



**EL CINE DE JOSÉ LUIS GUERIN: *EN CONSTRUCCIÓN* (2001) Y  
*UNAS FOTOS EN LA CIUDAD DE SYLVIA* (2007)**

**PORTRAIT IN THE CINEMA OF JOSÉ LUIS GUERIN: UNDER  
CONSTRUCTION (2001) AND SOME PHOTOS IN  
THE CITY OF SYLVIA (2007)**

JESÚS ESPAÑA RODRÍGUEZ  
Universidad de Córdoba

Recibido: 15/07/2022 / Aceptado: 09/05/2023

RESUMEN

El pensador Jacques Aumont confirma en *El rostro en el cine* que se ha desarrollado un tratamiento especial del rostro a lo largo de la historia del cine pero se niega a admitir la existencia de un retrato cinematográfico. La trayectoria del cineasta José Luis Guerin pone en entredicho tan tajantes declaraciones. El presente trabajo estudia la obra de Guerin, la confronta con la de Aumont y se propone establecer un puente entre la teoría y la práctica que acerque al cine a un género, el retrato, cuya integración con otras artes nunca se ha puesto en duda.

*Palabras clave:* imagen cinematográfica, retrato cinematográfico, Jacques Aumont, José Luis Guerin, rostro en el cine.

ABSTRACT

The thinker Jacques Aumont confirms in *Du visage au cinéma* that a special treatment of the face has developed throughout the history of the cinema but refuses to admit the existence of a cinema portrait. The career of filmmaker José Luis Guerin calls into

question such categorical statements. This work studies Guerin's work, confronts it with that of Aumont's and aims to establish a bridge between theory and practice that, in turn, brings cinema closer to a genre, portraiture, whose integration with other arts has never been questioned.

*Keywords:* cinematographic image, cinematographic portrait, Jacques Aumont, José Luis Guerin, face in cinema.

## 1. INTRODUCCIÓN

En un encuentro con un retratista callejero en Santiago de Chile, se produce, en el segmento de *Guest* (2010) de José Luis Guerin (1960), una conversación entre artistas:

Retratista callejero: *El cine es una maravilla.*

José Luis Guerin: *La pintura, la pintura.*

Retratista callejero: *Sí, la pintura también es fantástica [...] Yo a la pintura la considero la reina de las artes, a pesar de que todo el mundo dice que es la música la reina de las artes, pero yo a la pintura la considero la reina de las artes, porque la pintura es el trabajo de un hombre en solitario; y no requiere más que eso.*

José Luis Guerin: *Como los operadores de los hermanos Lumière, que viajaban con la cámara a cuestras. Fijate incluso que llevaban el trípode, que cargaban el trípode como si fuera un caballete, como un pintor...*

Guerin transita entre el respeto cuasi religioso inicial por el oficio de pintar o dibujar, y, por extensión, de su retratista, a la reivindicación del cine como no ya "algo cercano a" sino como una forma de arte del retrato digna, efectiva, y con ineludibles concomitancias con lo pictórico en su desempeño profesional. Los ojos sorprendidos del dibujante tras la revelación de su cliente (ambos se estaban retratando al unísono, bilateralmente, aunque el único consciente de ello era José Luis Guerin), delatan que quizá ha sido consciente de lo naif de su discurso. Hay mucho de socrático en este "...uso de la entrevista, la charla amigable, como esencial fuente de conocimiento mutuo y como proceso de acercamiento para conseguir que los personajes que retrata con su cámara se muestren

relajados, animosos, colaboradores...”<sup>1</sup>. Serán importantes en dicha entrevista “...también los silencios, o los gestos, o lo que sientes de diferente entre lo que dicen y lo que siente es igual de valioso; es una concepción de la palabra y el diálogo distinta a lo que sería en el género periodístico...”<sup>2</sup>. Formará todo esto parte del retrato final que la cámara hace del, en este caso, dibujante (pintor) (fig. 1). Mientras este último habla de las virtudes de los tenebristas barrocos españoles para captar el gesto de los personajes que representaban, con la música de fondo que supone la voz desesperada e incipientemente rota de un predicador y bajo la atenta mirada de una serie de curiosos que escrutan el juego de poder entre retratos y son, a su vez, convertidos sus rostros (fig. 2), que “...parecen haber sido modelados especialmente para su película...”<sup>3</sup>, en rostros-retrato para finalizar una secuencia que es, en esencia, un ensayo filmado sobre “...uno de los elementos más valiosos y quizá escasamente abordados desde la teoría del cine, que es el cine como un gran arte del retrato...”<sup>4</sup>.



Fig. 1. *Guest. José Luis Guerin. 2010. Versus Entertainment-Roxbury Pictures.*

1 CASAS, Quim. “Innisfree. Guerin y Ford en el corazón de Irlanda”, *Dirigido por...*, nº 186, diciembre de 1990, pp. 8-10.

2 VILLAR, Eloísa. “José Luis Guerin. “Cada vez estoy más interesado en el cine como arte del retrato”, *Academia: Revista del cine español*, nº Extra 178, 2011, pp. 43-44.

3 LOSILLA, Carlos. “Guest. José Luis Gueri”, *Cahiers du Cinema*, nº 42, (febrero), 2011, pp. 24-26

4 BROULLÓN LOZANO, Manuel. “En torno al concepto de “esbozo cinematográfico”. Conversaciones con José Luis Guerin”, *FRAME: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, nº 9, 2013, pp. 67-84.



Fig 2. *Guest. José Luis Guerin. 2010. Versus Entertainment-Roxbury Pictures.*

No vamos a rastrear la historia del cine, ni su historiografía, en busca de evidencias de un posible retrato cinematográfico. Sí mencionaremos a teóricos y a algunos cineastas pero, principalmente, queremos acercarnos al cine de José Luis Guerin, alertados por sus propias declaraciones en cuanto al cine como disciplina posible para el desarrollo del retrato. Si entre los teóricos hemos puesto foco especial en Jacques Aumont es principalmente porque entre sus teorías y la práctica gueriniana (aunque este cineasta no deja de ser, igualmente, un teórico de la imagen aunque ejerza magisterio con su propia cámara), creemos, puede desarrollarse una dialéctica especial.

Criado, instruido en lo cinematográfico por sus incontables visitas a los cineclubs barceloneses, será a partir del film *Tren de sombras* (1997) cuando el interés de Guerin se vuelca en el estudio de la ontología cinematográfica y, por extensión, en una obsesión por la imagen que, inevitablemente, hace que su práctica cinematográfica y la teoría aumontiana confluyan en un río común, como ya anunciábamos, que, a grandes rasgos, mostraría una serie de afinidades: la relación cine-pintura como constante reflexión, las influencias recíprocas de las mismas, los impulsos cambiantes de uno y otra o las distintas soluciones que ambas han escogido para los mismos problemas. En definitiva, una filosofía compartida que escruta la mirada de cine y pintura sobre la fenomenología cotidiana y se afana en desentrañar los interrogantes que rodean los límites artísticos de la representación.

De alguna forma, es eso lo que pretendemos en este estudio, analizar ese tránsito por los límites de la representación y valorar la viabilidad de la inclusión del género del retrato dentro de ese gran *totum revolutum* en que se ha convertido el arte cinematográfico. La negativa de dicha inclusión por parte de la teoría de Aumont, ya que este, como también veremos, niega la posibilidad del retrato en el cine, más que disuadirnos, nos resulta estimulante a la hora de investigar, primero, el porqué del rechazo de un arte que se nos antoja, más allá de extrañamente idóneo, infrautilizado a la hora de retratar al individuo y, segundo, profundizar en la obra de uno de esos artistas fronterizos, creador a medio camino entre la profesión cinematográfica y la poesía y que tiene, además, el aderezo de todos los intereses de un voyeur vital, de ese *flâneur*<sup>5</sup> que bien podría ser reencarnación de uno de aquellos operadores de cámara de los hermanos Lumière [Auguste Marie Louis Nicolás (1862-1954) y Louis Jean (1864-1948)]. Será José Luis Guerin un artista que, en su proceso de captación de la (su) realidad, se lance a la calle con la esperanza de atrapar aquello extraordinario que pueda regalar el azar, un flujo de la vida acaso, como muchos podrían decir que se conducen algunos aficionados –nada más lejos de la realidad-, y que, precisamente y como mencionaremos más adelante, se mantendrá siempre en los márgenes de la industria.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Debemos decir que, en cuanto al estudio teórico del retrato cinematográfico, no existe un corpus ni extenso ni expreso. Lo que nos encontraremos será a un puñado de autores que se centran, concretamente, en cómo ha configurado el cine el rostro. Si hacen alguna referencia al retrato dentro del cine será, como es el caso de Jacques Aumont que veremos más adelante, para negar dicha posibilidad.

Así, dentro de este puñado de autores, consideramos que, a la hora de elaborar un estado del debate teórico sobre la posibilidad del retrato en el cine, consideramos que es indispensable citar a Béla Balázs (1884-1949), Gilles Deleuze (1925-1995) y Jacques Aumont, al que dedicaremos más atención ya que, pensamos, puede establecerse una dialéctica práctica-teórica entre este y José Luis Guerin.

---

5 Sobre el estudio de la figura de José Luis Guerin como la de moderno *flâneur*, véanse los trabajos de POYATO SÁNCHEZ, P., “El cineasta como “flâneur”. Trazado y formalización de la imagen documental en Guest (José Luis Guerin, 2010)”, *Ars Longa: cuadernos de arte*, nº 24, 2015, pp. 241-252; y ORTIZ AVILÉS, L., *El flâneur en el cine de José Luis Guerin*. Córdoba: UCOPress, 2018.

## 2.1. Béla Balázs

De entre la prolija producción del poeta, dramaturgo y crítico de cine de inclinación marxista húngaro Béla Balázs, nos atañen principalmente dos ejemplares, *El hombre visible, o la cultura del cine* (1924) y *El film, evolución y esencia de un arte nuevo* (1945), donde se centrará en el rostro, tal y como él lo ve, particular del cine y en una serie de conceptos tales como fisonomía, gesto o mímica<sup>6</sup>. Diferencia el gesto del actor de teatro del del cine, siendo éste último algo muy alejado de un aditamento residual y entiende el habla del cine como mímica y expresión inmediata-visual del rostro<sup>7</sup>. Habla Balázs de un director que compone desde el mismo momento en que elige a un actor, puesto que busca que este disponga de antemano del “carácter” del personaje. El milagro de la polifónica fisonomía, en palabras de Balázs, hace que tras los posibles mohínes del actor de cine, siempre entreveamos, precisamente, ese carácter que trasciende a la simple mueca. “Un buen actor de cine nunca nos da sorpresas”<sup>8</sup>. En otro alejamiento del arte del teatro, el primer plano cinematográfico, imposible en la dramaturgia, se define como la condición técnica del arte de la mímica y, por consiguiente, del cine artístico de alto nivel<sup>9</sup>. El primer plano como síntesis lírica de todo el drama cinematográfico, parafraseando a Béla Balázs, o el primer plano como el territorio más específico del cine. Primer plano que no solo se circunscribe al rostro porque cualquier objeto puede ser así captado ya que existe una fisonomía viviente de todas las cosas. Primeros planos de rostros, planos detalle de objetos, recortan y al achicar el encuadre transforman el espacio en una suerte de aura de personas o cuerpos de cualquier tipo. Balázs nos habla de las cabezas humanas cortadas que proyectó Griffith por primera vez, del rostro aislado del cine con el que estamos a solas, como de una nueva dimensión: un nuevo humanismo rostrocentrico que nos reencuentra con nosotros mismos.

## 2.2. Gilles Deleuze

Gilles Deleuze, clasifica la imagen en movimiento o tiempo. En una imagen-movimiento tenemos elementos de esa red indeterminada de acciones que es el mundo que actúan y reaccionan ente ellos y que adquieren configuración cuando el sujeto las percibe (traduciéndose dicha percepción en cuerpos, cualidades o acciones), escenificándose el tiempo solo indirectamente. En la

---

6 En este sentido, el Béla Balázs de *El hombre visible* estará aludiendo siempre al cine silente.

7 BALÁZS, B., *El hombre visible, o la cultura del cine*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2013, p. 41.

8 *Ibidem*, p. 54.

9 *Ibidem*, p. 56.

imagen-tiempo estos elementos se vuelven secundarios frente a la temporalización de la propia imagen.

Dentro de la imagen-movimiento, Deleuze enumera tres tipos: imagen-percepción (que se alcanza en el cine con los planos generales o de conjunto), imagen-acción (planos medios) e imagen-afección (primer plano). A grandes rasgos, los sujetos pasan por fases en su proceso de percepción de la imagen: imagen-percepción (se organiza o descubre el mundo visible), imagen-acción (se distinguen acciones y reacciones) e imagen-afección (el movimiento es absorbido y experimentado por el espectador). El espectador, insistimos, expresa, gracias a esta imagen-afección, su subjetividad, siendo nosotros, "...una composición de las tres imágenes, un consolidado de imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección"<sup>10</sup>.

En su estudio *La imagen-movimiento*, Gilles Deleuze emite, contundentemente, lo siguiente: "la imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no es otra cosa que el rostro"<sup>11</sup>.

Esta imagen-afección nos impele a percibirnos a nosotros mismos, nos muestra una potencialidad de acción, nos sitúa en un espacio-tiempo irreal. El rostro, un primer plano de él, funciona aquí como expresión y como reflejo. Es, además, identificable este tipo de imágenes-afección no solo con los rostros sino con todo aquello que pueda ser tratado como tal. Un plano del rostro podrá mostrar una tendencia sin que haya acción propiamente dicha. Esa expresión inmóvil que expresa y refleja puede ser identificada, puede ser epítome, de la afección.

Afección que se mostrará como admiración-asombro o amor-odio, extremos del afecto que se impondrán en cada ocasión, dando lugar a dos tipos de rostros: intensivos (expresan sentimientos que se han sufrido y se escenifican en sucesiones una simultaneidad de rostros) y reflexivos (expresan pensamientos y se muestran por lo general en relación estática con el objeto de pensado).

Afirmará, finalmente, Deleuze que

"...como había demostrado Balázs, el primer plano no arranca su objeto a un conjunto del que formaría parte, del que sería una parte, sino que, y esto es completamente distinto, lo abstrae de todas las coordenadas espacio-temporales, es decir, lo eleva al estado de entidad"<sup>12</sup>.

---

10 DELEUZE, G., *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 101.

11 *Ibidem*, p. 131.

12 *Ibidem*, p. 142.

### 2.3. Jacques Aumont

Jacques Aumont pone en cuestión, en *El rostro en el cine*, el destino del rostro humano en el cine. De la exaltación o la glorificación, el cine, el arte (más) nuevo, nacido y desarrollado durante nuestro siglo XX y fuera del control religioso, ha acabado por desfigurarle, vaciarlo, como un ese objeto otrora fascinante que ya entendemos como algo manido y desprovisto de mística. Pero, como el mismo autor puntualiza, antes de nada hay que hablar del “rostro ordinario del cine”. Rostro ordinario del cine que no es otra cosa que el del cine clásico, que “...existe, y es americano”<sup>13</sup>.

El rostro del sonoro americano<sup>14</sup> ya no tiene que traducir la palabra en signos articulados, a diferencia del cine silente de los orígenes. El rostro sonoro se acopla a la palabra, funciona con ella.

El rostro ordinario del cine es, en primer lugar, un rostro transitivo, fático, debe hacerlo todo para ser visto y oído por su destinatario, al contrario que el actor de teatro (la cámara, al fin y al cabo, está más cerca que el espectador del actor de teatro). La actuación del actor cinematográfico (protagonista de este cine, “portador” del rostro filmado) es, además, fragmentada (se divide en varios planos en la pantalla y, en muchos casos, estos se repiten durante el rodaje).

El rostro ordinario parlante registra el paso del tiempo para devolverlo al espectador en forma de tiempo pasado, es medio para hacer pasar el sentido de un plano al siguiente, lo que se ve sobre el rostro viene de las necesidades del relato, de la obligación de la continuidad semántica y semiótica de un plano al siguiente, pero también de la exigencia de claridad. El rostro se utilizará para ser comprendido<sup>15</sup>. Algo tendrá este rostro parlante clásico de ficha intercambiable: rostro como valor ideológico del cine clásico (olvidamos al actor y nos centramos en esa abstracción). Es obligado recordar que este valor de cambio del rostro no le restará, así y todo, importancia: el rostro como la moneda de cambio, sí, pero puro operador de sentido, de relato, y de movimiento, el pivote de la narratividad y el vínculo de la diégesis<sup>16</sup>. La voz del rostro ordinario ha de ser a un tiempo reconocible y no demasiada característica, “marcada y no marcada”.

En cuanto a la mirada, esta, como la boca, funciona a modo de emisor-receptor, en doble sentido, sin olvidar que este ojo del rostro ordinario podrá

---

13 AUMONT, J., *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 48.

14 Jacques Aumont entenderá que a este rostro ordinario del cine, preeminente durante los años 30 del también mundialmente preeminente estilo clásico de Hollywood, le precedió el “rostro primitivo” del cine silente preclásico (tanto norteamericano como europeo).

15 AUMONT, J., *op. cit.*, p. 52.

16 *Ibidem*, p. 53.



tener siempre dos objetivos: otro actor (otro objeto) o el propio espectador. Mirada que también se ha debilitado, ha desaparecido su referencia al antecampo (como sí sucede en muchos retratos pictóricos del XIX hacia atrás). El rostro cinematográfico está atrapado en el dispositivo cuya figura nuclear es el campo-contracampo (cruce de miradas representadas).

Por glamour, Aumont identificará al concepto que quitará abstracción a ese rostro ordinario del cine, el glamour como "...hijo de la naturaleza mediática del cine..."<sup>17</sup>. El glamour será propio del rostro cinematográfico, pero no del cotidiano. El glamour, que tendrá mucho de elemento de máquetin, se define como una suerte de "encantamiento" que se conecta con el entorno del film y que refuerza el mito naciente de la estrella. La luz, el centelleo, la sensualidad registrada en la foto, en la misma materia fotográfica, que pone de manifiesto, que realza, a su vez, la sensualidad de lo fotografiado: las sedas, los satenes, los ojos, las bocas maquilladas, los pendientes de la actriz principal... "Al afectar a todos los aspectos de la puesta en escena, el glamour se convierte en una característica general de todo el estilo hollywoodiense"<sup>18</sup>.

Aumont establece, tras esta enunciación del rostro ordinario del cine y de su predecesor, el rostro primitivo, otros dos momentos claves del rostro en el cine, tratamientos que coincidieron, uno, con el neorrealismo, el "hombre-retrato" y, otro, con la posmodernidad, el "rostro desfigurado".

El rostro "hombre retrato" llega tras otra gran revolución de la historia del cine, la que trae la posguerra en los últimos años cuarenta. Hombre retrato, quizá, como reacción a Auschwitz. Se vuelve recursivo el interés por alargar los planos, esas tomas largas (cuya misión era eludir los cortes de montaje) que, combinadas con la profundidad de campo, serán las piedras angulares de un cine baziniano que podía acercarse a la vida mejor que cualquier otro arte añadiendo tiempo y movilidad al espacio. Todos esos cambios afectan al rostro, que podrá ser perseguido por la cámara -zoom, *Dolly*, grúas-, otorgándole el regalo de algunos tiempos muertos. Sin embargo, que el rostro escape a su estatuto tradicional requiere algo más que estos avances técnicos. Requiere una nueva poética. Lo que se genera tras el impacto moral es una reflexión que concede los roles protagónicos del arte cinematográfico a los no-actores que, desde unas experiencias vividas cuasi realmente, regalan al público el milagro estético ideológico de los primeros rostros propiamente humanos del cine. El neorrealismo, por poner el mejor ejemplo que podemos imaginar, presenta al individuo humano idealmente como ser humano, voluntariamente no dotado de

---

17 *Ibidem*, p. 66.

18 *Ibidem*, p. 67.

cualidad artificial de personaje.

Para este tratamiento particular del rostro, Aumont tiene lugar reservado en su taxonomía particular. Hablará este autor del hombre-retrato como

rostro-humano, rostro-voz: en el cine, desde la posguerra, el rostro se estudia como lugar de acceso a una “verdad” profunda de la persona. Para este tratamiento del rostro, no hay mejor término que *retrato*. Ahora bien, a pesar de la abundancia de filmes de los que la crítica ha tenido la impresión de que eran retratos (de la estrella, del director, de la época), no es tan evidente hablar de retrato en el cine...<sup>19</sup>.

Devienen, de nuevo, las reticencias de Aumont que, sin embargo, valora en este sentido que el cine de la posguerra “parece buscar” el retrato mejor que otros, puesto que tiene que ver, más que los demás ideales del rostro cinematográfico, con un ideal de verdad.

“La acumulación de humanidad sobre un rostro tenía que acabar con una implosión<sup>20</sup>. Y es dicha implosión la que apreciamos en el tratamiento del rostro, aproximadamente, de los ochenta a esta parte. Tenemos un rostro que, de ser deidad, comienza a ser tratado como un objeto. Dentro de los planes de este cine, todas las zonas dentro del marco vienen a ser lo mismo o, al menos, valen lo que vale su situación plástica, sin jerarquías. Los rostros se tratan en igualdad de condiciones, ni más ni menos, que las otras partes de la imagen. ¿Supone esto un abandono, una derrota? Se tiene que responder afirmativamente a esta pregunta y especificar que, del abandono pasamos a la deformación, que es el estadio previo a la pérdida. Un “rostro descompuesto” nos llevará, indefectiblemente, a un no-rostro<sup>21</sup>, un rostro que se ha perdido y en el que no se cree, un rostro derrotado. Dicho descrédito da manga ancha al cine para dividir, agredir, deformar.... rayar...

Aumont, que en todo momento remite, salvo en algunos momentos a la hora de hablar del rostro-retrato neorrealista, tan solo al rostro del cine, entiende que la posibilidad de un retrato cinematográfico se diluye en el magma de algo más grande, de algo implacable como es la industria en percusión continua contra el arte, que deja poco lugar a la independencia del rostro. Serán dos de sus afirmaciones las que se tornarán decisivas en lo que, en adelante, expondremos.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>21</sup> Hemos traducido *dé-visage* por “no-rostro”. No obstante, se ha de tener en cuenta que el verbo *dévisager* significa en francés mirar fijamente o escrutar, pero también desfigurar (Nota de los traductores), en AUMONT, J., *op. Cit.*, p. 154.

Se muestra puntualmente contundente, en primer lugar, cuando dice que

en una historia del cine bloqueada rápidamente por las excesivas exigencias de la industria, el retrato nunca llegó a ser un género, y todo lo que se le acerca se mantuvo cuidadosamente en los márgenes de la industria, en los peldaños de la historia...<sup>22</sup>;

y, en segundo lugar, al apostillar que

si existe en alguna parte una eclosión del retrato animado, en el fondo habría que buscarla en el inagotable tesoro del cine privado, aunque el cine de aficionado, como la fotografía de aficionado, está por definición fuera de la historia del arte<sup>23</sup>.

### 3. MÁRGENES O FRONTERAS DE LA HISTORIA DEL ARTE, EMAN- CIPACIÓN DEL DISPOSITIVO ROSTRO

Evitaremos hablar de “peldaños”, como hace Aumont, ya que dicha expresión parece remitir a los primeros años de la Historia del cine, más que lo que queda al “margen” de la historiografía oficial o de la industria. La confusión podría ser mayor si se tiene en cuenta que, precisamente, en ese periodo del cine de los orígenes el que domina es el plano general y no existen primeros planos que atiendan exclusivamente a los rostros. A partir de ahora, para hablar de ese ecosistema donde, creemos, se puede desarrollar efectivamente el retrato cinematográfico, utilizaremos las expresiones “márgenes” o “fronteras” -cine fronterizo.

Tras esta aclaración terminológica, hemos de especificar que nuestra primera decisión será, guiados por la advertencia de Aumont, movernos a la zona fronteriza que separa el cine de industria del de los márgenes (omitiremos, en lo que viene, la expresión “marginal”).

Existen numerosos casos de cineastas que han rendido pleitesía al primer plano. Por citar algunos paradigmáticos, Ingmar Bergman lo consideraba elemento específico y primordial del cine, por esa posibilidad de acercamiento del rostro que le parece inherente, cualidad distintiva de este arte<sup>24</sup>, en el de Luis Buñuel, al referirse a este como instrumento de conocimiento poético del

---

22 *Ibidem*, p. 37.

23 *Ibidem*, p. 37.

24 BERGMAN, I., “Cachun de mes films est le dernier”, *Cahiers du cinema*, nº 100, 1959, pp. 44-50.

mundo<sup>25</sup> o en el del realizador chino-malayo Tsai Ming-liang, al que volveremos más adelante, al confirmar que su interés por los *close-ups*, por acercar su cámara a la cara de los actores, se basa en que “para [él] los primeros planos son rostros y también son el paisaje más hermoso en el cine”<sup>26</sup>.

Esta fascinación nos habla del rostro, de la imagen cinematográfica del rostro como elemento híbrido, como “dispositivo”<sup>27</sup>, usando el término de Noa Steimatsky, entendiendo que “the face is, then, both a compelling iconographic and discursive nexus and a way of seeing, a critical lens, a mode of thought”<sup>28</sup>.

Más difícil es encontrar autores que hablen claramente de retrato en el cine. Sorprende la declaración de Carl Theodore Dreyer, en un texto de 1933, al considerar “retrato cinematográfico”<sup>29</sup> alguno de los primeros planos que captaban las leves expresiones faciales de Lilian Gish (1893-1993) en *Broken Blossoms* (D.W. Griffith, 1919). Si nos resulta tan sugestivo un cineasta como José Luis Guerin será, entre otras cosas, por lo contundente de sus afirmaciones en cuanto al retrato en el cine, todo lo más teniendo en cuenta la hostilidad de la crítica teórica y del propio cine comercial con el desempeño de cualquier cineasta retratista.

Si algo puede conectar a estos cineastas citados es, quizá, que sus trabajos los colocan en esa frontera, en ese cine de los márgenes que Aumont y otros autores -“...así pues, los territorios fronterizos parecen ser los más favorables para un cine “artístico” que posibilite el retrato cinematográfico...”<sup>30</sup>- considerada la única posibilidad de supervivencia para un posible retrato en el cine. Será este el ecosistema perfecto para el desarrollo de esta disciplina, entre otras cosas, por el hecho de que es en este cine de los márgenes, en este cine fronterizo, donde es más viable la emancipación del dispositivo rostro cinematográfico. La imagen-afección de Deleuze, esto es, el rostro en primer plano, no funciona de forma autónoma con respecto al “todo” al que pertenece -el film- sino que rinde pleitesía, se inscribe en el relato mayor de la película a la que

---

25 BUÑUEL, L., *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Páginas de espuma, 2000, p. 65.

26 TSAI MING-liang (entrevistado), GONZÁLEZ, R. (entrevistador), “Tsai Ming-liang, cineasta taiwanés: “Los rostros son el paisaje más hermoso en el cine””, *Culto*, 2 de noviembre de 2018, UOC [Consulta el 14/07/2022]. <http://culto.latercera.com/2018/11/02/tsai-ming-liang-cineasta-taiwanes-los-rostros-paisaje-mas-hermoso-cine/>.

27 STEIMATSKY, N., *The face on film*, Nueva York, Oxford University Press, 2017, p. 3.

28 El rostro es, entonces, a un tiempo persuasivo nexo iconográfico y discursivo como un modo de ver, un objetivo crítico, un modo de pensamiento (Traducción del autor).

29 C. T. Dreyer, en VÁZQUEZ COUTO, D., “Problemas en torno al retrato en el cine”, en *Universitas. Las artes en el tiempo: XXIII Congreso Nacional de historia del arte Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2020, pp. 695-708.

30 *Id.*

pertenece y a quien obedece. Para escapar de ser “rostro ordinario” clásico aumontiano, el dispositivo-rostro debe buscar ese ecosistema apropiado que le permita materializarse como retrato. Debe buscar su emancipación o independencia del relato clásico.

Así, por “retrato cinematográfico”, citando a Vazquez Couto, podemos entender:

“rostro filmado en primer plano, que permanece en el tiempo, inscrito en algo mayor que es la película, como un fragmento simbólico de identidad que mantiene ciertas convenciones formales de la institución pictórica que históricamente ha dado forma al concepto de retrato”<sup>31</sup>.

Huelga decir que la “obra marco” puede ser, ni más ni menos, que un plano de un rostro. En todo caso, será importante detectar en qué casos la narración carga de contenido a esos planos o viceversa. Será igualmente importante destacar que no tendremos miedo en citar o explorar productos en que ese primer plano, rostro afección, el dispositivo rostro cinematográfico se “desinscriba”, en ocasiones drásticamente, de ese “todo mayor” que es el film. En cierto modo, y si el plano rostro-dispositivo va cobrando cada vez más importancia con respecto a ese todo en que se enmarca, estaremos volviendo en cierto modo a la pintura, siendo ese plano un fin en sí mismo más que un nexo con otros planos (que dan ese relato).

#### 4. GUERIN, RETRATISTA FRONTERIZO

El interés de José Luis Guerin por el retrato se le presenta con los primeros experimentos artísticos de sus mocedades:

...empecé haciendo retratos de mis amigas que me gustaban porque constataba el fracaso para mí de la fotografía. Al congelar un instante se evaporaba aquello que me cautivaba de la muchacha a la que intentaba retratar. Mi noción de la belleza pasaba por una idea de la duración, del movimiento, de un ritmo interior... de una manera de respirar, de mirar que requería el fluir temporal...<sup>32</sup>;

...a mí la fotografía me ha tentado muchísimo pero siempre me he dado con esa contradicción [...] no podía transferir lo que quería mostrar congelando el tiempo, no se veía lo que quería mostrar... mi sentido de la fotogenia o de

---

31 *Id.*

32 José Luis Guerin, en BROULLÓN LOZANO, M., *op. cit.*

la idea visual necesita del desarrollo en el tiempo de la imagen... al congelarlo, se desvanece...<sup>33</sup>.

Si existe realmente un “retrato gueriniano”, este no se conforma con apresar la belleza de sus amigas sino que se conjura en alcanzar la ambiciosa meta de atrapar un fluir no ya temporal sino vital. Un filmar que

...rescata el tiempo que ha pasado, y es muy fácil que se desate la nostalgia [...] tengo muy presente a Bazin y su idea de “embalsamar el tiempo”, el cine como el tiempo embalsamado. Como las manos con las que el hombre de la prehistoria dejaba marcas en su gruta. Es el mismo sentimiento, dejar huella. Quizá esa impronta en el momento, pues no va instigada por la nostalgia en primera instancia, pero con el paso del tiempo lo que queda es eso, la huella de alguien que pasó por ahí. El cine tiene una belleza adicional [...] en el hecho de que en la fotoquímica se abre realmente una huella de la luz [y en esto sí se diferencia abisalmente con pintura y escultura]...<sup>34</sup>.

Los tentáculos de Guerin quieren aferrarse a los siglos en que el retrato empezó a convertirse en el género artístico por antonomasia, un Renacimiento liderado intelectualmente por un grupo de arquitectos toscanos cuya obsesión, que decía Rudolf Wittkower (1901-1971), era abarcar y expresar el orden cósmico en sus edificios<sup>35</sup>. Empresa ambiciosa pero intemporal deseo humano, puesto que, hoy día, están rodeados los artistas de

...espacios a la captura, tras observación paciente, de ese instante mágico en el que, por ejemplo, la imagen del bullicio urbano encerrado en un marco cinematográfico determinado revela un orden secreto...<sup>36</sup>.

La máquina cinematográfica, en palabras de Jacques Rancière (1940), ya no está al servicio de las maquinaciones, que desaparecen, y ya “...solo quedan los movimientos [...] el ritmo de la vida unánime [...] el cine-arte capaz de identificarse con el ritmo mismo de la vida nueva...”<sup>37</sup>. El aparato cinematográfico como único posible localizador de ese rastro, de ese flujo, de esos

---

33 *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* [Cofre Versus, 2010] [Disco Compacto]. Dirigida por José Luis Guerin. Versus, 2007. 1 DVD: 67 (+49 de bonus) minutos, Material adicional: Material adicional: extractos del documental *Apuntes para un retrato* de Abel García (segmento Primer esbozo de *Tren de sombras, Souvenir* (1984))

34 José Luis Guerin, en MARTÍNEZ VILLEGAS, J., “José Luis Guerin; Descubriendo una sintaxis posible”, *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation*, Vol. 2, nº 2, 2014 (Ejemplar dedicado a: junio), pp. 169-200.

35 WITTKOWER, R., en NIETO ALCAIDE, V.; CHECA CREMADES, F., *El renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid, Ediciones Istmo, 1980, p. 88.

36 POYATO SÁNCHEZ, P., *op. Cit.*

37 RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011, pp. 37-38.

jirones que deja la vida y como perfecto creador de iconos verdaderos.

Precisamente, desde los peldaños, José Luis Guerin clama su humanismo, su amor a lo humano, un acercamiento al rostro, al hombre retrato que le provoca

la necesidad de escuchar a quien me está hablando en espacios públicos, normalmente ruidosos, me lleva a una proximidad muy grande con el sujeto que filmo, a hacer unos primeros planos con grandes angulares que juzgaría de horribles, de impúdicos, incluso. Sin embargo, aquí se lee de otra manera porque se ve esa tensión ente ver y oír; es decir, la imagen resultante no obedece a una idea de cuadro –como puede verse en *En construcción*–, sino que es la tensión entre la captación en presente de algo que desaparece y la necesidad de escucharlo [...] Y estás haciendo la película en el mismo momento en el que estás hablando y conociendo a una persona que tienes enfrente; estás viviendo y filmando, y se confunden ambas cosas<sup>38</sup>.

Primeros planos que unen rostro y entrevista para la conformación de un tipo humano, de un rostro hacia el que se gira la cámara, que lo atrae hasta esa distancia irremediamente impúdica.

## 5. EN CONSTRUCCIÓN Y UNAS FOTOS EN LA CIUDAD DE SYLVIA

*En construcción* es una de esas empresas que, vista retrospectivamente, el tiempo ha acabado convirtiendo en una creación absolutamente singular. Fue construida en connivencia con estudiantes de la Pompeu Fabra, siendo fruto de un debate continuo que llevaba al director y a sus colaboradores, sin descanso y de forma circular, desde los hallazgos permanentes de la cámara en las calles de Barcelona hasta la sala de montaje, en un proceso de grabación y cosido de material que se extendió, con sus constantes modificaciones, durante tres años de vivir-filmar. Este retrato global del Barrio Chino lleva a abordar, también, a José Luis Guerin el primer paso de aquello que acabaría de eclosionar en *Guest*, el interés por lo urbano definido por lo humano: "...gentes que expresan con el cuerpo y la voz..."<sup>39</sup>. Puro humanismo, será un arte que tiene fe en cazar al hombre-retrato, que define los rostros que se le cruzan, un arte que, "...extrae

---

38 BARRACHINA ASENSIO, S., "La pantalla como lienzo: José Luis Guerin", *L'Atalante*, enero-junio 2012, pp. 60-69.

39 CASAS, Q., "Cuaderno de registros". En *Guest. Contenido adicional*. DVD editado por Ver-sus, 2011, libretto de textos, p. 21.

lo mejor de los seres que encuadra y graba...”<sup>40</sup>.

...Yo constato cada vez más cómo me voy olvidando de los argumentos de las películas, de sus tramas, y sin embargo prevalecen mucho en mi memoria, con gran intensidad, un conjunto de gestos, de miradas... en fin, de motivos que apelan a esa idea del retrato y que hacen que el cine sea para mí tan distinto de lo que podemos llamar los dibujos animados o las imágenes animadas por ordenador, que no precisan de un ser humano en frente...<sup>41</sup>.

Con la palabra, tan importante en el retrato gueriniano, con una soflama solitaria y desoída, comienza la exhibición de uno de los rostros hombre-retrato principales de *En construcción*, el del anciano marinero. Con la acción, un juego improvisado con un balón en plena calle, arranca, por el contrario, la semblanza, los hombre-mujer retratos, de la pareja de toxicómanos.

Pasaremos, en el caso del anciano (que figura en los créditos finales como Ex-Marino, Antonio Atar), de un repertorio de opiniones que van desde la exaltación de la cultura y de su “amor por el mar” a evocaciones a la antigua fotogenia del barrio del Raval pasando por la exultante confesión de haber vencido a un tifón o por el convencimiento tremendamente orgulloso de sentirse y saberse “un hombre distinto”.



Fig. 3. *En construcción*. José Luis Guerin. 2001. Ovideo TV S.A., en coproducción con Arte France.

40 CASAS, Q., *op. cit.*

41 BROULLÓN LOZANO, M., *op. cit.*



Todo este saber caótico, algo atribulado, confluirá en su última aparición en el film, relativamente integrado en el remodelado paisaje barcelonés con el que contrastan, más ahora, más cada día, sus anacrónicas historias y su desusado proceder. Acaso el retrato más pictórico que se hizo de él, silente ahora, ataviado con la sempiterna gorra de la ciudad de Barcelona y con su triste economía auestas, paso último tras la presentación del gesto y el verbo del personaje (fig. 5).

La precaria existencia de Juana Rodríguez e Iván Guzmán, también llamados, La Pareja, es perseguida por la cámara de Guerin. Más impotentes que ajenos al destino que les espera, La Pareja presume continuamente de cotidianidad, de una conexión y un cariño que parecen superar celos pueriles o estrecheces económicas y que va elaborando un dibujo de caricias y mordiscos, una efigie filmica del amor con unos nuevos valores, una efigie que, en este caso, sólo se sentirá totalmente deudora o envidiosa de lo pictórico en el momento en que ambos duermen, al amparo de la Barcelona de yeso fresco y de la Barcelona gótica, en la vivienda en construcción (fig 6), y que se tornará postreramente retrato pura fisicidad en el momento en que los amantes se obsequien mutuamente con una demostración de amor-músculo en forma de paseo a hombros<sup>42</sup> por una de las calles de su barrio en transformación, en lo que será, igualmente, el culmen del film.



Fig. 4. *En construcción*. José Luis Guerin. 2001. Ovideo TV S.A., en coproducción con Arte France.

---

42 Otro ejemplo de la antes mencionada “puesta en situación”: el propio Guerin sugirió, siendo una idea fuera del guion, a Juana que cargara (“soportara”) en hombros a su novio.

“Sylvia después de 22 años, un rostro inmune al paso del tiempo, la mujer que el destino había señalado, vaga imagen, casi un reflejo... solo la vio una vez, pero no la había olvidado...”<sup>43</sup>...estas palabras, que se inscriben en *Unas fotos de la ciudad de Sylvia*, las pronuncia un *flâneur*, el propio Guerin, para definir un rostro que vio hace años y que parece no haberse marchado de sus pensamientos. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* es la primera de un tríptico, que compondría junto al film *En la ciudad de Sylvia* (2007) y la instalación foto-secuencial *Las mujeres que no conocemos* (2007), que siempre tiene como núcleo el encuentro entre ese *flâneur* y una desconocida. El arte secuencial de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* cobra fuerza en el hecho de que, a través del ritmo variable del montaje (combinación de imagen más texto), el espectador puede reflexionar sobre la forma en que el medio cinematográfico genera ilusión de movimiento y sobre la efectividad de este contrastándolo con la fotografía<sup>44</sup>. Sobre el leitmotiv de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, lo que destilan el oxímoron que son esas imágenes fijas pero que parecen moverse, es un anhelo, una búsqueda de un rostro en extremo esquivo, y en la transformación del artista en “...*paparazzo* de la gente común...”<sup>45</sup>. Durante esta aventura aparecen otros rostros, acaso felices, amables o cómplices, constatando que el cometido de la cámara de cine es recoger desafíos humanos, miradas de frontalidad deseosas de revelar, de transmitir... la necesidad de hallar rostros que se entreguen al retrato. Entre los múltiples encuentros de Guerin, las Sylvias (tantas) parecen confluir en ese rostro indolente, “impasible al paso del tiempo”, que espera el transporte público (fig. 6). El chispazo del hallazgo pronto muta en algo mayor: una respuesta, una revelación. La escenografía propia de la vida, orquestada por un azar caótico que decidió ordenarse en obsequio al artista que mira, coloca el rostro impassible tras un cristal rayado (Fig. 7). La mujer-retrato se ha deshecho frente a la cámara digital de Guerin y el acontecimiento, de capital importancia, un fenómeno que pareciera estar esperando a ser atrapado, ejemplifica acaso empíricamente los nobles esfuerzos que los teóricos habían acometido en sus despachos y en las bibliotecas: se nos revela a nosotros, afortunados espectadores de esta *alétheia* germinada, un secreto a voces y a la vista de todos, en los subterráneos de un metro cualquiera. El rostro fue identificado

---

43 Palabras que se encuentra en ese cuento que un amigo envía a José Luis Guerin, en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* [Cofre Versus, 2010] [Disco Compacto]. Dirigida por José Luis Guerin. Versus, 2007. 1 DVD: 67 (+49 de bonus) minutos, Material incluido en este Cofre: Textos, *La visión*, un cuento de Miguel Marías (1947).

44 ORTIZ AVILÉS, L., *op. Cit.*, p. 120.

45 BORDWELL, D., en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* [Cofre Versus, 2010] [Disco Compacto]. Dirigida por José Luis Guerin. Versus, 2007. 1 DVD: 67 (+49 de bonus) minutos; material adicional.

por Guerin como el de “...la desconocida del metro Alonso Martínez. Noche a finales de otoño del 2000...”, resaltando el director que

...contra mi voluntad, el dispositivo automático enfocó el cristal en lugar del rostro deseado...”, para concluirse con un “...testimonio de una revelación [...] apenas una huella de luz [...] una fotografía es eso: la huella de una luz que pasó en algún momento frente a la cámara...<sup>46</sup>.



Fig 5. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. José Luis Guerin. 2007. Nuria Esquerra.

El de Sylvia, pese a las recompensas en forma de sonrisa, ha sido un rostro-retrato tan efímero que se ha diluido, es un no-rostro, rayado, que no deja, por el contrario, un no retrato ya que, no debemos olvidarlo:

retrato no implica rostro. Hay retratos sin rostro y, por supuesto, rostros sin retrato...<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* [Cofre Versus, 2010] [Disco Compacto]. Dirigida por José Luis Guerin. Versus, 2007. 1 DVD: 67 (+49 de bonus) minutos: material adicional.

<sup>47</sup> AUMONT, J., *op. Cit.*, p. 27.



Fig. 6.. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. José Luis Guerin. 2007. Nuria Esquerra.

## 6. CONCLUSIONES

Cada vez estoy más interesado en el cine como un arte del retrato; y a menudo me pienso como un pintor, en el sentido no de cerrarme en cualidades plásticas, sino de cómo relacionarme con la otra persona, cómo situarla, cómo utilizar la relación entre el entorno y la figura; a dónde va a mirar. Cómo creas una situación, con qué objeto caracterizas a una persona, en qué situación la captas, cómo describes su espacio. A menudo pienso que olvido casi todo de las películas y lo que retengo son una pausa de silencio, un gesto, una expresión, una emoción. Cosas muy próximas a esa idea del retrato, que es lo que más cultivo últimamente<sup>48</sup>.

Comenzábamos este artículo con una conversación entre artistas -retratis- tas- y está trufado este estudio de afirmaciones explícitas: el cineasta barcelonés se considera heredero de la pintura. Hay quien quiere ver en *Innisfree* un poco ortodoxo retrato de grupo y no hay que forzar la vista para ver a los Lumière y a los archivos domésticos pre Griffith en *Tren de sombras*. Hay humanismo,

---

48 VILLAR, E., *op. Cit.*

hay obsesión por el gesto, por la búsqueda del flujo de la vida y su orden secreto en su filmografía, hay rostros en *En construcción* y tenemos ese conjunto que componen *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, *En la ciudad de Sylvia* y *Las mujeres que no conocemos*. Es el protagonista de *En la ciudad de Sylvia* un *flâneur* que busca un rostro que se le escapa y porta una libreta donde recoge esbozos de rostros. En paralelismo, es *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* la libreta de bosquejos del propio Guerin. No solo hay respeto a la herencia o admiración por el oficio de aquellos tomavistas finiseculares sino que hay una práctica efectiva del arte del retrato en el cine gueriniano.

Igual que, como hemos puntualizado, existe la práctica del retrato en Guerin, se da la circunstancia de que, siguiendo la advertencia de Aumont, dedo acusador y revelador al unísono, nos hemos trasladado hasta ese cine fronterizo que practica y donde habita Guerin, Ecosistema natural es este donde el retratista emancipado puede alimentar y desarrollar rostros-vástagos relativamente independientes: en los films de Guerin, inasumibles, inentendibles para la dictadura de la trama, el rostro independizado goza de toda la poca mala salud que le permiten las leyes naturales de la frontera entre el arte oficial y el de los peldaños de la historia.

El retrato filmado gueriniano, a su vez, no solo se atisba sino que se materializa construido gracias a la puesta en situación y a un cine de la *dureé* que, sin bien languidece al mirarse al espejo de Tsai Ming-liang -qué otro cineasta de los rostros actual no lo haría- se cimenta en las tomas largas, planos sostenidos o en el cruce poco sorprendente entre cine y fotografía: la foto-secuencia como paradigma, quizá ante el fracaso, citando al cineasta, de la fotografía, de un retrato gueriniano que reveló todo su potencial en la muchacha “sin rostro” de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*.

En la diléctica Aumont / Guerin, ya finalmente, debemos admitir que sí existen intersecciones positivas. Principalmente, la que interconecta la teoría del primero en cuanto al hombre retrato y rostro descompuesto y los hallazgos de la práctica (que no es otra cosa que otra forma de teoría) del segundo con los rostros / retratos de *En construcción* y el rostro descompuesto de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. Quizá pueda el cine de José Luis Guerin, en un futuro cercano, conectar el cine de la frontera con el oficial o ensartar artes usando como punzón la disciplina retratística, pero demuestra, de todos modos, que puede convertirse en herramienta para el hallazgo del flujo definitivo, el espíritu del tiempo encarnado todo lo que de paradigmático del espíritu de un tiempo tiene ese rostro-rayado, por medios distintos, Aumont / Guerin hallaron lo mismo, de la estación de metro de Antón Martín.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J., *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1998.
- BALÁZS, B., *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- BALÁZS, B., *El hombre visible, o la cultura del cine*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2013.
- BERGMAN, I., “Cachun de mes films est le dernier”, *Cahiers du cinema*, nº 100, 1959.
- BERGSTROM, A., “On Dissipation: Goodbye, Dragon Inn and the “death of cinema”, *ARTS*, Volumen 7 (nº 4), 2018.
- BROULLÓN LOZANO, M., “En torno al concepto de “esbozo cinematográfico”. Conversaciones con José Luis Guerin”, *FRAME: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, nº 9, 2013, pp. 67-84
- BUÑUEL, L., *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Páginas de espuma, 2000.
- CASAS, Q., “Innisfree. Guerin y Ford en el corazón de Irlanda”, *Dirigido por...*, nº 186, diciembre de 1990, pp. 8-10.
- DELEUZE, G., *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 142.
- GUERIN, J. L. (dir.), *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* [Cofre Versus, 2010] [Disco Compacto]. España, Versus, 2007 (67 +49 (extras) minutos).
- LOSILLA, C., “Guest. José Luis Gueri”, *Cahiers du Cinema*, nº 42, (febrero), 2011, pp. 24-26.
- MARTÍNEZ VILLEGAS, J., “José Luis Guerin; Descubriendo una sintaxis posible”, *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation*, Vol. 2, nº 2, 2014 (Ejemplar dedicado a: junio), pp. 169-200.
- BOHLER, N. (entrevistador); COURANT, G. (entrevistado) (21 de abril de 2012). *Encuentro con Gérard Courant. Buenos Aires, 21 de abril de 2012, 16h15*. Lumière. Recuperado de [http://www.elumiere.net/especiales/courant/encuentro\\_gerardcourant.php](http://www.elumiere.net/especiales/courant/encuentro_gerardcourant.php)
- ORTIZ AVILÉS, L., *El flâneur en el cine de José Luis Guerin*, Córdoba, UCO-Press, 2018.
- PAGÁN, A., *Andy Warhol*. Madrid, Cátedra, 2014.
- POYATO SÁNCHEZ, P., “El cineasta como “flâneur”. Trazado y formalización de la imagen documental en Guest (José Luis Guerin, 2010)”, *Ars Longa: cuadernos de arte*, nº 24, 2015, pp. 241-252
- RANCIÈRE, J., *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011.
- STEIMATSKY, N., *The face on film*, Nueva York, Oxford University Press,

2017.

TREIHAF, L., “Tsai Ming-Liang and a cinema of slowness”, *Film Quarterly*, nº 3 (Volumen 68), 2015, pp. 96-98.

TSAI MING-liang (entrevistado), GONZÁLEZ, R. (entrevistador), “Tsai Ming-liang, cineasta taiwanés: “Los rostros son el paisaje más hermoso en el cine””, *Culto*, 2 de noviembre de 2018, UOC [Consulta el 14/07/2022]. <http://culto.latercera.com/2018/11/02/tsai-ming-liang-cineasta-taiwanes-los-rostros-paisaje-mas-hermoso-cine/>.

*Unas fotos en la ciudad de Sylvia* [Cofre Versus, 2010] [Disco Compacto]. Dirigida por José Luis Guerin. Versus, 2007. 1 DVD: 67 (+49 de bonus) minutos, Material adicional: Material adicional: extractos del documental *Apuntes para un retrato* de Abel García (segmento Primer esbozo de *Tren de sombras*, *Souvenir* (1984)).

VÁZQUEZ COUTO, D., “Problemas en torno al retrato en el cine”, en *Universitas. Las artes en el tiempo: XXIII Congreso Nacional de historia del arte Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2020, pp. 695-708.

VILLAR, E., “José Luis Guerin. “Cada vez estoy más interesado en el cine como arte del retrato””, *Academia: Revista del cine español*, nº Extra-178, 2011, pp. 43-44.

Jesús España Rodríguez

Universidad de Córdoba

<https://orcid.org/0000-0002-6510-9280>  
d92esroj@uco.es

