

E L CINEASTA COMO *FLÂNEUR*: TRAZADO Y FORMALIZACIÓN DE LA IMAGEN DOCUMENTAL EN *GUEST* (JOSÉ LUIS GUERIN, 2010)

PEDRO POYATO SÁNCHEZ

Universidad de Córdoba

Resumen: Uno de los rasgos que caracterizan *Guest*, el filme que José Luis Guerin *compuso* en el año 2010, es la posición que en él asume el cineasta como *flâneur*, práctica que prosigue la tendencia del documental contemporáneo de exploración de nuevas vías de acceso al conocimiento de lo social mediante lenguajes que no ocultan la subjetividad. El presente trabajo se ocupa de las imágenes cinematográficas emanadas en esa práctica, tanto de su ontogénesis, trazado y formalización, como de sus relaciones con otras imágenes, y de la reescritura que de ellas hace el propio Guerin en un filme posterior perteneciente a la *correspondencia* mantenida con Jonas Mekas.

Palabras clave: imagen cinematográfica / documental / *flâneur* / formalización / diálogo entre imágenes.

Abstract: One of the features which is central to *Guest*, a 2010 film by José Luis Guerin, is the role of the filmmaker as *flâneur*. This practice continues the contemporary documentary trend of exploration of new ways of to access to the social knowledge through languages which do not hide subjectivity. This work focuses on the cinematographic images arising from that practice, their ontogenesis, design, formalization, and their relation with other images. But it will also analyze the rewriting of all these elements in a later film by Guerin, resulting from the *correspondence* he shared with Jonas Mekas.

Key words: cinematographic image / documentary / *flâneur* / formalization / dialogue among images.

Introducción

Desde sus primeras películas, realizadas en la década de los años ochenta del pasado siglo, José Luis Guerin apostó ya por una cinematografía que ponía sobre el tapete el trasunto de las escurridizas fronteras entre el documental y la ficción, dialéctica que en su filme *Guest* (2010) parece haber escorado, en palabras del propio Guerin, del lado del "documental más puro".¹ En distintas entrevistas, así como en la *Carta primera* de su correspondencia cinematográfica con Jonas Mekas (2011), Guerin alude a su estatuto de *flâneur* en el filme, un *flâneur* interesado por el registro de imágenes en las distintas ciudades a las que el cineasta fue *invitado* con motivo de la presentación en ellas de su película anterior, *En la ciudad de Sylvia* (2007). El *flâneur* se convierte de este modo

en elemento decisivo en el proceso creativo de *Guest*, contribuyendo su presencia al conocimiento sobre los modos de vida de las sociedades actuales a partir de la elaboración de un discurso que se quiere emparentado al documental cinematográfico contemporáneo tanto por poner de manifiesto que los hechos y los acontecimientos no son independientes de los dispositivos utilizados para representarlos, cuanto por el uso de la subjetividad.² Nos encontramos, así, con imágenes presididas por una fuerte carga enunciativa, por una subjetividad *pensante* que, además de plasmar los registros de una cámara convertida en *flâneur*, reflexionan sobre la imagen cinematográfica misma, sobre su trazado y plasmación en el blanco del soporte, así como sobre el diálogo que entabla con otras imágenes como las pictóricas o las fotográficas. El objetivo del presente trabajo

* Fecha de recepción: 15 de febrero de 2015 / Fecha de aceptación: 1 de septiembre de 2015.

¹ BERMEJO, Alberto. "Guest, un video ensayo". En: *Guest. Contenido adicional*. DVD editado por Versus, 2011.

² En relación con este tema, puede consultarse: ORTEGA, María Luisa. "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación". En: TORREIRO, C. et al. (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 185-217.

es el estudio de estas imágenes, de su ontogénesis, trazado y formalización, comenzando para ello por interrogar los modos de presencia y práctica del *flâneur* en el filme.

Presencia y práctica del *flâneur*

El propio Guerin ha explicado el origen de *Guest* en los siguientes términos:

Me puse a prueba a mí mismo, aceptando todos los eventos, festivales, etc. a los que me invitaban, y con una disciplina por mi parte de intentar ver algo en cada lugar. Decidí salir a la calle con mi pequeño equipo, sin ideas predeterminadas, con sólo una actitud, una predisposición al encuentro, incluso una excitación por encontrar una gran revelación, la que llega del encuentro fortuito que puede ocultarse bajo una apariencia muy simple. Esa excitación es la que me alienta para callejear, practicar la actitud del *flâneur* con una cámara.³

Es, pues, el callejeo en tanto que prototipo de una relación intelectual con la gran urbe de la que pueda brotar una cierta verdad –una revelación–, lo que mueve a Guerin a esta práctica propia del *flâneur* que preside *Guest*. Mas ¿de qué práctica se trata exactamente? Responder a esta cuestión pasa antes de nada por la consideración del concepto *flâneur*.

El término *flâneur*, voz francesa que designa al paseante callejero urbano ocioso, aunque intelectualmente activo, puede entenderse, primero, como figura histórica, el escritor que visita el espacio público en las primeras décadas del siglo XIX;⁴ en segundo lugar, como concepto de la teoría social en Walter Benjamin, con la paulatina desaparición del *flâneur* que callejea libremente como símbolo de la constante mercantilización del espacio público;⁵ y, en tercer lugar, como instancia enunciativa en las representaciones culturales, así literatura, periodismo, pintura, fotografía o cine.⁶ En las últimas décadas, el *flâneur*, en sintonía con esta posición última, ha sido asumido como la perspectiva enunciativa que representa los espacios públicos de la ciudad en estéticas de diversa índole, entre ellas la cinematográfica, como es el

caso de *Guest*. En lo que sigue, nos ocupamos de las características de este *flâneur* cinematográfico, de su vinculación con el *flâneur* literario, así como de sus modos de actuación y práctica enunciativa.

El callejeo interpretativamente activo se convirtió en una práctica consolidada en la literatura de finales del XIX y comienzos del XX. El escritor practicaba la *flanerie* con el objetivo de encontrar y evaluar temas para su escritura, en muchos casos periodística, como bien significó Mariano José de Larra en *El pobrecito hablador*: “Andábame días pasados por esas calles a buscar materiales para mis artículos”.⁷ Aunque su callejeo no tenga objetivo establecido –más allá que el de estar al servicio del circuito mercantil editorial del periódico–, el *flâneur* literario presta atención detallada, como ha señalado Dorde Cuvardic, a los fenómenos, objetos e individuos de los espacios públicos de la ciudad, aplicando para ello con entusiasmo su mirada analítica; mirada que implica tanto la admiración, en un primer momento, como el análisis y la reflexión, en un segundo momento.⁸

Pues bien, como el *flâneur* literario, el cinematográfico de *Guest* sale a la calle para, sin objetivo previo establecido, orientar su mirada hacia los distintos espacios, objetos e individuos de las ciudades visitadas, consiguiendo así unos registros que, luego, en un segundo momento, serán definitivamente dotados de forma en la escritura cinematográfica. La observación detallada de la realidad social es, pues, atributo del *flâneur*, tanto literario como cinematográfico. Sin embargo, mientras que el literario no suele interactuar con los ciudadanos que la habitan, no socializa, o dicho en términos antropológicos, es un “observador no participante”,⁹ el *flâneur* cinematográfico que enuncia *Guest* sí interactúa con los ciudadanos, como así lo argumenta el propio Guerin:

Mi presencia la veía a veces inevitable, que apareciera mi voz y esas cosas, para hacer justicia a las personas que tenía enfrente, porque yo soy también artífice de

³ LOSILLA, Carlos y MONTERDE, José Enrique. “José Luis Guerin”. *Cahiers du Cinema. España*, 2010, nº 37, p. 15.

⁴ KÖHN, Eckhardt. *Strassenrausch: flanerier und kleine form-versuch zur literaturgeschichte des flâneurs von 1830-1933*. Berlin: Das Arsenal, 1989.

⁵ BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1972.

⁶ NEUMEYER, Harald. *The Flâneur: Konzeptionen der Moderne*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999.

⁷ LARRA, Mariano José de. *Artículos completos*. Madrid: Aguilar, 1968, p. 186.

⁸ CUVARDIC, Dorde. “El flâneur y la flanerier en el costumbrismo español”. *Filología y Lingüística*, 2009, nº XXXV, p. 4.

⁹ CUVARDIC, Dorde. *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. Paris: Publibook EPV, 2012, p. 276.

la situación que se está generando alrededor, y entonces no me parecía ético eliminarme del todo.¹⁰

Y es que, en efecto, la puesta en forma que preside el trazado de una gran parte de las filmaciones practicadas por *Guest* va a conllevar, como se verá, la presencia del *flâneur* como *observador participante*, como observador con voz, que dice Guerin. Tal es el dispositivo concebido por el cineasta para privilegiar el contacto y manejar su relación con las personas filmadas, en una operación destinada a representar lo social –el desvelamiento de la cartografía sociocultural de una parte de la Sudamérica contemporánea, sobre todo– a través de los relatos y descripciones de los sujetos interpelados. Construye así el filme una estructura que, como las practicadas por cineastas como Frederick Wiseman, Albert y David Mayles o Raymond Depardon, entre otros, contribuye a dotar al documental social contemporáneo de un poderoso instrumento, la entrevista, con el que seguir explorando formas no-dramáticas de representar lo social a través de los relatos y descripciones por las que los sujetos perciben y comprenden su sociedad y su historia.¹¹

De cualquier manera, hay que hacer constar que, en el caso del cine, la presencia del *flâneur*, cuando de registrar personas se trata, supone la activación de una mirada cuyo despliegue –consustancial a la presencia de la cámara, por muy pequeña que esta sea– desencadena en las personas filmadas una predisposición especial que les lleva, en muchos casos ayudadas por esa puesta en situación antes citada de la que es artifice el propio Guerin, a participar activamente en la operación de registro. Participación que en el caso de *Guest* se materializa mediante la voz interactuante del personaje filmado, quien en ocasiones formula incluso a su interlocutor una invitación para visitar la vivienda que él habita, lo que lleva entonces al registro y posterior articulación en el discurso fílmico de estas visitas:

Para que la película fuera orgánica y no hubiera rupturas extrañas –apunta Guerin–, me preocupé de filmar siempre el tránsito que lleva del espacio público al interior, cómo se propicia ese tránsito: unos ven-

dedores ambulantes en Lima me invitan a pasar a su casa; o me encuentro unos hombres bebiendo en un banco de Cuba y, mediante un diálogo previo, me invitan a ver sus casas.¹²

De este modo, el *flâneur* cinematográfico *registra* allí donde el *flâneur* literario se ve obligado a inventar o fabular, como bien ha señalado Cuvardic a propósito de *El día de fiesta* de Mesonero Romanos, en un pasaje donde el *Curioso Parlante* y un amigo suyo se dedican a construir fisiologías. En este texto, el *Curioso Parlante* compensa la falta de contacto y de mutuo conocimiento con los parroquianos mediante la “construcción de fisiologías”¹³ mientras que el amigo, que actúa también como *flâneur*, “infiere la biografía de los transeúntes a partir de su prosopografía (vestimenta, comportamiento)”.¹⁴ El observador de *Guest*, por el contrario, no *infiere*, sino que *registra* la fisiología del personaje como también apuntes de su vida y hábitat. Tal es lo que diferencia a unos *flâneurs* que sin embargo convergen allí donde ambos acuden –la calle– en busca de materiales con los que forjar una escritura –literaria, cinematográfica– desde la crisis de la hoja en blanco, como así se especifica tanto al inicio de los cuadros o escenas costumbristas de Mesonero Romanos o de Larra,¹⁵ como de *Guest*; textos, uno y otro, donde la blancura de la hoja virgen, claramente emparentada al lienzo de la pantalla en el caso del filme, aguarda convertirse en soporte de escritura.

El *flâneur* cinematográfico de *Guest* sale en suma a la calle para observar y escuchar, registrándolos, a los individuos; transita, callejea –practica la *flânerie*– por la mayor diversidad de espacios posibles, algunos de ellos visitados, como se ha dicho, a instancias de los mismos individuos. Tiene lugar así una observación fragmentaria del acontecer social que, como ha significado Cuvardic para el caso del *flâneur* literario, “no se puede *textualizar* en una estructura narrativa, sino descriptiva, orientada a detallar acciones independientes unas de otras”;¹⁶ *textualización* que en el caso de *Guest* pasa, sobre todo, como se verá, por *pintar* rostros hasta componer un retablo de retratos de tipos

¹⁰ BERMEJO, Alberto, 2011 (nota 1).

¹¹ ORTEGA, M^a Luisa, 2005 (nota 2), p. 201.

¹² LOSILLA, Carlos y MONTERDE, José Enrique, 2010 (nota 3), p. 16.

¹³ CUVARDIC, Dorde, 2012 (nota 9), p. 282.

¹⁴ CUVARDIC, Dorde, 2012 (nota 9), p. 283.

¹⁵ CUVARDIC, Dorde, 2009 (nota 8), p. 5.

¹⁶ CUVARDIC, Dorde, 2012 (nota 9), p. 277.

sociales tan heterogéneos como formalmente próximos. Retratos, por lo demás, donde, como se verá, Guerin plantea y resuelve una de las ecuaciones esenciales de su cine, a saber, la relación del retratado tanto con la cámara y cameraman –con el *flâneur*, en este caso– como con el espectador, durante la proyección cinematográfica.¹⁷

Precedentes genealógicos de *Guest*: Flaherty, Mekas, Lumière

En su modo de registrar el mundo, *Guest* converge con otras formas de documental, inventariadas, muchas de ellas, por el propio Guerin. Así, en el transcurso de una entrevista, el cineasta barcelonés dice: “Tal vez fue Flaherty el primero que puso los medios y la forma del documental que he escogido yo”.¹⁸ En efecto, como Flaherty, Guerin, en su anhelo por captar la vida en toda su originalidad, hace del rodaje, de la filmación, el momento privilegiado de su exploración. Pese a todos los pactos con la realidad, *Nanook of the North* (*Nanuk, el esquimal*, 1922) no deja de ofrecer a la mirada del espectador una presencia inédita, lo que se debe al modo en que Flaherty va inventando el filme durante el rodaje como nadie lo había hecho antes. *Guest* se descubre en este sentido un filme continuador de esa misma línea, como así vienen a corroborar las siguientes palabras del propio Guerin:

A mí lo que me parece estimulante en estas formas de cine es el no estar provisto de guión, el ser tú mismo el primer espectador sorprendido que día a día vas descubriendo las películas que tienes entre manos.¹⁹

Análogamente a cómo Flaherty filma sin parar la vida cotidiana de Nanuk, así la construcción del iglú, la caza de la foca, las comidas, el sueño..., buscando luego en el montaje, como bien señala Jean Breschand, más la intensidad del momento que el significado de la acción,²⁰ Guerin filma sin parar, en *Guest*, el mundo convulso que encuentra tanto en las urbes, en especial a través de per-

sonajes peculiares entre los que se cuentan desde hombres en un estado de casi total abandono por sus familias, hasta vendedores ambulantes, reatistas, predicadores, fotógrafos o iluminados, cuanto en las trastiendas marginales que esas mismas urbes segregan a su costado, espacios éstos sumidos en una pobreza extrema y protagonizados sobre todo por mujeres atrapadas todas ellas en el trajín de las tareas domésticas. Y luego, tomado de este modo el pulso a una buena parte del planeta, revela, en el montaje, las sorprendentes y patéticas semejanzas entre unos lugares y otros, exponiendo así a la luz la deriva de una sociedad abocada a la devastación y la ruina.²¹ *Guest* surge así como resultado de un largo itinerario en el que el cineasta, al igual que Flaherty en *Nanuk*, se implica físicamente, como el mismo Guerin ha reconocido: “me apetecía mucho, haciendo esta película, saberme parte de esa trama”.²²

Además de Flaherty, otro de los antecedentes de *Guest* es Mekas y su cámara *reactiva*, que el propio Guerin vincula a su vez a los Lumière, como así deja bien sentado la voz *out* en la citada primera carta a Mekas, en un fragmento que es todo un canto a los orígenes del cine: “Recuerdo entonces sus palabras, en Nueva York: ‘I react to life’, decía usted... Ese reaccionar a la vida con una cámara me ha acompañado en el paso errante de estos últimos meses... He pensado mucho en aquellos operadores de los hermanos Lumière que viajaban así, solos con su cámara, y pienso en usted, que es para mí, cómo no, uno de ellos...”. Y es que, en efecto, filmar es, para Mekas como para el Guerin de *Guest*, observar, sumergirse en el seno de un acontecimiento o de un lugar, y estar prestos para una captura que brota al hilo de una cámara reactiva –como dice Mekas– al menor gesto, preparada para incorporar hasta el más ínfimo de los temblores.

Por eso mismo, los Lumière son también referencia genérica y formal de *Guest* pues a la unión de

¹⁷ El mismo Guerin se ha referido a ello en los términos siguientes: “la ecuación cinematográfica esencial de un cine humanista es la relación con la persona que filmo y cómo relaciono a esa persona con esas otras personas que son los espectadores [...] ese relacionarse con el mundo creo que es lo más provechoso”. En MONTERDE, José Enrique. “José Luis Guerin. Entrevista”. En: CERDÁN, J. et al. (eds.). *Al otro lado de la ficción*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 125.

¹⁸ MONTERDE, José Enrique, 2007 (nota 17), pp. 121-122.

¹⁹ BERMEJO, Alberto, 2011 (nota 1).

²⁰ BRESCHAND, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 13.

²¹ En cierto modo, *Guest* prosigue la exploración cinematográfica iniciada por Guerin con *En construcción* (2001), si bien sus imágenes se circunscriben ahora no al ámbito de un edificio en construcción, sino al de esos otros edificios del mundo en continuo proceso de destrucción.

²² LOSILLA, Carlos y MONTERDE, José Enrique, 2010 (nota 3), p. 16.

cine y viaje, ya presente en los primeros operadores de los Lumière recorriendo el mundo para dar testimonio de otros lugares, se añade la forma enunciativa, sagazmente planteada por el propio Guerin en términos de cálculo y aleatoriedad:

En los Lumière ya está muy clara esta doble perspectiva: seleccionan un tema, un ángulo, una distancia, unos personajes... y luego dejan un espacio a lo aleatorio, sin saber qué va a pasar en el bullicio de lo que sale. Otras veces las películas de los Lumière consisten en captar el bullicio de la ciudad y captar el instante mágico en que se cruzan los tranvías [...] pero tampoco nunca como algo puramente aleatorio, sino como resultado de una observación paciente, de cuál es la luz adecuada o de dónde está la en-crucijada idónea en esta ciudad para que luzca más el movimiento.²³

Análogamente, *Guest* trabaja también esta doble perspectiva, abriendo 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, o en el que una acción cotidiana como, por caso, la venta ambulante, se convierte, tras crear una determinada puesta en situación, en acto litúrgico.

Pero, además de ello, la convergencia de *Guest* y Lumière se circunscribe también a sus trabajos de filmación como *flâneurs* impresionistas. Así, Guerin, en concordancia con su estatuto de *flâneur*, no hace uso para el registro de las sensaciones urbanas de la iluminación, mucho menos de la interpretación. Él mismo se autoimpone, como así explicita en su carta cuarta a Jonas Mekas, estas y otras restricciones –así los propios límites del encuadre, convertido casi en marco rígido– porque le hacen sentirse más próximo al artesano que tiene que dominar una técnica. En este sentido, el creador de *Guest* es, además de *flâneur*, impresionista: como los pintores impresionistas, trabaja, además de con un marco rígido, con la luz veraz del momento. Y también como los impresionistas, acude, en este caso no con el caballete sino con su pequeña cámara digital al hombro, al encuentro con la realidad, en esta ocasión las ciudades del mundo, para descubrir en ella situaciones y personajes no previstos de antemano. Al igual que el impresionismo pictórico, *Guest* abre también de este modo la representación hacia el descubrimiento.

Domingo F. Sarmiento ha tachado la mirada del *flâneur* de mirada asombrada hacia las novedades urbanas, equiparándola por ello con la mirada del niño que descubre paulatinamente, desde la admiración, el mundo que se desarrolla a su alrededor.²⁴ De ahí que, por oposición a la mirada del turista, el *flâneur* se abandone a la respuesta que le suscitan los lugares visitados, obteniendo así un placer que surge no del reconocimiento, como en el turista, sino de la reacción emotiva ante la novedad. En este sentido, el propio Guerin significaba, como recogíamos en una cita anterior, que en *Guest* él sale a la calle “con sólo una actitud, una predisposición al encuentro, incluso una excitación por encontrar una gran revelación”.²⁵ Y es precisamente esa disposición al encuentro lo que lleva al cineasta incluso a subir en un medio de transporte: asume así el *flâneur* una actitud de apertura hacia las impresiones o sensaciones urbanas, en este caso durante el desplazamiento en un vehículo por espacios de la ciudad, sin rumbo fijo. Impresiones visuales que quedan registradas, por caso, en el fragmento donde el *flâneur* de *Guest* sube a un tranvía por las calles de Hong-Kong para registrar los otros tranvías que vienen a cruzarse con él, en unas imágenes visualmente muy atractivas, semejantes a las ya practicadas por Guerin en otras películas anteriores como *En la ciudad de Silvia*. La dulce suavidad del movimiento de los tranvías *culebreando* contrasta en este sentido con el vértigo de los desplazamientos de aquellos otros tranvías que protagonizaban las sinfonías urbanas de los años veinte, donde otro tipo de *flâneur* se interesaba, sobre todo, por el registro de la componente energética de la metrópolis. Por su parte, el *flâneur* gueriniano, atento siempre también a los rostros, filma, en este mismo fragmento, el de una mujer que viaja en el tranvía, su boca tapada por una mascarilla se diría que destinada a inscribir su mudez en el filme.

La imagen gueriniana: creación, disolución y diálogos con otras imágenes

Guest comienza reflexionando, en su mismo arranque, sobre el trazado que funda la imagen cinematográfica misma. Así, el reflejo tembloroso en el agua de la luna luchando por abrirse paso entre las nubes, y la misma luna liberándose momentáneamente de esas nubes (fig. 1) para hacerlos llegar la irradiación de su luz son las imágenes

²³ MONTERDE, José Enrique, 2007 (nota 17), pp. 121-122.

²⁴ SARMIENTO, Domingo F. *Viajes I. De Valparaíso a París*. Buenos Aires: Vaccaro, 1922, pp. 164-165.

²⁵ LOSILLA, Carlos y MONTERDE, José Enrique, 2010 (nota 3), p. 15.



Fig. 1. *Guest* (José Luis Guerin, 2010).



Fig. 2. *Guest* (José Luis Guerin, 2010).

que abren *Guest*. La película conjuga así dos elementos, luna y nubes –muy vinculados al cine poético desde su aparición en *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, Buñuel, 1929)–, para rescatar en este caso la *prima lex*, esto es, la luz vinculada a la creación. Un fundido a negro anticipa, inmediatamente después, la irrupción de la página en blanco ya referida, del papel, del lienzo, soporte de lo que aún está por escribirse. Un nuevo fundido a negro sirve ahora de pórtico al trazado de una serie de imágenes abstractas *pintadas*, sobre un fondo blanco, por las negras ramas de los árboles filmados desde un tren a gran velocidad; imágenes que dan paso a su vez a unos títulos de crédito que, a modo de architexto, califican como diario de registros lo que se nos promete. Finalmente, los créditos dejan traslucir la primera imagen figurativa alusiva al viaje: un paisaje visto desde el avión.

Este notable meta-comienzo, que tematiza la creación de la imagen a partir de la luz, el soporte y el

trazo, encuentra su correlato al final del filme, allí donde la imagen, vista a través del cristal de una ventana, de la plaza veneciana presidida por la escultura ecuestre del Condottiero (fig. 2), se va progresivamente emborronando, como consecuencia del gran chaparrón exterior, hasta diluirse (fig. 3), como si de una imagen pictórica se tratara, en la pura mancha visual que cierra el filme. Así pues, de la aparición de la imagen en el soporte por medio de la luz y el trazo, a su disolución por medio del agua: tales son los límites que enmarcan *Guest*, una película que, además de tomarle el pulso al mundo, reflexiona sobre la propia imagen cinematográfica, sobre su alumbramiento, disolución y relaciones con otras imágenes como las pictóricas. Y es que, como bien apuntó Francisco Calvo Serraller, no es difícil advertir en las imágenes de Guerin el amor que este cineasta profesa por la historia del arte, y en especial por la pintura, “consecuencia de su actitud reflexiva sobre su propio medio artístico, que es el cine, cada uno de cuyos fotogramas es una imagen”.²⁶

En el caso de *Guest*, esta actitud reflexiva sobre el cine pasa, precisamente, por la consideración del fotograma como imagen. Así sucede en la serie de vistas de la ciudad tomadas desde el ventanal de la habitación de uno de los hoteles, justo tras la cartela que anuncia el tránsito del año 2007 al 2008. Se trata de un conjunto seriado de planos fijos y estáticos –sin tiempo interior, por tanto– que muestran distintos paisajes urbanos, en unas imágenes que juegan con las líneas de los marcos del ventanal y con la simetría, con la composición, en definitiva, tal como si fueran fotografías. Imagen cinematográfica e imagen fotográfica se confunden así en torno a esta bellísima serie de *fotogramas* de paisajes de la ciudad.

Otras veces, sin embargo, se trata no de borrar el tiempo interior de la imagen para convertirla en fotograma, sino de acentuarlo con el fin de plasmar las posibilidades plásticas específicas de la imagen cinematográfica. Es lo que sucede en esos planos donde el *flâneur*, con motivo de su traslado en avión a las distintas ciudades del mundo donde se celebra cada festival de cine, fija su atención, una y otra vez, en las masas de nubes recortándose sobre el cielo. Dibujando trazos de una gran plasticidad, la representación de estas nubes puede emparentarse, por caso, a las traba-

²⁶ CALVO SERRALLER, Francisco. *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2011, p. 38.

adas en la pintura por John Constable, si bien ahora el tiempo interior de la imagen cinematográfica permite plasmar, además, el dinamismo de las formas; posibilidad ésta que llamaría poderosamente la atención, como sucedía con los tranvías, de los cineastas vanguardistas de los años veinte en sus registros del humo de las fábricas –ese humo, por cierto, que unía fábrica y nubes en los manifiestos futuristas de Marinetti– describiendo igualmente formas dinámicas de gran plasticidad.

Pero la reflexión que sobre el cine realiza Guerin pasa también por el diálogo con ciertas imágenes cinematográficas de los orígenes. Así, los Lumière están presentes en *Guest* no sólo como precedente genérico y formal, sino también como motivo iconográfico que forma parte del tejido fílmico mismo, así en ese plano localizado en los suburbios de Cali de los jugadores de ajedrez cuyo punto de vista, escala y composición estaban ya presentes en la imagen *Los jugadores de cartas* (Lumière, 1895). Análogamente, el plano-detalle de la mano que cobra autonomía, mientras los predicadores vocean en una plaza de Sao Paulo la ignorancia del pueblo con respecto al poder de Dios, es un eco del Buñuel de *Un chien andalou* y de *El ángel exterminador* (1963). Y de manera abiertamente explícita, la cubierta del cuaderno del *flâneur* cuya aparición va pautando el desarrollo del filme, está diseñada con la imagen más característica de *Le voyage dans la Lune* (*Viaje a la luna*, Méliès, 1902).

Tratado del retrato cinematográfico

Pero como más atrás señalábamos, *Guest* se interesa también, y sobre todo, por *pintar* rostros, por elaborar retratos. Y ello hasta el punto de constituirse en un verdadero tratado sobre el retrato cinematográfico, término introducido por la voz *out* del mismo *flâneur* cuando, dirigiéndose a una mujer de los arrabales de Cali, le confiesa que sólo desea hacerle “un retrato, una pequeña filmación”.²⁷ Por el filme van a desfilar así una serie de retratos al modo en que lo hicieron, por ejemplo, en *Daguérrotypes* (Agnès Varda, 1960), un documental donde la cineasta se lanza a la calle para explorar, en un perímetro de 90 metros, que es la longitud que le permite el cable, unas vidas instaladas en la ausencia; en *24 portraits* (Alain Cavalier, 1987-1990), verdadera indagación sobre otras



Fig. 3. *Guest* (José Luis Guerin, 2010).



Fig. 4. *Guest* (José Luis Guerin, 2010).

tantas mujeres que desempeñan oficios en vías de extinción; o en *Est la vie...* (Denis Gheerbrant, 1989-1991), una exploración, cámara en mano, de una región donde los hombres se diseminan en una vasta periferia devastada por la economía del desempleo. Análogamente, Guerin realiza en *Guest* alrededor de una veintena de retratos, entre ellos los de un señor boliviano milagrosamente curado de cáncer; un desastrado, boliviano también, que irrumpe en el filme glosando compulsivamente con su voz cascada la figura de Bolívar (fig. 4); un antiguo enfermero cubano, parco en palabras, y abandonado por su familia, que transita por las calles de La Habana (fig. 5); un minusválido mulato cubano, pintor, poeta y encofrador, que, junto a multitud de vecinos, habita una de las corralas más pobres de La Habana Vieja; una anciana y su madre, quien a sus 110 años aún

²⁷ Esta misma terminología vuelve a utilizarse igualmente en un fragmento del final del filme, cuando, en una terraza de Jerusalén, el viento repasa las páginas del cuaderno de viaje del *flâneur* ya garabateadas: escrita en una de esas páginas podemos leer entonces la palabra “Retratos” justo antes de que aparezcan los trazos que esbozan los rostros de algunos de los personajes ya retratados en el filme, como los del enfermero de La Habana y la peruana ambulante, entre otros.

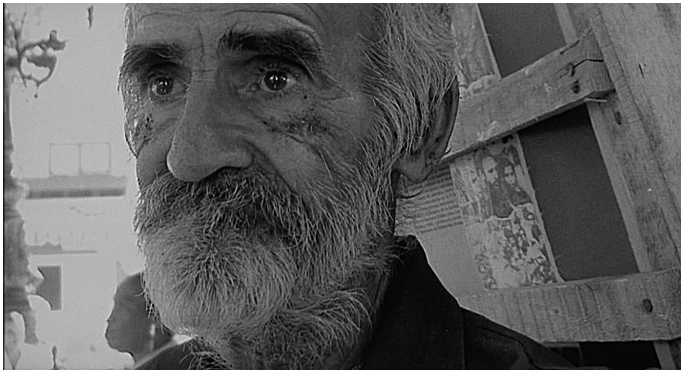


Fig. 5. *Guest* (José Luis Guerin, 2010).



Fig. 6. *Guest* (José Luis Guerin, 2010).

sigue fascinada por la claridad que cada día ilumina los lodazales de Cali donde habita (fig. 6); y el de una pareja de vendedores ambulantes limeños.²⁸

Todos estos retratos muestran rostros en su mayoría prematuramente envejecidos por las marcas que en ellos ha dejado el tiempo y la vida. Potenciando las arrugas, los relieves carnales, la *matericidad* corporal, en suma, el trabajo de la fotografía trata de fijar así, con precisión individualizada, como ya hizo la pintura del XVII, "la singularidad de la personalidad humana y el complejo entramado de sus reacciones emotivas".²⁹ Rostros, pues, singulares cuya imagen, como Roland Bar-

thes señaló a propósito del retrato *William Casby, nacido esclavo* (Richard Avedon, 1963), adopta la forma de una máscara que es a su vez el sentido en tanto que absolutamente puro:³⁰ máscara y sentido se abrazan en efecto en torno a cada uno de esos retratos esculpidos por la cámara cinematográfica gueriniana.

Es interesante, llegados a este punto, tomar en consideración que *Guest*, además de los registros del mundo, se alimenta también, como por lo demás es frecuente en el cine de Guerin, de celuloide, esto es, de fragmentos de otras películas que el cineasta va incorporando a lo largo del filme. Pues bien, una de estas películas es *Portrait of Jennie* (*Jennie*, Dieterle, 1948),³¹ de la que *Guest* cita el fragmento donde Adams (Joseph Cotten), el pintor protagonista, elabora el retrato de Jennie (Jennifer Jones), según una operación de intertextualidad destinada a forzar un acerado contraste con los retratos elaborados por el filme primero. Y es que si, en su retrato de Jennie, el pintor, como se dice en el filme de Dieterle, atrapa en el lienzo "eso que en el rostro de una mujer no pertenece al presente, ni al pasado; eso que no tiene edad ni tiempo...", en los retratos guerinianos el cineasta registra rostros anclados en un tiempo concreto, en un presente concreto; rostros rabiosamente singulares cuya plasmación en el soporte no permite a la materia, al modo, por caso del Luis Buñuel de *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1933-1936),³² elevarse, a diferencia de lo que sucede en la pintura de Jennie, hasta la bella forma -belleza, lo denomina el filme-.

En sintonía con lo establecido por Gilles Deleuze, los rostros guerinianos podrían ser nominados como "rostros-rasgo de rostridad"³³ significando con ello que se trata no de rostros contorneados, sino de rostros marcados -la fuente surcada, los pómulos prominentes, los arcos velludos de las cejas (fig. 5)- en su masa carnal; de rostros que *sienten*, por oposición a los *rostros-contorno* o rostros que *piensan*. Rostros, por lo demás, tallados sin hacer uso de la iluminación ni de la interpretación por

²⁸ En las ciudades europeas, sin embargo, la cámara gueriniana centra su interés en los inmigrantes, cuya presencia, bien ofreciendo flores y canciones de acordeón a sus turistas, como en Venecia, bien reivindicando con sus cánticos papeles y regularización, como en París, dota de singular fisonomía a las calles y plazas de estas ciudades.

²⁹ CALVO SERRALLER, Francisco. "José de Ribera, *Demócrito*(?)". En: FUSI, J. P. et al. *El espejo del tiempo*. Madrid: Taurus, pp. 112-113.

³⁰ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1990, pp. 76-77.

³¹ Otra de las películas citadas es *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*, Preston Sturges, 1941), filme que, como *Guest*, une cine y viaje.

³² Véase al respecto: POYATO, Pedro. *El sistema estético de Luis Buñuel*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2011, pp. 72-77.

³³ DELEUZE, Gilles. *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus, 2009, p. 295.

cuanto se trata de una formalización que pasa, como ya sabemos, por una iluminación veraz y por un trabajo de “puesta en situación” definido por el propio Guerin por oposición al principio de interpretación:

Yo distingo un dispositivo de reproducción donde alguien no se reproduce a sí mismo, sino que intento atrapar un trozo de vida para la cámara. Es decir, crear las condiciones y propiciar la situación; en definitiva, crear una situación. Se trata de una estrategia con elementos comunes con la puesta en escena, a la que yo llamo puesta en situación, y donde has de afrontar una serie de elecciones: dónde y cómo lo ruedas, con una cámara o varias, cómo hablas con los personajes antes y después, con qué los relacionas... Hay que ver qué situación creas y has de estar como el pescador con la caña, para lo que debes tener tiempo. Y si no sucede el pequeño milagro, al día siguiente vuelves a intentarlo. Para mí, son dos conceptos distintos: la actuación y la creación de un pequeño trozo de vida frente a la cámara que resulte en algo significativo.³⁴

Así pues, se trata de seleccionar un marco rígido, elemento propio del registro gueriniano, y propiciar una situación con el fin de atrapar –registrar– un trozo de vida frente a la cámara; registro que a veces también se nutre, como venimos repitiendo, de la intervención oral del *flâneur*, en una suerte de entrevista que el filme opta por incluir como parte de su dispositivo enunciativo. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en *Surnane Viet Given Name Nam* (Trinh T. Minh-ha, 1989), el espectador no advierte aquí ni puesta en escena, ni interpretación, lo que redundaría en el valor de *representación* del filme en relación con lo real, en concreto la parcela del mundo social abordado. Por lo demás, esta interacción o entrevista nada tiene que ver con aquellas otras donde el entrevistador somete al testigo a unas preguntas de las que espera una respuesta programada, resumida en su expresión más esquemática, sino bien por el contrario con aquellas otras donde el entrevistador trata de desplazar las falsas evidencias, de interrogar a las certidumbres aparentes... El propio Guerin lo ha explicado así:

Hay muchos documentales que se apoyan en una noción muy perezosa de la entrevista, en una concepción de la entrevista meramente televisiva, donde no hay confrontación, no hay búsqueda verdade-

ramente cinematográfica [...] los retratos de Alain Cavalier, que más que retratos son pequeñas confrontaciones con personas; una puesta en relación del cineasta con otras personas donde en 12 minutos se intenta extraer algo valioso de esa persona.³⁵

Esa confrontación es la buscada –y encontrada– por *Guest*, rasgo fundamental en la elaboración que del retrato cinematográfico ofrece el filme, como ya lo fue en los *24 Portraits* de Cavalier, precedente, como ya hemos señalado, del filme gueriniano.³⁶ Pero, además, es importante anotar, la puesta en situación unida a este concepto de entrevista revela en algunos de los retratos cinematográficos de *Guest* la elocuencia de la palabra popular –especialmente en Latinoamérica, pero no sólo–, así la del colombiano tocado por la gracia de Dios, pues sólo a Dios se debe su milagrosa curación de cáncer; o la del *padre-coraje* cubano relatándonos cómo sus hijos hubieron de emigrar a Estados Unidos, mientras la cámara escruta su rostro exhibiendo una mirada hacia dentro que sobrecoge (fig. 5); o la de la adolescente cubana que, echada en la cama, vive un mundo sin futuro ni esperanza; o la de la mujer filipina, habitante de Hong-Kong, adonde se vio obligada a emigrar al precio de dar a los niños que cuida los abrazos que no puede dar a sus hijos; o, también, la de una niña limeña explicando cómo desapareció su abuela y su perro, en una narración serena y penetrante de las ausencias más queridas. Desde los niños hasta los ancianos, todos ellos verbalizan sus dramáticas experiencias mediante unos relatos en los que sorprende la facundia de la palabra que los narra.

En relación a este mismo tema de las voces que enuncian el filme, es importante señalar que, dado que *Guest* opta por dejar al espectador –enunciatario en términos discursivos– que sea él quien realice una lectura de las imágenes sin condicionamientos ni guías, no hay en el texto, más allá de la voz *out* interactuante, una voz del autor como gran enunciatario, al modo, por ejemplo, de los filmes-ensayo de Chris Marker o del *Fake (Fraude)*, 1973) de Orson Welles. Por eso, los comentarios enunciativos, cuando los hay, aparecen camuflados, enmascarados, en otras voces descriptivas. Es justo lo que sucede cuando, tras el episodio donde la pareja de vendedores ambulantes limeños

³⁴ MONTERDE, José Enrique, 2007 (nota 17), pp. 120-121.

³⁵ MONTERDE, José Enrique, 2007 (nota 17), pp. 120-121.

³⁶ En este sentido conviene hacer constar que, concluido un primer corte de montaje de *Guest*, Guerin volvió a pasar por casi todos los lugares de los registros para proveerse de los paisajes sonoros con los que montar y mezclar creativamente el sonido del filme.

relatan su vida en la vivienda de los arrabales enfangados que habitan, un súbito corte de montaje lleva hasta el presentador del festival de Perú verbalizando las impresiones de Gorki tras asistir este a una proyección de los Lumière: “La noche pasada estuve en el reino de las sombras... Si supiesen lo extraño que es sentirse en él, sin color, sin sonido, no es la vida, sino su sombra. No es el movimiento, sino su espectro silencioso”, palabras que bien podrían ser atribuidas al enunciador del filme, en sus comentarios sobre el episodio de los personajes limeños que acabamos de contemplar, como en ello redonda el hecho de que las oigamos, no sólo en el marco en el que fueron pronunciadas, sino también en el avión donde el observador-*flâneur* muestra los paisajes desde el avión, en su viaje a otro lugar del mundo en busca de nuevos registros.

Reescritura de *Guest*: Carta primera a Jonas Mekas (Guerin, 2011)

En 2011, José Luis Guerin entabló, como anteriormente señalábamos, una correspondencia fílmica con el también cineasta Jonas Mekas. Algunas de esas cartas, en especial la cuarta y, sobre todo, la primera son de un especial interés para este trabajo por cuanto sus textos no sólo explican y enuncian los orígenes y algunos de los elementos que estructuran *Guest*, sino que vuelven sobre determinadas formas cinematográficas recurrentes en este filme para reescribirlas; ello al margen de que ahora el dispositivo enunciativo exija la presencia de una voz –ausente en *Guest*– que, en primera persona, se dirige al tú-destinatario de las cartas. En lo que sigue, nos referimos a algunos segmentos de la *Carta primera* de la correspondencia representativos, todos ellos, de estas comitancias mantenidas con *Guest*.

El primero de los segmentos es el del arranque del filme. Los planos de un paisaje visto desde el avión enlazan, cosidos por *raccord* de mirada, con imágenes de una película de ficción –su formato es distinto– donde vemos a Audrey Hepburn mirando por la ventanilla de un avión. La Hepburn

se encuentra de viaje a París, como descubrimos en las imágenes siguientes, donde, acompañada de Fred Astaire, la vemos abandonando a toda prisa el aeropuerto de Orly. Un nuevo plano recupera el formato primero para mostrar el mapa con el itinerario realizado por el avión: Nueva York-París. El viaje y el cine protagonizan, pues, de nuevo el arranque de este texto donde las imágenes del filme-carta resultan *soldadas* a las del filme *Funny Face (Una cara con ángel, Donen, 1957)*, formando así un todo orgánico que borra las fronteras entre la no ficción y la ficción, uno de los temas, como explícitamente se advertía en *Guest*,³⁷ barajados por Guerin en sus películas. Al igual que sucediera en la película de ficción, las imágenes siguientes del filme primero muestran el avión cuando este se dispone a aterrizar, pero focalizando en este caso, en un prolongado plano detalle, las ruedas del tren de aterrizaje para, justo cuando estas tocan tierra, irrumpir, diríase que *alumbrada* por el impacto del contacto, la palabra *over* del narrador: “Paris, 8 de noviembre de dos mil nueve. Querido Jonas”. A su vez, estas primeras palabras se acompañan de las imágenes abstractas que, sobre un fondo blanco, *pintan* las ramas de unos árboles filmados desde el interior de un tren en movimiento, según un trazado formal idéntico al de la apertura de *Guest*, y que demuestra una vez más la actitud reflexiva de Guerin acerca de cómo en la escritura de la imagen cinematográfica se inscribe una fuerte vinculación con la imagen pictórica.

El segundo de los segmentos al que queremos referirnos es aquel que nos ubica frente a uno de los paneles luminosos del Museo *Pompidou*: junto a la imagen reflejada del cineasta filmando, pueden verse las letras del luminoso escribiendo: “Presentación del filme *En construcción* por su director, José Luis Guerin”, palabras sobre las que irrumpe la voz del narrador de la carta: “Hoy estoy aquí, en el *Pompidou*, donde he venido a presentar una película...”. Este interesante plano se convierte en representante de la fuerte carga enunciativa yoica que preside el filme, carga que aflora tanto a través de la voz *over* del narrador,

³⁷ Ya desde sus primeras imágenes, *Guest* introduce explícitamente, a través de la palabra del presentador del festival de cine parisino, la cuestión de las fronteras entre el documental y la ficción, “una de las temáticas fuertes” –enfatisa el presentador– “del cine de Guerin”. Más adelante, en el episodio filmado con motivo de la presentación de *En la ciudad de Silvia* en el festival de Bogotá, el moderador del coloquio mantenido con Guerin comienza preguntando sin ambages al cineasta por los tantos por ciento de ficción y de documental que hay en sus películas. Y avanzado ya el metraje, unas mujeres de los arrabales de Cali solicitan a Guerin, mientras éste las filma con su cámara, que les explique las diferencias entre un “documental” y una “película”. Planteadas estas cuestiones, la respuesta a cada una de ellas es sin embargo elidida hasta poco antes del final del filme, cuando la también cineasta Chantal Akerman, con motivo de su presencia en el festival de cine de Venecia, proclama –alto y claro– que no hay distinción entre el documental y la ficción, pues todo buen filme se alimenta de ambas componentes.

cuanto de las imágenes superponiendo al cineasta filmando con su nombre mismo, José Luis Guerin. Prosigue la voz: "...presento, salgo a callejear durante la proyección y regreso después para el debate", recitado al que da paso la imagen de una hoja blanca donde aparece escrita la palabra "flâneur" justo en el momento en el que la voz del narrador explica no por casualidad el origen de *Guest*: "¿Sabe usted, Jonas? Hace un par de años me puse a prueba a mí mismo aceptando sin exclusión todas y cuantas invitaciones de eventos y festivales me pudieran requerir... El resultado de esa experiencia ha sido un largo viaje de dos años de duración, y a resultas de ese viaje intento ahora elaborar una película que se llamará *Guest*, pues ese ha sido mi estatuto; *Guest*, pues ese ha sido mi pacto, mi alianza con el mundo durante ese período de tiempo". Tal es, pues, la fuerte simbiosis intertextual de *Guest* y esta *Carta primera a Jonas Mekas*.

El tercero de los segmentos se inicia con la imagen de un cuaderno abierto: sobre el refulgente blanco de la hoja aparece escrita la palabra "film" mientras continúa oyéndose la voz *over* dirigiéndose a su interlocutor: "Estoy rumiando su carta en un bar de estación de tren, en la *garde* de Lyon. He pedido una copa de vino, que brindo a su salud". Al igual que en *Guest*, se habla, pues, en este filme desde la crisis de la hoja en blanco, ya que es este el lugar desde el que se *rumia* ese "film", todavía por hacerse, que en ella aparece escrito. La propia voz narradora continúa relatando cómo será la búsqueda de los materiales necesarios para ello, mientras las imágenes muestran diversos fragmentos espaciales de la estación: una paloma moviéndose inquieta junto a una cartera depositada en el suelo; una taza de café abandonada junto a un periódico cerrado, en el velador... "Intentaré seguidamente capturar para usted algún reflejo interesante en la puerta giratoria que tengo enfrente. Es un movimiento rotatorio, como pequeñas películas del azar, usted sabe que el viento sopla donde quiere". El azar sigue, pues, presidiendo los inicios de la creación cinematográfica, azar no otro que el de la aleatoriedad de una filmación en la que el cineasta va a asumir de nuevo la práctica del *flâneur*, como se pone de manifiesto en el cuarto y último de los segmentos al que queremos referirnos. Comienza el mismo con la cámara focalizando el suelo, en un plano protagonizado primero por el agua que corre junto al bordillo de la acera, y luego, por esa otra

agua que, extendida por el suelo urbano, devuelve multitud de reflejos estallados; planos que anteceden a otro donde la cámara captura ahora, proyectada en ese mismo suelo, la sombra de Guerin callejeando con su cámara. El cineasta se inscribe así como *flâneur* antes de que su cámara atienda, imantada, a la puerta giratoria de la estación de ferrocarril y capturar finalmente lo que sus cristales reflejan en el movimiento aleatorio al que la puerta es sometida por las personas que entran y salen: una multitud de motivos, tanto del interior de la librería a la que da acceso como del exterior, se solapan entonces conformando una suerte de sinfonía visual que da paso a la cartela de despedida con la que concluye el filme-carta. Se constituye así, en esta notable operación de escritura que cierra el filme, una verdadera declaración de principios donde la cámara-*flâneur* deviene en el *pincel* que, como en *Guest*, formaliza sobre la hoja en blanco una sinfonía de imágenes que recuerda en este caso a las trabajadas por Dziga Vertov en algún pasaje de *Chelovek s kino-apparatom* (*El hombre de la cámara*, 1929).

A modo de final

Distingue Jean Breschand entre tres tipos de documentalistas, dependiendo de cuál sea el papel otorgado a la cámara: los que la consideran como un dispositivo capaz de plasmar una experiencia poética del mundo; los que la convierten en una vigilante herramienta de observación social; y finalmente, los que ven en ella el medio de alcanzar experimentalmente nuevas figuraciones.³⁸ Pues bien la cámara gueriniana participa en *Guest* de esas tres corrientes al convertirse en una herramienta de relación y conocimiento, de puesta en relación con el mundo, con la gente, que sitúa a la película en una suerte de vaivén entre realidad y representación. Haciéndose eco de la expresión de Louis Lumière, Guerin hace coincidir en el filme el mundo que recorre en su viaje con el territorio cinematográfico, un mundo más mal que bien habitado en el que ilumina los vínculos entre unas partes y otras, como por ejemplo en lo que se refiere a su pobreza extrema, focalizada sobre todo en las viviendas de zonas marginales de Macao, La Habana, Cali o Lima. Viviendas, todas ellas, desvencijadas, en estado ruinoso, cochambrosas, por las que pululan animales como las gallinas, picoteando, por entre los pies de las mujeres, cuanto encuentran en el suelo. Pero viviendas, también, cuyos exteriores están protagoniza-

³⁸ BRESCHAND, Jean, 2004 (nota 20), p. 17.

dos por la ropa tendida al sol y mecida por el viento, que se convierte así en la bandera de estos hogares pobres y ruinosos del mundo. Del mismo modo que Buñuel desvelaba, en unas aldeas hurdanas perdidas tras la montaña (*Las Hurdes/Tierra sin pan*) o en el suburbio mexicano (*Los olvidados*, 1951), el lado oscuro de la civilización, Guerin hace lo propio en estas radiografías de las ciudades del planeta y de los arrabales y descampados que segregan, si bien dotando a sus imágenes, además de textura documental, de una carga enunciativa

yoica que aflora tanto en el ámbito sonoro, la voz *out* interactuante, cuanto en el de la imagen, a través sobre todo de la sombra errante del *flâneur* proyectada en el suelo.

Es así cómo la errancia del *flâneur* que enuncia *Guest* deviene, en palabras que tomo prestadas de Mauricio Montiel,³⁹ en el lápiz que escribe desde el planisferio de la hoja en blanco una sinfonía de imágenes que radiografía un planeta en plena desintegración, un planeta por el que pululan individuos sin futuro ni esperanza.

³⁹ MONTIEL, Mauricio. *Paseos sin rumbo: diálogos entre cine y literatura*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2000, p. 16.