

EN LA CIUDAD DE SYLVIA O LA CIUDAD DEL FLÂNEUR

In the city of Sylvia or the Flâneur's city

Dda. Luz Marina ORTIZ AVILÉS  <http://orcid.org/0000-0002-8117-9473>
Doctoranda. Universidad de Córdoba. España
I02oravl@uco.es

BIBLID [(2172-9077)11,2015,226-248]

Fecha de recepción del artículo: 04/04/2015

Fecha de aceptación definitiva: 08/09/2015

RESUMEN

El *flâneur*, una figura muy estudiada en disciplinas artísticas como la literatura, la pintura o la fotografía, principalmente, ha sido apenas insinuado en obras cinematográficas de forma que, aunque se pueden encontrar obras en que esta figura parece abocetarse, hasta ahora no había podido encontrarse una obra cinematográfica de referencia clara. Creemos que *En la ciudad de Sylvia* (2007), el cineasta catalán José Luis Guerin, viene a cubrir ese vacío referencial en el cine por lo que nuestro análisis y reflexiones pretenden arrojar luz sobre las relaciones que se establecen entre el protagonista del filme y esta figura del s. XIX.

Palabras clave: *flâneur*; *flânerie*; espacio urbano; callejeo; cine español.

ABSTRACT

The *flâneur*, a figure mainly related to artistic disciplines such as literature, painting and photography, has been scarcely approached in cinema. Although it is possible to find some films where this figure has been slightly insinuated, up to now we had not been able to find a cinematographic work that we can take as an obvious reference. We think José Luis Guerin's *En la ciudad de Sylvia* manages to fill that referential gap. Therefore our analysis and reflections try to shed light on the relations between the main character of the film and the *flâneur*.

Key words: *Flâneur*; *Flânerie*; Urban space; Wander; Spanish cinema.

1. Introducción

El filme *En la ciudad de Sylvia* forma parte de un tríptico de obras cinematográficas que giran en torno al encuentro entre un *flâneur* y una fugitiva. En orden cronológico: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), *En la ciudad de Sylvia* (2007) y *Las mujeres que no conocemos* (2007). La primera obra del tríptico es un fotomontaje secuencial, la segunda un filme al estilo convencional y la tercera una videoinstalación producida con motivo de la 52ª Bienal de Venecia 2007. De las obras que conforman el tríptico, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* va a resultar la más explicativa por lo que el cineasta catalán aconseja su visionado en segundo lugar, después de *En la ciudad de Sylvia* que, precisamente, va a resultar de gran interés por el trabajo de vaciado que Guerin lleva a cabo en ella.

En una entrevista realizada para Cahiers du cinema España, José Luis Guerin, a propósito de su filme *En la Ciudad de Sylvia*, dice que su objetivo en este filme ha sido hacer una película más depurada y “vaciada” donde, en ese proceso, el rasgo más ambicioso es el que afecta al personaje central: “Mi objetivo es que el personaje sea lo que ve: nada más” (Losilla, De Lucas, & Quintana, 2007, p. 25). Efectivamente nos encontramos en el filme con un personaje “vaciado” que se va configurando mediante aquello que mira y ve en un trabajo de registro y proceso. La visión del personaje, constituida por una mirada general pero también fragmentaria, será unas veces estática, otras, una mirada móvil. A propósito de esta característica o rasgo con que el cineasta catalán construye al personaje, y el énfasis mostrado en el mismo al vaciar al personaje de cualquier otra cosa que pudiera hablarnos de él más allá de aquello que observa, no podemos evitar establecer algunas relaciones entre el protagonista (Xavier Lafitte) y aquella figura del s. XIX de la que Charles Baudelaire fuera padre y a la que Walter Benjamin dedicara algunos de sus escritos, el *flâneur*.

En *En la ciudad de Sylvia*, José Luis Guerin registra un espacio urbano –el de Estrasburgo aunque podría ser cualquier otro– y la actividad que Xavier Lafitte tiene en él. El protagonista callejeará por la ciudad siguiendo los pasos de Pilar López de Ayala, en quien creará reconocer a una chica (Sylvie) que conoció hace seis años en esa misma ciudad, pero también callejeará sin rumbo

aparente, mientras mantiene una observación atenta y minuciosa, recreándose en los pequeños detalles. Esta mirada, además, será interpretativa, pues lo veremos recoger notas de cuanto llama su atención. Así, estos y otros rasgos, unidos a la primacía de la observación sobre la interacción entre las características que van a definir al personaje, van a concluir con el reconocimiento del *flâneur* en el protagonista de esta obra cinematográfica.

De este modo, nos hemos propuesto analizar el filme a partir de esta figura con el objetivo de exponer las relaciones que el protagonista guarda con ella, así como poner de manifiesto la aparición en el séptimo arte de una obra dedicada a esta figura que tan estudiada ha sido por otras disciplinas artísticas (literatura, pintura y fotografía principalmente) pero que en el cine no contaba con una obra de referencia clara pues, aunque sí encontramos filmes en que esta figura se aboceta (por ejemplo en *El cielo sobre Berlín*, 1987, de Wim Wenders) u otros en que parece reflejarse más precisamente (encontramos un ejemplo en *Following*, 1998, de Christopher Nolan), los personajes solo presentan algunos de los caracteres que definen a esta figura resultando más una aproximación a la misma que una encarnación del *flâneur* propiamente dicho, en la pantalla.

2. El *flâneur*, un tipo social urbano

Según la *Physiologie du flâneur*, de M. Louis Huart (1841), el “perfecto *flâneur*” –título del capítulo VIII del libro– es aquel hombre que posee buenas piernas, buenos oídos y buenos ojos. Según Huart, tales son las ventajas físicas con que debía contar cualquier francés que pretendiera formar parte del Club de *flâneurs*, si este llegara a establecerse. Estas características o ventajas físicas van a corresponderse con cada una de las actividades que el *flâneur* llevará a cabo durante su *flânerie*. Estas actividades son el callejeo, la percepción y la observación de todo cuanto acontece a su alrededor. Así, el *flâneur* requerirá buenas piernas para recorrer toda la ciudad, buenos oídos para percibir todo cuanto se hable a su alrededor y buena vista para observar –adquiriendo la vista un mayor interés que el oído durante su actividad–. Pero, además, para que podamos determinar que se trata de un *flâneur*, este habrá de realizar su actividad según unas características o rasgos particulares que van a ser los que definan a este tipo social. Así, su callejeo será no planificado, con una

trayectoria caracterizada por el azar y mientras emprende esta actividad, percibirá e interpretará sus observaciones. La interpretación de todo cuanto percibe y observa será un rasgo fundamental para su tipología social, pues existen otros tipos sociales que podrían confundirse con el *flâneur* y que van a encontrar en la interpretación, entre otras características, su distinción más acusada. Dice Louis Huart, a propósito del modo de observación del *flâneur*: “El hombre ocupado mira sin ver, – el ocioso ve sin mirar, – el *flâneur* ve y mira” (Huart, 1841, p. 120). Su mirada es, por tanto, atenta.

Algunos de los tipos sociales que podrían confundirse con el *flâneur* son el *badaud*, el *dandy*, el *voyeur* o el *Eckensteher*, entre otros. El *badaud* será el mirón que queda deslumbrado ante cualquier espectáculo callejero. Es el urbanita que ve la ciudad rutinariamente y cuya mirada es mecánica y no reflexiva, como corresponde al *flâneur*. El *dandy* encuentra algunas semejanzas con el *flâneur*, pues ambos callejeaban y visitaban espacios de sociabilidad, sin embargo, el *flâneur* es un ser pensante que observa, a diferencia del *dandy* que, lejos de tener una actividad observadora y reflexiva, se ofrece a sí mismo para ser observado. El *voyeur* es diferenciado por las connotaciones eróticas de su mirada, pues aunque también el *flâneur* podría observar las zonas oscuras de la ciudad, su mirada no se encontraría definida únicamente por la observación de actitudes íntimas de otras personas. Y, por último, el *Eckensteher* es un tipo social reconocible en el Berlín de la primera mitad del siglo XIX que se apoya en las esquinas, bien por ebriedad, bien por incapacidad física, pero cuya observación no es interpretativamente activa. Aunque son numerosos los tipos sociales que poseen una actividad observadora, como vemos todos ellos se diferencian del *flâneur*, bien en el modo en que llevan a cabo la observación, bien en el objeto de su interés.

Así, el *flâneur* puede definirse como aquel tipo social que deambula por las calles y espacios públicos de las ciudades, y que lo hace según un callejeo no planificado. Su paso por la ciudad es lento y cauteloso y su trayectoria viene marcada por el azar. Durante su callejeo emprenderá una actividad perceptiva y observadora, siendo la curiosidad el deseo que lo mueve. En él, la observación prima sobre la interacción. Su mirada es atenta y reflexiva. El *flâneur* entiende la urbe como un espacio para ser leído, como un texto a

interpretar, siendo su máxima pasar inadvertido en lo que se refiere a su actividad.

3. La fotografía, o su ausencia, aliada de José Luis Guerin

En el momento de abordar una obra cinematográfica en torno al encuentro de una persona, podemos plantearnos dos opciones en lo que respecta al personaje objeto de la búsqueda. Esto es que se muestre al espectador una imagen, o no, de dicha persona. En *En la ciudad de Sylvia*, José Luis Guerin opta por no mostrarnos una imagen de Sylvia con el propósito de que el espectador participe más activamente en su búsqueda. Por un lado, la ausencia de una imagen fotográfica de Sylvia libera al espectador de la búsqueda del parecido, pero por otro lo condena a una observación sin descanso temeroso por la pérdida de cualquier pista que pudiera ayudarle a dar caza a esa imagen desconocida. Con ello, Guerin pone de manifiesto la característica principal de la fotografía, esto es, la realidad o verdad interior que se revela de la foto por su propio artificio y, más expresamente, por la concepción social que se desprendió de la misma desde su origen, ya que en su ausencia la imagen ideal abre paso a un sinfín de imágenes que se sucederán ante el espectador como fugaces figuraciones. Por otro lado también invita con ello a reflexionar sobre la fantasmagoría, pues esa ausencia de imagen fotográfica dota a Sylvia de un plus de vida al liberarla del “solo-una-vez” que tan ligado está al instante del acto fotográfico. Lo captado por la cámara no volverá a existir más que en la fotografía, es una forma de muerte del espíritu, una imagen fantasmagórica.

Reivindica así, como ya lo hiciera Roland Barthes en *La cámara lúcida*, la fotografía como tesoro, pudiendo ser razón de la ausencia de imagen fotográfica de Sylvia que el cineasta catalán se haya contagiado del temor de Barthes a mostrar una fotografía por la insatisfacción que a su juicio produce el parecido. Una imagen de ella podría no reflejar su verdadero yo... podría inducir a error al espectador en la percepción que este tuviera de ella a través de su fotografía.

Aprovechamos aquí, además, para poner de relieve la curiosa similitud entre el nombre utilizado por Barthes en su ejemplo, “Sylvain”, y el nombre elegido por el cineasta catalán para la mujer anhelada, Sylvia. Así, explica Roland Barthes (1989, pp. 175-176):

Bajo una apariencia común (es lo primero que se dice de un retrato), esta analogía imaginaria está llena de extravagancia: X me muestra la foto de un amigo suyo de quien me ha hablado y que yo no he visto jamás; y, sin embargo, me digo a mi mismo (no sé por qué): “Estoy seguro de que Sylvain no es así”. En el fondo, una foto se parece a cualquiera excepto a aquel a quien representa. Pues el parecido remite a la identidad del sujeto, lo cual es irrisorio, puramente civil, incluso penal [...]. El parecido me deja insatisfecho y algo así como escéptico (es la misma triste decepción que experimento ante las fotos corrientes de mi madre; mientras que la única foto que me haya producido el deslumbramiento de su verdad es precisamente una foto perdida, lejana, que no se le parece, la de una niña que nunca conocí).

Por otro lado, un retrato de Sylvia no significaría lo mismo para el espectador que para el protagonista (Xavier Lafitte). Para el espectador, en la imagen, Sylvia estaría desprovista del aditamento de características que la singularizan a los ojos del enamorado convirtiéndola para el extraño en la fotografía de una mujer cualquiera. También se refirió a esta cuestión Roland Barthes cuando explicaba que la Foto del Invernadero solo existía para sí, al sostener que para los demás sólo supondría una de las mil manifestaciones de lo “cualquiera”.

Sea por una u otra razón, o acaso por ninguna de las dos, la ausencia de imagen fotográfica de Sylvia desemboca en una invitación por parte del director catalán a renunciar a una visión tamizada y discriminadora para ocupar el ‘ojo objetivo’ de la cámara, pues para el espectador Sylvia se encuentra en todas las mujeres que no conoce.

El protagonista buscará a una mujer de quien solo guarda imagen en su memoria. Una imagen-recuerdo con la que intenta encontrar parecido entre las mujeres que le rodean. Por tanto, la ausencia de un retrato de Sylvia va a ser la base sobre la que el cineasta catalán va a sustentar este filme cuyo relato narra la búsqueda de una mujer. La ausencia de una imagen de Sylvia va a determinar la actividad observadora del protagonista –también la del espectador, que es invitado a participar activamente en ella– por lo que va a resultar fundamental para este filme.

4. El *flâneur* como observador

El rasgo inherente al *flâneur* es la observación. Aunque son varias las características que acompañarán a este rasgo, pues la observación por sí sola podría dar lugar a otros muchos tipos que nada o muy poco tienen que ver con el *flâneur* (*badaud, vago, voyeur, Eckensteher...*), por mucho que este sea sin duda el rasgo primero a partir del cual puede construirse esta figura. Así, José Luis Guerin comienza subrayando esta cualidad en el personaje protagonista del filme abocando al espectador a participar activamente en ella. La actividad observadora del protagonista comenzará en la terraza de un café. La elección de este lugar no puede considerarse casual sino que responde a lo que es casi una tradición, pues son numerosos los artistas que han situado a un personaje “observador” (protagonista o no de la obra en cuestión) en la terraza de un café. A propósito de este lugar, Walter Benjamin (2005, p. 458) escribió:

Las calles son viviendas del colectivo [...]. Para este colectivo, los brillantes carteles esmaltados de los comercios son tanto mejor adorno mural que los cuadros al óleo del salón para el burgués, los muros con el “Prohibido fijar carteles” son su escritorio, los quioscos de prensa sus bibliotecas. Los buzones sus bronceos, los bancos sus muebles de dormitorio, y la terraza (del) café el mirador desde donde contempla sus enseres domésticos.

En la terraza del café el protagonista se hallará con la mirada sumida en la multitud que le rodea mientras el espectador vagabundea por la pantalla

abriéndose paso entre los clientes del café. En esta escena el espectador ocupará dos posiciones como observador. La primera de ellas será una posición externa al protagonista, mientras que la segunda vendrá a sincretizar la mirada de ambos. Para que esto último ocurra, José Luis Guerin invita al espectador, a instantes, a ocupar una silla en la terraza del café, la de Xavier Lafitte, para que desde ahí participe activamente de su visión (fig.1).

Fig. 1. Visión desde el asiento del protagonista (Xavier Lafitte).



Esta visión estará compuesta por el todo, pero hará hincapié en las partes, pues su mirada es la del ‘ojo objetivo’ pero también la de un caleidoscopio¹. Veremos cómo el protagonista recoge notas, dibuja impresiones... no sabemos para qué, con qué objetivo, ni si es en algún modo artista, siendo este otro de los objetivos que Guerin confesó plantearse cuando construía al personaje.

Entonces, en esa actitud del protagonista, irrumpe el *flâneur*. Nos encontramos en el escenario perfecto, aquel espacio pequeño (la terraza del café) en el que la indiferencia de unas personas por las otras se ve más acentuadamente. El aislamiento insensible de cada individuo en sus intereses personales se pone de manifiesto en este pequeño espacio. José Luis Guerin condensa así las

¹ Utilizamos la palabra “caleidoscopio”, con el mismo sentido que Baudelaire (2008, p. 81): “El amante de la vida universal entra en la muchedumbre como en una inmersa reserva de electricidad. También se le puede comparar a un espejo tan inmenso con la propia muchedumbre; a un caleidoscopio dotado de conciencia que, con cada movimiento, representa la vida múltiple y la gracia huidiza de todos los elementos de la vida. Es un yo que nunca se sacia del no-yo”.

características de la multitud y se las muestra al espectador a través de unos pocos. Xavier Lafitte se introduce en el espacio como *flâneur* “al llenar su propia cavidad, la que sus intereses crearon en él, con los prestados e imaginados de los extraños” (Benjamin, 2001, p. 74) o, dicho de otro modo, en palabras de Charles Baudelaire respecto de *El hombre de la multitud* de Edgar Allan Poe: “Tras los ventanales de un café, un convaleciente que se deleita contemplando la muchedumbre se une a través del pensamiento a todos los pensamientos que se agitan a su alrededor” (Baudelaire, 2008, p. 81).

José Luis Guerin lleva así, tanto al protagonista como a los espectadores, al encuentro con el poeta² del que hablaba Baudelaire. Por un instante Xavier Lafitte es a la vez él mismo y cada uno de los personajes de la terraza cuyas formas, gestos, etc. apelan su atención. Pero también será así para el espectador que, desde su posición de observador, se encuentra en el centro del espectáculo social, ajeno a él, pero a su vez totalmente inmerso. El protagonista observa todo lo que le rodea como si de un niño se tratase. Se detiene en los detalles más triviales permitiendo a su vez que sean redescubiertos por el espectador, pues el hombre ocupado mira sin ver y el ocioso, ve sin mirar pero Guerin nos da el tiempo para ambas cosas (como hace el *flâneur*), ese ha sido su propósito según ha explicado:

Lo que más me interesa son esos detalles ínfimos pero que, capturados por el cine, revelan una cualidad superior para así poder poner limpiamente al espectador en relación con eso. Yo estoy muy preocupado y me pregunto cómo se puede hacer una película ahora que todo el mundo ve tantísimas imágenes en televisión, ahora que hay tan poco tiempo para relacionarse con las imágenes, para pensar en ellas. He creído que en esta película tenía que eliminar casi todo y reemplazar las

² Dice Baudelaire (2014, p. 64): El poeta goza del privilegio de poder ser, a su antojo, él mismo y otro. Al modo de esas almas errantes en búsqueda de un cuerpo, el poeta entra, cuando bien le parece, en la persona de cada cual. Para él, solo para él, todo está libre; y si algunos puestos parecen estarle negados, ello es debido a que, en su apreciación, no merecen ser frecuentados.

narraciones por un gran énfasis en el matiz, en el detalle.
Ese ha sido mi propósito. (García, R., 27 de julio, 2007).

El espectador es, por tanto, incitado a abandonar la contemplación pasiva y dirigida a la que el cine le tiene acostumbrado para tomar parte activa de la observación y la búsqueda, descubriendo con ello detalles que de otro modo pasarían inadvertidos y que, además, a través del cine, adquieren un valor especial. Así, el espectador será inducido en su observación a un cambio similar al que experimenta el personaje observador del relato *El hombre de la multitud*, de Edgar Allan Poe:

Al principio, mis observaciones tomaron un giro abstracto y general. Miraba a los viandantes en masa y pensaba en ellos desde el punto de vista de su relación colectiva. Pronto, sin embargo, pasé a los detalles, examinando con minucioso interés las innumerables variedades de figuras, vestimentas, apariencias, actitudes, rostros y expresiones (Poe, 2000, p. 252).

5. El *flâneur*, un curioso

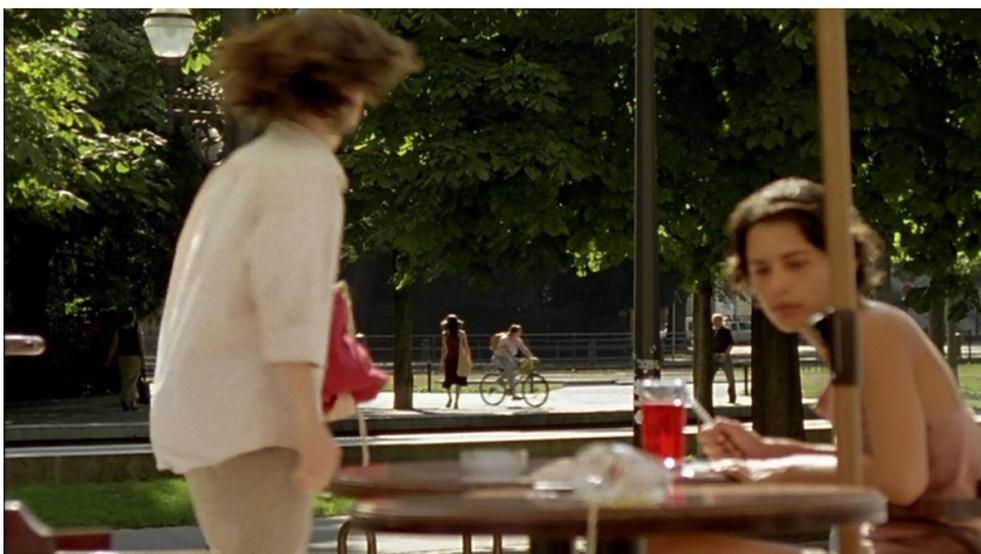
Como habíamos comenzado diciendo, no será la observación el único rasgo que define al *flâneur*. Otra de las características que lo determinan es la curiosidad. La observación de la multitud que el protagonista lleva a cabo en la terraza del café se verá interrumpida al descubrir en el interior del mismo, a través del cristal, una fisonomía que en algún modo le ha fascinado (fig. 2).

Fig. 2. Imagen, a través del cristal del café, de la mujer que le ha fascinado.



El espectador, rápidamente, se da cuenta de que algo ha cambiado para el protagonista ahora cautivado por esa fisonomía de mujer. La multitud que antes le rodeaba y cuyos gestos y detalles absorbían su atención pierde todo interés hasta el punto de que el protagonista decidirá precipitarse en una persecución tras la mujer cuando ella abandona el café (fig. 3).

Fig. 3. Abandono del café e inicio de la persecución de esa mujer que le ha cautivado.



Toda esta escena de la terraza del café y la persecución de la mujer nos trae a la memoria un fragmento del relato *El hombre de la multitud*, de E. A. Poe, en el que el escritor estadounidense narra:

Pegada la frente a los cristales, ocupábame en observar la multitud, cuando de pronto se me hizo visible un rostro (el de un anciano decrepito de unos sesenta y cinco o setenta años) que detuvo y absorbió al punto toda mi atención, a causa de la absoluta singularidad de su expresión. [...] Nació en mí un ardiente deseo de no perder de vista a aquel hombre, de saber más sobre él. Poniéndome rápidamente el abrigo y tomando sombrero y bastón, salí a la calle y me abrí paso entre la multitud en la dirección que le había visto tomar, pues ya había desaparecido. Después de algunas dificultades terminé

por verlo otra vez; acercándome, lo seguí de cerca, aunque cautelosamente, a fin de no llamar su atención (Poe, 2000, pp. 256-257).

Y con el que pueden establecerse algunas relaciones (el lugar de observación, la curiosidad como elemento precursor del resto del relato y el modo en que la persecución tiene lugar) a excepción del personaje que despierta la curiosidad del observador que nada tiene que ver con *elle* (Pilar López de Ayala). Así descubrimos en el protagonista una curiosidad encantadora, un deseo de saber sobre esa mujer... confirmar que es quien ha creído reconocer en ella y, en el caso, propiciar un nuevo encuentro entre ambos. Así será conducido sin objeciones a un recorrido por la ciudad de Estrasburgo. Tal y como apuntaba Baudelaire al respecto del *flâneur*. “Al final se precipita a través de la muchedumbre en busca de un desconocido cuya fisionomía, que ha vislumbrado, le ha fascinado en un abrir y cerrar de ojos. ¡La curiosidad se ha convertido en una pasión fatal, irresistible!” (Baudelaire, 2008, p. 81).

6. Una forma propia de moverse

Una vez el protagonista emprende la persecución y, por tanto, el recorrido por la ciudad, volvemos a encontrar otra de las características que definen al *flâneur*, esto es el modo en que se mueve.

Es necesario aquí detenerse y aclarar esta cuestión en torno al *flâneur*, aquel paseante filosófico característico del París del siglo XIX, los pasajes, las lámparas de gas y la moda de los paseos a ritmo de tortuga. Un *tipo social* que se mueve según un callejeo no planificado, una trayectoria caracterizada por el azar, un deambular por la ciudad con paso lento y cauteloso y cuya máxima es permanecer incógnito en lo que se refiere a su actividad observadora y analítica (no invisible en términos de vestimenta). Pero que, en el ensayo sobre *El pintor de la vida moderna* de Charles Baudelaire, es también reconocido en el narrador del relato *El hombre de la multitud* de E. A. Poe, escribiendo al respecto de este personaje del relato:

La muchedumbre es su territorio, como el aire es el del pájaro, y el agua el del pez. Su pasión y profesión consiste en *abrazar la muchedumbre*. Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, es un gran placer domiciliarse en la muchedumbre, en el oleaje, en el movimiento, en lo fugaz y el infinito. (Baudelaire, 2008, p. 85).

En el relato *El hombre de la multitud* de E. A. Poe quedará fijo para siempre una forma diferenciada de este tipo social y así lo reconoció Baudelaire. El modelo de *flâneur* que se desprende de este relato no atenderá a un paso lento y cauteloso, ni su trayectoria vendrá caracterizada por el azar, sino que ambas cosas vendrán marcadas por la persona tras la cual se precipita y recorre la ciudad.

En *En la ciudad de Sylvia* van a aparecer reflejados ambos modelos de *flâneur*, siendo el *flâneur* de Poe, el observador apasionado y perseguidor, el que quedará reflejado en la escena de la persecución. Xavier Lafitte emprenderá una persecución a través de calles y bocacalles que, cortándose las unas con las otras, terminarán por construir un laberinto, aquel al que Walter Benjamin hiciera referencia al hablar acerca del modo de moverse del *flâneur* en una ciudad que no es la suya, una ciudad extranjera, y el modo en que el espacio se le insinúa en ella.

Durante la persecución, el protagonista no atiende al camino recorrido, no teme perderse o acaso acabar en algún lugar retirado, su único objetivo es saciar la curiosidad que ha despertado en él esa mujer del café (saber si, como cree, es Sylvia). El *flâneur* torna detective. Aunque en el filme haya desaparecido cualquier rastro de crimen, lo que permanece de él es su armazón: el perseguidor, la multitud y el desconocido. El protagonista emprende la persecución guardando cierta distancia con Pilar López de Ayala pero cuando esa distancia se ajusta y su actividad detectivesca parece estar en riesgo de ser descubierta, este intentará despistarla con alguna argucia. Por otro lado, la actividad detectivesca combina muy bien con el *flâneur*, pues justifica y legitima

de algún modo sus paseos. Su indolencia es solo aparente pues, tras ella, se oculta una vigilancia constante que no pierde de vista al malhechor.

7. El espacio que rodea al *flâneur* de José Luis Guerin

En *En la ciudad de Sylvia* Guerin construye una ciudad a la medida del protagonista, la ciudad del *flâneur*. Es decir, construye el espacio en base a las necesidades emocionales del enamorado. Los elementos que definen la ciudad como tal son los mismos que el espectador podría encontrar en cualquier otro lugar. La ciudad no nos habla de ella, de su historia, sus edificios, sus gentes... Ni siquiera el texto "Laure, je t'aime" que leeremos repetidas veces en las paredes que conforman el laberinto de calles (fig. 4) es otra cosa que el reflejo del estado emocional del protagonista.

Fig. 4. Inscripción "Laure je t'aime" en el espacio urbano de la ciudad.



El protagonista se ha apropiado de la ciudad, es la ciudad del *flâneur*, la ciudad privatizada por su mirada. Descubriremos de la ciudad solo aquellas cosas susceptibles de ayudarlo a materializar su deseo, esto es, recuperar lo perdido hace seis años, materializar a Sylvia y revivir un tiempo ya desvanecido. En la ciudad del *flâneur* "El espacio urbano queda trascendido a noción de ciudad semiótica. La ciudad como un espacio para ser leído, convertido el cuerpo en instrumento perceptivo" (Garrido Muñoz, 2007, p. 178)

solo que en esta ocasión la lectura que el protagonista realiza de la ciudad se verá fuertemente influenciada por su deseo (topografía del amor) y en su lectura conseguirá construir una ciudad utópica de reencuentro entre su yo masculino y la mujer por él anhelada. Es la ciudad de Sylvia pero, ante todo, es la ciudad del *flâneur*.

Por otro lado, en todo ese proceso de privatización de la ciudad, también Sylvia pierde su individualidad, pues esta no existe sino como deseo del protagonista. *Elle* es solo un cuerpo, aquel donde el enamorado quiere encontrar a Sylvia. Pero en el desencuentro que tendrá lugar en el tranvía, este descubrirá que se ha equivocado, que ese no es el cuerpo ni la persona buscada y la ciudad dejará de ser una ciudad onírica como imagen formada a partir de los proyectos amorosos del protagonista. *Elle* recupera así su individualidad para nosotros a la vez que la ciudad recuperará el espacio del que el enamorado la había desposeído.

Por otro lado, el tranvía, un elemento tecnológico que circula ajeno a todo lo que acontece en la ciudad, nos permitirá ampliar la visión de la misma hasta el momento reducida a ese laberinto de calles más o menos céntricas. El protagonista abandonará su actividad de vigilancia, desapareciendo con ello el *flâneur* con rasgos de hombre lobo. Xavier Lafitte se dejará llevar, en el tranvía, al ritmo de la máquina, mirando a través de sus ventanas porciones del paisaje que se presentan ante su retina como fugaces fotogramas del azar. La ciudad se abre ante él explotando en toda su variedad. Para el espectador “La ciudad y sus habitantes son comprendidos en la complejidad de sus vidas. Lo privado del pintor y lo público de Estrasburgo se tornan en dos esferas comunicadas, pero no indiferenciadas como lo fueron anteriormente” (Aguado, 2011, p. 150).

8. Más cerca de la utopía del *flâneur*: La parada del tranvía

El tercer día que transcurre en el filme traerá consigo el reflejo, en el protagonista, del *flâneur* de Baudelaire. En esta nueva etapa de observación del protagonista es importante subrayar la elección, por parte del cineasta

catalán, de la parada de tranvía como lugar desde donde el protagonista va a llevar a cabo su actividad de *flânerie* (fig.5).

Fig. 5. Imagen del protagonista, sentado en la parada de tranvía, donde continuará su actividad observadora.



Podría decirse a propósito de su función que Guerin consigue así dar un paso hacia delante en la utopía del *flâneur* cuyo regocijo máximo se encontraría en la posibilidad de observar a una gran cantidad de personas desde el incógnito absoluto. Estas dos premisas vienen a ponerse de manifiesto precisamente en este lugar ya que como lugar de “estacionamiento” para el transporte público va a constituirse como un lugar de gran concurrencia y diversidad³ de gentes que, además, van a detenerse aunque sea solo por unos segundos (en el mejor de los casos incluso minutos) permitiendo al *flâneur* llevar a cabo su actividad con mayor desahogo (un análisis más completo) y, por otro, va a permitirle mantenerse invisible en lo que respecta a su actividad, a los ojos de los demás ya que nadie va a cuestionarse la “espera” de alguien en un lugar habilitado para tal menester. El *flâneur* puede por fin abandonar “la esquina” donde su larga estancia levantaba sospechas y ocupar este nuevo puesto que, además, se encuentran por toda la ciudad.

³ Debemos tener en cuenta que no siempre se disfrutó de una gran diversidad en este medio de transporte público sino que esto ha ido en aumento desde su aparición con un uso muy restringido hasta la actualidad en que la palabra “público” adquiere todo su significado: “El primer proyecto de ómnibus procede de Pascal, y se realizó con Luis XIV, desde luego con la significativa limitación de «que los soldados, pajes, lacayos y demás gente de librea, incluso peones y mozos de carga, no podrían entrar en las dichas carrozas»”. (Benjamin, 2005, PP. 435-436).

Por otro lado, en este tercer día, el espectador descubrirá que la multitud es el asilo del amor del protagonista, pues será solo en ella donde este se le entrega. Pero también será allí, en la multitud, donde únicamente el espectador halle a Sylvia. Esto es, entre las mujeres que no conoce... aquellas que pasan, y que Charles Baudelaire (2012, p. 153) narró así en su soneto *A una que pasa* (*A une passante*):

El fragor de la calle me envolvía en aullidos.

Alta, esbelta, de luto, majestuoso dolor,
vi pasar la mujer que con mano fastuosa
levantaba y mecía de su falda los bordes.

Noble y ágil, luciendo una pierna de estatua.

Yo bebía, crispado, como un ser peregrino,
en sus cárdenos ojos, cielos hechos borrasca,
la dulzura que embriaga y el placer que da muerte.

Un relámpago... luego solo noche. Belleza
fugitiva que mira devolviendo la vida,
¿no he de verte otra vez más que fuera del tiempo?

Oh, muy lejos de aquí, tarde ya, ¡tal vez nunca!

Yo no sé adónde huyes, donde voy tú lo ignoras,
tú a quien yo hubiese amado, tú que bien lo sabías.

Como en el soneto de Baudelaire, el amor del protagonista parece encontrarse en el “jamás”, es decir, en el amor a última vista. Ese punto donde la pasión parece frustrada, donde pasa y desaparece. Un amor que vive en la multitud, allí donde el *flâneur* se entrega a una ebriedad de naturaleza sensible.

9. El noctambulismo del *flâneur*

Cuando cae la noche, el *flâneur* busca cualquier lugar donde la luz siga brillando, donde poder continuar con su actividad hasta que “en el más profundo agotamiento, en una habitación extraña que es la suya, fríamente se admite y se permite caer desmayado en sí”. (Schlögel, 2007, p. 258). Ese lugar, en el caso del protagonista, no será “cualquiera” sino que se dirigirá a ‘Les aviateurs’, bar donde conoció a Sylvia hace seis años, y que ahora le sirve de guarida para beber la “copa del olvido”, como la llamó Baudelaire (2008, p. 89):

Pero ha caído la tarde. Es la hora incierta y extraña en la que se cierran las cortinas del cielo, en la que las ciudades se encienden. El gas mancha el púrpura del crepúsculo. Honestos o deshonestos, cuerdos o locos, los hombres se dicen: “¡Por fin ha terminado el día!” La gente buena y mala piensa en el placer, y cada cual corre a su lugar preferido para beber la copa del olvido. El Sr. G. se quedará hasta el final allá donde pueda brillar la luz, resonar la poesía, hormigear la vida, vibrar la música: allá donde una pasión pueda *posar* para sus ojos, allá donde el hombre natural y el hombre convencional se muestren con una rara belleza, ¡allá donde el sol ilumine los placeres fugaces del *animal depravado*!

En el interior de ‘Les aviateurs’ nos encontraremos con el *tableau vivant*⁴ (fig. 6) del cuadro *Bar del Folies-Bergère*, de Manet (fig. 7), con el que creemos pueden establecerse algunas relaciones en torno a la figura del *flâneur*.

⁴ “El *tableau vivant* es la representación mediante seres vivos de cuadros famosos”. (Ortiz, A. y Piqueras, M.^a J., 2003, p. 181).

Fig. 6. Tableau vivant del cuadro Bar del Folies-Bergère de Manet.



Fig. 7. Cuadro Bar del Folies-Bergère. Edouard Manet. 1881-1882.



Por un lado en esta obra pictórica el pintor ilustra el noctambulismo de la vida parisina de la época con una naturalidad tal y como ya se ha referido era propio de esta figura. Por otro lado, logra recrear un complejo sistema de ilusión y realidad que bien puede compararse con el juego de ilusión y realidad a partir del cual se construye el filme. Manet juega con la imagen especular ofreciéndonos a través de ella (el espejo que hay tras la camarera) la ilusión de un espacio que no existe más que como reflejo, no asistimos a la contemplación del espacio en sí sino que lo hacemos a través de una imagen

ilusoria. Así mismo Guerin crea una Sylvia cuya existencia yace en el recuerdo del protagonista y que se materializa en la pantalla solo como deseo de este. Sylvia existirá como ilusión en todas aquellas mujeres que no conocemos. Ese complejo sistema de ilusión y realidad alimenta la curiosidad del *flâneur* siempre esperanzado por encontrar en cualquier persona (cuerpo) el objeto de su deseo (Sylvia).

Vencido el *flâneur* en el tranvía (tras el desencuentro) seguirá quedando en él un resquicio de esa “pasión fatal” que lo ha arrastrado por la ciudad de Estrasburgo. Nos habla de ello la música que suena en el bar y que, al igual que el texto “Laure, je t’aime”, no es sino el reflejo del estado emocional del protagonista. El enamorado se cuestionará aquí el objeto de su deseo, pues aunque es capaz de desear otros cuerpos, como dicen las canciones, solo ama uno.

10. Conclusión

Aunque el título del filme apela directamente a la figura de Sylvia nunca la conoceremos ni veremos una imagen de ella. En el filme, Sylvia es un recuerdo, una ilusión, un deseo que se agita en el ambiente y la ciudad, respecto de ella, es una ciudad cualquiera. No será así, sin embargo, respecto del personaje protagonista (Xavier Lafitte) quien pronto se descubre como pieza angular de esta obra cinematográfica. Sylvia resulta no ser más que una excusa para acercarnos al protagonista y la actividad de este en la ciudad.

Por otro lado, las particularidades con que cada ciudad se anuncia han desaparecido y en su lugar se hacen patentes precisamente aquellos elementos comunes a cualquier destino. La ciudad es presentada como un texto para ser leído e interpretado.

A partir de esa ciudad construida como texto, Guerin vacía al personaje principal convirtiéndolo en un elemento puramente perceptivo (el individuo es solo aquello que mira y ve), por lo que el protagonista rápidamente nos remite al *flâneur*. Aunque Xavier Lafitte no resulta un perfecto espejo de esta figura del siglo XIX, se pueden distinguir en él un conjunto de rasgos definitorios de este

tipo social. Pero no es solo que encontremos en él los rasgos que definen al *flâneur*, sino que también aparecen reflejadas en el filme dos formas diferenciadas de esta figura. Por un lado, el modelo de *flâneur* paseante filosófico (el *flâneur* de Charles Baudelaire) y por otro, el modelo del *flâneur*, observador apasionado y perseguidor (el *flâneur* que E. A. Poe fijó para siempre con su relato *El hombre de la multitud*).

Aunque otras obras cinematográficas han abordado con anterioridad el reflejo de esta figura en la pantalla, creemos que en ningún caso su representación ha tenido lugar de un modo tan claro como en *En la ciudad de Sylvia*, donde figura y entorno han sido contruidos y moldeados de modo que la asociación de ambos elementos resulta una perfecta comunión para el desarrollo de la *flânerie*. Volvemos a señalar aquí que no estamos afirmando que el personaje protagonista resulte un perfecto *flâneur*, sino que la construcción y el moldeado que José Luis Guerin ha llevado a cabo, tanto en el personaje protagonista como en la ciudad, resultan una asociación perfecta para la representación de su actividad. Así es leído por el espectador, que haciendo uso de su propio saber, podrá reconocer y establecer relaciones con este tipo social. Por todo ello creemos que *En la ciudad de Sylvia* ha de considerarse una obra de referencia clara al respecto de esta figura en el cine.

11. Referencias Bibliográficas

Aguado, Txetxu, (2011). "Anatomía de una gestualidad urbana en José Luis Guerin: de En construcción y Unas fotos en la ciudad de Sylvia a En la ciudad de Sylvia". En Cornejo, R. y Villamandos, A. (Eds.): *Un Hispanismo para el siglo XXI. Ensayos de crítica cultural*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, pp.139-155.

Augé, Marc, (2008). "De los lugares a los no lugares". En *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

Barthes, R., (1989). La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós Comunicación.

Baudelaire, C., (2008). “El artista, hombre de mundo, hombre de muchedumbre y niño”. En *El pintor de la vida moderna*. España: Bilingües de base.

Baudelaire, C., (2008). “El esbozo de costumbres”. En *El pintor de la vida moderna*. España: Bilingües de base.

Baudelaire, C., (2014). “Las muchedumbres”. En *El esplín de París (pequeños poemas en prosa)*. Madrid: Alianza editorial.

Baudelaire, C., (2012). *Las flores del mal*. España: Editorial Planeta, S.A.

Benjamin, W., (2001). “El «flanêur»”. En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. España: Taurus, S.A.

Benjamin, W., (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.

Bordwell, D., (2007): “Three nights of a dreamer, Observations on film art”, 5 de noviembre de 2007. Disponible en: www.davidbordwell.net/blog/2007/11/05/three-nights-of-a-dreamer/print/ [Fecha de consulta: 9 de abril de 2013].

Dubois, P., (1986). “De la verosimilitud al índice”. En *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Editorial Paidós.

García, R. (2007): “Profeta en Venecia”. En *El País*, 27 de Julio de 2007. Disponible en: http://elpais.com/diario/2007/07/27/revistaverano/1185487201_850215.html [Fecha de consulta: 9 de septiembre de 2013].

Garrido Muñoz, M., (2007). “Erotología de los sentidos: el flâneur y la embriaguez de la calle”. En *Revista de Filología Románica*, Anejo V. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0707330177A/9710> [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2015].

Huart, L., (1841). *Physiologie du flaneur*. Paris: Aubert editeur.

Losilla, C., De Lucas, G. y Quintana, A. (2007). “Sobre esbozos y retratos”. En *Cahiers du Cinéma España*, septiembre de 2007, número 4, Madrid.

Monterde, J. E., (2007). “José Luis Guerin: ¿Documental?, ¿ficción? Cine”. En Cerdán, J., y Torreiro, C., (Eds.): *Al otro lado de la ficción: Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp.113-140.

Ortiz, Á. y Piqueras, M.^a J., (2003). *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Poe, E. A., (2000). “El hombre de la multitud”. En *Cuentos, 1*. Madrid: Alianza Editorial.

Schlögel, Karl, (2007). “El flâneur: forma de movimiento, forma de conocimiento”. En *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*. Madrid: Ediciones Siruela S.A.

Torreiro, C., (2010). “De tendencias y autores (La configuración artística del documental catalán contemporáneo)”. En Torreiro, C., (Ed.): *Realidad y creación en el cine de no-ficción (El documental catalán contemporáneo, 1995-2010)*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 33-59.