos contraplanos de la mirada del soñador (planos 75 u 88) hacen resonar los planos 59 y 61 vistos con anterioridad, por cuanto funcionan como una evocación de Sylvie a partir de otras presencias (entrevistas o figuradas), aunque presentan características espaciales y formales muy distintas. De igual manera los planos 87, 89, 91 y 93a nos retrotraen a aquéllos de Sylvie tras el vidrio del café, donde el soñador la atisbó por primera vez. Estos planos intensifican la filiación del personaje femenino a la condición de virtualidad y espejismo que el vidrio conlleva.



Fig. 65. PLANO 88



Fig. 66. PLANO 61



Fig. 67. SYLVIE tras el cristal del café de l'École Supérieure d'Art Dramatique



Fig. 68. PLANO 93a

El plano 94 reproduce una estructura espacial que ya se da en los encuadres 69, 49 y 47, donde la perspectiva elegida deja entrever una fisura al fondo. En el caso del plano 49, la fisura funciona como una ranura visual que permite ver los personajes cruzando el campo lateralmente, mientras que en los planos 94, 69 y 47 se trata de un intersticio que es atravesado por ellos (nótese que en caso del plano 47 la perspectiva del callejón es cerrada y no se divisa la salida: la ranura que se percibe es un efecto de la luz solar incidiendo en la fachada).



Fig. 69. ESTUDIO FISURA PLANO 94



Fig. 70. ESTUDIO FISURA PLANO 69



Fig. 71. ESTUDIO FISURA PLANO 49



Fig. 72. ESTUDIO FISURA PLANO 47b

4.6.2. Repeticiones e intermitencias

A lo largo del recorrido fílmico se dan distintas formas de recurrencia espacial que parecen responder a diferentes propósitos narrativos. Por un lado, la repetición de encuadres marca umbrales de entrada/salida a ciertos ámbitos dependiendo del sentido en que los personajes recorran el espacio por segunda vez. Es el caso de la pareja de planos 47+48 y su simétrica 95+96, que anotan una aparente acción de entrada y salida de los personajes al laberinto (considerando como tal el intervalo donde se produce el extravío). Nótese la ambigüedad que produce la inserción del plano 68 mostrando al soñador salir cuando, momentos más tarde, repetirá este movimiento de salida siguiendo a Sylvie. Según esta lógica, en el plano 68 el soñador saldría del laberinto para reencontrar a Sylvie en la plaza (que quedaría pues fuera de

éste, y quedaría descartada como centro físico del laberinto, a pesar de ser el nudo viario más importante del recorrido). No obstante la inserción del plano 94 con los personajes realizando una breve circunvalación (se rodea un edificio de borde y se entra por una nueva fisura) devuelve la coherencia al espacio fílmico y hace aceptable la segunda salida (la del plano 96).



Fig. 73. RECORRIDO SALIDA-ENTRADA-SALIDA PLANOS 68/94/96

A efectos narrativos, la repetición de encuadres sirve para pautar distintos ciclos de recorrido, como ocurre en los planos 52 (ó 56) y 57 (ó 67), que marcan el punto de origen y retorno de dos de los itinerarios de búsqueda.

La repetición de ciertos encuadres en un orden distinto respecto al que habían sido insertados por primera vez, inscribe por otro lado la existencia implícita de recorridos alternativos para llegar a un mismo punto, con lo cual el espacio fílmico deviene laberíntico. Tal como hemos analizado:

- Se vuelve al encuadre del plano 48, sin pasar por el del 49,
- Se vuelve al encuadre del plano 50 sin pasar por el 49
- Se vuelve al encuadre del plano 57 sin pasar por el 58 y ss, sino desde el 66

Lo cual conlleva toda una serie de rodeos que laten como un espacio en off del itinerario global. La exclusión de parte del recorrido mediante elipsis efectivamente palpables permite al espectador conjeturar conexiones imaginarias entre las partes y proyectar en ellas un sentido de circunvalación y una dislocación de tiempos.

En cada encuadre late esa cuestión: ¿cuánto muestro y cuánto sugiero? Y una película es siempre un diálogo entre esos dos aspectos: lo que está dentro del encuadre y lo que queda fuera. Qué muestro y lo que queda para la sugerencia. Ese diálogo está en la transición de un plano a otro, está en la propia noción del encuadre, en el trabajo de sonido... y es a través de esas formas mediante las que consigues implicar al espectador como correalizador. [...] sólo ahí concluye la experiencia de una película: en la mente activa del espectador.⁸⁰

Otro de los elementos recurrentes a nivel espacial es el grafiti “LAURE JE T'AIME” que se repite puntualmente en varios puntos del recorrido añadiendo un barniz reverberante al paisaje urbano.

⁸⁰ FERNÁNDEZ, Cristóbal y MOLINA, Fabián, «Conversación con José Luis Guerín» p. 40

4.6.3. El sonido

La banda sonora de la película está compuesta esencialmente de murmullos de viandantes y turistas, el bullicio de la ciudad, la circulación y los timbres de las bicicletas y tranvías, los pasos (ante todo, de los pasos de ella), el repicar de las campanas y la música callejera (además de partituras que se insertan selectivamente en la película)⁸¹. Guerin confiesa que en esta película, el trabajo del sonido ha sido en el que ha invertido más tiempo, incluso más que en la imagen.

En toda la película hay una especie de confrontación entre la mirada subjetiva de un soñador y la realidad más documental del entorno, de una ciudad. [...] El sonido vendría no sólo a crear una arritmia, sino a definir esas dos perspectivas.⁸²

En efecto, esta selección de sonidos fenomenológicos habla de la cotidianeidad de la ciudad⁸³, pero la manera en que la banda sonora se inserta con respecto a la imagen asume un papel complejo en cuanto a la representación de la realidad. Tal como hemos analizado en los *raccords*, el sonido con frecuencia se inscribe en la imagen sugiriendo efectos de continuidad o proximidad entre espacio. Cuando parte de estos sonidos se introducen fuera de campo (no quedando implícitos en imagen), entonces el sonido contribuye a la fragmentación de la realidad y la cuestiona, fomentando la sensación de una atmósfera reverberante, como ocurre con el reiterado timbre de los tranvías o el repicar de las campanas, que parecen incluir la metáfora de un tiempo cíclico. Tal como señala Esmeralda Barriendos “la ciudad [...] gracias al fabuloso trabajo sobre el sonido realizado por el creador, parece hecha de otra sustancia, un lugar lleno de vida en el que el rumor de otras lenguas aísla al protagonista, que juega a vivir frente a un acuario de movimientos armoniosos”.⁸⁴ Según Myriam Mayer, al igual que ocurre con el paisaje del centro histórico, la banda de sonido nos emplaza en un tiempo anacrónico, del mismo modo que la repetición insistente de sonidos transporta la historia a una dimensión más próxima al onirismo.⁸⁵

4.6.4. Texturas reflectantes. Espejismos y conjeturas

Las superficies reflectantes constituyen otro tipo de falsa recurrencia, que aporta una cualidad teatral a esta deambulación, provocando la fragmentación del espacio visual, como ocurre en

⁸¹ Cantos polifónicos del Renacimiento, que se insertan bajo una intencionalidad dramática para puntuar la desaparición de Sylvie, y más tarde su evocación en el plano final de la película.

⁸² GARCÍA, Rocío, «*Profeta en Venecia*», [en línea]

⁸³ Parte de estos sonidos de ambiente, según afirma Saad Chakali, no han sido registrados en Estrasburgo, sino en Marsella. CHAKALI, Saad, «Dans la ville de Sylvia: La Cité des femmes» [en línea].

⁸⁴ BARRIENDOS, Esmeralda, «La herida secreta», p.26

⁸⁵ MAYER, Myriam. *Le temps des fantômes. Approche a l'ouvre cinématographique de José Luis Guerin*. p. 280.

los laberintos de espejos. En la película, los vidrios asumen una doble función de reflejo y transparencia, y en sus superficies coexisten imágenes de tipo “documental” -que registran el presente del rodaje-, junto a “evocaciones fantasmagóricas” que acentúan la atmósfera onírica de la película (recordemos que el personaje de Sylvie está esencialmente ligado al reflejo). Cuando estos reflejos se sitúan en las superficies de los tranvías, introducen el efecto añadido de fugacidad, de inefabilidad, al estar ligados al movimiento.

4.6.5. El paisaje humano

La ciudad entendida desde los “flujos urbanos” se representa como ese discurrir incesante de presencias anónimas en actitudes cotidianas. Sin embargo, estas presencias realizan una función escenográfica sin llegar a interactuar con el soñador, quien manifiesta una actitud de alienación y desarraigo en los espacios. Este grupo de presencias cotidianas incluye una serie de figuras estereotipadas con el objetivo de generar un paisaje humano universalizable:

“¿Todos los personajes que aparecen en la película son figurantes?”

Sí, prácticamente. Algunos reaparecen en diferentes ocasiones dando una morfología social al paisaje. El paisaje de cualquier ciudad europea de hoy está marcado por los paquistaníes que venden rosas, los acordeonistas rumanos y los africanos que venden carteras. Para mí es muy importante decir que esta ciudad, la ciudad de esa chica, se parece a las ciudades que transitamos a diario porque tiene las mismas presencias.”⁸⁶

La consideración de un paisaje humano homogéneo, como hemos señalado con anterioridad, es una cuestión muy presente en *Guest* que está explícitamente formulada por Guerin en la *Carta a Jonas Mekas n^o 4*.

⁸⁶ LOSILLA, Carlos, DE LUCAS, Gonzalo, QUINTANA, Ángel, «Sobre esbozos y retratos», p.26

CAPÍTULO 5. CARTOGRAFÍA DE UNA CIUDAD ESPECTRAL: ANÁLISIS DE LOCALIZACIONES

5.1. Análisis de localizaciones del itinerario peatonal

El SEGMENTO 1 del recorrido encuadra la intersección entre las calles *Rue des Charpentiers*, la *Rue de la Comédie* y la *Rue Brulée*, con la *Place Broglie* al fondo. Ambos personajes abandonan el cuadro por la calle izquierda de la intersección y se produce corte al plano siguiente que conlleva un cambio de localización: hemos pasado a la *Rue de la Mesange*. Esta transición denota de forma evidente una elipsis espacial, no obstante la presencia común del tranvía en ambos segmentos del recorrido permite a nivel discursivo especular con una posible relación de proximidad entre ellos. En la realidad urbana estos emplazamientos se encuentran disgregados (véase cartografía 3), pese a que la línea ferroviaria que percibimos en imagen efectivamente los comunica en realidad.



Fig. 74. SEGMENTO 1. PLANO 1a



Fig. 75. SEGMENTO 2. PLANO 2



Fig. 76. SEGMENTO 3. PLANO 8

El SEGMENTO 2 está construido discursivamente según una dialéctica plano-contraplano, y los personajes recorren el espacio describiendo una trayectoria rectilínea. La acción continuada de caminar junto a la permanencia del mismo paisaje urbano en los cambios de plano posibilitan que el espacio se perciba discursivamente como unitario, es decir como un único y mismo espacio en el que los planos y los contraplanos son espacios contiguos y comunicados, lo cual es así realmente según confirma el estudio de localizaciones (es decir, este segmento ha sido filmado en un mismo tramo de calle).⁸⁷

El SEGMENTO 3 muestra un trayecto a lo largo de la *Rue du Vieux Marché* con un giro a la *Ruelle des Pelletiers*. La transición respecto al plano anterior se produce por corte, con un cambio sustancial del entorno donde perdura ligeramente el sonido de un acordeón inscrito en

⁸⁷ Sin embargo la variación de las condiciones lumínicas en los contraplano del soñador (no existen sombras arrojadas), y la falta de *raccord* respecto al movimiento de algunos figurantes (incluso del paso del tranvía), parecen indicar que esta secuencia espacial se compone de fragmentos de un mismo espacio filmado a distintas horas del día, o tal vez en días distintos.

el plano 5 (segmento 2). Esto permite especular con una posible relación de contigüidad entre ambos segmentos, ya que la música se mantiene suavemente hasta el plano 10 (segmento 3). Sin embargo, como en el caso anterior, ambos emplazamientos están alejados en la realidad urbana (véase cartografía 3), lo cual confirma que este efecto de disyunción con proximidad entre ambos segmentos del recorrido es ficticio en la realidad⁸⁸. Como en el caso anterior, la continuidad de la acción de andar en los cambios de plano, junto a la inscripción de la melodía del acordeón antes del giro a la *Ruelle des Pelletiers* (el acordeonista aparece en campo en el plano 12 pero la acordeón ya se escucha en el plano 10, previo al giro), hacen que este tramo se perciba a nivel discursivo como un único espacio a lo largo de todo su recorrido (y así lo es realmente, tal como confirma el estudio de localizaciones; es decir, esta fracción del recorrido ha sido filmada en un mismo tramo de calle). La secuencia termina con el plano 14 mostrando a Sylvie aventurarse hacia la intersección con la calle del fondo (la *Rue 22 de Novembre*).

El SEGMENTO 4 arranca con un giro de la *Rue 22 de Novembre* a la *Rue des Francs Burgueois*. La transición respecto al plano anterior se produce por corte, y pasamos a un plano general donde la figura de Sylvie se halla más próxima a cámara que en el cierre del plano 14. A pesar de la ruptura espacial implícita la transición con el plano anterior, resulta paradójico que en la realidad urbana los segmentos 3 y 4 estén efectivamente comunicados (es decir, la *Ruelle des Pelletiers* realmente conduce a la *Rue des Francs Burgueois*, aunque no la acomete a esta altura, tal como consta en la cartografía 3).



Fig. 77. SEGMENTO 3. PLANO 14



Fig. 78. SEGMENTO 4. PLANO 15a

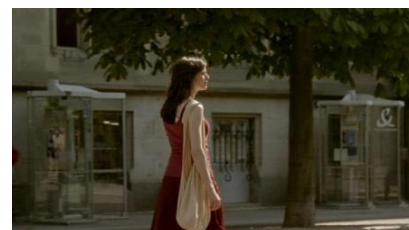


Fig. 79. SEGMENTO 5. PLANO 16

El SEGMENTO 5 sigue mostrando el recorrido por una amplia avenida, que no es en realidad la *Rue des Francs Burgueois* sino la *Avenue de la Marseillaise*. Con el cambio de eje de la cámara, en la transición entre los planos 15 y 16 se ha practicado por tanto un cambio de localización que queda difuminado por un *raccord* sonoro (el sonido de una bicicleta que atravesaba el campo en el plano 15), que introduce un efecto de continuidad espacial discursiva entre ambos segmentos. No obstante, como confirma el estudio de localizaciones,

⁸⁸ Tal como se parecía en la cartografía, los emplazamientos no están enormemente alejados, es posible salvar las distancias caminando sin invertir largo tiempo. En este sentido nuestro objetivo no es discutir la proximidad o cercanía entre emplazamientos, sino la manera en que las conexiones entre ellos se construyen o esbozan a nivel formal, porque ello nos permitirá comprender en mayor profundidad la construcción discursiva del espacio fílmico en este fragmento de película.

los dos emplazamientos están muy alejados en la realidad urbana (si la *Rue des Francs Bourgeois* se halla en pleno centro, la *Avenue de la Marseillaise* se encuentra en un área de borde, lindando con el canal del río *Ile*, que sirve de frontera física del centro histórico de Estrasburgo).

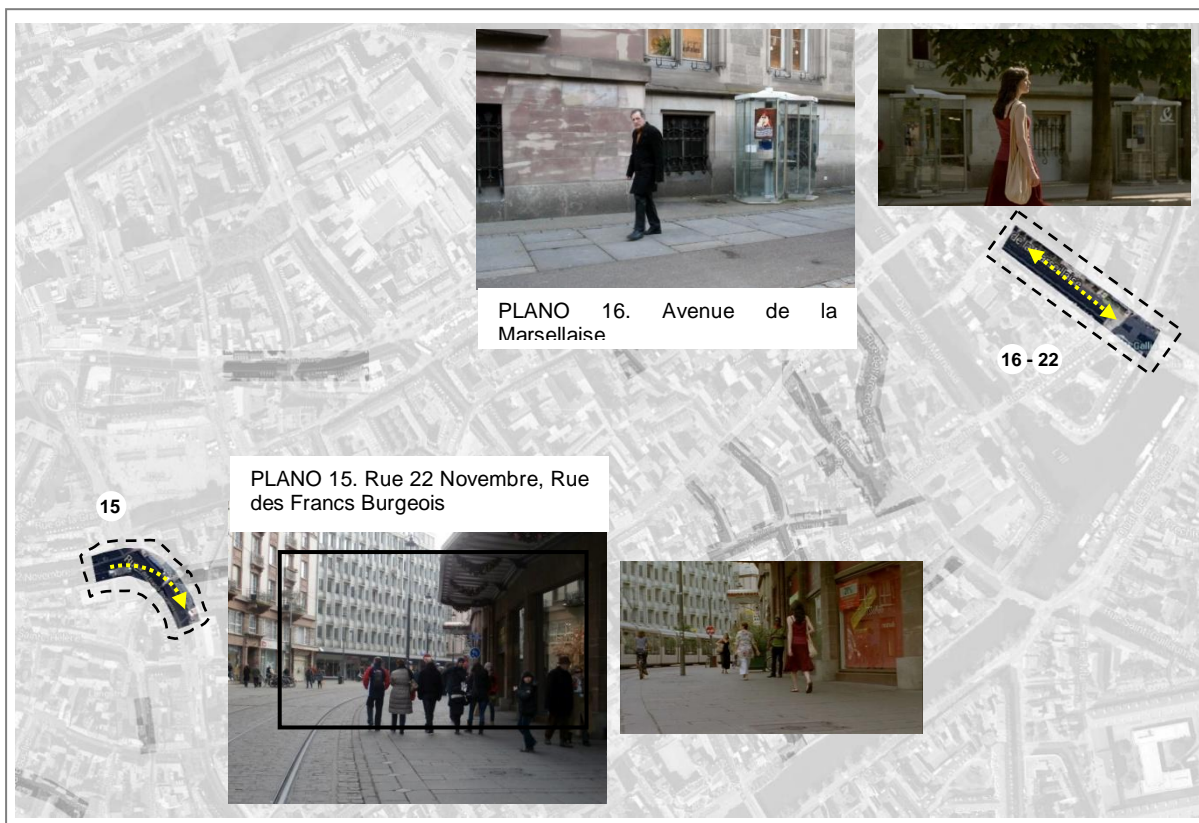


Fig. 80. CARTOGRAFÍA 1. DETALLE LOCALIZACIONES SEGMENTOS 4 y 5 (PLANOS 15-22).
Rue 22 Novembre, Rue des Francs Bourgeois y Avenue de la Marseillaise

En el SEGMENTO 5 el análisis de localizaciones confirma que la construcción plano-contraplano no recrea el recorrido natural por la avenida, sino que muestra la misma fachada de la avenida transitada en sentido inverso por cada personaje (Sylvie la recorre de izquierda a derecha y él lo hace al contrario), figurando ficticiamente una arquitectura simétrica a ambos lados de la calzada que no se da en la realidad (pese a que la forma en que la luz incide en los personajes parece coherente con sus trayectorias y hace imperceptible este ardid).

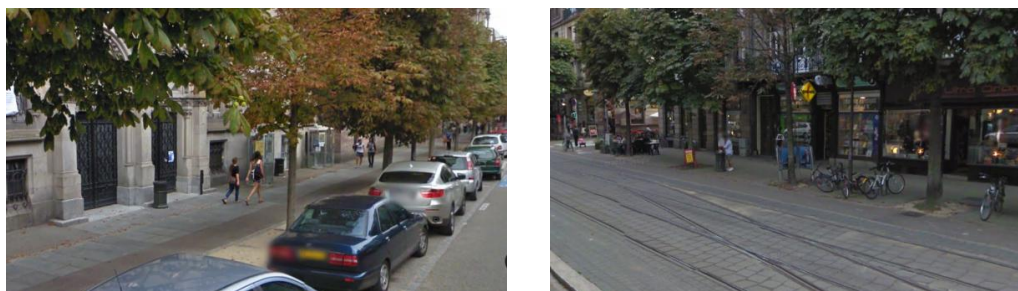


Fig. 81. DETALLE LOCALIZACIÓN SEGMENTO 5
Fachadas opuestas Avenue de la Marseillaise. Foto: Google Maps

El SEGMENTO 6 muestra el recorrido por la *Rue de l'Épine* tras girar desde la *Rue de L'Arbre Vert*. La transición con el plano anterior se produce con un corte que implica un cambio palpable del entorno y la textura lumínica. Como en el tramo anterior, el espacio se filma con cámara en movimiento y se representa de forma fragmentada efectuando un montaje plano-contraplano. Recordemos que el plano 25 muestra un plano general de Sylvie de espaldas y el 26 un contraplano del soñador de frente, que se dirige a ella por primera vez: “Sylvie!”, exclama. El cambio al plano 27 introduce una diferencia sustancial respecto al patrón formal dominante: ahora la cámara encuadra a los personajes de frente y los acontecimientos se relatan en continuidad y sin cortes. Esta transición entre los planos 26 y 27 se articula con el *raccord* sonoro que reinscribe la exclamación “Sylvie!”.



Fig. 82. SEGMENTO 6. PLANO 26



Fig. 83. SEGMENTO 6. PLANO 27a

Pese a que la continuidad espacial discursiva entre los planos 26 y 27 queda garantizada por la unidad de acción y la eficiente inscripción del *raccord* sonoro (“Sylvie!”, repite en la lejanía), este cambio de plano encierra en realidad un cambio de localización que en el continuum de la secuencia resulta poco apreciable debido a la súbita expectación que el grito del soñador provoca en el espectador. En efecto, el plano 27 se localiza en la *Rue des Veaux*, un emplazamiento que a efectos de morfología urbana está completamente dissociado de la localización correspondiente a la serie de planos 23-26, la *Rue de l'Épine* (véase cartografía 2).

No tenemos una certeza sobre las razones que han motivado este cambio, aunque es un hecho objetivo que la longitud de la *Rue des Veaux* es ligeramente mayor que la de la *Rue de L'Épine*, y tal vez ello haya permitido filmar un recorrido continuo de 1':10" encuadrando frontalmente a los personajes, que en el caso de la *Rue de L'Épine* (al menos en el tramo en el que se ha filmado) hubiese forzado a hacer cortes en la filmación.

Por otro lado, las condiciones ambientales difieren ligeramente de la una a la otra (lo cual ya se aprecia en la secuencia): en el caso de la *Rue des Veaux* la sección viaria es más ancha, la textura cromática de algunas fachadas es más clara, y existen algunos puntos ajardinados y vacíos edificatorios en el trayecto (por ejemplo, el patio de una escuela) que favorecen una determinada percepción espacial: el espacio se aprecia más abierto y luminoso que la *Rue de L'Épine*, donde filmar una situación tan delicada tal vez hubiese deparado un resultado más claustrofóbico. Puesto que el análisis de las características arquitectónicas o ambientales de

ambas localizaciones no parece justificar claramente el cambio de emplazamiento, es posible que la decisión obedezca a condicionantes de producción que escapan a nuestro estudio.



Fig. 84. CARTOGRAFÍA 2. DETALLE LOCALIZACIONES SEGMENTO 6 (PLANOS 23-27)
Rue de l'Epine, Rue des Veux

A lo largo del SEGMENTO 6 podemos reconocer cómo la serie de planos 23-26 reproduce el patrón dominante de construcción fragmentada plano-contraplano que se da en los segmentos anteriores 2,3 y 5 (y en otros tramos del recorrido global). Por ello nos parece razonable suponer que la serie 23-26 por un lado, y el plano 27 por otro, corresponden a momentos aislados de rodaje que han sido unificados en fase de montaje de acuerdo a criterios que durante el rodaje no estaban presentes (no parece descabellado suponer que la acción de llamar a la muchacha se haya rodado repetidas veces en emplazamientos diversos, que después se han ensamblado en montaje unificándose gracias a la unidad de acción). En cualquier caso se pone de manifiesto que la homogeneidad espacial de este segmento es eminentemente discursiva, y espacios que parecen inmediatamente contiguos en la transición de plano están disociados en la realidad.



Fig. 85. SEGMENTO 6. PLANO 27f



Fig. 86. SEGMENTO 7. PLANO 28a

El SEGMENTO 7 del recorrido muestra un plano general del cruce entre la *Rue des Soeurs* y la *Rue du Chapon*, con la *Rue des Frères* al fondo. La transición con el plano anterior se resuelve con un cambio a plano fijo cuyo encuadre bien puede comprenderse como el contracampo del anterior, ya que Sylvie entra en campo de espaldas a la cámara, hablando con su teléfono móvil (que ha descolgado en el plano inmediatamente anterior). En la realidad urbana, ambas localizaciones están próximas de modo que, introduciendo una leve elipsis temporal (como así ocurre en la película), esta parte de recorrido fílmico puede realizarse en los mismos términos en la realidad.

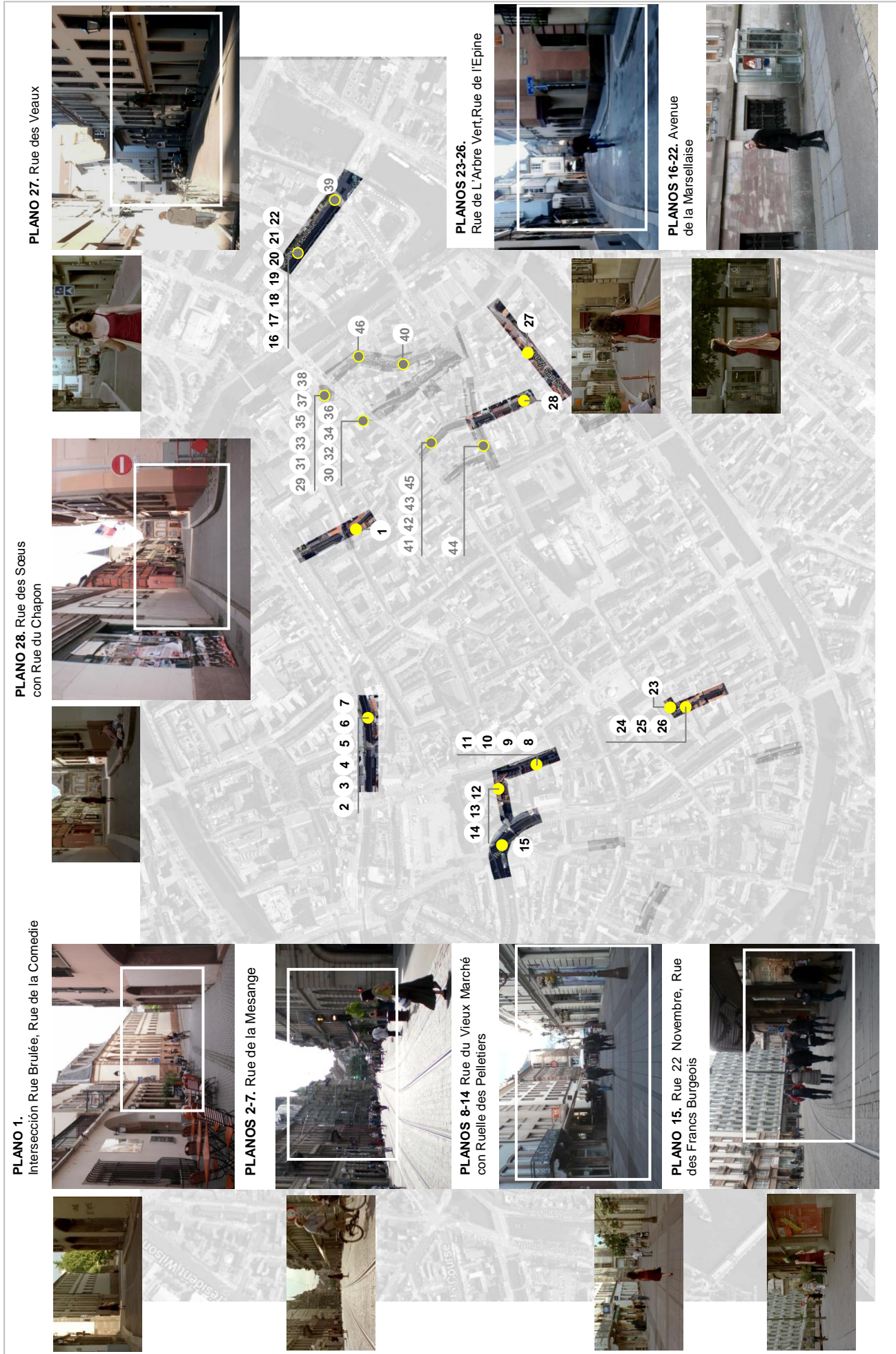


Fig. 87. CARTOGRAFÍA 3. LOCALIZACIONES SEGMENTOS 1-7 (PLANOS 1-28)

En el SEGMENTO 8 se produce la primera pausa en el recorrido, que se localiza en el chaflán situado en la intersección de la *Rue Brulée* con la *Rue de Parchemin*, y muestra la entrada de los personajes en campo en lo que se interpreta como una continuación de la acción anterior.



Fig. 88. SEGMENTO 8. PLANO 29a



Fig. 89. SEGMENTO 8. PLANO 38

Este fragmento se construye con un montaje plano-contraplano (planos 29-38). En el plano 29 Sylvie se ha detenido en una tienda de electricidad y el soñador, al sentirse descubierto, se desvía precipitadamente saliendo de campo por el lateral derecho. El plano 30 le muestra deteniéndose en una esquina. Atendiendo al *raccord* de mirada y posición, el plano 30 se entiende así como un contracampo del plano 29, que mostraría la acera enfrente al chaflán, hacia donde el soñador ha cruzado en diagonal. Sin embargo el estudio de las localizaciones confirma que este efecto de contigüidad espacial es ficticio, ya que ambos encuadres están desplazados y no guardan relación visual en la realidad. La tienda (plano 29 y ss.) se encuentra como decíamos en uno de los chaflanes del cruce entre la *Rue Brulée* y la *Rue de Parchemin*, mientras que la esquina donde el soñador se resguarda (plano 30 y ss.) está en el cruce de la *Rue de Parchemin* y la *Rue des Pucelles*, esto es, a otra altura de la calle (véase cartografía 4).

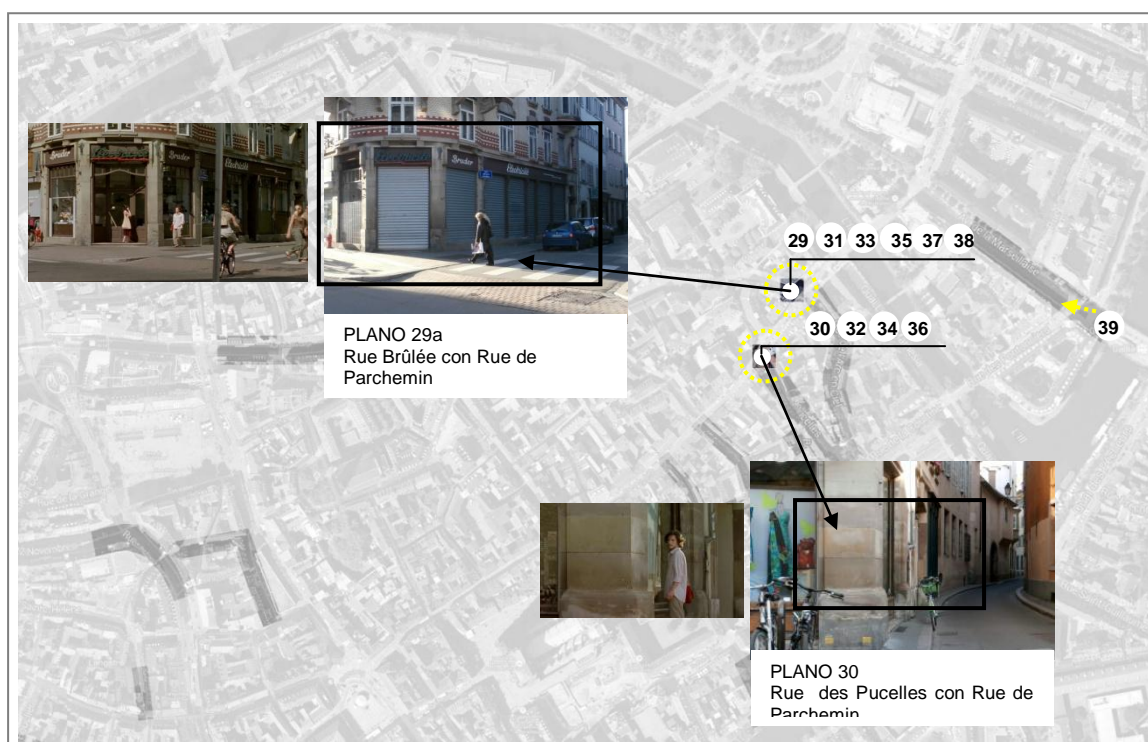


Fig. 90. CARTOGRAFÍA 4. DETALLE LOCALIZACIONES SEGMENTOS 8-9 (PLANOS 29-39). Rue de Parchemin

¿Por qué este cambio de localización? Podemos pensar que la esquina que aparece en el plano 30 presenta unas cualidades espaciales que permiten filmar la acción de “resguardarse”: existen unos recovecos (los machones que enmarcan un escaparate) que permiten al soñador observar discretamente a la joven protegiéndose al mismo tiempo de su mirada. Sin embargo, esto también sería factible en una de las esquinas que recaen al otro lado del cruce (nos referimos al chaflán opuesto, el del cruce entre la *Rue du Parchemin* y la *Rue de L’Arc en Ciel*), y en particular en aquella esquina donde se ubica el punto de vista de la cámara (cuando ésta encuadra el plano 29). En ella existe un portal con grandes molduras en piedra que, filmado con la orientación adecuada, también hubiera servido como rincón donde esconderse, y además hubiese agilizado el rodaje dada la vecindad de los encuadres (véase cartografía 5).⁸⁹

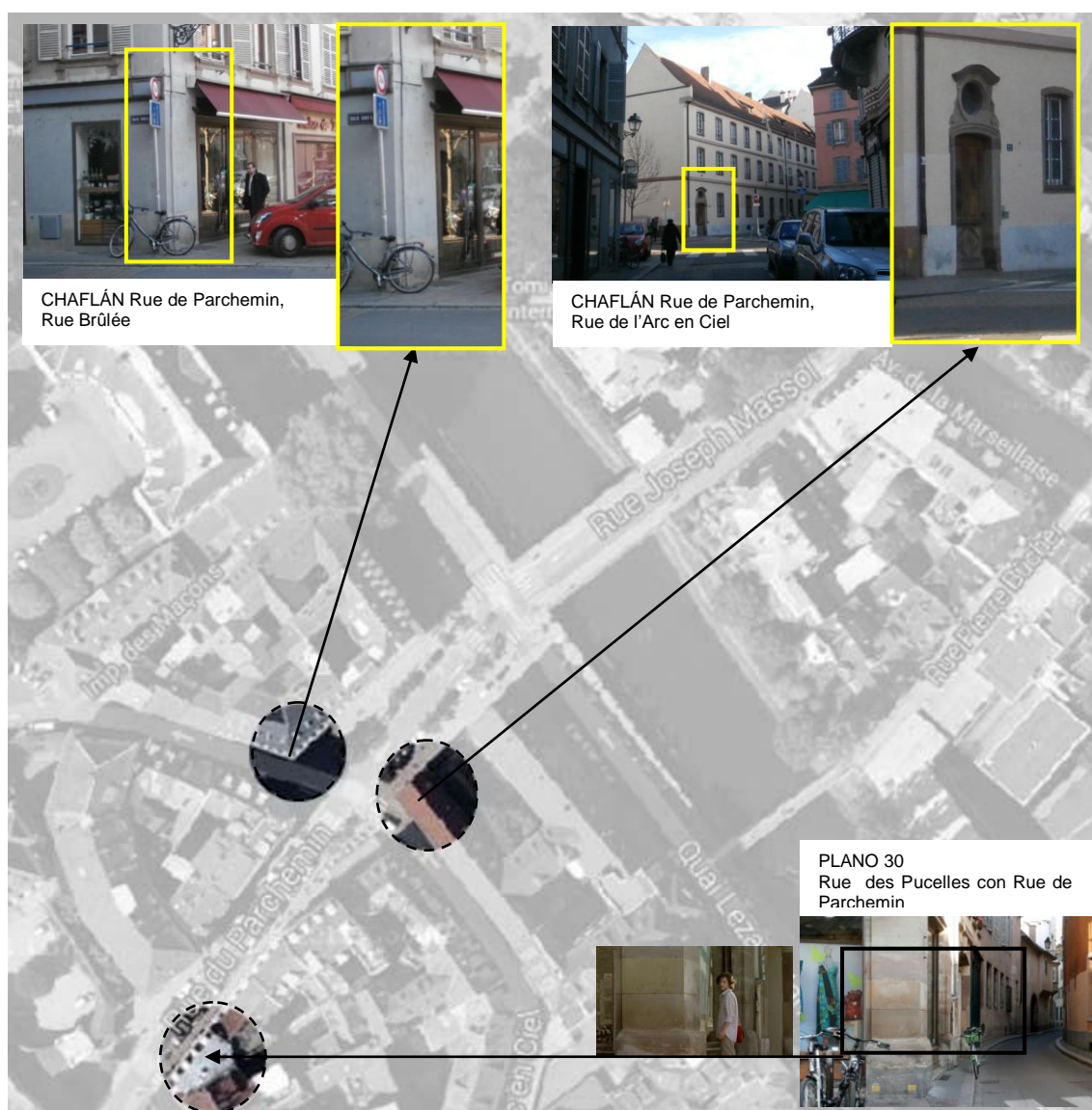


Fig. 91. CARTOGRAFÍA 5. DETALLE LOCALIZACIONES SEGMENTO 8
Rue de Parchemin

⁸⁹ La otra esquina de la intersección quedaría en principio descartada, porque allí existe un bar con terraza que suponemos que estaría también durante el rodaje.

Como puede deducirse de la cartografía general de localizaciones (cartografía 11), la *Rue des Pucelles* y la *Rue de l'Arc en Ciel* son dos de las localizaciones más recurrentes de la película, que han sido filmadas en diferentes tramos y en ambos sentidos de recorrido, por ello el haber descartado filmar en *la Rue de l'Arc en Ciel* y elegir la *Rue des Pucelles* sorprende a priori. Nosotros nos inclinamos a pensar que se trata de una decisión esencialmente estética. Es decir, dado el gran peso que la fachada tiene en un plano como éste (pues ocupa más de la mitad del cuadro), su textura y cromatismo resultan fundamentales a nivel plástico. En la esquina elegida, las tonalidades de la fachada están de por sí en armonía cromática con la vestimenta del soñador, y las texturas de su superficie (las ranuras del despiece, el vidrio del escaparate) resultan más atractivas a nivel de imagen que las otras esquinas mencionadas. El ambiente más íntimo y tranquilo de esta calle tal vez haya pesado también en la elección, como contrapunto a los encuadres de Sylvie, donde el bullicio y el tráfico están más presentes.

Por otro lado, en la fachada simétrica al chaflán del plano 29 respecto a la *Rue Brûlée* (al otro lado del paso de peatones que se ve en el encuadre), a priori no sería factible filmar la acción de resguardarse. Por un lado, porque la única esquina que existe está ligeramente desfasada respecto al zaguán donde Sylvie se sitúa, de tal manera que, ciñéndose a la realidad, detenerse en ella dejaría al soñador expuesto a la mirada de ella (aunque esto no supone un condicionante a nivel fílmico, pues la cámara siempre puede acomodar el eje de filmación). Y por otro lado, porque tampoco presenta recodos donde poder aparentar que alguien se resguarda (véase cartografía 5). El cambio de localización no parece por tanto obedecer a condicionantes narrativos, sino más bien a condicionantes de tipo estético en favor de un embellecimiento de la imagen.

El SEGMENTO 9 del recorrido se compone de un solo plano (plano 39), que muestra al soñador atravesando una amplia avenida que es de nuevo la *Avenue de la Marsellaise*. La transición respecto al plano anterior se produce por corte e implica una ruptura brusca del contexto espacial (el personaje pasa de estar quieto en una calle angosta, a estar andando en una avenida soleada). Este cambio de localización introduce una gran descontextualización, no sólo respecto al entorno donde inmediatamente antes se ubicaba el personaje (plano 36), sino del entorno inmediatamente posterior (plano 40), que presenta unas condiciones ambientales muy distintas. En el anterior capítulo hemos otorgado a este plano una función de transición que permite articular con la secuencia posterior, en la que se retoma el recorrido.



Fig. 92. SEGMENTO 9. PLANO 39

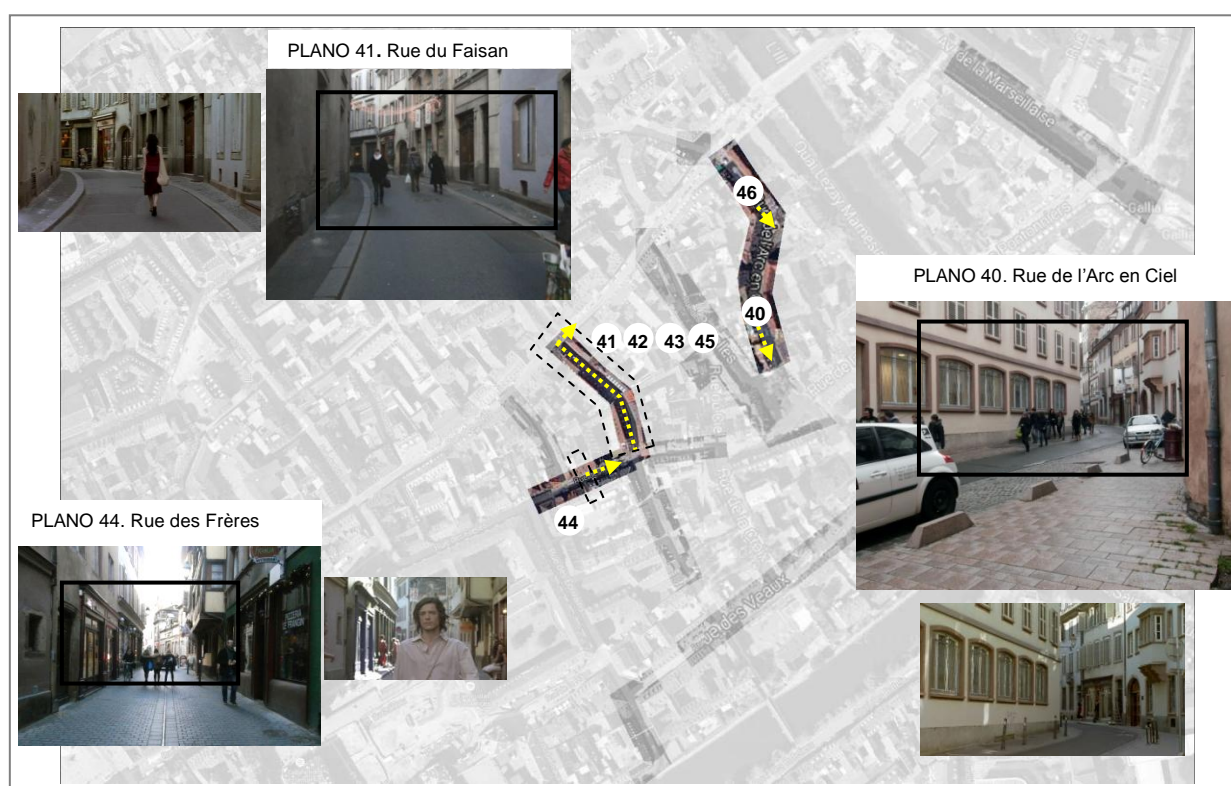


Fig. 93. SEGMENTO 10. PLANO 40



Fig. 94. SEGMENTO 10. PLANO 41

El SEGMENTO 10 muestra a Sylvie adentrándose en el corazón de la ciudad. El plano 40 arranca con Sylvie en campo de espaldas a la cámara adentrándose en la ciudad siguiendo la curvatura de la calzada, que se orienta hacia la izquierda. En el tránsito del plano 40 al plano 41 se produce un cambio en la escala de plano que aparenta ser un corte en el eje de la cámara gracias a que la curvatura de la calzada sigue orientándose en el mismo sentido y se mantiene el *raccord* sonoro de sus pasos, lo cual produce la impresión de que ella sigue emplazada en la misma calle. En este caso el efecto de continuidad es únicamente discursivo, puesto que el cambio de plano encierra un cambio de localización: el plano 40 se localiza en un extremo de la *Rue de l'Arc en Ciel*, mientras que el plano 41 y ss. se han filmado en realidad en la *Rue du Faisan* (ver cartografía 6).



Como hemos señalado anteriormente, el trayecto por *la Rue du Faisan* se filma con la cámara en movimiento y se construye de forma fragmentada plano-contraplano, donde se alternan los planos de Sylvie de espaldas y del soñador de frente (planos 41-45). Todos los planos están filmados en la misma localización salvo el plano 44, que se localiza en la *Rue des Frères*. Esta inserción resulta apenas perceptible dada la corta duración del plano, y probablemente haya sido extraído del recorrido filmado en esta misma calle que se ha incluido en el segmento 30. La secuencia termina con Sylvie girando a la derecha en el cruce de la calle *Rue du Faisan* con *Rue des Juifs*.



Fig. 96. SEGMENTO 11. PLANO 46



Fig. 97. SEGMENTO 12. PLANO 47



Fig. 98. SEGMENTO 13. PLANO 48

El SEGMENTO 11 muestra a Sylvie con el efecto de adentrarse nuevamente en la ciudad. En realidad transita de nuevo la *Rue de l'Arc en Ciel*, siguiendo el mismo sentido de recorrido que llevaba en el plano 40, aunque ahora está situada en una posición más adelantada (ello nos induce a pensar que se ha filmado a la actriz recorriendo la totalidad de la calle, al menos en este sentido, y después este itinerario fílmico se ha fraccionado de acuerdo a criterios de montaje). La transición con el plano 45 se produce por corte neto aunque el movimiento de cámara, la escala del plano y la textura lumínica se conservan. El hecho de que Sylvie haya girado a la derecha en el plano anterior y ahora recorra el campo de izquierda a derecha permite presumir una posible relación de contigüidad espacial entre los segmentos 10 y 11. El estudio de localizaciones revela que, en efecto, ambas calles se intersectan, de modo que es factible llegar a la *Rue de l'Arc en Ciel* desde la *Rue des Juifs* en el sentido que la película plantea. La notable ruptura del espacio sonoro que se produce en la transición entre segmentos (ya sólo se escuchan los pasos de ella), disloca a nuestro juicio esta apariencia discursiva de continuidad.

El SEGMENTO 12 muestra a los personajes adentrándose en la *Ruelle de l'Esprit*. La transición con el plano 46 se resuelve con un cambio a plano fijo donde se ha intensificado el efecto reverberante de los pasos de ella. En el plano resuenan las campanas de alguna iglesia cercana (no podemos asegurar si este sonido está introducido artificialmente o procede del ambiente, pues en las inmediaciones se encuentra la *Iglesia de Saint Thomas*) y no hay presencia de figurantes, lo que produce globalmente la impresión de que nos hemos adentrado en un lugar recóndito, diferido del tráfico y el ajetreo de la ciudad. En realidad este emplazamiento se sitúa en el borde del casco antiguo y conduce al canal del río Ile (a la altura del *Quai Saint Nicolas*), y tal como figura la película, es un enclave muy tranquilo apenas transitado por coches. Se trata de una de las localizaciones que más nos ha costado encontrar precisamente porque no ocupa un lugar céntrico sino de borde (quedando desligada de la mayoría de localizaciones), y porque el encuadre omite características que singularizan este enclave particular (por ejemplo, el tejado inclinado).



Fig. 99. DETALLE LOCALIZACIÓN SEGMENTO 12. Ruelle de l'Esprit

El SEGMENTO 13 muestra a los personajes continuar su trayecto a través de un pasaje. Se trata del pasaje que comunica la *Rue du Ciel* (por la que ellos circulan) con la *Rue des Pucelles*. La transición entre los planos 47 y 48 se caracteriza por un *raccord* sonoro que incrusta el sonido de las campanas inscritas en el plano anterior, figurando entre ambos lugares la ilusión de que están próximos. Parece razonable incluso pensar que son espacios comunicantes, y que la cámara ha reencontrado a los personajes después de que hayan atravesado el intersticio anterior. El análisis de localizaciones sin embargo confirma que ambos emplazamientos (la *Ruelle de L'Esprit* y el pasaje) están completamente dissociados en la realidad urbana, como muestra más adelante la cartografía 7.

En esta transición predomina el ambiente tranquilo, silencioso, y también reverberan los pasos como en el tramo anterior. Para fomentar esta percepción se ha incrustado el sonido de una fuente que no existe en este sitio, pero a nivel discursivo permite construir una atmósfera mucho más íntima de la que se da en la realidad, y reforzar en el espectador la idea de que los personajes se internan a un territorio cada vez más introspectivo, a nivel urbano y a nivel metafórico⁹⁰.

En relación a los segmentos anteriores podemos advertir un cambio en la estructura espacial del encuadre: los personajes son divisados a través de un espacio interpuesto y existen varios planos de profundidad que recorren transversalmente cruzando el cuadro de lado a lado.

⁹⁰ No existe ninguna fuente en el pasaje, pero el sonido bien puede haberse registrado de la fuente situada en la *Place de Saint Etienne*, que tal como pude comprobarse en la cartografía se halla en las inmediaciones (aunque en ningún caso podría escucharse en el pasaje con la nitidez que con que se percibe en la película).



Fig. 100. SEGMENTO 13. PLANO 48



Fig. 101. SEGMENTO 14. PLANO 49



Fig. 102. SEGMENTO 15. PLANO 50a

El SEGMENTO 14 muestra una perspectiva de la *Rue des Pucelles* con la *Rue de Parchemin* al fondo. Ya hemos mencionado que se trata de una perspectiva singular, que permite divisar por un resquicio los personajes cruzando fugazmente al fondo figurando la escala de un gran plano general. Esta localización se comunica directamente con la anterior a través del pasaje, aunque en la transición de plano esta conexión ha quedado elidida.

El SEGMENTO 15 muestra los personajes atravesando el paso entre la *Rue de Sainte Catherine* y la *Ruelle du Caquet*, (que queda al fondo). Como ya hemos señalado, se trata de un plano general con cámara fija que marca un importante punto de inflexión en el recorrido, ya que las trayectorias de ambos personajes se desvían. Se trata de la localización que más nos ha costado descubrir por las peculiaridades que presenta. Por un lado, contiene características arquitectónicas y urbanísticas que a priori nos indujeron a buscar en el centro de la ciudad (en este área existen numerosas calles con la misma textura cromática y similares proporciones de paso, aunque son tramos de calle largos que no presentan este tipo de bifurcaciones); por otro lado, en nuestra consulta al Departamento de Audiovisual y Cine de la Dirección de Cultura de la *Communauté urbaine de Strasbourg*, nos recomendaron también concentrarnos en el centro y en los alrededores de la *Place de la République* (la periferia inmediata), sin embargo la búsqueda resultó largo tiempo infructuosa.

Conscientes de que el despiece del pavimento no era propio del centro, ampliamos la búsqueda a la periferia. Finalmente, gracias al azar y un poco de ayuda externa, constatamos que esta calle no se ubica en el centro sino en el barrio estudiantil de *La Kruteneau* (al otro lado del borde sur del río) de modo que se halla completamente separada del resto de localizaciones (véase cartografía 7). Este desfase resulta cuanto menos sorprendente. ¿Se trata de un emplazamiento encontrado por azar durante el rodaje? ¿o es fruto del esfuerzo por encontrar un tipo de estructura urbana que no predomina en el centro⁹¹ pero conviene a nivel dramático?. Este enclave presenta unas aptitudes espaciales que encajan a la perfección con la situación de súbito extravío que se pretende ilustrar en este punto del relato. En efecto, se trata de espacio muy acotado cuya estructura urbana compone una suerte de nudo viario a

⁹¹ Hemos encontrado algunos enclaves similares en el centro, como los pasos de acceso al interior de la *Place du Marché Gayot*, aunque ninguno de estos pasos tiene un paramento opaco al fondo donde inscribir limpiamente el grafiti LAURE JE T'AIME

pequeña escala, donde resulta sencillo pautar una coreografía de actores atravesando el campo en distintos planos de profundidad. Esta intersección en forma de “H” permite que sus trayectorias puedan entrecruzarse o diferirse jugando con estos planos de recorrido y con los sentidos de circulación.



Fig. 103. LOCALIZACIÓN PLANO 50. Fotografías tomadas desde la Rue de Sainte Catherine, con la Ruelle du Caquet al fondo

Fig. 104. LOCALIZACIÓN PLANO 50. Fotografías tomadas desde el interior de la Ruelle du Caquet

El SEGMENTO 16 repite la localización del pasaje entre la *Rue du Ciel* y la *Rue des Pucelles*, mientras que el SEGMENTO 17 muestra otro pasaje diminuto en lo que aparenta ser una zona físicamente interna en el corazón de la ciudad. En realidad se trata del pasaje situado en el *Quai de la Petite France* (con el *Pont du Faisan* al fondo). En la transición con plano anterior (el cambio del plano 51 a 52) se ha efectuado un *raccord sonoro* (los pasos inscritos en el plano 51 pertenecen a la figurante que aparece en campo en el plano 52) de modo que el espectador puede presumir una relación de proximidad posible entre ambos entornos a nivel discursivo. En este segmento del recorrido se preserva el ambiente silencioso y tranquilo. Algunos sonidos reverberan con cierto eco (los pasos, una radio o televisión, un pájaro que pía), y se tiene la impresión de haber desembocado en un nudo de calles interiores, estrechas y enrevesadas. Sin embargo el estudio de las localizaciones desmiente tanto la relación de proximidad espacial con el plano anterior, pues ambos pasajes están totalmente disociados en la realidad urbana,

como el carácter de nudo interior del *Quai de la Petite France*, pues uno de sus extremos (el espacio en off donde se ubica la cámara) está abierto a una amplia explanada ajardinada situada en plena área turística, *La Petite France* (véase cartografía 7).



Fig. 105. LOCALIZACIÓN PLANO 52
Pasaje en Quai Petite France



Fig. 106. LOCALIZACIÓN PL. 52
Pasaje en Quai Petite France
Fotografía del entorno



Fig. 107. CONTRACAMPO DEL PL. 52
Quai Petite France
Fotografía tomada desde
el umbral del pasaje

Respecto a la estructura espacial del encuadre, el plano 52 resulta un eco de los anteriores 48 (ó 51) y 50 (ó 54). En tanto que espacios fílmicos, estos enclaves constituyen nodos de circulación que los personajes recorren en varias direcciones (y sentidos) de modo que sus trayectorias se dislocan sin que ellos se percaten. A nivel de imagen fílmica, estos enclaves presentan dos o tres planos de profundidad perpendiculares al eje de la cámara que son recorridos por los personajes actuando como ejes de circulación que sirven de conexión con el espacio de los encuadres sucesivos o anteriores. Los extremos de estos ejes actúan a estos efectos como espacios comunicantes, siendo sistemáticamente usados por los personajes para entrar y salir de campo aparentando trayectorias de ida y vuelta que enlazan con otros segmentos del recorrido. Sin embargo, el estudio de localizaciones revela que en el caso de los planos 51 y 52 estas conexiones son completamente fingidas, y son consecuencia de la perspectiva con que se ha filmado el plano. En ambos casos la perspectiva frontal oculta los extremos de estos ejes de circulación obviando que, en la realidad, están obstaculizados por muros, y son calles sin salida. De esta manera puede comprobarse cómo a través del propio encuadre se ha logrado generar la ficción de un espacio más acorde con las exigencias narrativas (mostrar el extravío, el recorrido alterno de los personajes, etc.), transformando, gracias a la adecuada elección de la perspectiva, una realidad que no presenta suficientes aptitudes a estos efectos.

Fig. 108. ESQUEMA RECORRIDOS P. 52

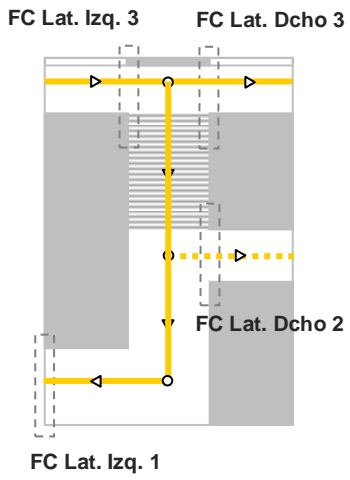


Fig. 109. ESQUEMA RECORRIDOS PLANO 52

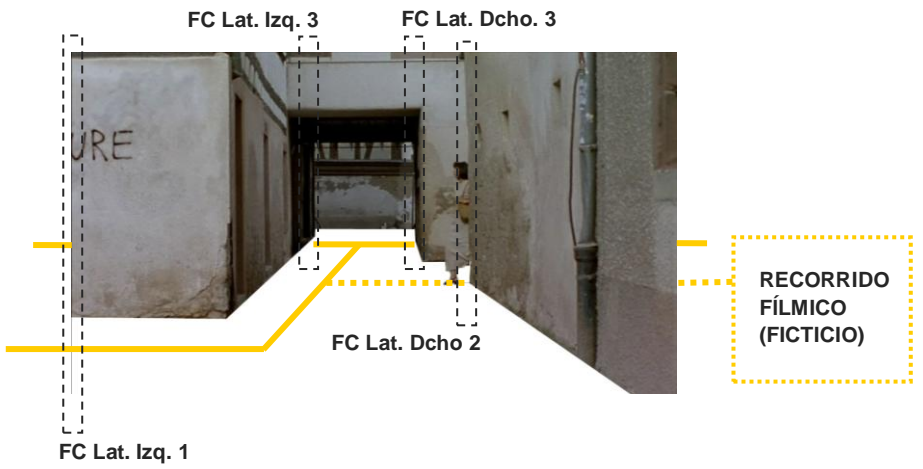


Fig. 110. SIMULACIÓN 3D DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO

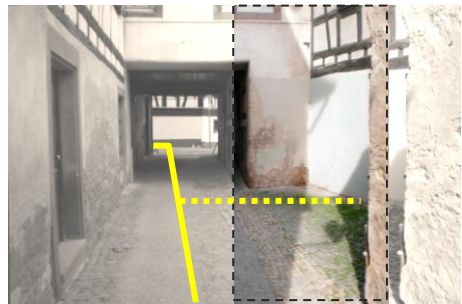
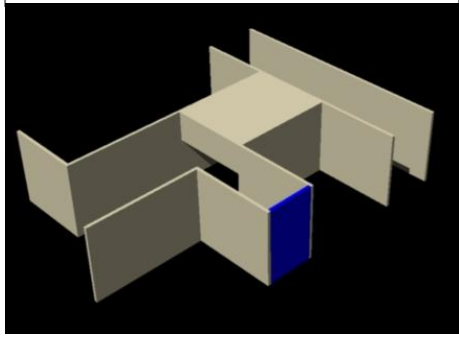


Fig. 113. FUERA DE CAMPO PLANO 52 Lateral Derecho 2 Muro

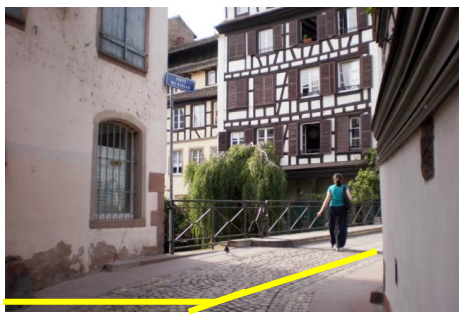


Fig. 111. FUERA DE CAMPO PLANO 52 Lateral izquierdo 3 Pont du Faisan

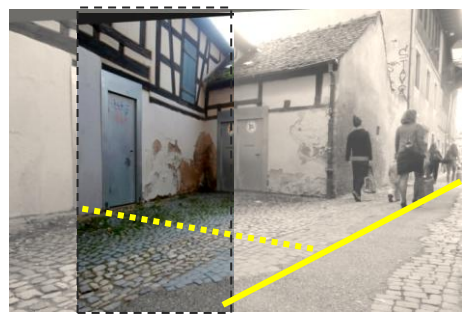


Fig. 114. FUERA DE CAMPO PLANO 52 Lateral Derecho 2 Muro



Fig. 112. FUERA DE CAMPO PLANO 52 Lateral izquierdo 1 Quai Petite France



Fig. 115. FUERA DE CAMPO PLANO 52 Lateral Derecho 3 Pont du Faisan

Fig. 116. ESQUEMA RECORRIDOS P. 51

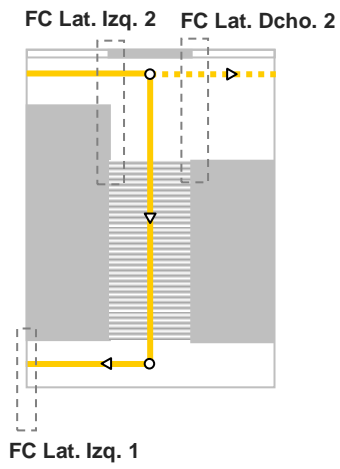


Fig. 117. ESQUEMA RECORRIDOS PLANO 51

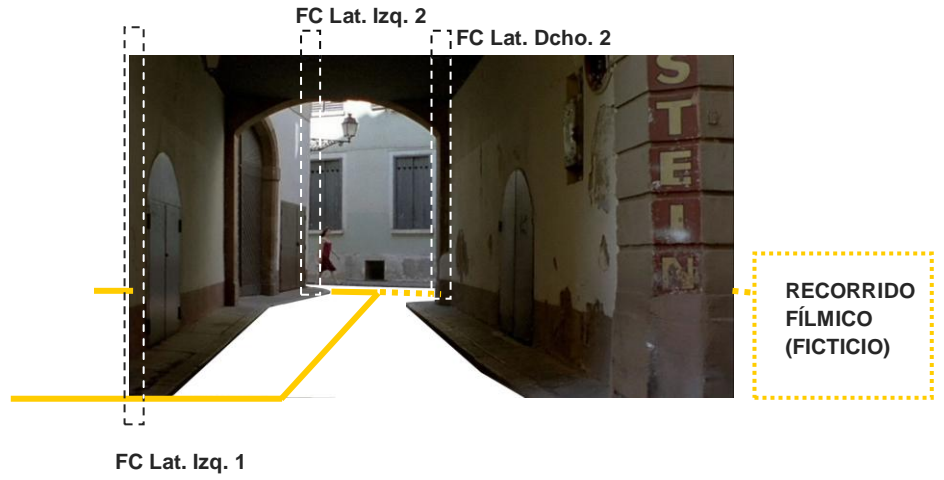


Fig. 118. SIMULACIÓN 3D DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO

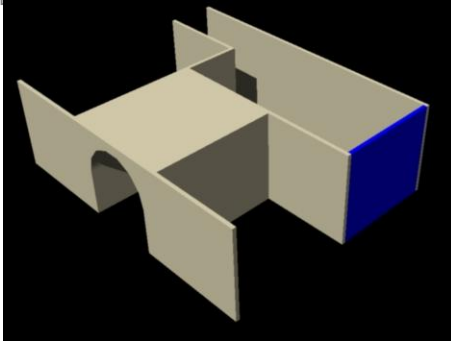


Fig. 121. CONTRACAMPO DEL PLANO 51



Fig. 119. FUERA DE CAMPO PLANO 51 Lateral izquierdo 2 Rue du Ciel

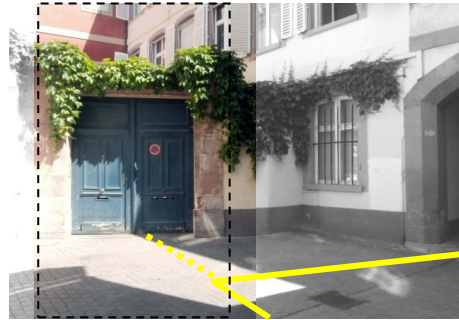


Fig. 122. FUERA DE CAMPO PLANO 51 Lateral Derecho 2 Muro



Fig. 120. FUERA DE CAMPO PLANO 51 Lateral izquierdo 1 Place de Saint Etienne

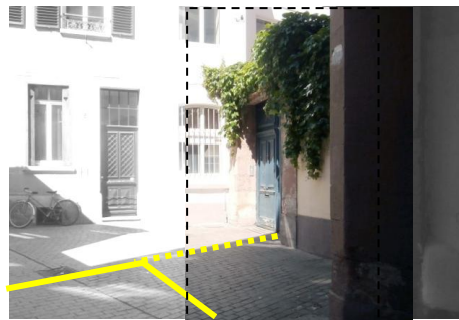
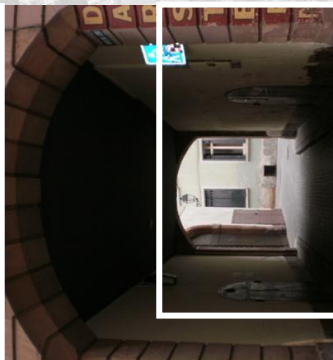


Fig. 123. FUERA DE CAMPO PLANO 51 Lateral Derecho 2 Muro

PLANOS 47, 68. Ruelle de l'Esprit



PLANOS 48, 51. Passage Rue du Ciel à Rue des Pucelles



PLANOS 53, 55. Rue des Hannetons



PLANOS 52, 56. Quai Petite France



PLANO 49. Rue des Pucelles



PLANOS 50,54. Rue de Sainte Catherine



Fig. 124. CARTOGRAFÍA 7. LOCALIZACIONES SEGMENTOS 12-19 (PLANOS 47-56)



Fig. 125. SEGMENTO 18. PLANO 53



Fig. 126. SEGMENTO 18. PLANO 54

El SEGMENTO 18 muestra al soñador en el interior de la *Rue des Hanneçons*. Este segmento se construye de manera fragmentada recurriendo a un montaje plano-contraplano (planos 53-55). El plano 53 muestra frontalmente al personaje avanzando hasta detenerse en primer término y a continuación se intercala el plano 54 que funciona como contraplano de la mirada y muestra el encuadre del plano 50 (es allí donde ha perdido el rastro de Sylvie; ella no está, pero el lugar es transitado por presencias anónimas). Este plano vendría así a representar el contracampo del plano anterior, con el que estaría por tanto en relación de contigüidad espacial, sin embargo el estudio de las localizaciones confirma que ambos emplazamientos se encuentran totalmente distanciados en la realidad urbana.

El auténtico contraplano de la mirada del soñador sería el extremo de la *Rue des Hanneçons*, que en la realidad prolongaría visualmente el espacio extendiendo sus límites (a través de un pasaje que comunica con un patio interior). A estos efectos, la incursión del plano 54, ahora despojado, “vaciado” de la presencia de Sylvie, no sólo confina los límites visuales del espacio, sino que incorpora un sentido narrativo: por un lado, evoca la ausencia de Sylvie, y por otro, confiere al espacio un carácter más laberíntico, revelando que existen alternativas de recorrido para llegar a un mismo sitio.



Fig. 127. PLANO 54
Contraplano filmico del plano 53



Fig. 128. CONTRAPLANO REAL DEL PLANO 53
Cruce Rue des Hanneçons con Rue du Bouclier

El SEGMENTO 19 repite el encuadre del plano 52, y figura un movimiento de retroceso del soñador que es enteramente ficticio, como ya hemos visto. El SEGMENTO 20 muestra una perspectiva de la *Rue des Pucelles* en el extremo que acomete con la *Place de Saint Etienne*. Tal como se aprecia en la cartografía de localizaciones, existe una considerable lejanía entre ambas localizaciones (véase cartografía 8). La transición respecto al plano anterior se realiza con un cambio abrupto del ambiente sonoro (con la irrupción sin *raccord* del ruido de los fumigadores).

Por la manera en que el soñador entra en campo es posible pensar que proviene una calle que acomete a la *Rue de Pucelles* por la izquierda del cuadro (que quedaría fuera de campo). Este efecto es sutil, pero en caso de considerar que así ocurre, el estudio de localizaciones confirma que esta intersección aparente es un trampantojo visual inducido por la perspectiva y el movimiento descrito por el actor, pues no existe ninguna bifurcación en este punto. En la realidad se trata de un tramo continuo de calle.

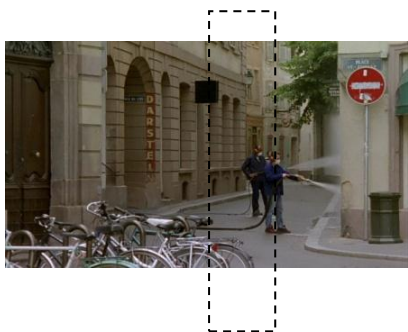


Fig. 129. SEGMENTO 20. PLANO 57

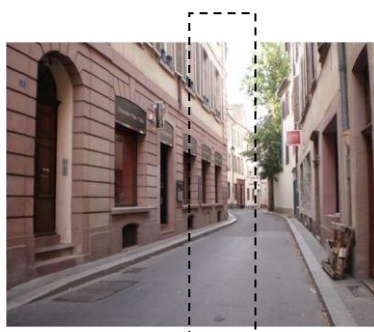


Fig. 130. LOCALIZACIÓN PLANO 57
Rue des Pucelles



Fig. 131. LOCALIZACIÓN PLANO 57
Rue des Pucelles
Cambio de perspectiva respecto a la
perspectiva fílmica

El SEGMENTO 21 del recorrido se ubica nuevamente en la *Rue des Pucelles* (en el extremo opuesto al mostrado en el plano 57). La transición con el segmento anterior se realiza por corte con un cambio ostensible del entorno y el ambiente sonoro: no hay rastro de los fumigadores, por lo que no parece que haya interés en esbozar una continuidad espacial, antes bien subrayar la discontinuidad que se produce en el cambio de plano. Al igual que el segmento 18, este tramo se representa de manera fragmentada con un montaje plano-contraplano (planos 58-62). El plano 58 muestra frontalmente al personaje avanzando hasta detenerse en primer término, a continuación se intercala el plano 59, que funciona como contraplano de su mirada y muestra el escaparate de la *Galerie Brûlée*. El campo es continuamente atravesado por vehículos y figurantes que certifican que, aunque esta fachada actúa de tope visual no estamos realmente ante un final de trayecto sino ante una intersección en forma de "T", y como hemos señalado anteriormente, desempeña la función narrativa de especular la posible presencia de Sylvie tras el vidrio. El plano 59 figura de este modo el contracampo del plano 58, sin embargo ambos planos se han filmado en localizaciones completamente separadas en realidad (la galería se ubica en la *Rue Brûlée* mientras que el autentico contraplano del plano 58 se ubicaría en el extremo de la *Rue des Pucelles*). A diferencia del contraplano real, el contraplano fílmico (plano 59) permite conjeturar a la presencia de Sylvie a través del escaparate (recordemos que la naturaleza virtual de Sylvie está ligada desde el primer momento al vidrio, y a su doble cualidad reflectante y transparente) y en este sentido asume un sentido narrativo.



Fig. 132. SEGMENTO 21. PLANO 58



Fig. 133. PLANO 59
Contraplano fílmico del plano 58



Fig. 134. CONTRAPLANO REAL DEL PL. 58
Cruce Rue des Pucelles con
Rue du Parchemin

El SEGMENTO 22 está filmado mayoritariamente en la *Rue des Pucelles* (nuevamente). La transición respecto al plano anterior se realiza por corte, con cambio de cámara fija a cámara en movimiento. En este tramo del recorrido volvemos al patrón dominante de cámara de seguimiento y montaje de plano-contraplano que hemos visto en los segmentos 2, 3, 6 y 10. Estos segmentos arrancan con un plano de Sylvie de espaldas a la cámara y a continuación el contraplano del soñador de espaldas, que lo sitúa a él como sujeto de la mirada y a ella como objeto de la misma.

En la construcción del segmento 22, a diferencia de los anteriores, el plano de arranque (plano 63) muestra un recorrido de la cámara por una calle atravesada sólo por figurantes sin la presencia de Sylvie de espaldas. Ya hemos señalado que, dado que los contraplanos 64 y 66 encuadran al soñador frontalmente es posible interpretar que, a efectos narrativos, los planos 63 y 65 sirven para evocar la ausencia de Sylvie en campo y desempeñan una función narrativa. El estudio de localizaciones revela que los contraplanos del soñador (planos 64 y 66) no están localizados en la calle que la cámara transita (*Rue des Pucelles*), sino a distintas alturas de la *Rue du Faisan* (probablemente hayan sido extraídos de los fragmentos filmados que se incluyen en el segmento 10). Esta heterogeneidad de localizaciones en la misma secuencia nos lleva a pensar que tal vez este segmento no ha sido planificado en fase de rodaje, sino que se ha compuesto e insertado en fase de montaje, probablemente con el propósito narrativo de dilatar más la búsqueda evocando al mismo tiempo la ausencia de la mujer, cuya falta comienza a resultar obsesiva para el soñador. De hecho, si observamos con detalle cómo se engarzan los cuatro planos que componen la serie, advertimos la voluntad de crear una homogeneidad espacial a nivel discursivo que es artificiosa, y se sustenta en el *raccord* sonoro (se proporciona una base de fondo común y se inscriben voces en off sin que los emisores aparezcan en campo: por ejemplo, en el cambio del plano 64 al 65 alguien dice “...*Monsieur c'est pas possible, on peut pas ouvrir la porte à tout le monde...*” aunque no vemos quién).

En el SEGMENTO 23 el plano 67 repite el encuadre del plano 57, mostrando al personaje en un movimiento de retroceso. La transición respecto al plano 66 se realiza por corte con *raccord* sonoro (en dicho plano se re-inscribe el sonido de los fumigadores) y una vuelta al punto de vista estático de la cámara.



Fig. 135. SEGMENTO 22. PLANO 63



Fig. 136. SEGMENTO 22. PLANO 66



Fig. 137. SEGMENTO 23. PLANO 67

Ya hemos mencionado que en el orden general del relato, el hecho de inscribir este plano (el plano 67) certificando la conclusión de un ciclo abierto con el plano 57 (equiparable al que se produce en la serie de planos 52-56) nos afianza en el convencimiento de que el segmento 22 es un tramo interpuesto a posteriori (dada la heterogeneidad de localizaciones que incluye), que rompe la lógica estructural hasta ahora predominante en el relato. En otras palabras, si comparamos la lógica forma de este segmento con la del tramo 52-56 (que construye un pequeño ciclo de ida y vuelta que cierra con el soñador volviendo sobre sus pasos), lo esperado aquí sería que el plano que antecediase al plano 67 fuera un plano con el soñador volviendo sobre sus pasos (equiparable al plano 62). En este caso, la interposición del contraplano 66 (que le muestra de frente) resuelve la transición entre segmentos, y por ello se efectúa entre ambos el *raccord* sonoro con el ruido de los fumigadores, que se inscribe en el plano 66 y resulta un tanto artificioso.



Fig. 138. SEGMENTO 24. PLANO 68



Fig. 139. SEGMENTO 25. PLANO 69



Fig. 140. SEGMENTO 26. PLANO 70

El SEGMENTO 24 repite la localización de la *Ruelle de l'Esprit*. La transición con el plano anterior se produce por corte, con una ruptura del ambiente sonoro (no hay traza del ruido de los fumigadores). A efectos de localización este emplazamiento está tan disociado del anterior como del siguiente, pues ya hemos señalado su ubicación casi periférica.

EL SEGMENTO 25 se muestra otra perspectiva urbana de la *Rue des Pucelles* (que deja entrever por un resquicio la *Place de Saint Etienne* al fondo). La transición con el plano anterior se produce por corte, pero se efectúa un *raccord* sonoro (se mantiene el rumor de las palomas) que permite fabular una relación de contigüidad espacial entre ambos emplazamientos. En la realidad urbana ambos emplazamientos están comunicados, de modo que es posible llegar a la plaza recorriendo esta calle en el sentido que lo hace el personaje.

PLANOS 57, 67.
Rue des Pucelles - Place de Saint Etienne



PLANOS 58, 60, 62. Rue des Pucelles



PLANOS 70-93. Place Saint Etienne



PLANO 69. Rue des Pucelles



PLANOS 64,66. Rue du Faisan



PLANOS 59, 61. Rue Brulée



PLANOS 63,65. Rue des Pucelles



Fig. 141. CARTOGRAFÍA 8. LOCALIZACIONES SEGMENTOS 20-26 (PLANOS 57- 93)

EL SEGMENTO 26 del recorrido se sitúa en la *Place de Saint Etienne*, y constituye una larga pausa en el recorrido que se prolonga alrededor de 3:33". En este tramo se retoma la construcción plano-contraplano para representar la acción y el espacio, como hemos señalado.

Llegados a este punto merece la pena reseñar cómo estos últimos segmentos del recorrido filmico se concentran en la *Rue des Pucelles* (que aparece filmada en distintos tramos, con y sin personajes transitándola) y la *Place de Saint Etienne*, con la que confluye. Nótese cómo, filmando un solo tramo de calle, recorriéndola en distintos sentidos (con la cámara, con los personajes o sin ellos), explorando perspectivas singulares desde un punto de vista fijo de la cámara, se genera el material de rodaje suficiente como para que, seccionando y enhebrando adecuadamente fragmentos de esta localización con otras, se componga un gran porcentaje del recorrido filmico.



Fig. 142. SEGMENTO 27. PLANO 94



Fig. 143. SEGMENTO 28. PLANO 95



Fig. 144. SEGMENTO 29. PLANO 96

El SEGMENTO 27 del recorrido muestra una perspectiva del *Impasse du Bain aux Plantes*, visto desde el *Quai de la Petite France*. Este emplazamiento se encuentra considerablemente separado del resto de localizaciones y resulta muy singular en el contexto del recorrido filmico, pues permite una gran panorámica gracias a la distancia a la que es posible realizar la toma (que se ha efectuado al otro lado del canal, el cual resulta elidido de la imagen).

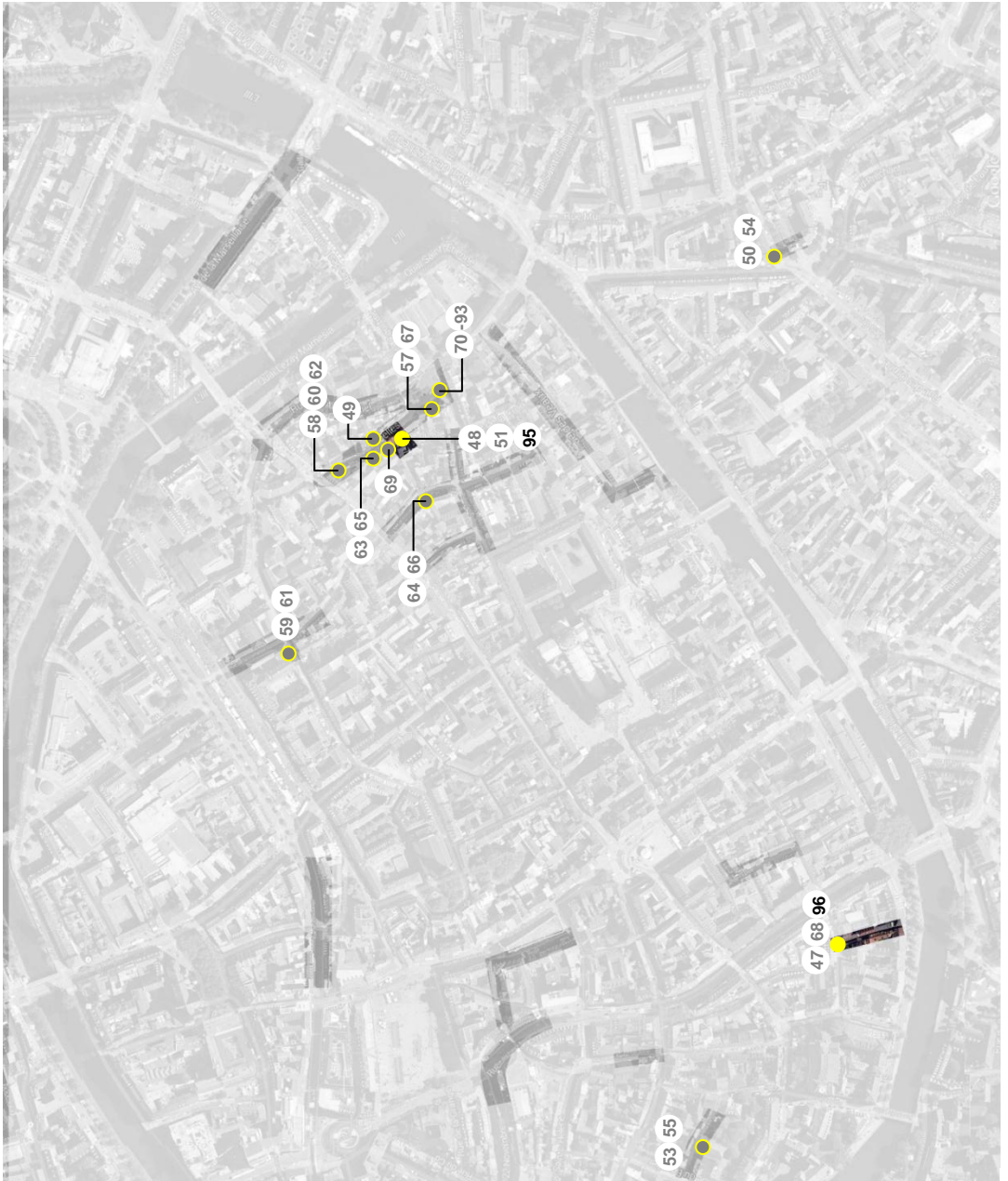
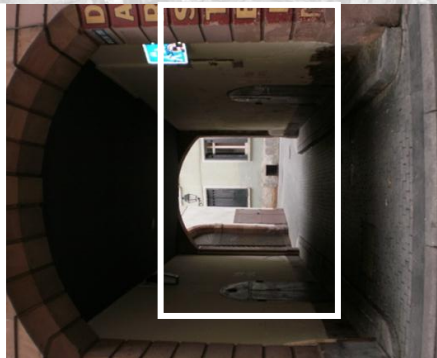


Fig. 145. LOCALIZACIÓN PLANO 94. Impasse du Bain aux Plantes

PLANO 94. Impasse du Bain aux Plantes



PLANOS 48, 51, 95. Passage Rue du Ciel à Rue des Pucelles



PLANOS 47, 68, 96. Ruelle de l'Esprit



Fig. 146. CARTOGRAFÍA 9. LOCALIZACIONES SEGMENTOS 27-29 (PLANOS 94-96)



Fig. 147. SEGMENTO 30. PLANO 97



Fig. 148. SEGMENTO 30. PLANO 98



Fig. 149. SEGMENTO 30. PLANO 99



Fig. 150. SEGMENTO 30. PLANO 101



Fig. 151. SEGMENTO 30. PLANO 103



Fig. 152. SEGMENTO 30. PLANO 105

Los SEGMENTOS 28 y 29 repiten las localizaciones de la *Ruelle de l'Esprit* y el pasaje de la *Rue du Ciel* y la *Rue des Pucelles*, mientras que el SEGMENTO 30 aglutina un total de seis localizaciones distintas. Se retoma asimismo la construcción plano-contraplano para representar la acción, con un total de 9 planos cuya escala se va reduciendo conforme aumenta el ritmo de montaje (la duración de los planos oscila entre los 5"-3"). Como ya hemos señalado, hemos considerado este conjunto de planos como un segmento aparte que clausura el recorrido fílmico considerando que, frente a los cambios de entorno que efectivamente se perciben en los cortes es el ritmo de montaje el que prevalece, con la intención última representar una disolución de los límites, tanto del itinerario como del paisaje urbano. Las localizaciones que se suceden en este segmento, tal como consta en el *découpage* son:

Plano 97. *Rue du Tonnelet Rouge*

Plano 98. *Giro Rue du Tonnelet Rouge a Rue des Frères*

Plano 99. *Giro Rue des Freres a Rue du Faisan*

Plano 100. *Giro Rue des Frères a Rue de la Croix, Rue du Ciel*

Plano 101. *Giro Rue des Écrivans a Quai au Sable*

Plano 102. *Giro Rue des Veaux a Rue des Écrivans,*

Plano 103. *Rue Sainte-Barbe*

, tal como figura en la cartografía de localizaciones.

PLANO 97. Rue du Tonnelet Rouge



PLANO 98. Giro Rue du Tonnelet Rouge – Rue des Frère (sin foto)



PLANO 99. Giro Rue des Frères, Rue du Faisan Tonnelet Rouge



PLANO 100. Giro Rue des Frères Rue de la Croix Rue du Ciel (Foto : Google Maps)

PLANOS 102, 103. Rue Sainte-Barbe



PLANOS 102, 103. Giro Rue des Ecrivans - Quai du Sable



PLANO 101. Giro Rue des Ecrivans - Quai du Sable



Fig. 153. CARTOGRAFÍA 10. LOCALIZACIONES SEGMENTO 30 (PLANOS 97- 105)

- 1. Rue des Charpentiers con Rue De la Comédie y Rue Brûlée
- 2-7. Rue de la Mesange
- 8-11. Rue du Vieux Marché
- 12-14. Rue des Pelletiers
- 15. Rue du 22 Novembre con Rue des Francs Burgeois
- 16-22. Avenue de la Marsellaise
- 23. Rue de L'Atre Vert
- 24-26. Rue de l'Epine
- 27. Rue des Veaux
- 28. Rue des Sœurs con Rue du Chapon
- 29/31/33/35/37/38. Rue Brûlée con Rue de Parchemin
- 30/32/34/36. Rue des Pucelles con Rue de Parchemin
- 40. Rue de L'Arc en Ciel
- 41/42/43/45. Rue du Faisan
- 44. Rue des Frères
- 46. Rue de L'Arc en Ciel
- 47. Ruelle de l'Esprit
- 48. Passage Rue du Ciel à Rue des Pucelles
- 49. Rue des Pucelles
- 50. Pas Rue de Sainte Catherine - Ruelle du Caquet
- 51. Passage Rue du Ciel à Rue des Pucelles
- 52. Passage Quai de La Petite France
- 53/55. Rue des Hannetons
- 54. Pas Rue de Sainte Catherine - Ruelle du Caquet
- 56. Passage Quai de La Petite France
- 57. Rue des Pucelles con Place de Saint Etienne
- 58/60/62. Rue des Pucelles
- 59/61. Rue Brûlée
- 62. Rue des Pucelles
- 63/65. Rue des Pucelles
- 64/66. Rue de Faisan
- 67. Rue des Pucelles con Place de Saint Etienne
- 68. Ruelle de l'Esprit
- 69 Rue des Pucelles
- 70-93. Place de Saint Etienne
- 94. Impasse du Bain aux Plantes
- 95. Passage Rue du Ciel à Rue des Pucelles
- 96. Ruelle de l'Esprit
- 97. Rue du Tonnelet Rouge, Rue des Frères
- 98. Rue du Tonnelet Rouge con Rue des Frères
- 99. Rue des Frères con Rue du Faisan
- 100. Rue des Frères con Rue de la Croix y Rue du Ciel
- 101/102. Rue des Écrivains con Quai au Sable
- 103. Rue des Veaux con Rue des Écrivains
- 104/105. Rue Sainte-Barbe

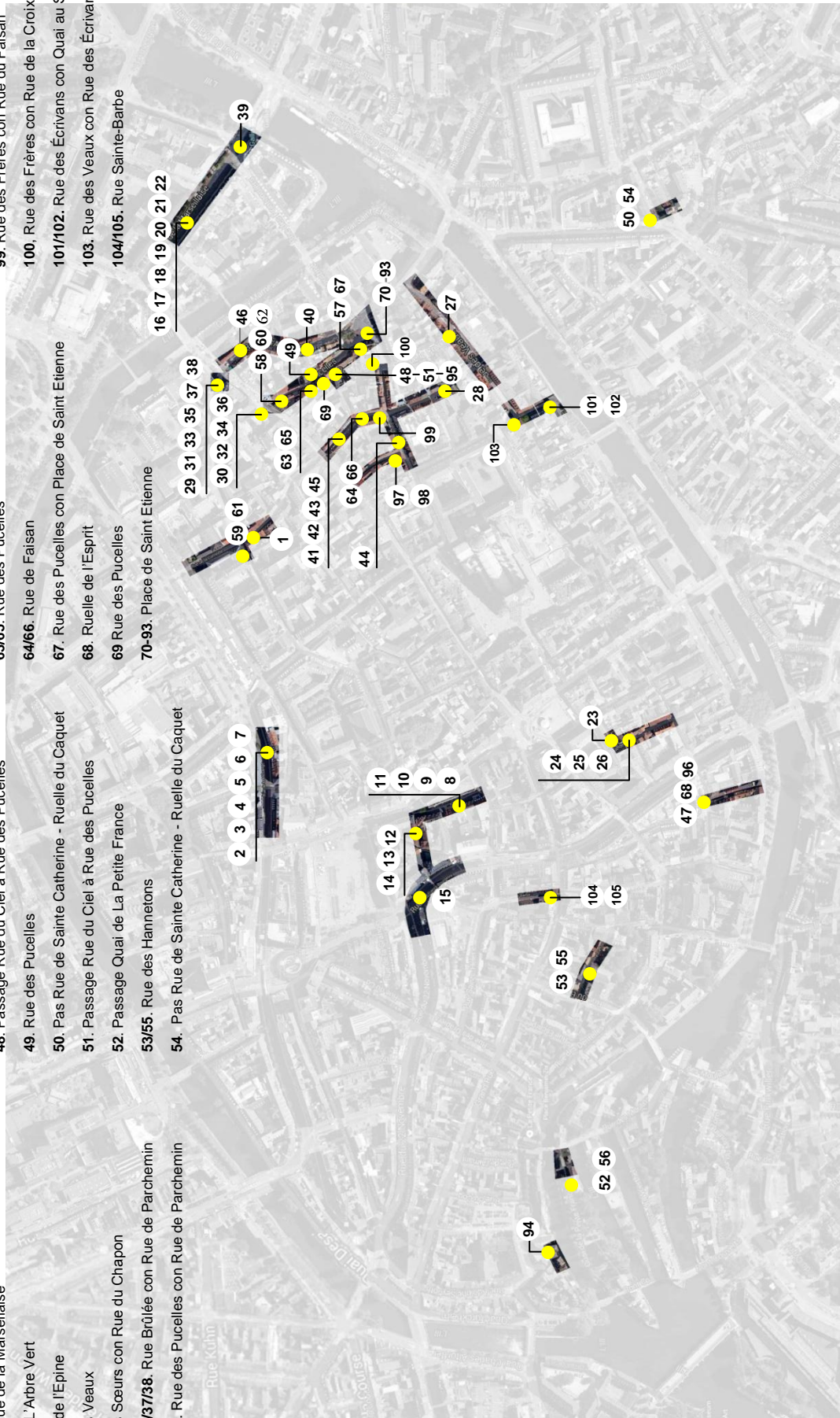


Fig. 154. CARTOGRAFÍA 11. PLANO GENERAL DE LOCALIZACIONES. SEGMENTOS 1- 30 (Planos 1- 105)

La ciudad de Sylvia

“Da la sensación de que el protagonista está en un laberinto que debe interpretar y, a partir de ahí, seguir su sueño, su ideal. La película empieza con un mapa. Es como si quisieras decir que es preciso traducir una topografía que no es únicamente física, sino también la de sus sueños e ideales”, pregunta Carlos Losilla al cineasta, que responde:

“El personaje es un extranjero en la ciudad de Sylvia, una ciudad sin nombre”.⁹²

Si transitamos las fronteras entre la ciudad-localización (Estrasburgo) y la ciudad-fílmica (la ciudad de Sylvia) a partir de la representación urbana que nos lega la película, observamos que Estrasburgo puede considerarse una ciudad ausente en ciertos sentidos. Pues en su representación se han difuminado, hasta casi desaparecer, las referencias culturales que nos permitirían reconocerla sin lugar a equívocos. Hitos como la *Cathédrale* o la iglesia de *Saint Thomas*, han sido deliberadamente excluidos de este itinerario peatonal pese a quedar en los alrededores (aunque pueden más tarde atisbarse, muy fugazmente, en forma de notas o trazos del cuaderno del soñador)⁹³. Encubriendo así las referencias a la localización, la diégesis se libera de cualquier anclaje territorial y permite al espectador fabular la historia en un marco temporal y espacial indeterminado⁹⁴. Esta estrategia permite proyectar en la historia un sentido universalizable, tal y como el cineasta ha apuntado en otras ocasiones:

La vocación del cine es crear siempre ese lenguaje universal, y el localismo es siempre un mal adversario para el cine. [...] Tenían que ser los rostros, los personajes [los] que daban la dimensión del barrio y su transformación.⁹⁵

Una de las consecuencias de concentrar el rodaje en el centro histórico de Estrasburgo es que, antes que emplazarnos documentalente en una ciudad, la película más bien nos sitúa en una atmósfera estética, asociada a un paisaje homogéneo y un tiempo que retrotrae a un pasado remoto. La homogeneidad del paisaje urbano entronca con aquélla del paisaje humano, que como ya hemos señalado, se figura como un aglomerado de presencias estandarizado e intercambiable. Este paisaje añade a la ciudad una cierta condición de anonimato relativo, de similitud compartida, que la hace más fácilmente equiparable a otras ciudades que nos resultan próximas. En ese sentido, Carlos Losilla apunta: “*En la ciudad de Sylvia* está rodada en Estrasburgo y, sin embargo, da lo mismo. He ahí una ciudad poblada de rostros y cuerpos, atravesada por tranvías y paseantes, y también el lugar en el que las relaciones entre las personas se estructuran como las relaciones entre las calles”.⁹⁶

⁹² LOSILLA, Carlos, DE LUCAS, Gonzalo, QUINTANA, Ángel, «Sobre esbozos y retratos», p.26

⁹³ El encuadre de *Les Ponts Couverts* sería una excepción a estos efectos, como ya hemos señalado anteriormente.

⁹⁴ Recordemos que el propio guión disponía que la ciudad de Estrasburgo “no debe mencionarse nunca”,

⁹⁵ GUERIN, José Luis, «Especial cine: José Luis Guerin En construcción» [Suplemento], p p.12

⁹⁶ LOSILLA, Carlos, «Todo estaba oscuro», p.30

Las toponimias, los monumentos, las arquitecturas, etc., operan como trazos identitarios del imaginario urbano colectivo. Pero es evidente que la manera en que Guerin filma Estrasburgo no pretende construir un retrato fidedigno a estos efectos. La ciudad-localización está filmada como una sublimación de la ciudad real, como una superficie abstracta sobre la cual parpadea la imagen de un recuerdo difuso. Siendo la frágil memoria del soñador quien dota de significado al territorio y sus constituyentes ¿existe este lugar realmente o no es más que un esbozo inconcluso?

Ante la imposibilidad de encarnar este recuerdo en la fisicidad de la ciudad, la omisión de referentes en la reescritura fílmica de Estrasburgo cobra sentido. El ejercicio de construcción espacial que José Luis Guerin realiza en esta película implica así un doble ejercicio de “vaciar”, para luego “llenar”. Esto es: una vez desposeída de su topónimo y sus trazos identitarios, el Estrasburgo filmado por Guerin se ha convertido en una ciudad anónima, “un universo de lugares sin nombre, una ectoponimia”⁹⁷ que, mediatizada por la fantasía del soñador, se ha erigido en el receptáculo de una presencia fantasmal, Sylvie, de tal modo reverberante en sus texturas que ha logrado rebautizarla.

⁹⁷ DELGADO, Manuel. *Memoria y lugar: el espacio público como crisis de significad*, p. 22.

CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES

En un mundo con tantas imágenes, ¿cómo podemos crear imágenes que tengan sentido, que tengan una carga semántica, una poesía?⁹⁸

El potencial alegórico de la imagen

Este estudio constata que José Luis Guerin interpreta la realidad en términos de imagen. Y la recompone de acuerdo a un sentido dramático que le ayude a canalizar la historia eficazmente, otorgando al encuadre y su combinación con el montaje un valor claramente significante.

Un valor significante que incluye un sentido metafórico, lo cual se aprecia en esta película en el uso recurrente de encrucijadas como marco de escena. Al tratarse de estructuras urbanas en las que confluyen vías de recorrido alternativas, se convierten en los marcos apropiados para ilustrar, a través del espacio mismo, una trama basada en situaciones de deriva. Podemos así afirmar que la metáfora dramática se apoya entonces en una analogía espacial, o dicho con otras palabras, que la analogía espacial cataliza parte de la dramaturgia.

Con la selección de ciertas localizaciones (por ejemplo, el caso de los planos 47, 48, 50 y 52), Guerin consigue que la imagen fílmica evolucione hacia la abstracción, gracias al equilibrio compositivo y los efectos de simetría que estos enclaves, tomados frontalmente, le brindan. Recordemos aquella premisa del guión por la cual el entorno no debía ser sino “una abstracción transitada por ella”, a lo cual contribuye indudablemente el recurso estilístico del plano coreografiado, cuyo sentido musical introduce una atmósfera irreal y cadenciosa.

Guerin ha buscado a través de los encuadres una estructura de encrucijada que, si no existe, se simula en la ficción. Es el caso de los planos 48 (ó 51/95) y 52 (ó 56), cuyas localizaciones presentan recovecos que, desde el punto de vista frontal, sugieren vías de circulación que en realidad están obstaculizadas por muros. El encuadre frontal de estos pasajes ha permitido a Guerin que los bordes de los recovecos queden ocultos, de modo que, gracias a la forma en que los personajes recorren el campo, se genere la ilusión de que el espacio está abierto a la libre circulación, y por tanto, está también abierto a su unión con otros. De este modo Guerin construye en la ficción estructuras espaciales mucho más complejas, y al mismo tiempo mucho más abstractas, de las que la realidad le aporta.

⁹⁸ GUERIN, José Luis, «Un désir de révelation», p. 25. Texto original: “Dans un monde avec tant d’images, comment peut-on créer des images qui aient du sens, qui aient une charge sémantique, une poésie ?”

Más allá de que sean fruto o no del artificio, el uso recurrente de encrucijadas le permite articular, a efectos discursivos, una conexión verosímil entre los distintos segmentos que componen el recorrido. De modo que, si a la pequeña escala los encuadres hablan de espacios abiertos y centrífugos, a la gran escala la secuencia habla de un espacio global que puede recorrerse de infinitas formas. Si en el seno de este relato espacial se repiten encuadres con recurrencia, el espacio fílmico se convierte así en un laberinto.

El valor significativo que Guerin otorga al encuadre recae también en el uso de la perspectiva, y especialmente en la dialéctica que ésta mantiene con la escala del plano. Nos referimos a las perspectivas que inducen fisuras visuales por las cuales se entrevén cruzar los personajes al fondo, y parecen encuadrarlos en un gran plano general (a pesar de que en ciertos casos haya figurantes en primer plano). En los casos en que Guerin no recurre a los planos coreografiados, este tipo de perspectivas urbanas (también encrucijadas), son el recurso formal empleado para ilustrar un pretendido décalage entre la travesía de los personajes y el entorno por donde ésta discurre, de modo que la persecución se mantenga siempre en relación con el fluir cotidiano de la ciudad.

El sonido independizado de la imagen para la creación del espacio y los ambientes

Gracias al análisis de localizaciones hemos constatado la gran relevancia que el uso del sonido desempeña en la construcción del espacio fílmico en esta secuencia y también en la película.

El *raccord* sonoro se emplea como forma de sutura en la transición entre planos incorporando, en la mayoría de ocasiones, una ilusión de proximidad o contigüidad entre lugares que no existe en la realidad. Por otro lado, la inscripción de ciertos sonidos (la fuente, las cuñas radiofónicas, el eco de los pasos) contribuye a crear atmósferas cada vez más íntimas que son artificiales, pues la experiencia in situ revela que no proceden del ambiente (los planos 48 y 52 son un ejemplo ello), pero su inclusión responde a un sentido dramático pues figuran, a nivel de trama, que la persecución progresa hacia lugares cada vez más recónditos, tanto desde un punto de vista espacial como metafórico. En estos casos, las fuentes sonoras quedan excluidas del campo visual, se trata de sonidos en off independientes de la imagen (a excepción los pasos de Sylvie y, puntualmente, los del soñador). Es también el caso del insistente sonido de las campanas que, intermitentemente a lo largo del recorrido fílmico, también desempeña una función tanto espacial como atmosférica: por un lado, ayuda a interpretar que el recorrido se concentra en un área de pequeñas dimensiones, y por otro, difumina la duración real de la acción y la cuestiona, provocando que la historia converja hacia una dimensión onírica.

La geografía creativa: el relato de espacio

Si intentamos dibujar el itinerario fílmico de Sylvie sobre una base cartográfica de Estrasburgo, descubrimos que este recorrido es completamente ficticio y altera la fisonomía real de la

ciudad. Este estudio pone de manifiesto cómo el artificio cinematográfico ha permitido liberar espacios del orden construido de la ciudad, y articularlos como una geografía artificial, o “geografía creativa”, empleando el término de Kuleshov en *El proyecto del ingeniero de Pright*. Con el añadido de que en el caso de Guerin, esta recomposición espacial ha servido de canal espacial a una tensión oscilante en la película. Así, hemos analizado cómo estos retazos urbanos, articulando ritmos, cadencias, y recurrencias, lograban sugerir diversas alusiones al laberinto. *En la ciudad de Sylvia* puede entenderse así, también, como un relato de espacio. Un relato que deriva de una particular apropiación del lugar bajo la mirada poética del cineasta, que nos traslada como espectadores la lectura de “un lugar otro”, la ciudad de Sylvia, en su caso doblemente ilusorio, no sólo en su condición de ficticio (por fílmico), sino por los efectos de irrealidad que trasladan sus ritmos y texturas.

El cine ha expresado con gran acierto la dimensión poética de las ciudades, y a través de la construcción de la mirada fílmica, la cámara también nos traslada algo del vínculo entre el cineasta y la ciudad que filma, que en cierto sentido re-crea hasta transformarla, en ocasiones muy especiales, en una nueva realidad poética.

En esta película Guerin ha tomado Estrasburgo como materia moldeable, generando a partir de ella la ilusión de un lugar “otro” mediante operaciones selectivas como la elección de encuadres y su concatenación en el relato cinematográfico. En este caso, como para cualquier película, el hecho de rodar en una ciudad y no en otra, en un tramo de calle y no en otro, con una luz y no otra... trasluce una serie de elecciones relativas a la puesta en escena que, respondiendo a una intencionalidad dramática, construyen un universo particular que comienza y acaba con la película.

En el universo filmográfico de Guerin, *En la ciudad de Sylvia* resulta representativa como espacio con carácter de huella, sirviendo de soporte físico a la conjura y asumiendo un fuerte carácter alusivo. Hemos citado cómo la mirada de Guerin buscaba descubrir en la realidad cotidiana historias latentes, presencias ausentes. Enfrentarse a filmar la ciudad con esta actitud mitificadora de lo común, ha traído como resultado la representación fílmica de una ciudad profundamente evocadora que, pese a la estilización de su paisaje urbano y humano, y la retórica de sus ritmos, a la vez que subyugante nos resulta también cercana.

En el gesto de reapropiación de la ciudad de Estrasburgo que Guerin ha realizado con *En la ciudad de Sylvia* se ha producido, no obstante, un intercambio, pues la ciudad le ha brindado una escala, un paisaje, unos rumores y unos flujos urbanos amables, que el cineasta ha sabido sublimar en su película invistiéndola de luminosidad y agradables cadencias. En Estrasburgo Guerin ha depositado una nueva capa de ficción que hace posible para algunos, entre quienes me hallo, reconocer cómo en ella late, a veces fugazmente, al sortear una encrucijada, tras un reflejo o rumor, la ciudad de Sylvia. Este trabajo tal vez motive a otros a salir a su encuentro.

“Desde allá, al cabo de seis días y seis noches, el hombre llega a Zobeida, ciudad blanca, bien expuesta la luna, con calles que giran sobre sí mismas como un ovillo. De su fundación se cuenta esto: hombres de naciones diversas tuvieron el mismo sueño, vieron una mujer que corría de noche por una ciudad desconocida, la vieron de espaldas, con el pelo largo, y estaba desnuda. Soñaron que la seguían. Al final, tras muchas vueltas, todos la perdieron. Después del sueño, buscaron aquella ciudad; no la encontraron, pero se encontraron entre sí; decidieron encontrar una ciudad como en el sueño. En la disposición de las calles cada uno repitió su recorrido, en el punto donde había perdido las huellas de la fugitiva, cada uno ordenó los espacios y los muros de manera distinta que en el sueño, de modo que no pudiera escaparse más.

Ésta fue la ciudad de Zobeida donde se establecieron esperando que una noche se repitiese aquella escena. Ninguno de ellos, ni en el sueño ni en la vigilia, vio nunca más a la mujer. Las calles de la ciudad eran las que recorrían cada día para ir al trabajo, sin ninguna relación ya con la persecución soñada. Que por lo demás hacía tiempo que estaba olvidada.

De otros países llegaron nuevos hombres que habían tenido un sueño como el de ellos y en la ciudad de Zobeida reconocían algo de las calles del sueño, y cambiaban de lugar galerías y escaleras para que se parecieran más al camino de la mujer seguida y para que en el punto donde había desaparecido no le quedara modo de escapar.

Los recién llegados no entendían qué era lo que atraía a la gente a Zobeida, a esa ciudad fea, a esa trampa.”

Las Ciudades Invisibles. Italo Calvino

BIBLIOGRAFÍA

ARANES, José Ignacio y QUINTANA Alejandro, «Cine y espacios de vida. Interrogando espacios con José Luis Guerín», [entrevista], *El valor de la palabra Hitzaren balioa, Hacia la ciudadanía del siglo XXI, Revista anual de pensamiento*, 2005, Nº5, p.167-188, ISSN: 1578-4398

ARROBA MARTÍNEZ, Álvaro, «Conversación con José Luis Guerín» [entrevista], *Letras de Cine* (Madrid), 2002, nº 6, p. 68-73

- «Los motivos de Berta: Playas Fósiles» [artículo], *Letras de Cine* (Madrid), 2002, nº 6, p. 53

AUMONT Jacques, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1985, ISBN: 8475093302

AUMONT, Jacques, MARIÉ, Michel, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1999, ISBN 8475096204

BARRIENDOS, Esmeralda, «La herida secreta», en *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas* (coord. Carlos LOSILLA, Jaime PENA), Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2007, p.25-26

BAZIN, André, *¿Qué es el cine?* Madrid, Ediciones Rialp S.A, 1990, ISBN: 8432111473

BURCH, Noël, *La praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1985, 1998. 188 p. ISBN: 8424500490

- *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987, ISBN 843760642X

CABELLO, Gabriel, «Punto de vista y "pacto con la realidad". El tiempo como organizador del espacio en "Tren de sombras" de José Luis Guerín» [artículo], *The Spaces of Art* (doctoral seminar series), Creart-Phi, Université de Paris X - Nanterre /Copenhagen Doctoral School in Cultural Studies, Copenhagen, 1-4 Mayo 2008 [consulta: 2014-07-20], Disponible en:

URL: http://www.u-paris10.fr/90177224/0/fiche_pagelibre/&RH=1232798457967

CALVINO, Ítalo, *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Minotauro, 1995, ISBN: 8445072234

CALVO SERRALLER, Francisco, «Asombro», en *José Luis Guerín: La dama de Corinto: un esbozo cinematográfico* [catálogo], Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2011, p. 19-40

CANET, Fernando, «La fricción entre el azar y lo controlado en el cine de José Luis Guerín» [artículo], *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 2013, nº 72, 145-159, [consulta: 2014-07-20], Disponible en:

<<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/467>>. Fecha de acceso: 20 jul. 2014-07-20.

CHAKALI.Saad, «Dans la ville de Sylvia (2008) de José Luis Guerín. La cité des femmes» [artículo], [consulta: 2014-06-01], Disponible en: <http://www.cinespaigne.com/dossiers/2066-dans-la-ville-de-sylvia-la-cite-des-femmes>

DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, vol. 1, México, Universidad Iberoamericana, 2000, ISBN: 9688592536

DELGADO Manuel. *Memoria y lugar: el espacio público como crisis de significado*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, D.L. 2001, ISBN: 8493208728

DOSTOÏEVSKI Fyodor M. «Las noches blancas, un relato sentimental (de los recuerdos de un soñador)», *Cuentos*, Barcelona, Debolsillo, 2009, p.206-259, ISBN: 9788483468524

ESCUADERO Isabel, «Las ánimas de lo inanimado en torno a Tren de Sombras de José Luis Guerín», [artículo], *Banda Aparte* (Valencia), 1998, nº 12., p 30-32, ISSN: 1338-1981

ESQUERRA, Nuria, «A propósito del montaje de "...Unas fotos en la ciudad de Sylvia"», *José Luis Guerín Innisfree/Tren de Sombras/Unas fotos en la ciudad de Sylvia* [Pack DVD-Vídeo], España, Versus Entertainment S. L., ©2008, 4 DVDs, libreto, p.42-p.43

ETXEBESTE GÓMEZ, Zigor, «Balada sobre un hombre tranquilo» [artículo], *Letras de Cine* (Valencia), 2002, nº 6, p. 54-56

FERNÁNDEZ, Cristóbal, MOLINA Fabián, «Conversación con José Luis Guerin» [entrevista], *Cabeza Borradora* (Madrid), 2004, Nº 3, p. 37-48

FERRIS CARILLO, M^a José, «La invención de Guerin: retrato sin sombra y con espectro» [artículo], *Banda Aparte* (Valencia), 1998, nº 12, p. 17-21, ISSN: 1338-1981

GAUDREAU, André y JOST, François, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1995, ISBN: 84-493-0092-4

GARCÍA, Luis Alonso, «El Espejo, la máscara y la daga (Tren de Sombras, José Luis Guerin, 1997)» [artículo], *Banda Aparte* (Valencia), 1998, nº 12, p 33-37, ISSN: 1338-1981

GARCÍA, Rocío, «Profeta en Venecia» [entrevista], *El País.com*, 2007-07-27 [consulta: 2014-06-01], Disponible en:
http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/Profeta/Venecia/elpepucul/20070727elpepirdv_1/Tes

GARCIA FERRER, J.M., *Surcando el jardín dorado: un viatge pels films de J.L. Guerin i les fotografies de E. Momeñe* (J.M. GARCÍA FERRER, Martí ROM eds., J.M. GARCIA FERRER autor personal), Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1984,

GARCÍA JUÁREZ, José Antonio, «El Hombre de la Cámara» [artículo], *Letras de Cine* (Valencia), 2002, nº 6, p.65-67

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*, Valencia, Shangri-la Ediciones, 2010, ISSN: 1989-4740

GUERIN, José Luis, «Origen del proyecto» [escrito para la distribuidora de *Los motivos de Berta*, Diciembre 1983], en *Surcando el jardín dorado: un viatge pels films de J.L. Guerin i les fotografies de E. Momeñe*, (J.M. GARCÍA FERRER, Martí ROM eds., J.M. GARCIA FERRER autor personal), Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1984, p.46-48

- «Especial cine: José Luis Guerin En construcción», *Visions de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Barcelona, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona* [Suplemento], 2003, Nº 1, 8 p.

- *En la ciudad de Sylvia* [guión], 2006

- «Memoria de Proyecto: Notas del Director», *En la ciudad de Sylvia* [guión], 2006, s/n

- «Un désir de révelation» [transcripción de declaraciones recogidas en Barcelona por Luciano Barisone y Andrea Wildt en 2011, con ocasión de la retrospectiva de la obra de José Luis Guerin en el festival Visions du Réel (Nyon, 2011)], *Images Documentaires*, 2012, nº 73-74, p. 15-30, ISSN: 1146-1756

- «Work in Progress» [artículo: charla de José Luis Guerin brindada en el curso "Cine y Pensamiento: el ensayo fílmico", Universidad Complutense de Madrid (San Lorenzo del Escorial, ES), 2003-08-28] (Transcripción Manu YAÑEZ), [consulta: 2014-06-01], Disponible en:
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/18495/Documento_completo.pdf?sequence=1

- [coloquio] Festival Internacional de Cine Independiente BAFICI 2008, [Buenos Aires, AR], 2008-04-13, 45 min., [consulta: 2014-06-01], Disponible en:
<http://www.youtube.com/watch?v=1VX59v1W6qA&feature=related>

- *Los Motivos de Berta...Fantasía de pubertad* [Video-presentación], Centre Pompidou (Paris, ES), 2012-12-10, 7 min., Disponible en:
http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-29556a405b9a56b65d7ed48171b71d6¶m.idSource=FR_E-78c2a5bd210159c813746d723c937

- *Ouverture de l'intégrale* [Video-presentación], Centre Pompidou (Paris, ES), 2012-12-7, 21 min., Disponible en: http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-e8feeb7f21a3a1f9d9bf5addff279f¶m.idSource=FR_E-5eac3c4a891b698c46b2ae4c90cc4cd9

- *Recuerdos de una mañana* [Video-presentación], Centre Pompidou (Paris, ES), 2012-12-15, 5 min., Disponible en: http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-cb864c0f78b624aabcdf343f7a8a17¶m.idSource=FR_E-a4fd87ebddb8d72f829530e13b3c1

- *Rencontre entre Jonas Mekas et José Luis Guerin* [Coloquio], Centre Pompidou (Paris, ES), 2012-12-15, 1h 28 min., Disponible en:
http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-485e5cc5ee78bd40eec35af6d697033¶m.idSource=FR_E-e8a357203e2dcbf9feed2e23f0e0fe4a

HOYO ARCE, Celso, «Un hombre crea», en *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas* (coord. Carlos LOSILLA, Jaime PENA), Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2007, p. 23-24

LOMILLOS, Miguel Ángel, «El cine de José Luis Guerin: cuando el metacine se convierte en meta» [artículo], *Banda Aparte* (Valencia), 1998, nº 12, p. 26-29, ISSN: 1338-1981

LOSILLA, Carlos, DE LUCAS, Gonzalo, QUINTANA, Ángel, «Sobre esbozos y retratos» [entrevista], *Cahiers du Cinema España*, 2007, nº 4, p.25-29, ISSN: 1887-7494

LOSILLA, Carlos, «Todo estaba oscuro» [artículo], *Cahiers du Cinema España*, 2007, nº 4, p.30-31, ISSN: 1887-7494.

LOPEZ FERNANDEZ, José M., «Apuntes sobre un espacio: el cine de José Luis Guerin» [artículo], *El valor de la palabra Hitzaren balioa, Hacia la ciudadanía del siglo XXI, Revista anual de pensamiento*, 2005, Nº5, p.195-200, ISSN: 1578-4398

MARÍAS, Miguel, «La visión», *José Luis Guerin Innisfree/Tren de Sombras/Unas fotos en la ciudad de Sylvia* [Pack DVD-Vídeo], España, Versus Entertainment S. L., ©2008, 4 DVDs, libreto, p.55-57

MARINIELLO Silvestra, *El cine y el fin del arte. Teoría y Práctica cinematográfica en Lev Kuleshov*, Madrid, Cátedra, 1992, ISBN: 8437610699

MAYER Myriam. *Marinero en tierra: el personaje de Antonio en el documental de José Luis Guerin* En construcción, [Mémoire de Maîtrise] (dir. Jacques TERRASA), Provenza (FR), Université de Provence, 2004.

- *Le temps des fantômes. Approche a l'ouvre cinématographique de José Luis Guerin* [tesis doctoral], (dir.: Jacques TERRASA, Domènec FONT), Marseille/Barcelona, [FR/ES], Aix-Marseille Université, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2009-2010

NATCHE, Jaime, «Mujer vista de lejos», en *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas* (coord. Carlos LOSILLA, Jaime PENA), Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2007, p. 29-31

NERVAL S. *Sylvie: recuerdos del Valois*, Barcelona, Acantilado, D.L., 2002, ISBN: 8495359898

MOREL, Guillaume, «Rompre la distance, à propos de Recuerdos de una mañana », *Images Documentaires*, 2012, nº 73-74, p.91-92, ISSN: 1146-1756

OLIVARES MERINO, Julio Ángel, «En la ciudad de Sylvia. Guerin y los contraplanos de la espectralidad» [artículo], *L'atalante: revista de estudios cinematográficos* (Valencia), 2008, nº 6, p.38-50, ISSN 1885-3730

PENA, Jaime, «Contracampo», en *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas* (coord. Carlos LOSILLA, Jaime PENA), Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2007, p. 45-47

PINTO, Raffaele, «En la ciudad de Sylvia, de José Luis Guerin», en *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas* (coord. Carlos LOSILLA, Jaime PENA), Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2007, p. 32-33

PERIS GRAU, Antonio, «José Luis Guerin habla sobre En la ciudad de Sylvia», [en línea], *Miradas de Cine*, 2007, Nº 66, [consulta: 2014-06-01], Disponible en:
<http://www.miradas.net/2007/n66/actualidad/jlguerin.html>

QUINTANA, Ángel, «La ciudad espectral y sus fantasmas», en *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas* (coord. Carlos LOSILLA, Jaime PENA), Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2007, p. 54-56

SÁNCHEZ, Sergi, «Guerin amplia horizontes», [entrevista], *LaRazón.es* 2011-09-12, [consulta: 2014-06-01], Disponible en: <http://larazon.es/noticia/1202-guerin-amplia-los-horizontes>

SARDA Juan, «José Luis Guerin. El mundo del cine acabará con el cine» [entrevista], *El cultural.es*, 2010-12-24 [consulta: 2014-06-01], Disponible en:

http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/28379/Jose_Luis_Guerin

SAURA, Antonio, «Acerca de los motivos de Berta», en *Surcando el jardín dorado: un viatge pels films de J.L. Guerin i les fotografies de E. Momeñe*, (J.M. GARCÍA FERRER, Martí ROM eds., J.M. GARCIA FERRER autor personal), Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1984, p.55

SILVA, Hernán, PINTO, Iván, «Entrevista a José Luis Guerin. A propósito de "En la ciudad de Sylvia" y "Unas fotos en la ciudad de Sylvia"» [entrevista] *La Fuga*, 2009, [consulta: 2014-06-01], Disponible en:

<http://www.lafuga.cl/entrevista-a-jose-luis-guerin/252>

STONE, Rob, «En la ciudad de Sylvia/In the City of Sylvia (José Luis Guerin, 2007) and the durée of a dérive», en *Spanish Cinema 1973–2010. Auteurism, Politics, Landscape and Memory* (M.M. Delgado and R. Fiddian eds.), Manchester, Manchester University Press, 2013, 169–82.

TORRES, Sara, «Los Motivos de Guerin», *Nosferatu* (San Sebastián), 1992, nº 9, p. 38-47, ISSN 9788489668959

VÁZQUEZ VILLAMEDIANA., Daniel, «Simbiosis del espacio y el sonido en el cine de Guerin», [artículo], *Letras de Cine* (Valencia), nº 6, 2002. p. 52

VILLOTA TOYOS, Gabriel, «Última parada para un tren espectral (A propósito de Tren de Sombras, De José Luis Guerin)», [artículo], *Banda Aparte* (Valencia), 1998, nº 12, p.22-25, ISSN: 1338-1981

YEATS, William B., «The lake isle of Innisfree», *José Luis Guerin Innisfree/Tren de Sombras/Unas fotos en la ciudad de Sylvia* [Pack DVD-Vídeo], España, Versus Entertainment S. L., ©2008, 4 DVDs, libreto, p.46

ZÉAU, Caroline, «Pour une archéologie du paysage humain: d'Innisfree à Recuerdos de una mañana de José Luis Guerin» [artículo], *Images Documentaires*, 2012, nº 73-74, p. 31-43, ISSN: 1146-1756

Monográficos

Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas (coord. Carlos LOSILLA, Jaime PENA), Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2007, ISBN: 978-84-612-0788-6

José Luis Guerin: La dama de Corinto: un esbozo cinematográfico [catálogo], Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2011, ISBN: 978-84-937719-1-1

Fuentes en línea (bases de datos)

CENTRE DE CULTURA CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA (CCCB), [consulta: 2014-06-01], Disponible en: <http://www.cccb.org/ca/album?idg=18748>

CENTRE POMPIDOU, [consulta: 2014-06-01], Disponible en: <http://www.centrepompidou.fr/>

EDDIE SAETA [productora], [consulta: 2014-06-01], Disponible en: <http://www.eddiesaeta.com>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, *Catálogo cine español 2010*, [consulta: 2014-06-01], Disponible en: <http://catalogocine.mcu.es/comun/bases/cine/Anuarios/2010/P78208.pdf>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, *Certificados y calificación por películas*, [consulta: 2014-06-01], Disponible en: https://icaa.mecd.es/Datos_tecnicos_Peliculas.aspx?idpro=12001

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÀNEO ESTEBAN VICENTE, [consulta: 2014-06-01], Disponible en: <http://www.museoestebanvicente.es/exposicion.asp?id=49>

OFICINA DE TURISMO DE ESTRASBURGO, [consulta: 2014-06-01], Disponible en: <http://www.otstrasbourg.fr/?lang=es>

STRASBOURG CINÉMA ET AUDIOVISUEL, [consulta: 2014-06-01], Disponible en: <http://www.strasbourg-film.com/fr/fonds-de-soutien/films-soutenus/films1-dans-la-ville-de-sylvia-film-413.php>

FILMAFFINITY [página web], [consulta: 2014-06-01], Disponible en:
<http://www.filmaffinity.com/es/main.html>

Material en dvd

En la ciudad de Silvia [DVD-Vídeo] (dir. José Luis GUERIN), España-Francia, Eddie Saeta S.A. / Château-Rouge Production, 2007, ©2007, 90 min, libreto

José Luis Guerin Innisfree/Tren de Sombras/Unas fotos en la ciudad de Sylvia [Pack DVD-Vídeo], España, Versus Entertainment S. L., ©2008, 4 DVDs, libreto

Filmografía citada

Le Notti Bianche [Traducción del título: Las noches blancas] (dir. Luchino VISCONTI), Italia, Coproducción Italia-Francia; Vides Cinematografica / Intermondia Films, 1957, 97 min.

Nanook of the North [Traducción del título: Nanook, el esquimal] (dir. Robert FLAHERTY), Estados Unidos, Revillon Frères, 1922, 79 min.

Pickpocket, (dir. Robert BRESSON), Francia, Compagnie Cinématographique de France, 1959, 75 min.

Quatre nuits d'un rêveur [Traducción del título: Cuatro noches de un soñador], (dir. Robert BRESSON), Francia, Albina Productions S.A.R.L. / I Film dell'Orso / Victoria Film / ORTF, 1971, 87 min.

The Quiet Man [Traducción del título: El Hombre Tranquilo], (dir. John FORD), Estados Unidos, Republic Pictures, 1952, 129 min.

Vertigo (dir. Alfred HITCHCOCK), Estados Unidos, Paramount Pictures, 1958, 120 min.

Tabla de figuras

FIGURA	Pg	FIGURA	Pg
Fig. 1. LOS PERSONAJES. Sylvie (Ella(s)) y el soñador (Él)	35	Fig. 25. PLANO 40	54
Fig. 2. EL SOÑADOR abandonado el hostel la mañana del primer día. Plano Coreografía do [4':29"]	39	Fig. 26. PLANO 45	54
Fig. 3. PASEO DEL COMERCIO DE SAINT-ANDRÉ. Balthus, 1954	39	Fig. 27. PLANO 46	55
Fig. 4. INICIO DEL ITINERIO PEATONAL Plano Coreografía do [28':23"]	39	Fig. 28. PLANO 47a	55
Fig. 5. PLANO 1a	48	Fig. 29. PLANO 47b	55
Fig. 6. PLANO 1d	48	Fig. 30. PLANO 48	55
Fig. 7. PLANO 2	48	Fig. 31. PLANO 49	56
Fig. 8. PLANO 7	48	Fig. 32. PLANO 50a	57
Fig. 9. PLANO 8	49	Fig. 33. PLANO 50f	57
Fig. 10. PLANO 14	49	Fig. 34. PLANO 51a	58
Fig. 11. PLANO 15a	50	Fig. 35. PLANO 51b	58
Fig. 12. PLANO 15b	50	Fig. 36. PLANO 52a	58
Fig. 13. PLANO 16	50	Fig. 37. PLANO 52e	58
Fig. 14. PLANO 22b	50	Fig. 38. PLANO 53	59
Fig. 15. PLANO 23	51	Fig. 39. PLANO 55b	59
Fig. 16. PLANO 27f	51	Fig. 40. PLANO 56a	59
Fig. 17. PLANO 26	52	Fig. 41. PLANO 56b	59
Fig. 18. PLANO 27a	52	Fig. 42. PLANO 57	60
Fig. 19. PLANO 27c	52	Fig. 43. PLANO 58	60
Fig. 20. PLANO 28a	52	Fig. 44. PLANO 62	60
Fig. 21. PLANO 28c	52	Fig. 45. PLANO 63	61
Fig. 22. PLANO 29a	53	Fig. 46. PLANO 66	61
Fig. 23. PLANO 38	53	Fig. 47. PLANO 67	61
Fig. 24. PLANO 39	53	Fig. 48. PLANO 68	62

Tabla de figuras

FIGURA	Pg	FIGURA	Pg
Fig. 49. PLANO 69	62	Fig. 73. RECORRIDO SALIDA-ENTRADA-SALIDA PLANOS 68/94/96	72
Fig. 50. PLANO 70	62	Fig. 74. SEGMENTO 1. PLANO 1a	75
Fig. 51. PLANO 93b	62	Fig. 75. SEGMENTO 2. PLANO 2	75
Fig. 52. PLANO 94	63	Fig. 76. SEGMENTO 3. PLANO 8	75
Fig. 53. PLANO 95	63	Fig. 77. SEGMENTO 3. PLANO 14	76
Fig. 54. PLANO 96	64	Fig. 78. SEGMENTO 4. PLANO 15a	76
Fig. 55. PLANO 97	64	Fig. 79. SEGMENTO 5. PLANO 16	76
Fig. 56. PLANO 105	64	Fig. 80. CARTOGRAFÍA 1. DETALLE LOCALIZACIONES SEGMENTOS 4 y 5. (PLANOS 15-22). Rue 22 Novembre, Rue des Francs Burgeois y Avenue de la Marseillaise	77
Fig. 57. ESTUDIO INTERSECCIÓN PLANO1	68	Fig. 81. DETALLE LOCALIZACIÓN SEGMENTO 5 Fachadas opuestas Avenue de la Marseillaise. Foto Google Maps	77
Fig. 58. ESTUDIO INTERSECCIÓN PLANO 28	68	Fig. 82. SEGMENTO 6. PLANO 26	78
Fig. 59. ESTUDIO VIARIO PLANO 40	69	Fig. 83. SEGMENTO 6. PLANO 27a	78
Fig. 60. ESTUDIO VIARIO PLANO 46	69	Fig. 84. CARTOGRAFÍA 2. DETALLE LOCALIZACIONES SEGMENTO 6 (PLANOS 23-27). Rue de l'Epine, Rue des Veux	79
Fig. 61. ESTUDIO COMPARATIVO INTERSECCIONES PLANOS 1, 28, 47	69	Fig. 85. SEGMENTO 6. PLANO 27f	79
Fig. 62. ESTUDIO COMPARATIVO INTERSECCIONES PLANOS 52d, 51a, 50e	70	Fig. 86. SEGMENTO 7. PLANO 28a	79
Fig. 63. PLANO 49	70	Fig. 87. CARTOGRAFÍA 3. LOCALIZACIONES SEGMENTOS 1-7 (PLANOS 1-28)	81
Fig. 64. PLANO 69	70	Fig. 88. SEGMENTO 8. PLANO 29a	82
Fig. 65. PLANO 88	70	Fig. 89. SEGMENTO 8. PLANO 38	82
Fig. 66. PLANO 61	70	Fig. 90. CARTOGRAFÍA 4. DETALLE LOCALIZACIONES SEGMENTOS 8-9 (PLANOS 29-39). (Rue de Parchemin)	82
Fig. 67. SYLVIE tras el cristal del café de l'École Supérieure d'Art Dramatique	71	Fig. 91. CARTOGRAFÍA 5. DETALLE LOCALIZACIONES SEGMENTO 8 (Rue de Parchemin)	83
Fig. 68. PLANO 93a	71	Fig. 92. SEGMENTO 9. PLANO 39	84
Fig. 69. ESTUDIO FISURA PLANO 94	71	Fig. 93. SEGMENTO 10. PLANO 40	84
Fig. 70. ESTUDIO FISURA PLANO 69	71	Fig. 94. SEGMENTO 10. PLANO 41	84
Fig. 71. ESTUDIO FISURA PLANO 49	71		
Fig. 72. ESTUDIO FISURA PLANO 47b	71		

Tabla de figuras

FIGURA	Pg	FIGURA	Pg
Fig. 95. CARTOGRAFÍA 6. DETALLE LOCALIZACIONES SEGMENTOS 10-11 (PLANOS 40-46) . Rue de l'Arc en Ciel, Rue du Faisan, Rue des Frères	85	Fig. 117. ESQUEMA RECORRIDOS PLANO 51	92
Fig. 96. SEGMENTO 11. PLANO 46	86	Fig. 118. SIMULACIÓN 3D DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO	92
Fig. 97. SEGMENTO 12. PLANO 47	86	Fig. 119. FUERA DE CAMPO PLANO 51 Lateral izquierdo 2. Rue du Ciel	92
Fig. 98. SEGMENTO 13. PLANO 48	86	Fig. 120. FUERA DE CAMPO PLANO 51 Lateral izquierdo 1. Place de Saint Etienne	92
Fig. 99. DETALLE LOCALIZACIÓN SEGMENTO 12. Ruelle de l'Esprit	87	Fig. 121. CONTRACAMPO DEL PLANO 51	92
Fig. 100. SEGMENTO 13. PLANO 48	88	Fig. 122. FUERA DE CAMPO PLANO 51 Lateral Derecho 2. Muro	92
Fig. 101. SEGMENTO 14. PLANO 49	88	Fig. 123. FUERA DE CAMPO PLANO 51 Lateral Derecho 2. Muro	92
Fig. 102. SEGMENTO 15. PLANO 50a	88	Fig. 124. CARTOGRAFÍA 7. LOCALIZACIONES SEGMENTOS 12-19 (PLANOS 47-56)	93
Fig. 103. LOCALIZACIÓN PLANO 50. Fotografías tomadas desde la Rue de Sainte Catherine, con la Ruelle du Caquet al fondo	89	Fig. 125. SEGMENTO 18. PLANO 53	94
Fig. 104. LOCALIZACIÓN PLANO 50 Fotografías tomadas desde el interior de la Ruelle du Caquet	89	Fig. 126. SEGMENTO 18. PLANO 54	94
Fig. 105. LOCALIZACIÓN PLANO 52 Pasaje en Quai Petite France	90	Fig. 127. PLANO 54 Contraplano fílmico del plano 53	94
Fig. 106. LOCALIZACIÓN PL. 52 Pasaje en Quai Petite France Fotografía del entorno	90	Fig. 128. CONTRAPLANO REAL DEL PLANO 53. Cruce Rue des Hanneçons con Rue du Bouclier	94
Fig. 107. CONTRACAMPO DEL PL. 52 Quai Petite France Fotografía tomada desde el umbral del pasaje	90	Fig. 129. SEGMENTO 20. PLANO 57	95
Fig. 108. ESQUEMA RECORRIDOS P. 52	91	Fig. 130. LOCALIZACIÓN PLANO 57 Rue des Pucelles	95
Fig. 109. ESQUEMA RECORRIDOS PLANO 52	91	Fig. 131. LOCALIZACIÓN PLANO 57 Rue des Pucelles Cambio de perspectiva respecto a la perspectiva fílmica	95
Fig. 110. SIMULACIÓN 3D DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO	91	Fig. 132. SEGMENTO 21. PLANO 58	96
Fig. 111. FUERA DE CAMPO PLANO 52 Lateral izquierdo 3. Pont du Faisan	91	Fig. 133. PLANO 59 Contraplano fílmico del plano 58	96
Fig. 112. FUERA DE CAMPO PLANO 52 Lateral izquierdo 1. Quai Petite France	91	Fig. 134. CONTRAPLANO REAL DEL PL. 58 Cruce Rue des Pucelles con Rue du Parchemin	96
Fig. 113. FUERA DE CAMPO PLANO 52 Lateral Derecho 2. Muro	91	Fig. 135. SEGMENTO 22. PLANO 63	97
Fig. 114. FUERA DE CAMPO PLANO 52 Lateral Derecho 2. Muro	91	Fig. 136. SEGMENTO 22. PLANO 66	97
Fig. 115. FUERA DE CAMPO PLANO 52 Lateral Derecho 3. Pont du Faisan	91	Fig. 137. SEGMENTO 23. PLANO 67	97
Fig. 116. ESQUEMA RECORRIDOS P. 51	92	Fig. 138. SEGMENTO 24. PLANO 68	97
		Fig. 139. SEGMENTO 25. PLANO 69	97

Tabla de figuras

FIGURA	Pg	FIGURAS ANEXO I	
Fig. 140. SEGMENTO 26. PLANO 70	97	FIGURA	PÁG.
Fig. 141. CARTOGRAFÍA 8. LOCALIZACIONES SEGMENTOS 20-26 (PLANOS 57- 93)	98	Fig. 155. <i>Cottage</i> en ruinas	123
Fig. 142. SEGMENTO 27. PLANO 94	99	Fig. 156. Estación Castle Town. Encuadre de Guerin en <i>Innisfree</i>	123
Fig. 143. SEGMENTO 28. PLANO 95	99	Fig. 157. Estación Castle Town. Encuadre de Ford en <i>The Quiet Man</i>	123
Fig. 144. SEGMENTO 29. PLANO 96	99	Fig. 158. Imágenes del supuesto film familiar	125
Fig. 145. LOCALIZACIÓN PLANO 94. Impasse du Bain aux Plantes	99	Fig. 159. Sombras y reflejos al interior de la mansión familiar	125
Fig. 146. CARTOGRAFÍA 9. LOCALIZACIONES SEGMENTOS 27-29 (PLANOS 94-96)	100	Fig. 160. El fluir cotidiano en la localidad de Le Thuit	125
Fig. 147. SEGMENTO 30. PLANO 97	101	Fig. 161. Imagen de Estrasburgo	127
Fig. 148. SEGMENTO 30. PLANO 98	101	Fig. 162. Imagen de “la fugitiva” de espaldas, en una ciudad indeterminada	127
Fig. 149. SEGMENTO 30. PLANO 99	101	Fig. 163. Imagen de la instalación	127
Fig. 150. SEGMENTO 30. PLANO 101	101	Fig. 164. Imagen de la instalación	127
Fig. 151. SEGMENTO 30. PLANO 103	101	Fig. 165. Imagen de la instalación	129
Fig. 152. SEGMENTO 30. PLANO 105	101	Fig. 166. Imagen de la instalación	129
Fig. 153. CARTOGRAFÍA 10. LOCALIZACIONES SEGMENTO 30 (PLANOS 97- 105)	102	Fig. 167. Imagen de la instalación	129
Fig. 154. CARTOGRAFÍA 11. PLANO GENERAL DE LOCALIZACIONES. SEGMENTOS 1-30 (Planos 1- 105)	103	Fig. 168. Diálogo dancístico entre la dama corintia y la sombra de su amado	130
		Fig. 169. La sombra y el trazo	130
		Fig. 130. La sombra de la dama dialoga con la sombra inmóvil de su amado	129

ANEXO 1. FILMOGRAFÍA COMENTADA. GALARDONES

1.1. Filmografía

• Cortometrajes

La hagonía de Agustín (1975)

Furbus (1976)

Film familiar (1976-1978)

El orificio de la luz (1977)

Elogio de las musas (1977)

La dramática pubertad de Alicia (1978)

Memorias de un paisaje (1979)

Acuérdate de Isabel (1979)

Filme Familiar (1980)

Diario de Marga (1980)

Naturaleza muerta (1981)

Retrato de Vicky (1982)

Apuntes de un rodaje (1982)

Souvenir (1986)

Correspondencia José Luis Guerin-Jonas Mekas, (dir. José Luis GUERIN, Jonas MEKAS), España, Acción Cultural Española / Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) / Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2011, 100 min.

• Largometrajes

Los motivos de Berta, España, Producciones Cinematográficas Guerin, 1985, 115 min.

Innisfree, España, Sherlock Films, 1990, 110 min.

Eulàlia-marta / Porta de l'àngel [episodio del film coral *City Life*], Países Bajos (Holanda), Coproducción Holanda-Argentina; Rotterdam Films, 1990, 251 min.

Tren de Sombras (El espectro de Le Thuit), España, Grup Cinema-Art / Films 59, 1997, 88 min

En construcción, España, Ovideo TV, 2001, 121 min.

En la ciudad de Sylvia, España, Coproducción España-Francia; Eddie Saeta S.A. / Château-Rouge Production, 2007, 90 min.

Guest, España, Versus Entertainment / Roxbury Pictures, 2010, 124 min.

• Mediometrajes

Unas fotos en la ciudad de Sylvia, España, Nuria Esquerra, 2007, 67 min.

Recuerdos de una mañana (Memories of a morning), Corea del Sur, Coproducción Corea del Sur-España; JIFF Project / Jeonju Digital Project, 2011, 47 min.

Dos cartas a Ana (2011), en *José Luis Guerin: La dama de Corinto: un esbozo cinematográfico* [catálogo], Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2011

• Instalaciones para museos

Las mujeres que no conocemos (Pabellón de España, Bienal de Venencia, 2007)

La dama de Corinto (Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2010-2011)

1.2. Filmografía comentada desde un enfoque espacial

1.2.1. Primera etapa. Cortometrajes

Entre 1976 y 1983 Guerin realiza diversos cortometrajes, que traslucen los pilares temáticos de su filmografía posterior⁹⁹: la muerte y el afán contracultural, el interés por el ser humano, el amor y el homenaje al cine y el poder evocador del espacio y los objetos. Como señala Myriam Mayer, tras esta etapa Guerin ya había encauzado un estilo propio interesado en “indagar en la tramoya del tiempo, en encontrar sus huellas en los seres humanos, el espacio, los objetos, el arte”¹⁰⁰. Puesto que no ha sido posible visionar los cortometrajes de Guerin (a excepción de *Souvenir*, que sí está editado), los citaremos a título informativo según la clasificación temática que Mayer establece:

I. La muerte y el afán contracultural

- La hagonía de Agustín (1975)
- Furbus (1976)

II. El interés por el ser humano: el ser humano en su intimidad y el testimonio amoroso

- *Film familiar* (1976-1978)
- *Elogio de las musas* (1977)
- *La dramática pubertad de Alicia* (1978)
- *Acuérdate de Isabel* (1979)
- *Filme Familiar* (1980)
- *Diario de Marga* (1980)
- *Retrato de Vicky* (1982)

III. El amor al cine

- *El orificio de la luz* (1977)
- *Apuntes de un rodaje* (1982)

IV: El poder evocador del espacio y los objetos

- *Memorias de un paisaje* (1979). Este trabajo ya refleja un interés sobre la erosión del tiempo cristalizada en el espacio, y apunta hacia una cierta memoria del paisaje que será un tema recurrente en sus largometrajes.
- *Naturaleza muerta* (1981). Con la intención de recrear una atmósfera sugerente a partir de las naturalezas muertas de J.S. Chardin, el cortometraje comienza dando a ver montañas de objetos apilados, y con ello denota un temprano interés por evocar las ausencias y sugerir, en este caso a partir de los objetos, multitud de historias libres a la interpretación del espectador.
- *Souvenir* (1986)

1.2.2. Segunda etapa. Largometrajes

Los motivos de Berta... Fantasía de pubertad (1983)

Con 23 años Guerin estrena este primer largometraje, una película intimista que transcurre en “Sotoluengo” (filmada realmente en Melque de Cercos) y relata el cambio vital de una joven en el periodo de la pubertad. El contexto escogido para ambientar la historia es la Segovia rural de *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973), y particularmente el entorno donde se filmó *Elisa, vida mía* (Carlos Saura, 1979). Es también el mismo paisaje donde Guerin rodó el cortometraje *Memorias de un paisaje* (1979).

⁹⁹ MAYER, Myriam, *Marinero en tierra: el personaje de Antonio en el documental de José Luis Guerin* En construcción, p.9

¹⁰⁰ *ibid.*, p.13

Guerin concibe esta película como una transcripción figurativa de algunas constantes repetidas en su colección de diarios de pubertad: una fuerte sensación de aislamiento, la fascinación por lo nuevo y desconocido, los mitos y los temores, entre otros. El autor matiza que “en esos diarios el aislamiento se expresa frecuentemente mediante la transcripción idílica e inconscientemente metafórica de una hermosa isla virgen, y que en mi transcripción al film he resuelto en el marco de una aldea casi fantasma”¹⁰¹. Por ello en esta película Guerin no pretende realizar un retrato costumbrista de la España rural del momento, sino incorporar el entorno geográfico como un marco ideal imaginario (que no abstracto, matiza el autor¹⁰²), que viniese a significar un fuerte grado de aislamiento. De hecho, Sotoluengo es un topónimo ficticio, que en la actualidad no designa ningún municipio segoviano.

Este entorno viene caracterizado por amplias extensiones de triguero e innumerables cruces de caminos, donde destacan dos lugares singularizados: la *Chopera de los enamorados* y el *Pozal de la culebra*; junto a dos espacios ligados a la fantasía infantil: la cabaña construida por Berta y su amigo-niño, y los restos calcinados de un coche accidentado, ambos lugares apartados de la aldea. Estos parajes, que Berta recorre libremente en bicicleta, serán episódicamente habitados por personajes enigmáticos y foráneos (el poeta suicida, la troupe cinematográfica), de modo que conforme la película avanza el paisaje se contagia de una atmósfera de irrealidad y deviene un territorio de carácter fronterizo¹⁰³.

El *Pozal de la Culebra* es una partida de campo delimitada por un muro de piedra que encierra un caserón semiderruido (la localización principal de *Elisa, vida mía*), que es la morada temporal de un personaje lánguido, ataviado como un corsario, que deambula por las lomas aguardando a su amada, muerta en el accidente que los restos del coche atestiguan. Con este personaje, realidad y fantasmagoría se entrelazan a través del paisaje. El coche calcinado, en tanto que “indicio” secreto de una presencia-ausente (en realidad, de un fantasma), parece sentar precedente sobre el papel evocador que los objetos, espacios y paisajes desempeñarán en sus largometrajes posteriores.

A nivel discursivo, el entorno se configura de forma fragmentada, de modo que la construcción fílmica del espacio elimina cualquier rastro de singularidad local. De este modo el espacio habitado adquiere la condición de “espacio intercambiable”. Como señala Mayer: “el espacio diegético está construido mediante una escritura fragmentada (nunca vemos un plano general del pueblo) y el uso minucioso de una banda sonora conscientemente elaborada (ecos y puentes sonoros construyen el espacio). Sotoluengo se parece a cualquier pueblo castellano que se precie, a Hoyuelos o a Fuentetoba”¹⁰⁴. En defecto de la información de referencia que nos proporcionarían las panorámicas o planos generales, el sonido permite en este caso imaginar una cierta escala espacial: cuidando que cualquier acción sonora ejecutada en cualquier punto de la aldea pudiese escucharse desde cualquier otro, generando así la ilusión de un pueblo de pequeñas dimensiones.¹⁰⁵

¹⁰¹ GUERIN, José Luis, «Origen del proyecto», p.47

¹⁰² *Ibid.*, p.48

¹⁰³ A este respecto, Antonio Saura menciona que “raramente el contenido de una obra de arte merece el calificativo de “realismo mágico” como LOS MOTIVOS DE BERTA de GUERIN: recordemos la patente desaparición del alrededor para mostrar la intensa presencia de sus protagonistas-niños, y cómo un escenario ideal y ascético, una naturaleza vista y despoblada, se nos ofrece como lugar de soledad y premonición donde todo es posible”. SAURA, Antonio, «Acerca de los motivos de Berta», p.55

¹⁰⁴ MAYER, Myriam, *Le temps des fantômes. Approche a l'oeuvre cinématographique de José Luis Guerin*, p. 384

¹⁰⁵ TORRES, Sara, «Los Motivos de Guerín», p. 44.

Eulalia-marta / porta de l'angel
Episodio de la película colectiva City Life (1988)

Tras su primer largometraje Guerin rodó uno de los doce capítulos del film *City Life* (1988), un proyecto coral sobre la vida en las ciudades planteado desde la diversidad cultural. Sin embargo, el montaje final no corrió a cuenta del autor, que ha confesado su descontento con el resultado final de la obra.

Innisfree (1990)

Durante un viaje mítomano a Irlanda, Guerin visitó el pueblo en que se localizó la película *El Hombre Tranquilo*¹⁰⁶ de John Ford. Tras constatar cómo los lugareños habían integrado el recuerdo de aquel rodaje a su ámbito cotidiano, incluso a su imaginario turístico, Guerin decide rodar allí una película titulada igual que el pueblo donde transcurrió la historia de Ford: "Innisfree". La película nace así como un rastreo del legado material e inmaterial de aquella filmación en aquella geografía, y bajo este pretexto genera un universo nuevo que evoca algunos pasajes de *El Hombre Tranquilo*. De este modo, en Innisfree "se enredan" dos mundos: aquél recreado por Ford en su película (que no deja de ser una evocación de su Irlanda natal), y aquél filmado por Guerin (memoria viva en los lugareños), ambos equiparados a un mismo nivel de realidad.

Podemos pensar en *Innisfree* como en una película que se interroga por el fuera de campo, por el espacio en off, de otra; es decir, por la realidad del lugar filmado: ¿quién habita hoy esta geografía? ¿qué huellas de aquel rodaje perduran en ella? ¿qué rasgos de aquellos paisajes fílmicos han resistido el paso del tiempo?

Innisfree es más que un documental sobre otra película, es una obra compleja y poliédrica que se plantea como una indagación más allá de las borrosas fronteras entre la realidad y la ficción, la actualidad y la memoria, la crónica y el mito, el documental y el relato. Citando a Mayer: "la película evoca la ausencia, da presencia a los ausentes, articula y hace coexistir los tiempos, las leyendas y las historias"¹⁰⁷. *Innisfree* puede entenderse así como una película que se desenvuelve en torno a distintas formas de ausencia y ficción que, de manera evidente, se inscriben en el espacio. Los aspectos de carácter espacial que interesa destacar son:

1. La condición irreal del topónimo

La primera forma de ausencia está implícita en el propio título: Innisfree es un lugar irreal, no existe. En realidad, el pueblo donde se localizan ambos filmes se llama Cunga St. Feichin, mientras que "Innisfree" es un lugar imaginario inventado por el poeta irlandés William B. Yeats en su poema *The lake isle of Innisfree* (1980).¹⁰⁸ Un lugar mítico que reunía todo lo que Irlanda tiene de prodigioso: sus leyendas, sus baladas, sus gentes... En este sentido, Guerin reproduce la trampa toponímica de Ford, anclando su película en una topografía real rebautizada como un lugar irreal.¹⁰⁹

¹⁰⁶ *The Quiet Man* [Traducción del título: El Hombre Tranquilo], (dir. John FORD), USA, Republic Pictures, 1952, 129 min.

¹⁰⁷ MAYER, Myriam, *loc. cit.* p. 388

¹⁰⁸ "I will arise and go now, and go to Innisfree" es el verso citado en ambos filmes, enunciado por el personaje de Sean Thorton en *The Quiet Man* cuya voz se introduce en off en *Innisfree*. Se trata de un extracto del poema "The Lake isle of Innisfree" [William Butler Yeats. 1890].

¹⁰⁹ Tal como señala Zigor Etxebeste, Innisfree es doblemente "un sueño, una irrealidad convertida en realidad a través del cine". ETXEBESTE GÓMEZ, Zigor, «Balada de un hombre tranquilo», p.54

2. La incorporación de la ruina

La película comienza con los descendientes de Ford en torno a la ruina del antiguo *cottage* familiar, recordando su estado original. La secuencia ya ilustra el especial interés de Guerin por “recuperar a los muertos mostrando las ausencias, las ruinas”¹¹⁰, que será más evidente en *Tren de Sombras*. Este tipo de construcción vernácula actúa como leitmotiv narrativo que recorre la película transversalmente.

Empecé la película por lo que yo pensé que era la imagen originaria, que es el cottage (la casa) en ruinas. [...] En ese cottage está el origen de Ford, de *The Quiet Man*, y de un pueblo, entonces todo se va interrelacionando de una manera muy compleja.¹¹¹



Fig. 155. Cottage en ruinas

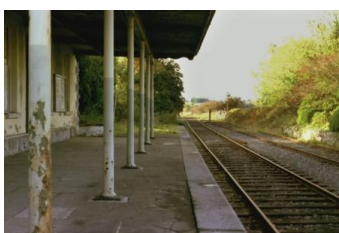


Fig. 156. Estación Castle Town. Encuadre de Guerin en *Innisfree*



Fig. 157. Estación Castle Town. Encuadre de Ford en *The Quiet Man*

3. El uso de encuadres con ausencia de presencias humanas (las cuales se evocan mediante el sonido).

Guerin reproduce los mismos puntos de vista de Ford sobre algunas localizaciones de *El Hombre Tranquilo*, evocando las andanzas de los personajes fordianos a través de la banda de sonido (diálogos, fragmentos musicales, etc) de la antigua película. Son encuadres de espacios vacíos, sin presencia de cuerpos. En este sentido, como señala Zigor Etxebeste¹¹², resulta ilustrativa la secuencia de *Innisfree* que recrea, encuadre por encuadre, los planos que Ford utilizó en la llegada del protagonista, Sean Thorton, a la estación de Castletown. La artimaña de Guerin es abrumadoramente sencilla y su efecto evocador y fantasmal pleno: contemplamos los mismos espacios que contempló Ford, mientras oímos (como resucitados) a sus personajes de ficción¹¹³. Guerin reproduce la puesta en escena de determinadas secuencias de *El Hombre Tranquilo* (por ejemplo, la carrera de caballos), y con ello introduce la noción de “tiempo dislocado”, según señala Myriam Mayer: “una temporalidad mítica donde el sueño se mezcla con la realidad, donde la ficción se empapa de lo real, donde lo real nutre la ficción”.¹¹⁴

Tren de sombras. El espectro de le Thuit (1996)

La película fue rodada en 1996 en Normandía y constituye un auténtico canto de amor de José Luis Guerin al cine. *Tren de sombras. El espectro de Le Thuit* plantea una compleja reflexión en torno a la memoria, el poder embalsamador de las imágenes y el dispositivo del montaje cinematográfico como forma de escritura, tomando como motivo inicial el encuentro de unos

¹¹⁰ ARROBA, Álvaro, «Conversación con José Luis Guerin», p. 72.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² ETXEBESTE GÓMEZ, Zigor, «Balada sobre un hombre tranquilo», p.55

¹¹³ A este respecto señala Daniel Vázquez: “En *Innisfree*, el sonido y el espacio están separados e impregnados por el pasado. Cada plano está mancillado por el éter que flota en del ambiente profanado por otra cámara.” VÁZQUEZ VILLAMEDIANA, Daniel, «Simbiosis del espacio y el sonido en el cine de Guerin», p.52

¹¹⁴ MAYER, Myriam, *loc. cit.* p. 390.

supuestos restos de metraje familiar. Con esta película Guerin avanza hacia un progresivo discurso sobre la cristalización de la memoria, la potencia resucitadora del cine y la precariedad del soporte cinematográfico.

La película transcurre en la mansión familiar de los Fleury, emplazada en la localidad francesa de Le Thuit. La historia se compone de dos partes diferenciadas. La primera se narra en dos tiempos, pasado y presente, donde los espacios permanecen como una constante transversal en el transcurso de la película (la casa, el jardín, el bosque, el lago, las calles del pueblo), y traslucen la gran carga evocadora que les da el transcurrir del tiempo. La segunda, se sitúa en un tiempo abstracto y un lugar desvinculado de la historia, una sala de montaje, donde se experimenta con el soporte de la película amateur, y la moviola reescribe la historia familiar.

El “pasado” se recrea mediante el visionado de un decrepito film amateur rodado por Monsieur Fleury en 1930, que muestra un tiempo dulce de plenitud familiar; mientras que el “presente” se recrea a continuación, como una exploración minuciosa de la cámara sobre ese mismo entorno, la casa y los objetos, para rastrear en ellos las huellas de la presencia familiar.¹¹⁵

En este recorrido de la cámara, Le Thuit se muestra tal como es en la actualidad, desde una dinámica ajena a la familia Fleury. Si el “antes” se presentaba como una película muda en blanco y negro, el “ahora” se muestra en color, sujeto a la fenomenología del ambiente: el paso de los vehículos, los rumores del viento, la lluvia, etc. En esta revisitación del entorno familiar, se produce un recorrido espacial de aproximación hacia lo íntimo: de las calles de la localidad a la ruina del castillo, del bosque al jardín, de la casa a sus dependencias por separado. En este tránsito la imagen se embellece progresivamente y se disuelve en un registro de reflejos, brillos y sombras, acompasado por una sinfonía que alterna la música extradiegética con rumores de la naturaleza y sonidos domésticos. Esta sinfonía impregna los espacios, siempre vacíos, de una atmósfera de sortilegio y encantamiento.

Respecto al espacio interesa destacar varios aspectos:

1. La película redonda en temáticas recurrentes en las anteriores películas (el cine dentro del cine, especialmente) y reincide en una cuestión esencial: el espacio actúa como gozne que permite evocar una ausencia haciendo coexistir los tiempos pasado y presente.

2. Parte de esta evocación se apoya a nivel discursivo en la repetición episódica de algunos encuadres una vez ha pasado el tiempo y el espacio ha sido desprovisto de presencias físicas. Si en *Innisfree* los ausentes se reinscribían en el espacio mediante analogías sonoras, aquí se evocan sigilosamente gracias al reflejo y a la sombra (principal leitmotiv de la película inspirado por el texto de Gorki *El reino de las sombras*). Todo ello invita a percibir el interior doméstico como un espacio de ensoñación fílmica.

3. El espacio vacío, poblado de objetos alusivos a la familia y al paso del tiempo, adquiere así la apariencia de una naturaleza muerta, tal como han referido Miguel Ángel Lomillos o Isabel Escudero, que señala “los desiertos parajes y el solitario palacio poblado de sombras [...], las pálidas fotografías en las estancias vacías abandonadas por los efímeros vivos, “naturalezas muertas”, que por extraña paradoja, han adquirido una suerte de eterna vida”¹¹⁶

¹¹⁵ Como señala Miguel Ángel Lomillos, la elección del año no es baladí, pues la fecha se corresponde con la transición del cine mudo al cine sonoro. El film familiar en el fondo viene a representar el cine mudo primitivo (el de los hermanos Lumière), al que puede homologarse fehacientemente gracias a aspectos como el uso de la cámara participativa, la luz natural o los emplazamientos exteriores. LOMILLOS, Miguel Ángel, «El cine de José Luis Guerin: cuando el metacine se convierte en meta», p.28.

¹¹⁶ ESCUDERO, Isabel, «Las ánimas de lo inanimado en torno a *Tren de Sombras* de José Luis Guerin», p 31

4. Existe una oposición muy fuerte entre el entorno urbano y el espacio íntimo de la mansión familiar. Isabel Escudero se refiere a ella como un espacio donde “se ha practicado el vacío”, de modo que la casa “se ha convertido en un bálsamo consolador, como una líquida muralla separadora de la barbarie de afuera.”¹¹⁷

En este sentido, Gabriel Villota apunta que *Tren de Sombras*, como anteriores películas de Guerin, incorpora la mirada documental sobre un lugar. Pero si bien *Innisfree*, entendido como lugar geográfico, se situaba a medio camino entre la historia y la leyenda, “en la realidad prosaica de Le Thuit la única leyenda se esconde tras los muros de la mansión de los Fleury, dentro de esa inmensa cámara oscura en la que las sombras del exterior se proyectan, creando fantasmas.”¹¹⁸. Evidente metáfora, por otro lado, del cinematógrafo.



Fig. 158. Imágenes del supuesto film familiar



Fig. 159. Sombras y reflejos al interior de la mansión familiar



Fig. 160. El fluir cotidiano en la localidad de Le Thuit

5. La representación del entorno urbano recurre al uso de “planos coreografiados”, donde se articula un movimiento sincopado de presencias anónimas en actitud cotidiana (el barrendero, el grupo de colegiales, los coches, las bicicletas... cruzan alternativamente el encuadre). Tal como señala Villota, estos planos están muy sujetos a la tensión del espacio en off: “de algún modo, también con estos encuadres la vida “real” parece desarrollarse más allá de lo que la cámara registra.”¹¹⁹

Innisfree y *Tren de sombras* evidencian una característica esencial de la producción de Guerin: el difuminado de la línea fronteriza que separa el documento del poema, el documental de la ficción. Si en estas dos películas descubriéramos -a través de la palabra, las fotografías, las piedras o los objetos- las diferentes capas historia sedimentadas en los espacios, la arqueología de la memoria será el tema central de su siguiente película, *En construcción*.

En construcción (2001)

El rodaje de esta película, sin duda la más popular de Guerin, fue una experiencia compartida con sus alumnos del Máster de Documental de Creación, que se prolongó alrededor de tres años y se localizó en el Barrio del Raval de Barcelona, conocido como el Barrio Chino.

Mediante el seguimiento de un edificio en construcción, la película documenta los procesos de gentrificación del barrio a través de las transformaciones de su paisaje urbano y humano. Tomando como eje la transformación del lugar, *En construcción* teje una delicada metáfora existencial en torno a la memoria (individual y colectiva) y el paso del tiempo (en el contexto del

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ VILLOTA TOYOS, Gabriel, «Última parada para un tren espectral (A propósito de *Tren de Sombras*, De José Luis Guerin)», p.23

¹¹⁹ *Ibid.*

cambio de milenio, el Barrio Chino simboliza la extinción del siglo XX). En torno a este film es común trazar un paralelismo entre la construcción de la obra arquitectónica por un lado, y la de la propia película por otro: “tendríamos un doble construir sobre lo construido; de una parte, el bloque se edifica sobre el solar que otro deja, y de otra, en lo que ahora nos atañe, la edificación de un film”¹²⁰. Tal como Guerin ha reconocido en muchos medios, la idea de la película no nace previamente al rodaje sino a medida que éste avanza, perfilándose gracias a una sagaz articulación de historias mínimas, casi anecdóticas (diálogos, sentencias, retratos...) que van tomando forma en la mesa de montaje.

En construcción es una película de carácter documental que transita los aledaños de la ficción, operando sobre la realidad para desentrañar de ella matices sorprendentes:

Aquí está lo que yo denomino “puesta en situación”, que es parecido a la puesta en escena pero tiene matices distintos; se trata de crear una situación y elegir a los personajes [...]. Después lo que cuenta no son sólo esas personas sino más bien su interacción. [...] Si en la ficción se habla de la química entre los personajes, en el documental esa química se erige en protagonista de todo, y trasciende a la idea de interpretación porque ellos están siendo coguionistas y dialoguistas de la película.¹²¹

Desde la base de este “pacto con la realidad”, Guerin ofrece una delicada mirada hacia sus personajes en el contexto cotidiano del barrio (vecinos, prostitutas, indigentes, inmigrantes, operarios de la construcción), retratando a su vez el propio entorno (comercios, descampados, grafitis), tanto desde la calle como desde el interior de los inmuebles. Este retrato ambiental se apoya en referentes urbanos y arquitectónicos reconocibles, como las chimeneas industriales o la iglesia de San Pau, que actúan de testigos silenciosos del paso del tiempo.

Sin embargo a nuestro análisis interesan también otros aspectos, como:

1. El control sobre la escala espacial.

Al igual que en *Los Motivos de Berta*, el espacio fílmico se construye de manera fragmentada. No hay panorámicas generales del entorno, ni se muestran claramente sus límites, como tampoco la posición relativa entre sus calles y comercios. La cámara estática ofrece visiones parciales desde el edificio en construcción a sus aledaños, de manera que el espacio fílmico se va construyendo como un plano-contraplano. Si bien esta representación no permite percibir del todo la estructura del espacio físico, sí traslada la impresión de un continuum coherente.

2. Los campos vacíos tienen en *En construcción* un sentido distinto a las anteriores películas.

En su mayoría, se trata de encuadres que muestran perspectivas de azoteas desde interiores domésticos: paisajes poblados de grúas, antenas, coronaciones arquitectónicas, hitos urbanos y demás figuras inertes.

3. La utilización de elementos arquitectónicos en la composición de sub-encuadres.

El uso de los huecos de fachada como sub-marcos en la composición del encuadre es un recurso muy generalizado en la puesta en escena.

...Unas fotos en la ciudad de Sylvia (2007)

En la ciudad de Sylvia (2007)

Las mujeres que no conocemos (2007)

¹²⁰ GARCÍA JUÁREZ, José Antonio, «El Hombre de la Cámara», p.65

¹²¹ ARROBA, Álvaro, «Conversación con José Luis Guerin», *Op. cit.* p.70

Este conjunto de obras autónomas, concebidas bajo registros diferentes, compone una suerte de tríptico en torno la representación de “la mujer fantasmada”. Si bien cada pieza tuvo su propio circuito de distribución, pueden entenderse como resultado de un único proceso creativo que ha cristalizado bajo formas diversas.

...*Unas fotos en la ciudad de Sylvia* nació del material de investigación para el largometraje *En la ciudad de Sylvia*. Este trabajo, configurado como una sucesión muda de imágenes estáticas, se narra a través de intertítulos a modo de soliloquio urbano. En realidad, ilustra el viaje personal de Guerin en su personal peregrinaje tras los referentes literarios de Dante, Petrarca, Goethe y Baudelaire, a través de las ciudades de Aviñón, Barcelona, Florencia, Madrid, Marsella, Paris y Estrasburgo principalmente.

Este proyecto ha tenido su principal circuito de exhibición en filmotecas, festivales de cine y museos, y también ha sido editado en DVD. En el libreto de esta edición Nuria Esquerra (montadora habitual de Guerin) cita cómo surgió el proyecto y su espíritu: “Montar imágenes fijas obliga a efectuar una minuciosa selección para escoger ese instante en fuga que probablemente se nos escaparía en movimiento, pero que congelado adquiere un nuevo valor.”¹²²



Fig. 161. Imagen de Estrasburgo



Fig. 162. Imagen de “la fugitiva” de espaldas, en una ciudad indeterminada

En la ciudad de Sylvia es un largometraje de ficción rodado con un equipo técnico y artístico, exhibido en salas de cine. Su motivo argumental es compartido con el proyecto anterior, si bien mantiene un tono mucho menos narrativo.

Las mujeres que no conocemos es una instalación realizada por Guerin para el Pabellón de España en la Bienal de Venecia (2007). Retomando como argumento la persecución quimérica de “la fugitiva” por las calles de una ciudad anónima, el montaje se componía de veinticuatro soportes rectangulares que acompañaba secuencias fotográficas de mujeres retratadas en entornos urbanos. Las imágenes se ritmaban de tal manera que resonaban entre sí, y la composición invitaba a pensar en estar viendo una película en veinticuatro cuadros.¹²³



Fig. 163. Imagen de la instalación

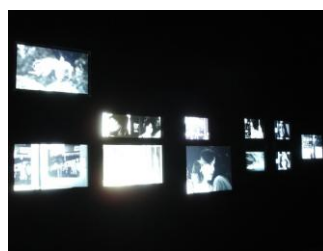


Fig. 164. Imagen de la instalación

¹²² ESQUERRA, Nuria, «A propósito del montaje de “...Unas fotos en la ciudad de Sylvia”», p.43

¹²³ CENTRE DE CULTURA CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA (CCCB), [en línea]

Guest es la última película de Guerin estrenada en cine, y está filmada “cámara en mano” por el propio cineasta durante los viajes de promoción de *En la Ciudad de Sylvia* por festivales de cine de todo el mundo. La película, rodada entre agosto de 2007 y agosto de 2009, compone un retrato de tinte antropológico que incluye personajes, ambientes y retazos urbanos de las ciudades que el cineasta visitó como invitado.

La cámara siempre la llevo también para tomar notas, como cuaderno, y después de pasar por Bogotá me di cuenta de que esos esbozos trascendían y que eran la propia película. Sobre todo cuando comencé a ver las relaciones que se creaban entre las ciudades. No como un catálogo de minipéculas, de compartimentos estancos, sino como un entramado de correspondencias, con ecos, con simetrías.¹²⁴

Guest adopta así la forma de diario de viaje que muestra los diferentes encuentros que jalonan sus visitas a ciudades tan dispares como Vancouver, La Habana, Jerusalén, Nueva York, Bogotá o Venecia, entre otras. Tal como reza la sinopsis¹²⁵, este diario puede adoptar la forma de apunte fugaz, o la del desarrollo secuencial, el registro de “cine-directo” o el “film-poema”.

En este itinerario errático, pautado por los festivales, la convivencia temporal del cineasta y los ocupantes del espacio público despierta ciertos afectos que le permiten documentar sus trayectorias vitales, filmando “pequeños retratos, pequeñas películas”. En torno al testimonio particular de seres anónimos que comparten sus recorridos o espacios vitales en la filmación, el montaje sugiere sin embargo una fisonomía común del desarraigo y la marginalidad que parece sustentada en una “tipificación” de personajes recurrentes: los predicadores, los acordeonistas, los vagabundos, los vendedores ambulantes... estos últimos, inscritos como figurantes en *En La ciudad De Sylvia*.

Son personajes que a menudo conllevan el eco de una cultura popular, campesina incluso, que no encuentra arraigo en la nueva ciudad que les acoge. Y esa perspectiva del desarraigo es común a todos los personajes que he filmado últimamente. Y yo desde mi confortable estatuto de invitado errante, me imagino a veces como una especie de trasunto cómodo de ellos, y les miro, les observo, e invento historias.¹²⁶

Guest podría entenderse así como una cartografía a gran escala a modo de collage en la que (desde la perspectiva del cineasta) es posible reconocer una identidad colectiva caracterizada por el décalage y el desplazamiento. En torno a estos seres el paisaje urbano bascula de manera ambivalente. Por un lado, es retratado como un espacio representativo y politizado (a partir de hitos que cristalizan la memoria colectiva, como la estatua de Simón Bolívar en Bogotá), en contraposición a la memoria individual de algunos lugareños con la que a menudo entra en conflicto. Canal para el aprecio o desprecio a la política institucional, el espacio público está filmado como un espacio plenamente vital que favorece y cataliza en encuentro.

Guest (traducido al español como “invitado”) inscribe directamente en el título la noción de permanencia transitoria en los espacios, que se ve redoblada por la condición de tránsito e impermanencia que le es propia a los usuarios del espacio público, espacio paradigmático del fluir y del acontecer. La película pone así de manifiesto la connivencia de la mirada del viajero

¹²⁴ SARDA, Juan, «José Luis Guerin», [en línea]

¹²⁵ *Catálogo cine español 2010*, [en línea]

¹²⁶ *Correspondencias* (extracto Carta nº 4 a Jonas Mekas), [7':11"]

con aquélla del flâneur, una mirada receptiva a las revelaciones deparadas por el azar en el espacio de sus trayectos erráticos por ciudades que transita provisionalmente.

La dama de Corinto, un esbozo cinematográfico (2011)

Esta instalación audiovisual realizada por encargo del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia permaneció abierta al público del 15 de diciembre de 2010 al 28 de agosto de 2011. Con este proyecto Guerin buscaba confrontar la puesta en escena cinematográfica y la pictórica, partiendo de la consideración de la pantalla como un lienzo donde ambas disciplinas “se han soñado”.

La instalación ilustra la personal interpretación del cineasta sobre el mito que dio lugar al origen de la pintura según recoge Plinio el Viejo en su *Historia Natural*: tras un mal presentimiento ante su partida a la guerra, una dama corintia contorneó la sombra de su amado proyectada en la pared a la luz de una candela para conservar su recuerdo. “En este caso, la acción del dibujo es retener en la memoria una pérdida. Es una acción con mucho de conjuro. Se dibuja para retener y se dibuja para recuperar” cita Francisco Calvo¹²⁷. En este mito, que ilustra para el cineasta “la historia de amor de un trazo y una sombra”, el gesto de contornear la sombra para mantener presente al desaparecido vendría a evocar el sentido primigenio del cine: “el propósito de esa primera imagen fue pues el de fijar una sombra, de embalsamarla. En cierta forma se conseguía así detener el tiempo, apaciguar su amenaza”.¹²⁸

La exposición daba comienzo con el medimetraje epistolar *Dos cartas a Ana* y continuaba en las salas posteriores como un juego de resonancias entre los motivos abordados en las cartas, mediante una serie de proyecciones en diálogo con el espacio arquitectónico y con distintas pinturas de variadas épocas y escuelas. En un sentido parecido a *Las mujeres que no conocemos*, y también desde la renuncia a la imagen en color, Guerin indaga con este proyecto una forma de narrar a través de “cuadros-proyectados” en pantallas que se interpelan construyendo y deconstruyendo los mitos y las imágenes evocadas.¹²⁹ Este proceso pasa por una manipulación física de la imagen muy sustentada en la propia arquitectura museística gracias a una estudiada orientación de los proyectores respecto a las paredes, que tanto inducen perspectivas deformantes sobre las imágenes bidimensionales (transformándolas en formas abstractas), como las repliegan sobre las esquinas de la sala convirtiéndolas en cuadros tridimensionales en movimiento. El motivo de la sombra domina completamente la puesta en escena museística.

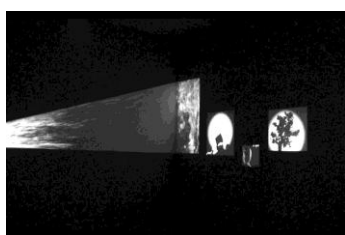


Fig. 165. Imagen de la instalación



Fig. 166. Imagen de la instalación

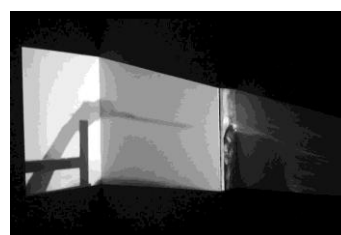


Fig. 167. Imagen de la instalación

El medimetraje *Dos cartas a Ana* se compone de dos cartas audiovisuales de Guerin dirigidas a Ana Portinari en 2010. A partir del mito de la dama de Corinto, que se representa como un

¹²⁷ CALVO SERRALLER, Francisco, «Asombro», en José Luis Guerin: *La dama de Corinto: un esbozo cinematográfico* [catálogo], p. 36

¹²⁸ José Luis Guerin: *La dama de Corinto, un esbozo cinematográfico* [catálogo], p. s/n

¹²⁹ *La dama de Corinto* [Texto de presentación de la exposición, Museo Esteban Vicente], [en línea]

diálogo dancístico entre la doncella y la sombra de su amado, se incorporan cuestiones como la relación entre la pintura y la naturaleza, y los posibles paralelismos entre ésta y el cine (entre otros, las similitudes entre los modos de producción de la obra, o la vocación compartida de retrato del natural y archivo de la memoria).

De esta pieza interesa reseñar la voluntad manifiesta de reconocer en la naturaleza nuevas figuraciones de los mitos clásicos (Afrodita, Caronte, Narciso), y la creación de nuevas imágenes a partir de los relatos de imágenes desaparecidas que han perdurado en forma de leyenda (como harían los pintores del Renacimiento a partir de las descripciones de Plinio el Viejo sobre cuadros que perecieron en el transcurso del tiempo, “imágenes para imaginar”, como la Afrodita de Zeuxis, la Minerva de Arelio, la Danae de Nicias o la Medea inacabada de Timónaco, entre tantos).



Fig. 168. Diálogo dancístico entre la dama corintia y la sombra de su amado



Fig. 169. La sombra y el trazo



Fig. 130. La sombra de la dama dialoga con la sombra inmóvil de su amado

Al igual que ...*Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, el mediometraje adopta una forma de soliloquio, ilustrando el viaje de Guerin en pos de la huella física del mito, esa posible “primera imagen” trazada por la dama que durante un tiempo subsistió en el Parnaso junto a la fuente de Pirene, cuyos restos tampoco han perdurado. En este peregrinaje por el paisaje y la topografía del mito, donde éste no termina de encarnarse, el relato fílmico se desliza entre la descripción (con la filmación de los restos arqueológicos, la cita de topónimos o referencias históricas) y la evocación (con la interposición de imágenes registradas en la naturaleza “que vienen de lejos” o secuencias de ficción que sirven para dota de corporeidad al mito). Polos no opuestos sino perfectamente enhebrados por el texto epistolar que, a modo de intertítulo, sustenta un relato fundamentalmente contado en imágenes que se puntúan con rumores de la naturaleza.

Correspondencias (2011)

En 2011 el Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona impulsó un proyecto de correspondencias audiovisuales a modo de intercambios epistolares entre cineastas donde participaron, entre otros, Víctor Erice, Abbas Kiarostami, Isaki Lacuesta o Naomi Kawase. En febrero del mismo año, el Festival Internacional de Cine Documental de Navarra *Punto de Vista* estrenó la correspondencia entre Jonas Mekas, cineasta emblema del cine underground americano y considerado por muchos como el precursor del diario filmado, y José Luis Guerin, considerado a estos efectos discípulo suyo. Ambos, cámara digital en mano, reflejan en estas correspondencias una manera compartida de entender el cine como reacción ante la vida (“react to life”, en palabras de Jonas Mekas).

Siendo a la vez una réplica a las cartas de Mekas, Guerin convierte sus correspondencias en un legado público de las claves que determinan su manera de hacer cine. Estas cartas se plantean como crónicas íntimas de viaje donde el autorretrato del cineasta convive con “pequeños retratos” de personajes conocidos y desconocidos tomados con su cámara digital. Tiempos y geografías dispersas se interrelacionan mediante la palabra como registros

documentales de un peregrinaje por lugares míticos en busca, nuevamente, de indicios capaces de encarnar en el presente las huellas de rodajes o figuras para él emblemáticas y desaparecidas. Un recorrido por la cita geográfica y cinematográfica apoyada en la adecuada mención de los topónimos (ya sea verbalmente o como en imagen-texto, como los bosques de Walden), o el tipo de encuadre con que se elige filmar (como el punto de vista con que se filma a los oficinistas de Tokio en clara alusión a *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock).

Imágenes en ocasiones coyunturales a su condición de “guest”, como las tomadas en el Festival de Cine de Br'eclav, que le sirven para ilustrar con eficiencia su actitud de permanecer expectante frente a una realidad reveladora:

Era la ilusión, un tanto disparatada, de que en cualquier momento de esa filmación, podría revelarse, dentro de ese encuadre, un orden secreto, un orden oculto. Esta idea, un poco disparatada, me mantiene atento a las figuras que entran y salen, al ritmo de las entradas y salidas de cuadro, a sus desplazamientos, a sus distintas escalas. Por momentos parece que las cosas se diluyen, se aplanan el movimiento. Pero de pronto hay algo, el movimiento de una cabellera que cruza con paso decidido, quizás una ciclista que irrumpe dentro de cuadro, algo que devuelve el sentido de orquestación a la imagen, de composición.

Recuerdos de una mañana (2011)

Este mediometrage no ha podido visionarse para este trabajo, pues no ha sido editado en DVD y permanece inédito en España. Se trata de un mediometrage documental en torno al suicidio de un vecino de Guerin al que éste solía filmar desde la ventana de su casa. La pieza recoge algunos testimonios de vecinos en torno al suicidio y la figura del fallecido, e indaga en diversas huellas que remiten al ausente. Según establece, “Este trayecto culmina en la larga y bella elegía que clausura la película. Un piso vacío que se habría dejado demasiado apresuradamente, está como salpicado de obras solitarias que nos remiten a la vez al violinista y a su ausencia: una partitura de Schubert, una película de Chaplin, Los sufrimientos del joven Werther de Goethe...”¹³⁰

Aunque el mediometrage se filma en los aledaños del domicilio de Guerin, se concibe de nuevo como un viaje que pretende renovar su mirada frente a su entorno cotidiano, en un sentido parecido a *En construcción*, alimentándose de la memoria y las vivencias de aquellos que comparten o han compartido con él un mismo espacio vital.

¹³⁰ MOREL, Guillaume, «Rompre la distance, à propos de *Recuerdos de una mañana* », p.92. Texto original : "Ce cheminement s'achève dans la longue et belle élégie qui clôt le film. Un appartement vide qu'on aurait quitté trop hâtivement est comme parsemé d'œuvres esseulées qui nous ramènent à la fois au violoniste et à son absence : une partition de Schubert, un film de Chaplin, Les souffrances de jeune Werther de Goethe..."

1.2.3. Síntesis. Aspectos transversales

Una vez analizadas las obras que integran la filmografía de Guerin desde una perspectiva espacial, podemos detectar, al menos, los siguientes aspectos característicos:

1. La incorporación del paisaje físico como paisaje subjetivo, actuando de marco existencial en el que se mueven los personajes. Entre estos paisajes adquieren relevancia las ruinas y los entornos de carácter fronterizo.
2. La utilización del espacio como canal físico del tiempo en fuga. Es decir, los espacios presentados aparecen ligados a la condición de provisionalidad (ya sea espacios sujetos a un proceso de transformación, o espacios que son recorridos o habitados transitoriamente).
3. Los espacios revisitados actúan como depositarios de una memoria (en forma de indicio o huella) y sirven de soporte para la evocación de una presencia ausente. Estas presencias se sugieren mediante procedimientos como la incrustación de una banda sonora independiente de la banda de la imagen, o introduciendo en la imagen una tensión procedente del espacio fuera de campo, que se incorpora mediante procedimientos indirectos como el reflejo o la sombra.
4. La utilización del espacio como sustento de una atmósfera de irrealidad o de encantamiento.
5. La condición irreal (o imaginaria) del topónimo
6. El uso generalizado del campo vacío, que se desocupa de presencias físicas. Este recurso se emplea para articular rimas visuales, repitiendo encuadres vaciados de las presencias con que se han presentado previamente. Con esta operación, el espacio adquiere el aspecto de naturaleza muerta.
6. La confrontación del espacio íntimo y el entorno urbano, el cual se representa mediante planos coreografiados.
7. La construcción del espacio fílmico fragmentado, con predominio del plano fijo con una fuerte componente dinámica (en campo y fuera de campo).
8. La utilización del sonido en la construcción perceptiva de los límites espaciales.

Parte de estos temas se incorporan de manera selectiva y algo más sintética al presente trabajo, pero otros necesariamente han de quedar a la espera de una investigación posterior, ya sea de manera complementaria o por separado. Por el momento, y debido a las imposiciones de tiempo y envergadura de este trabajo, nos hemos visto obligados a detenernos aquí.

1. 3. Participación y galardones

- **Los motivos de Berta, 1985**

Forum de Berlin - Premio Especial
Premio Calidad otorgado por el Ministerio de Cultura
Premio de Sant Jordi (RNE)

- **Innisfree, 1990**

Festival de Cannes. Un Certain Regard
Fotogramas de Plata Mejor Película Española
Premio Ciutat de Barcelona
Premio Sant Jordi (RNE)

- **Tren de sombras (El espectro de Le Thuit), 1997**

Festival de Cannes. Quincena de Realizadores
Premios Méliès de Oro y Plata otorgados por la Federación Europea de Festivales de Cine Fantástico (Fantasporto)
Festival de Cine de Ourense
Premio Calpurnia a la Mejor Película
Premio de la Crítica Sanchís Guarnier Festival de Sitges
Premio Nacional de Cine de la Generalitat de Cataluña
Premio Sant Jordi (RNE)

- **En construcción, 2001**

Goya a la Mejor Película Documental
Premio Especial del Jurado Festival de San Sebastián
Premio Fipresci de la Crítica Internacional
Premios Círculo de Escritores Cinematográficos
Premio Sant Jordi (RNE)

- **Premio Nacional de Cinematografía, 2001**

- **...Unas fotos en la ciudad de Sylvia, 2007**

Festival de Cine de Gijón. Sección Oficial
Vancouver Film Festival

- **En la ciudad de Sylvia, 2007**

(Ver Anexo 2)

- **Guest, 2010**

Festival de Venecia. Sección Orizzonti
Toronto Film Festival

- **Dos cartas a Ana, 2010**

- **Correspondencia Jonas Mekas – J.L. Guerin, 2011**

- **Recuerdos de una mañana, 2011**

Jeonju Digital Project

ANEXO 2. FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA En la ciudad de Sylvia. PREMIOS Y FESTIVALES

2.1. EN LA CIUDAD DE SYLVIA. FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Título original: En la ciudad de Sylvia

Duración: 85 minutos

Formato: Color

Salida: 14 de Septiembre de 2007

Guión y realización: José Luis Guerin

Países participantes: España (80%) y Francia (20%)

Producción: Eddie Saeta, S.A., y Château Rouge Production, con la participación de: TVE, S.A., Televisión de Catalunya, S. A.

Productores ejecutivos: Luis Miñarro, Gaëlle Jones

Directores de Producción: Nico Villarejo Frakas y Anne Bennet

1^{er} Ayudante de dirección: Pol Rodríguez

2^o Ayudante de dirección: Carolina Sarà, Amandine Escoffer

Asistente de Cámara: Álvaro Fernández Puig

Fotografía e Imagen: Natasha Braier

Script y Montaje de Imagen: Nuria Esquerra

Montaje de sonido: Marisol Nieves

Mezclas: Ricard Casals

Sonidista: Amanda Villavieja

Dirección artística: Mayte Sánchez

Intérpretes: Xavier Laffite (Él), Pilar López de Ayala (Ella), Tanja Czichi (Tanja), Laurance Cordier, Eric Dietrich, Charlotte Dupont

Vestuario: Miriam Compte

Maquillaje: Marie-Laure Texier

Peluquería: Pilartxo Díez

Lugares de rodaje: Barcelona, Estrasburgo

Espectadores: 24.019

2.2. EN LA CIUDAD DE SYLVIA. PREMIOS Y FESTIVALES

(Fuente: http://www.eddiesaeta.com/index_cine.html)

• 2007

Considerada una de las 10 mejores películas estrenadas en España por *Cahiers du Cinéma España* - 64ª Mostra de Venecia. Competición Oficial (Italia). Premio "Bizato de Oro" de la crítica

Toronto Film Festival (Canada)
Vancouver Film Festival (Canada)
New York Film Festival al Lincoln centre (USA)
Sao Paulo Film Festival (Brasil)
Marsella Film Festival (Francia)
Taipei Golden Horse Film Festival (Taiwan)
Belfort Film Festival (Francia)

• 2008






PALM Springs Film Festival (USA)
Harvard Film Archive (USA)
Portland Oregon Film Festival (USA)
Boulder Film Festival (USA)
Kosmorama Trondheim Film Festival (Noruega)
Miami Film Festival (USA)
Mercado Iberoamericano de Guadalajara (México)
Hong Kong Film Festival (China)
Bienal de Annecy (Francia)
Festival du Cinéma Espagnol de Nantes (Francia). Premio Jules Verne
San Francisco Film Festival
Nashville/Tennes Film Festival (USA)

Nat Film Festival (Copenhague)
Wisconsin Film Festival (USA)
Jewels of Spanish Cinema (Australia)
Bafici Film Festival (Buenos Aires)
Indianápolis Film Festival (USA)
Jeonju Film Festival (Corea del Sur)
Boston Film Festival (USA)
Edimburg Film Festival (Escocia)
London Spanish Film Festival (U.K.)
Karlovy Vary Film Festival (República Checa)
New Horizons Varsovia (Polonia)
Jerusalem Film Festival
New Horizons Polonia Film Festival
Melbourne Film Festival
Lima Film Festival
Sarajevo Film Festival
Santiago de Chile Film Festival
Bangkok Film Festival
Calgary Film Festival
Tokio Film Festival
Río de Janeiro Film Festival
Muestra itinerante USA (Febrero-Octubre)
Lubljana Film Festival (Eslovenia)
New York Film Archive Anthology








• 2009







National Gallery Washington
Fondazione Culturale (Milan)
Wexner Centenr for the arts of Columbus/Ohio-USA








ANEXO 3. DÉCOUPAGE








	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 1	1a		Intersección <i>Rue des Charpentiers,</i> <i>Rue De la Comédie,</i> <i>Rue Brûlée</i>	Plano largo	49" (TOTAL PLANO)
	1b		Intersección <i>Rue des Charpentiers,</i> <i>Rue De la Comédie,</i> <i>Rue Brûlée</i>	[Detalle: campo atravesado por figurantes y tranvía]	
	1c		Intersección <i>Rue des Charpentiers,</i> <i>Rue De la Comédie,</i> <i>Rue Brûlée</i>	[Detalle: 25" después él entra en campo y lo abandona por donde ella]	
	1d		Intersección <i>Rue des Charpentiers,</i> <i>Rue De la Comédie,</i> <i>Rue Brûlée</i>	[Detalle: el plano permanece 7" más sin protagonistas y con movimiento de figurantes]	
DURACIÓN SEGMENTO 1					48"
SEGMENTO 2	2		<i>Rue de la Mesange</i>	Movimiento de seguimiento	13"
	3		<i>Rue de la Mesange</i>	Movimiento de seguimiento (Contraplano)	8"
	4		<i>Rue de la Mesange</i>	Movimiento de seguimiento	15"








	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 2	5		<i>Rue de la Mesange</i>	Movimiento de seguimiento (Contraplano)	9"
	6		<i>Rue de la Mesange</i>	Movimiento de seguimiento	10"
	7		<i>Rue de la Mesange</i>	Movimiento de seguimiento (Contraplano)	6"
	DURACIÓN SEGMENTO 2				1':01"
SEGMENTO 3	8		<i>Rue du Vieux Marché aux Grains</i>	Movimiento de seguimiento	11"
	9		<i>Rue du Vieux Marché aux Grains</i>	Movimiento de seguimiento (Contraplano)	10"
	10		<i>Rue du Vieux Marché aux grains- Giro a Ruelle des Pelletiers</i>	Movimiento de seguimiento	12"
	11		<i>Rue du Vieux Marché aux grains- Giro a Ruelle des Pelletiers</i>	Movimiento de seguimiento (Contraplano)	7"






	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 3	12		<i>Ruelle des Pelletiers</i>	Movimiento de seguimiento	13"
	13		<i>Ruelle des Pelletiers</i>	Movimiento de seguimiento (Contraplano)	8"
	14		<i>Ruelle des Pelletiers</i>	Movimiento de seguimiento	6"
			DURACIÓN SEGMENTO 3		1':07"
SEGMENTO 4	15a		<i>Rue du 22 Novembre – Rue des Francs Burgeois</i>	Movimiento de seguimiento	36" (TOTAL PLANO)
	15b		<i>Rue du 22 Novembre – Rue des Francs Burgeois</i>	[Detalle: él entra en campo a los 28"]	
				DURACIÓN SEGMENTO 4	36"
SEGMENTO 5	16		<i>Avenue de la Marsellaise</i>	Movimiento de seguimiento	4"
	17		<i>Avenue de la Marsellaise</i>	Movimiento de seguimiento (Contraplano)	5"








	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 5	18a		<i>Avenue de la Marsellaise</i>	Movimiento de seguimiento	12" (TOTAL PLANO)
	18b		<i>Avenue de la Marsellaise</i>	[Detalle: tranvía cruza el campo a los 9"]	
	19		<i>Avenue de la Marsellaise</i>	Movimiento de seguimiento (Contraplano)	5"
	20a		<i>Avenue de la Marsellaise</i>	Movimiento de seguimiento	7" (TOTAL PLANO)
	20b		<i>Avenue de la Marsellaise</i>	[Detalle: tranvía abandona el campo a los 3"]	
	21a		<i>Avenue de la Marsellaise</i>	Movimiento de seguimiento (Contraplano)	4" (TOTAL PLANO)
	21b		<i>Avenue de la Marsellaise</i>	[Detalle: tranvía cruza el campo a los 2"]	

	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 5	22a		<i>Avenue de la Marsellaise</i>	Movimiento de seguimiento	12" (TOTAL PLANO)
	22b		<i>Avenue de la Marsellaise</i>	[Detalle: 1" después el tranvía abandona el campo]	
DURACIÓN SEGMENTO 5					49"
SEGMENTO 6	23		<i>Giro Rue de L'Arbre Vert a Rue de l'Epine</i>	Movimiento de seguimiento	9"
	24		<i>Rue de l'Epine</i>	Movimiento de seguimiento (Contraplano)	7"
	25		<i>Rue de l'Epine</i>	Movimiento de seguimiento	7"
	26		<i>Rue de l'Epine</i>	Movimiento de seguimiento (Contraplano)	6"
	27a		<i>Rue des Veaux</i>	Movimiento de seguimiento	1':10" (TOTAL PLANO)

	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 6	27b		<i>Rue des Veaux</i>	[Detalle: A los 32", él ha avanzado y ella parece avistarlo de reojo]	
	27c		<i>Rue des Veaux</i>	[Detalle: 5" después, él ha avanzado más, y ella parece avistarlo otra vez]	
	27d		<i>Rue des Veaux</i>	[Detalle: En el segundo 52", él se decide a hablarle, es el momento culmen]	
	27e		<i>Rue des Veaux</i>	[Detalle: 5" después, suena el móvil de ella, él se siente frustrado en su intento y frena el ritmo]	
	27f		<i>Rue des Veaux</i>	[Detalle: se distancian]	
	DURACIÓN SEGMENTO 6				
SEGMENTO 7	28a		Intersección <i>Rue des Sœurs</i> <i>Rue du Chapon</i>	Plano largo	58" (TOTAL PLANO)
	28b		Intersección <i>Rue des Sœurs</i> <i>Rue du Chapon</i>	[Detalle: en el momento en que ella abandona el campo, él entra efectuando el mismo trayecto]	

	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 7	28c		Intersección <i>Rue des Sœurs</i> <i>Rue du Chapon</i>	[Detalle: el plano permanece 30" más sin los protagonistas y con movimiento de figurantes]	
	DURACIÓN SEGMENTO 7				58"
SEGMENTO 8	29a		Intersección <i>Rue Brûlée, Rue de Parchemin</i>	Toma Fija	22" (TOTAL PLANO)
	29b		Intersección <i>Rue Brûlée, Rue de Parchemin</i>	[Detalle: contacto visual frontal, él se siente descubierto]	
	29c		Intersección <i>Rue Brûlée, Rue de Parchemin</i>	[Detalle: él abandona el campo por la derecha del encuadre]	
	30		Esquina <i>Rue des Pucelles/Rue de Parchemin</i>	Toma Fija (Contraplano)	6"
	31		Intersección <i>Rue Brûlée, Rue de Parchemin</i>	Toma Fija	6"
	32		Esquina <i>Rue des Pucelles/Rue de Parchemin</i>	Toma Fija (Contraplano)	3"

	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 8	33		Intersección <i>Rue Brûlée, Rue de Parchemin</i>	Toma Fija	6"
	34		Esquina <i>Rue des Pucelles/Rue de Parchemin</i>	Toma Fija (Contraplano)	5"
	35		Intersección <i>Rue Brûlée, Rue de Parchemin</i>	Toma Fija	11"
	36		Esquina <i>Rue des Pucelles/Rue de Parchemin</i>	Toma Fija (Contraplano)	4"
	37		Intersección <i>Rue Brûlée, Rue de Parchemin</i>	Toma Fija	25"
	38		Intersección <i>Rue Brûlée, Rue de Parchemin</i>	Toma Fija	4"
DURACIÓN SEGMENTO 8					1'32"
SEGMENTO 9	39		<i>Avenue de la Marsellaise</i>	Movimiento de seguimiento	9"
DURACIÓN SEGMENTO 9					9"








	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 10	40		<i>Rue de L'Arc en Ciel</i>	Movimiento de seguimiento	6"
	41		<i>Rue du Faisan</i>	Movimiento de seguimiento	9"
	42		<i>Rue du Faisan</i>	Movimiento de seguimiento (Contraplano)	3"
	43		<i>Rue du Faisan</i>	Movimiento de seguimiento	7"
	44		<i>Rue des Frères</i>	Movimiento de seguimiento (Contraplano)	4"
	45		Intersección <i>Rue du Faisan</i> <i>Rue des Juifs</i>	Movimiento de seguimiento	6"
DURACIÓN SEGMENTO 10					35"
SEGMENTO 11	46		<i>Rue de L'Arc en Ciel</i>	Movimiento de seguimiento	8"
DURACIÓN SEGMENTO 11					8"






	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 12	47a		<i>Ruelle de l'Esprit</i>	Toma Fija	24" (TOTAL PLANO)
	47b		<i>Ruelle de l'Esprit</i>	[Detalle: él la sigue y atravesan en umbral]	
DURACIÓN SEGMENTO 12					24"
SEGMENTO 13	48		<i>Passage Rue du Ciel à Rue des Pucelles</i>	Toma Fija	6"
DURACIÓN SEGMENTO 13					6"
SEGMENTO 14	49		<i>Rue des Pucelles</i>	Toma Fija	9"
DURACIÓN SEGMENTO 14					9"
SEGMENTO 15	50a		Paso <i>Rue de Sainte Catherine Ruelle du Caquet</i>	Toma Fija	30" (TOTAL PLANO)
	50b		Paso <i>Rue de Sainte Catherine Ruelle du Caquet</i>	[Detalle: 8" después, ella cruza el campo por la dcha del encuadre. Sólo un instante después él cruza en último plano]	
	50c		Paso <i>Rue de Sainte Catherine Ruelle du Caquet</i>	[Detalle: movimiento de figuración]	


	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 15	50d		Paso <i>Rue de Sainte Catherine</i> <i>Ruelle du Caquet</i>	[Detalle: 8" después, él retrocede]	
	50e		Paso <i>Rue de Sainte Catherine</i> <i>Ruelle du Caquet</i>	[Detalle: atraviesa el paso y mira en la dirección por donde ella se ha ido]	
	50f		Paso <i>Rue de Sainte Catherine</i> <i>Ruelle du Caquet</i>	[Detalle: toma la dirección errónea y abandona el campo por la izquierda del encuadre]	
DURACIÓN SEGMENTO 15					30"
SEGMENTO 16	51a		<i>Passage Rue du Ciel à Rue des Pucelles</i>	Toma Fija Detalle: él entra en campo en último plano por la dcha	10" (TOTAL PLANO)
	51b		<i>Passage Rue du Ciel à Rue des Pucelles</i>	[Detalle: él atraviesa el pasaje y mira a la derecha]	
DURACIÓN SEGMENTO 16					10"
SEGMENTO 17	52a		<i>Passage Quai de La Petite France</i>	Toma Fija [Detalle: ella cruza al fondo]	27" (TOTAL PLANO)
	52b		<i>Passage Quai de La Petite France</i>	[Detalle: figurante presidiendo el encuadre]	

	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 17	52c		<i>Passage Quai de La Petite France</i>	[Detalle: Tras 6", él cruza al fondo en la misma dirección que ella]	
	52d		<i>Passage Quai de La Petite France</i>	[Detalle: Tras 4" con el campo vacío, él retrocede y atraviesa el pasaje]	
	52e		<i>Passage Quai de La Petite France</i>	[Detalle: Gira y abandona el campo por la derecha del encuadre]	
DURACIÓN SEGMENTO 17					27"
SEGMENTO 18	53		<i>Rue des Hanneçons</i>	Toma Fija	8"
	54		<i>Rue de Sainte Catherine</i>	Toma Fija	5"
	55a		<i>Rue des Hanneçons</i>	Toma Fija	7" (TOTAL PLANO)
	55b		<i>Rue des Hanneçons</i>	[Detalle: él retrocede y le vemos volver sobre sus pasos]	
DURACIÓN SEGMENTO 18					20"








	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 19	56a		<i>Passage Quai de La Petite France</i>	[Regresa, avanza y gira saliendo de campo por la izqda del encuadre]	12" (TOTAL PLANO)
	56b		<i>Passage Quai de La Petite France</i>	[Detalle: Apenas 1" después de su salida de campo, ella cruza al fondo]	
DURACIÓN SEGMENTO 19					12"
SEGMENTO 20	57		Encuentro <i>Place de Saint Etienne, Rue des Pucelles</i>	Toma Fija	13"
DURACIÓN SEGMENTO 20					13"
SEGMENTO 21	58		<i>Rue des Pucelles</i>	Toma Fija	7"
	59		<i>Rue Brulée</i>	Toma Fija	5"
	60		<i>Rue des Pucelles</i>	Toma Fija	2"
	61		<i>Rue Brulée</i>	Toma Fija	4"








	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 21	62a		<i>Rue des Pucelles</i>	Toma Fija	9" (TOTAL PLANO)
	62b		<i>Rue des Pucelles</i>	[Detalle: él retrocede y le vemos volver sobre sus pasos]	
DURACIÓN SEGMENTO 21					27"
SEGMENTO 22	63		<i>Rue des Pucelles</i>	Movimiento de seguimiento	7"
	64		<i>Rue du Faisan</i>	Movimiento de seguimiento (Contraplano)	4"
	65		<i>Rue des Pucelles</i>	Movimiento de seguimiento	5"
	66		<i>Rue du Faisan</i>	Cámara de seguimiento (Contraplano)	3"
DURACIÓN SEGMENTO 22					19"
SEGMENTO 23	67		Encuentro <i>Place de Saint Etienne, Rue des Pucelles</i>	Toma Fija	9"
DURACIÓN SEGMENTO 23					9"

	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 24	68		<i>Ruelle de l'Esprit</i>	Toma Fija	7"
					DURACIÓN SEGMENTO 24
SEGMENTO 25	69		<i>Rue des Pucelles</i>	Toma Fija	6"
					DURACIÓN SEGMENTO 25
SEGMENTO 26	70		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija	14"
	71		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija	6"
	72a		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija	6" (TOTAL PLANO)
	72b		<i>Place de Saint Etienne</i>	[Detalle: él abandona el campo por la derecha del encuadre y éste queda vacío apenas 1"]	
	73		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija	12"








PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
74		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija	2"
75		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija (Contraplano)	6"
76		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija	5"
77		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija (Contraplano)	5"
78		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija	6"
79		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija	8"
80		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija	6"

SEGMENTO 26

	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 26	81		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija	26"
	82		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija	9"
	83		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija (Contraplano)	8"
	84a		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija	46" (TOTAL PLANO)
	84b		<i>Place de Saint Etienne</i>	[Detalle: Tras 23", un vendedor ambulante entra en campo y le ofrece un mechero]	
	84c		<i>Place de Saint Etienne</i>	[Detalle: 3" después de salir el vendedor, una joven entra en campo y le pide un cigarrillo]	
	85		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija	4"

	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 26	86		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija (Contraplano)	5"
	87		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija	4"
	88		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija (Contraplano)	6"
	89		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija	6"
	90		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija (Contraplano)	6"
	91		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija	9"
	92		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija (Contraplano)	4"

	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 26	93a		<i>Place de Saint Etienne</i>	Toma Fija	13" (TOTAL PLANO)
	93b		<i>Place de Saint Etienne</i>	[Detalle: finaliza el plano con él mirando fuera de campo (a Sylvie)]	
DURACIÓN SEGMENTO 26					3': 42"
SEGMENTO 27	94		<i>Impasse du Bain aux Plantes</i>	Toma Fija	11"
DURACIÓN SEGMENTO 27					11"
SEGMENTO 28	95		<i>Passage Rue du Ciel à Rue des Pucelles</i>	Toma Fija	5"
DURACIÓN SEGMENTO 28					5"
SEGMENTO 29	96		<i>Ruelle de l'Esprit</i>	Toma Fija	5"
DURACIÓN SEGMENTO 29					5"
SEGMENTO 30	97		<i>Rue du Tonnelet Rouge</i>	Movimiento de seguimiento	4"

	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 30	98		(Giro) <i>Rue du Tonnelet Rouge, Rue des Frères</i>	Movimiento de seguimiento (Contraplano)	3"
	99		(Giro) <i>Rue des Freres, Rue du Faisan</i>	Movimiento de seguimiento	5"
	100		(Giro) <i>Rue des Frères, Rue de la Croix, Rue du Ciel</i>	Movimiento de seguimiento (Contraplano)	6"
	101		(Giro) <i>Rue des Écrivans, Quai au Sable</i>	Movimiento de seguimiento	5"
	102		(Giro) <i>Rue des Écrivans, Quai au Sable</i>	Movimiento de seguimiento (Contraplano)	3"
	103		(Giro) <i>Rue des Veaux, Rue des Écrivans,</i>	Movimiento de seguimiento	2"
	104		<i>Rue Sainte-Barbe</i>	Movimiento de seguimiento	4"

	PLANO	ENCUADRE REPRESENTATIVO	LOCALIZACIÓN	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DURACIÓN
SEGMENTO 30	105		<i>Rue Sainte-Barbe</i>	Movimiento de seguimiento	5"
DURACIÓN SEGMENTO 30					34"

