

Recibido en: 10/03/2016  
Aceptado en: 16/09/2016

## **LO FUGITIVO EN *UNAS FOTOS EN LA CIUDAD DE SYLVIA***

### ***THE FUGITIVE IN UNAS FOTOS EN LA CIUDAD DE SYLVIA***

LUZ MARINA ORTIZ AVILÉS  
Universidad de Córdoba

#### **Resumen**

José Luis Guerin presentaba en 2007 *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, quizás su filme más arriesgado por cuanto se trata de un fotomontaje secuencial, en blanco y negro, y mudo, y en el que pronto se revela la presencia discreta de un concepto que gravita durante todo el filme: lo fugitivo. Dicho concepto se descubre como ingrediente constitutivo del relato cinematográfico al presentarse no solo como condición o naturaleza de la mujer anhelada (fugitiva) cuya búsqueda se relata en el filme, sino trascender más allá de su argumento, convirtiéndose en un componente esencial en la construcción y configuración del filme.

#### **Palabras clave**

Cinematografía. Fotografía. Siglo XXI. Foto-montaje. Fugacidad. Retrato. Gestualidad. José Luis Guerin.

#### ***Abstract***

*José Luis Guerin presented in 2007 Unas fotos en la ciudad de Sylvia, maybe his most adventurous film since it is a silent, black and white, sequential photomontage, where the discreet presence of a concept is immediately revealed: the fugitive. This concept is going to rest on all film long. The fugitive is going to be revealed as a constitutive ingredient of the cinematographic story by being presented not only as the nature of the yearned for woman (fugitive), whose search is related, but also transcending beyond its story line, becoming an essential part in the construction and configuration of the film.*

#### **Keywords**

*Cinema. Film. Photography. 21th century. Photomontage. Fugitive. Portrait. Expression. José Luis Guerin.*

El filme *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* forma parte de un tríptico de obras cinematográficas -aunque también pueden verse como obras independientes- que giran en torno al encuentro entre un *flâneur* y una fugitiva. En orden cronológico: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), *En la ciudad de Sylvia* (2007) y *Las mujeres que no conocemos* (2007). La primera obra del tríptico es un fotomontaje secuencial, la segunda un filme al estilo convencional y la tercera una videoinstalación producida con motivo de la 52ª Bienal de Venecia 2007.

La primera de esta serie de obras, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* -obra que aquí nos ocupa-, llama nuestra atención en tanto que se nos presenta como un trabajo personal del cineasta, en principio un “juego” para sí, que terminó siendo mostrada al público por la incitación de una mirada ajena. Esto tiene su interés debido a que el resultado de ese “juego” fue un largometraje mudo construido a partir de fotografías en blanco y negro que venía a situarse en el panorama cinematográfico actual como una “rareza” con escasa, si no nula, aspiración a ser proyectada en salas comerciales. Como dijo Jaime Pena al respecto de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*:

“Si no fuese por su reciente edición en DVD, esta sería la típica obra que pasaría a engrosar la ya infinita historia secreta del cine, compuesta en su mayoría por películas experimentales invisibles en los circuitos convencionales de difusión”<sup>1</sup>.

Se revela así la razón de esta obra, un trabajo personal e íntimo: “Un soliloquio absoluto que tiene la libertad de quien escribe”, como ya declaró José Luis Guerin en una entrevista concedida a La Fuga<sup>2</sup>. Pero más allá del acercamiento al artista que puede suponer un trabajo tan personal, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* apela a nuestra atención desde su estatuto de fotomontaje secuencial al plantearnos diversas cuestiones acerca del propio lenguaje del cine, tales como ¿cuál es el número de imágenes fijas necesarias para descomponer un movimiento, una acción o un gesto?, ¿cómo reconstruir la ilusión de movimiento?, ¿qué es lo que perdemos en el tiempo que se elide entre imagen e imagen? -como ha comentado Nuria Esquerro, montadora del filme- o su remisión al cine de los orígenes, por otro lado presente en gran parte de la obra de este director. En estas y otras cuestiones juega un papel fundamental ‘lo fugitivo’- esto es, aquello que parece escaparse, huir o esconderse o que, en algún modo, es percedero y, por tanto, tiende a desaparecer fácilmente-, concepto que gravita a lo largo de todo el filme. Es decir, no solo aparece como condición o naturaleza de la mujer anhelada, esto es, la mujer fugitiva cuya búsqueda se relata en el filme, sino que se establece como un elemento compositivo fundamental. El objetivo de este estudio es realizar un análisis pormenorizado del filme en torno

<sup>1</sup> PENA, J., “En tierra de nadie”, *Cahiers Du Cinema. España*, 14 (2008), p. 12.

<sup>2</sup> PINTO, I., y SILVA, H., “Entrevista a José Luis Guerin a propósito de *En la ciudad de Sylvia* y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*”, La Fuga, (2009). En [www.lafuga.cl/entrevista-a-jose-luis-guerin/252](http://www.lafuga.cl/entrevista-a-jose-luis-guerin/252) [Fecha de consulta 20-11-2013].

al concepto de lo fugitivo, poniendo de manifiesto las distintas formas en que el mismo se presenta, así como arrojar luz a propósito del papel que lo fugitivo desempeña en la construcción y configuración del filme.

## 1. SOBRE EL USO DE IMÁGENES FIJAS

Comencemos primero atendiendo a la naturaleza de este filme puesto que, como decimos, apela directamente a nuestra atención y veamos la repercusión que tiene el uso de imágenes fijas en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*.

El modo en que la fotografía puede presentarse en el cine es variado, siendo ejemplo de ello la presencia de la figura del fotógrafo en el filme, la fotografía como detonante del relato o la fotografía como esencia constitutiva del filme, entre otras. Es este último el caso de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, un largometraje mudo construido a partir de fotografías en blanco y negro donde fotografía y cine -disciplinas que caminan por vías paralelas- se descubren coincidentes. Cuando esto ocurre, el propósito del cine, que es dejar avanzar el tiempo, se ve interrumpido por el de la fotografía cuyo propósito es justo el opuesto, detenerlo.

Al estilo de *La Jetée* (1962), de Chris Marker, o *Letter to Jane* (1972), de Jean-Luc Godard, Guerin elabora un relato de ficción con imágenes fijas prácticamente en su totalidad. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* se trata de una película fotográfica en que cobra fuerza el montaje a través del ritmo variable con que se suceden las imágenes y el texto que las acompaña, prescindiendo el director catalán de las formas con que procede el cine convencional para generar la ilusión de movimiento y propiciando, así, una reflexión sobre la forma en que se articula el medio cinematográfico.

Al igual que en *La Jetée* “la imagen demasiado fija, la suspensión del tiempo, por ser demasiado visible, conduce irremediamente hacia el lado de la pérdida y de la muerte”<sup>3</sup>, en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, la suspensión del tiempo nos conduce a la nostalgia de un tiempo vivido; un tiempo pasado que llega hasta el presente en forma de rememoración pero que a la vez es inalcanzable por cuanto las presencias que lo habitaron ahora se nos resisten. De modo que la imagen fija actúa dramatizando la naturaleza fugitiva de Sylvia y conduciéndonos, irremediamente también, hacia el lado de la pérdida e incluso al de la muerte, pues como mujer fugitiva, inalcanzable, Sylvia se aproxima a la idea de mujer fantasma y lo fantasmagórico tiene un fuerte vínculo con la propia muerte. Pero además de esta función de dramatización de la imagen fija vamos a encontrarnos con que su uso, por parte de Guerin, comprende otros propósitos. Uno de ellos es adentrarse en el lado más íntimo del cine, es decir, pensar el cine más

---

<sup>3</sup> BELLOUR, R., “La interrupción del instante”, en *Tiempo expandido*, Madrid, La Fábrica Editorial, 2010, p.132.

desde su materialidad, cuestión que ha podido experimentar, precisamente, en obras como *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* o la instalación *Las mujeres que no conocemos* (2007) que, elaboradas fuera del imperativo de la mecánica industrial del propio medio, le han permitido experimentar muchas posibilidades que, de otro modo, irían quedando suspendidas sin que nadie las atiende. Así, José Luis Guerin, a propósito de su instalación *Las mujeres que no conocemos* (2007), afirmaba en una entrevista:

“En un museo tienes toda la libertad del mundo para, incluso, proponer marcos que nunca han existido en el cine; te permiten pensar el cine desde la fotografía: los estadios previos. Así planté la instalación *Las mujeres que no conocemos* (2007), como un relato fotosecuencial. Por supuesto ahí está Chris Marker, pero también Étienne-Jules Marey o Eadweard Muybridge: el misterio de lo que se elide entre dos fotos; la película que se escapa en el intersticio, entre una imagen y otra. Lo que, finalmente, se imagina el espectador haber visto si muestras una relación entre dos fotos”<sup>4</sup>.

Todas sus obras -ya sea una película, un corto, una obra para un museo- buscan una especificidad, un proceso de producción que le permita una nueva experiencia, preguntándose para ello en cada proyecto: “¿Qué es lo que me permite esa producción en particular que no podría hacer, en modo alguno, en otro tipo de producción?”<sup>5</sup> llevando al límite esa idea en cada película. *En construcción* (2001) surgió de la Universidad y solo en su seno fue posible. Guerin no podría haber contado con técnicos durante tres años porque, como él mismo ha señalado, no habría habido dinero. Solo porque el proyecto se realizó en el seno de la Universidad, con los estudiantes, fue posible su realización; *Tren de sombras* (1997), como ha señalado el director barcelonés en alguna ocasión, fue posible por quien fue el productor del filme -Pere Portabella-, pues de otro modo, no le habrían permitido llegar a ciertos límites. En *Correspondencia(s)* (2011) -enmarcada en el proyecto ‘Todas las cartas’- realizó una serie de cartas filmadas y cruzadas con el cineasta lituano Jonas Mekas para lo que aprovechó los medios que le ofrecía la organización. Así, todos los filmes de Guerin resultan del trabajo del cineasta catalán por llevar al límite cada encargo que recibe o cada proyecto personal según las circunstancias que envuelven al mismo.

En definitiva, Guerin parece negarse a considerar al cine únicamente como una mercancía, insistiendo con cada proyecto en pensarlo más desde su materialidad; algo que es muy común al arte contemporáneo pero que en el cine, en su concepción como ventana abierta sobre el mundo, como trampantojo, se ha perdido. Es decir, el cine de Guerin piensa la pantalla más como un lienzo. Es la idea del cine como espacio y como tiempo.

<sup>4</sup> BARRACHINA, S., “La pantalla como lienzo. Entrevista con José Luis Guerin”. *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 13 (2012), p. 63.

<sup>5</sup> *Id.*, p. 62.

## 2. TRAS LA MUJER FUGITIVA

El modo en que lo fugitivo se presenta de forma más evidente en el filme es en la condición o naturaleza de la mujer anhelada (Sylvia), punto de partida para la construcción del relato.

Aunque, como hemos dicho, son tres las obras que José Luis Guerin ha dedicado al encuentro entre un *flâneur* y una fugitiva, el modo en que el cineasta construye el relato, es diferente en cada una de ellas. En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, obra que inicia el tríptico cinematográfico, el cineasta catalán da cuenta de una experiencia vivida veintidós años antes -autobiográfica o no- a través de su rememoración, en primera persona, como enunciador del filme. Esa experiencia relata el encuentro pasajero entre un hombre y una mujer (Sylvia) en un bar de Estrasburgo (agosto de 1982) y la búsqueda de esa mujer fugitiva veintidós años después (agosto de 2004). De aquel encuentro apenas conserva algunos recuerdos, tales como un posavasos o una caja de cerillas; de Sylvia, su profesión –información que utiliza para comenzar la búsqueda- y su imagen-recuerdo. Esta será la base sobre la que Guerin construya el filme, esto es la búsqueda de una mujer, de un rostro en una ciudad, pero no el rostro de Sylvia en el momento de la búsqueda sino un rostro veintidós años más joven, el de su imagen-recuerdo. Esto dará lugar a una reflexión a propósito del retrato, tema este sobre el que el cineasta catalán ha confesado: “Cada vez estoy más interesado en el cine como un arte del retrato”<sup>6</sup>. Buscar a una mujer veintidós años después del último encuentro con ella (en este caso, el único), sin más imagen que la de su recuerdo y situando al espectador en una posición de desventaja respecto del narrador al no contar aquel siquiera con la imagen-recuerdo de Sylvia, pareciera casi una orquestación de la obra para enfrentar al espectador a la consideración y reflexión del cine como un arte del retrato.

En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* la construcción del relato tiene lugar a partir de modelos literarios de mujer amada. En el filme Guerin seguirá los caminos trazados por Goethe, Dante, Petrarca o Miguel Marías, todos ellos autores de obras literarias que, al igual que *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, giran en torno a una mujer que resultará inalcanzable. Así, Sylvia no será la única mujer cuya ausencia sea evocada sino que se sucederán en el relato otros rostros ausentes de mujer: Beatriz, Laura, Juana de Arco, la mujer cuya imagen fugaz fue atisbada en el metro, según el cuento inédito *Una visión*, de Miguel Marías e incluso Lotte, la amada inalcanzable de *Las desventuras del joven Werther*, quien finalmente no aparece en el filme<sup>7</sup> pero que según los referentes culturales

---

<sup>6</sup> VILLAR, E., “José Luis Guerin «Cada vez estoy más interesado en el cine como un arte del retrato»”, *Academia. Revista del Cine Español*, 178 (2011), p. 23.

<sup>7</sup> Lotte sí aparece en una secuencia-viaje “La ciudad de Lotte-Viaje a Wetzlar”, que formaba parte del filme en un primer montaje que duraba alrededor de una hora pero que finalmente fue eliminada e incluida como extra en su publicación en DVD.

del espectador también puede resultar evocada al hablarse en el filme de Goethe. El cineasta catalán vincula así su relato a los relatos de Dante, Petrarca o Goethe, resultando no solo modelos literarios con los que guiarse, sino también de introducción de otros modelos de mujeres inalcanzables con que poner de relieve la fugacidad de Sylvia.



Fig. 1. Persecución de una mujer. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007).

Desconocidos los rasgos de la mujer fugitiva, aparecerán en el filme numerosas mujeres (rostros) capaces de evocarla, resultando cada una de ellas una manifestación de Sylvia en tanto que sus cuerpos van a acoger el deseo de la mujer anhelada por el narrador. Esto quedará recogido en el filme con los versos de Petrarca: “Así, ¡oh triste!, a veces voy buscando/ señora, cuanto es posible, en otras/ vuestra deseada forma verdadera”. Así, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* es el relato de la búsqueda de una mujer que tiene su correspondencia visual en la pantalla con la repetida imagen de una mujer vista de espaldas a partir de la cual empiezan a latir todas las mujeres (fig. 1). Pero, además, José Luis Guerin manifestará en el filme: “Al desaparecer la figura aparece un entorno... un flujo de vida que evoca a la desaparecida”, así, su fugacidad no hará sino acrecentar su presencia al vincular a Sylvia tanto a los cuerpos de otras mujeres como al flujo de vida que surge tras su desaparición (fig. 2). Sylvia no está en ningún lugar y, a la vez, se encuentra en todas partes.



Fig. 2. Desaparición de la mujer y aparición de un flujo de vida. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007).

### 3. EL RETRATO CONTRA LA FUGACIDAD DEL ROSTRO Y LA FRAGILIDAD DE LA IMAGEN-RECUERDO

“[...] 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>8</sup>.

La realización de estas tres obras en torno al encuentro de un *flâneur* y una fugitiva de imagen desconocida para el espectador bastan para dar cuenta del interés que el cineasta catalán tiene en el cine como un arte del retrato. En los tres filmes -*Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), *En la ciudad de Sylvia* (2007) y *Las mujeres que no conocemos* (2007)- la búsqueda de esa mujer fugitiva va a resultar el eje vertebrador a partir del cual José Luis Guerin plantea una reflexión en torno a la fragilidad de la imagen-recuerdo; una imagen convocada, virtual, sujeta a una cierta subjetividad y que se debilita con el paso del tiempo, pero también en torno a la fugacidad del rostro y el retrato como único testimonio fiable y duradero sobre la fisonomía y el alma del ser humano. Pues, aunque los retratos solo pueden plasmar una faceta o aspecto del modelo que

<sup>8</sup> VILLAR, E., *ob. cit.*, p. 23.

representan, en una época y circunstancias concretas de su vida, son lo único que puede caracterizarnos para siempre, permitiéndonos trascender más allá de nuestra desaparición. Esto es, el retrato como antídoto a la fugacidad de la existencia del hombre (la fugacidad de su rostro).



Fig. 3. Imagen que recoge la representación del mito de Boutades. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007).

Las imágenes tienen un papel sustitutorio, es decir, suplen la ausencia del modelo. Por tanto, un retrato debe ser capaz de evocar al modelo, recordarlo e incluso inferirle vida, de modo que aunque sea solo por un instante, el modelo se encarne ante nuestros ojos. En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* el espectador no verá una fotografía de Sylvia. Su ausencia pondrá de relieve esta cualidad de la imagen, a la vez que subraya la fugacidad de Sylvia (su condición de fugitiva) y de un rostro que también al espectador se le escapa. Esta reflexión en torno a la fugacidad del rostro y el retrato como único testimonio fiable y duradero de la fisonomía y el alma del ser humano está también presente en el filme a través de otros retratos. José Luis Guerin conduce al espectador, a través de fotografías que reflejan su paso por distintos museos, a algunos de los retratos más relevantes de la Historia del Arte. Así, vamos a señalar, por constituirse ambos casos como imágenes fundacionales en la Historia del Arte occidental, dos de ellos. El primero, representa el mito de Butades (fig. 3), el cual parte de la idea de que si se consigue cazar la sombra de una persona y fijarla en un plano, se logra inmortalizarla, como si se expusiera para siempre a la luz. Esto se ha considerado el nacimiento del retrato, contando la leyenda que:



“Durante lo que iba a ser la última cena que pasaran juntos, una princesa de Corinto, hija del rey Boutades, supo que su prometido iba a partir a la guerra al despuntar el día. Siluetó entonces con cuidado la sombra del perfil de su amigo que una vela proyectaba sobre el muro y mandó que un artesano creara, a partir de este trazo, un molde con el que obtener tantas efigies (en griego *typoi*), tantas imágenes como fueran necesarias para seguir estando cerca de él en todas partes. Dicen los mitos que, a partir de entonces, los retratos pintados durante años fueron ejecutados de la misma manera: reproducían los contornos de una sombra proyectada. De este modo, no solo imitaban fielmente el perfil de un ser (una persona o un animal), sino que trataban de estar unidas a él, de tenerlo cerca, de impedirle que las sombras lo engulleran.”<sup>9</sup>

El segundo, es la imagen del llamado “velo de la Verónica”, impronta directa y mágica del rostro sudoroso de Cristo, la *Santa Faz*, impresa sobre la superficie de un paño limpio y que recoge lo que los teólogos han llamado un *vera icon* (icono verdadero), al reproducir a la perfección todos los rasgos del modelo, resultado de la impronta directa y perpendicular del rostro sobre la tela, sin intervención humana. Para la representación de este acontecimiento, José Luis Guerin, nos remite a un cuadro del pintor Biagio D’Antonio que se titula *Cristo llevando la cruz* (1446) y que se encuentra expuesto en el Museo del Louvre (fig. 4). La fotografía del mismo es presentada de manera que solo permanece visible y totalmente reconocible la Verónica con el velo en las manos. El cineasta catalán parece indicarnos así dónde reside el interés del cuadro para el filme; no en la escena religiosa, interrumpida su visión por una observadora que se presenta de espalda al espectador, sino en el rostro de Cristo (su retrato).

El mito de Butades, como los modelos literarios de mujer amada e inalcanzada de Dante, Petrarca o Goethe, remite nuevamente al espectador a la desaparición de un amante. El dibujo resultante del calco de la sombra del amado, afirma que el sujeto estuvo ahí -huella de su existencia-, eternizándolo al fijarlo más allá de su ausencia. La princesa de Corinto halla en el retrato el remedio contra la desaparición de su amado -la fugacidad de su rostro-, ahora inmortalizado (capturado) para siempre. Esta imagen fundacional en la historia del arte occidental será posteriormente un tema explorado con profundidad en la videoinstalación *La Dama de Corinto* (2011) que José Luis Guerin realizó a petición del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia.

En la fotografía tomada al cuadro *Cristo llevando la cruz*, la mujer de rostro desconocido que interrumpe la visión de la escena religiosa (fig. 5) resulta una evocación de la mujer fugitiva, a propósito de la cual dice Guerin en el filme: “El enigma de un rostro... La bella desconocida...”. Es decir, mientras no se descubra -mientras permanezca desconocida- latirán en ella todos los rostros

<sup>9</sup> AZARA, P., *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 53.

posibles de mujer: Beatriz para Dante, Laura para Petrarca... Sylvia, pero no una Sylvia única, sino aquella que imagine cada espectador.



Fig. 4. *Cristo llevando la cruz*. Biagio D'Antonio. 1446.  
Museo del Louvre. París (Francia).

Por otro lado, encontramos frente a ella, el rostro de Cristo en el velo (su retrato) que, según Philippe Dubois, podría considerarse algo así como un prototipo de la fotografía por cuanto ésta también pertenece al orden del *index*<sup>10</sup>. Dice Philippe Dubois:

<sup>10</sup> Entendido este como una “representación por contigüidad física del signo con su referente”. En DUBOIS, P., *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1986, p. 42.

“Recordemos que el velo de la Verónica (o si se prefiere, para ser más histórico, el Santo Sudario de Turín) puede ser considerado, con su «impresión en negativo», con su «efecto cautivante de realismo», con su valor de reliquia y de fetiche, como una especie de prototipo de la fotografía. Una imagen obtenida por impregnación directa del modelo sobre el soporte, sin ninguna intervención de la mano en la aparición de la representación»<sup>11</sup>.

La fotografía es huella de una realidad (imagen indicial) y también lo es, según su leyenda, el rostro de Cristo en la *Santa Faz*. El retrato fijado por impronta directa, o fotografiado, es testimonio de una existencia. Al perpetuar el rostro, el retrato actúa como un remedio contra su fugacidad.



Fig. 5. Motivo de la esquina inferior derecha del cuadro *Cristo llevando la cruz*, de Biagio D'Antonio (1446). *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007).

#### 4. LA CAPTURA DE UN GESTO, DE UNA EXPRESIÓN QUE SE FUGA

A propósito de su filme *En la ciudad de Sylvia*, José Luis Guerin manifestó haber escogido para la interpretación de Sylvia a la actriz Pilar López de Ayala no por haberla visto en el cine sino porque se había cruzado con ella en algunos festivales y había sentido la necesidad y el impulso de filmar sus ojos. También ocurría así en otro filme del director, *Tren de sombras* (1997) con la actriz Juliette Gautier y, recientemente, en una entrevista realizada al cineasta catalán con motivo de su último filme *La academia de las musas* (2015), José Luis Guerin decía hallar el cine en su estado más puro, en aquellas ocasiones en que

<sup>11</sup> *Id.*, p. 22.

la cámara cinematográfica lograba capturar la emoción de un rostro humano. El rostro, sus expresiones, las emociones que pueden leerse en él y el cine como vehículo o medio de alcance de todo ello, ha sido y es una de las cuestiones que más interesan al cineasta.

Las expresiones faciales de una persona, junto con su mirada, nos revelan sus emociones. Por tanto, si se pretende conocer interiormente a una persona, resultará fundamental una lectura del rostro. El retrato es, por tanto, la representación (imagen) y descripción de una persona (tanto de sus cualidades físicas como morales). Sin embargo, la pintura, la fotografía y el cine han encontrado ciertos problemas a la hora de acometer esta tarea. El problema de la pintura radica en que la personalidad del artista interviene, de manera más o menos consciente, en aquello que se imprime en el lienzo pudiendo llegar a alterar profundamente los rasgos del modelo. Es decir, un retrato pictórico revela tanto al modelo como al artista. Por su parte, la fotografía asumió rápidamente los fines de la pintura, es decir, representar el valor más profundo del ser humano en el retrato. Sin embargo, también encontró sus dificultades al considerarse que los retratos al daguerrotipo no hacían más que reproducir mecánicamente los rostros, sin encontrar en ellos el más mínimo rasgo de humanidad. Delacroix criticaría la fotografía en estos términos al poner de manifiesto que el retrato no es solo una cuestión de semejanza con las facciones del modelo sino que hay “algo” que comprende y refleja mejor a la persona, su espíritu:

“Examinad los retratos hechos al daguerrotipo: de cien, no hay ni uno tolerable. ¿Por qué? Porque lo que nos sorprende y fascina no es la regularidad de las facciones, sino la fisonomía, la expresión del rostro, porque todo el mundo tiene una fisonomía que nos seduce a primera vista y que una máquina nunca reflejará. Lo que hay que comprender y reflejar de la persona o del objeto que se dibuja es, pues, sobre todo, el espíritu”<sup>12</sup>.

Pero también la fotografía presentaba el problema de la pintura pues, aunque se haya olvidado en ocasiones: “[...] para que una verdad se inscriba en una imagen, es necesario que alguien la inscriba”<sup>13</sup>.

Por su parte, José Luis Guerin descubrió por sí mismo otra limitación de la fotografía como arte del retrato. Así, ha comentado que cuando era muchacho descubrió que, como fotógrafo, era un fracaso. Al parecer, al fotografiar a una muchacha desaparecía en la imagen todo lo que le había gustado de la modelo. Para Guerin, la belleza se encontraba en el ritmo interior, en la respiración... Es decir, en todo aquello inherente al hilo de la duración, de modo que al ser fotografiadas, y por tanto congeladas, esa belleza desaparecía. Por ello, pronto abandonó la fotografía encontrando en el cine un medio con el que desarrollar

---

<sup>12</sup> AUMONT, J., *El rostro en el cine*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1998, p. 34.

<sup>13</sup> *Ibid.*

su propósito. Sin embargo, aunque el cine pudiera resolver, en tanto que «imagen-movimiento»<sup>14</sup>, la problemática que presenta la fotografía, se enfrenta a otro problema al no poder capturar el rostro el tiempo suficiente para descifrar algo de su interior. Balázs insistía en esta cuestión cuando dijo:

“Es preciso que un rostro sea comprimido [gerückt] tan cerca de nosotros, tan aislado de todo entorno que pueda alejarnos de él [...], es preciso que podamos persistir mucho tiempo en su contemplación [Anblick] para poder efectivamente leer en él [algo]”<sup>15</sup>.

Es decir, el estatismo de la fotografía es combatido con la fugacidad del cine que, en continuo movimiento, impide acceder a su interior. Como explicaba Carlos Losilla:

“Tras la agitación todo resulta huidizo, inestable, evanescente. No hay donde fijar la mirada para penetrar en las sombras. La vida es movimiento continuo, y ese movimiento, inaprehensible, es lo que impide penetrar en su interior [...]. Y cuando todo deja de moverse, cuando la escena parece recuperar la quietud, cuando los ojos podrían iniciar su labor de zapa entre los restos del naufragio, se inicia el proceso de la desaparición. Después del frenesí, la nada [...]. Retratista de la fugacidad, al cine todo parece escapársele”<sup>16</sup>.

En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, el retrato -el rostro- constituye una parte esencial del filme. Prueba de ello es el intento continuado de reconstrucción de una figura femenina, partiendo para ello de cuerpos femeninos de espalda, ojos, miradas, expresiones y gestos en general. Todo ello sin recurrir a la sucesión de imágenes para la creación de una ilusión de movimiento -como es habitual en el cine convencional- sino que, compuesto el filme de fotografías estáticas que se suceden con un ritmo variable, la mirada del espectador puede detenerse por un instante y penetrar más allá de las apariencias, descubrir un movimiento, un gesto, intuir la relación existente entre una figura y su entorno, leer en las distintas expresiones de un rostro (fig. 6) o revelar el encuentro fugaz de dos miradas (fig. 7).

<sup>14</sup> DELEUZE, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2009.

<sup>15</sup> AUMONT, J., *ob. cit.*, p. 89.

<sup>16</sup> LOSILLA, C., “Polvo enamorado o los itinerarios de la Fugacidad”, *Archivos de la Filmoteca*, 30 (1998), p. 170.



Fig. 6. Rostro de un anciano cuyos rasgos faciales dibujan un tiempo pasado. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007).



Fig. 7. Encuentro fugaz de dos miradas, la de la modelo y la cámara. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007).

## 5. A PROPÓSITO DEL RETRATO EN EL CINE DE JOSÉ LUIS GUERIN

El interés del cineasta catalán en el cine como un arte del retrato se hace especialmente patente en algunas de sus obras entre las que se encuentran el filme que aquí nos ocupa *-Unas fotos en la ciudad de Sylvia-*, *En la ciudad de Sylvia* -filme que, como hemos dicho, guarda una estrecha relación con *Unas fotos en la ciudad*

de *Sylvia*- y en *Guest*, filme de interés a este respecto por cuanto llega al punto de constituirse como un ensayo en torno al retrato cinematográfico.

En *Guest*, José Luis Guerin elabora alrededor de una veintena de retratos, todos ellos obtenidos durante sus exploraciones por los distintos emplazamientos planetarios. Estos retratos muestran rostros en su mayoría prematuramente envejecidos. Guerin los aísla de la multitud y, con un excelente trabajo de fotografía, “hurta en su faz para sacar a la superficie algún rasgo, un deje que lo personaliza: el alma que amanece a través del brillo de los ojos”<sup>17</sup>. Y es que el cineasta barcelonés trata de fijar la singularidad de cada rostro potenciando las arrugas y relieves que el tiempo y la vida han ido labrando en cada uno de ellos. Son rostros individuados y concretos, esto es lo que Deleuze denominó “rostros-rasgo rostridad” en contraposición al rostro como superficie de rostridad que es un rostro solo contorneado. En los rostros guerinianos de *Guest* destaca cada rasgo, cada detalle esculpido por la cámara cinematográfica; son *rostros intensivos*<sup>18</sup>, dominados por rasgos que se independizan del contorno. En *Guest*, un ejemplo de *rostro intensivo* sería el retrato del antiguo enfermero cubano de cuya poblada, y un tanto descuidada, barba canosa destacan una nariz prominente, unas cejas pobladas y una tez surcada pero, sobre todo, unos ojos oscuros y absorbidos por sus cuencas, capaces de hablar por sí solos todo lo que no habla su persona: un hombre parco en palabras.

Este mismo tipo de retrato -el retrato de un “rostro-rasgo rostridad”, un *rostro intensivo* y singular- aparece también en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. Es este el caso del retrato del anciano (fig. 6) cuyos rasgos faciales son huella y reflejo del tiempo que ha vivido. Sin embargo, los retratos que caracterizan *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* no son retratos de *rostros intensivos* sino los retratos de los rostros de las mujeres con que el narrador del filme -no necesariamente su autor- va soñando a Sylvia. Retratos con los que Guerin parece querer atrapar aquello que es intemporal en un rostro y que, en el filme, es puesto en relación con lo bello. Pero estos retratos de lo intemporal, de lo bello y real, encuentran también su referencia en *Guest* donde, además de los retratos elaborados con los rostros de las personas con que Guerin se fue encontrando durante su periplo, hace referencias al arte del retrato a través de la incorporación de un fragmento del filme *Portrait of Jennie* (*Retrato de Jennie*, 1948), de William Dieterle.

El fragmento citado en *Guest* corresponde al momento en que Adams (Joseph Cotten), el pintor protagonista del filme, está elaborando el retrato de Jennie (Jennifer Jones). A propósito de ese retrato, se dirá en el filme: “¿Recuerdas, Adams, que le dije que había algo eterno en una mujer? Algo que no es presen-

<sup>17</sup> AZARA, P., “El retrato contemporáneo”, en *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p.130.

<sup>18</sup> Véase al respecto: MARTÍNEZ, F. J., *Hacia una era post-mediática: ontología, política y ecología en la obra de Félix Guattari*, España, Ediciones de Intervención Cultural/Montesinos, 2008, p.71.

te, intemporal. Usted lo ha captado. Es la misma cara de aquella niña. Lo que vio usted en esa cara no tiene tiempo, ni edad”. Es decir, en el retrato de Jennie, como apunta el filme de Dieterle, el pintor atrapa en el lienzo aquello del rostro de una mujer que no pertenece al presente, ni al pasado, que no tiene tiempo y que en el filme es puesto en relación con lo bello y lo real. Así, del mismo modo que el pintor protagonista de *Portrait of Jennie* captura la intemporalidad del rostro de Jennie -su belleza-, los retratos guerinianos de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y *En la ciudad de Sylvia* capturan lo intemporal de sus rostros; la belleza de las modelos. Esta captura de la belleza de las modelos, tendrá su excepción en el film *En la ciudad de Sylvia*, donde veremos aparecer una mujer con el rostro deformado. La inclusión de este rostro en un filme que narra la búsqueda de una mujer inalcanzable es la apertura del relato a los distintos destinos posibles de Sylvia. En palabras del propio Guerin:

“La mujer del rostro deformado es distinta: podría ser el destino trágico de Sylvia. Vemos a una mujer, luego surge otra por detrás que la reemplaza, vemos a una madre con sus hijos y al final intuimos la imagen de una belleza deformada”<sup>19</sup>.

En cuanto al modo de ejecución de estos retratos cinematográficos, cada filme procede de una forma distinta. En *Guest* nos situamos en la modalidad del *cine-encuesta*: una modalidad próxima al periodismo televisivo que, como ocurre también con otros cineastas, con Guerin alcanza un sentido plenamente cinematográfico. Dentro de esta modalidad de *cine-encuesta*, son múltiples los planteamientos a la hora de llevar a cabo la entrevista proponiendo el director barcelonés, en *Guest*, una confrontación del cineasta con las personas a las que filma -a las que retrata- al estilo en que lo hiciera Alain Cavalier en *Portraits*<sup>20</sup> (*Retratos*, 1988-1991) que, a este respecto, puede considerarse su antecesora. En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* la elaboración de los retratos tiene lugar de una forma más calculada, en tanto que Guerin trabaja solo, con su cámara, ocultándose para tomar las fotografías de los rostros que llaman su atención, y en el film *En la ciudad de Sylvia* tiene lugar de una forma más intuitiva, al tratarse de la organización de una puesta en escena con actores y actrices, profesionales o no, donde el director no dispone de tiempo sino que debe dirigirse a la presencia real de la mujer capturando su rostro como lo haría un pintor impresionista. Pero en todas ellas, los retratos guerinianos resultan de un trabajo de “puesta en situación” con las personas filmadas. Guerin llama así -“puesta en situación”-, a los procedimientos utilizados para propiciar las condiciones que revelen a la cámara algo de la persona filmada. En *Guest*, será el encuadre fijo de cada rostro el

<sup>19</sup> LOSILLA, C.; DE LUCAS, G., y QUINTANA, A., “Sobre esbozos y retratos”, *Cahiers du Cinéma España*, 4 (2007), p.26.

<sup>20</sup> A propósito de la cual, Guerin explica: “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.” En MONTERDE, J. E., “José Luis Guerin. Entrevista”, en CERDÁN, J. y otros (eds.), *Al otro lado de la ficción: Trece documentalistas españoles*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 121.



que traslade al espectador, con su tensión formal, las vivencias que tan elocuentemente narran las personas retratadas -filmadas-; En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* será la imagen fotográfica, con su quietud, la que permita al espectador leer algo en los rostros y en el film *En la ciudad de Sylvia* -organizado, según Guerin, en torno a la clásica relación pictórica entre el paisaje y la figura- será la búsqueda del rostro y el *décalage* con el paisaje, es decir, a través del encuadre de rostros y la yuxtaposición de los mismos con el paisaje que los rodea, como el cineasta catalán intente descubrir algo de ellos al espectador.

## 6. EL INSTANTE “EN FUGA”

Como hemos dicho *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* surge del montaje de imágenes fijas obtenidas de las capturas que José Luis Guerin fue grabando durante sus viajes. Así, en relación a la naturaleza de este filme, cabe destacar el hecho de que el mismo haya resultado ser producto de un fotomontaje secuencial construido a partir de fotografías y fotogramas extraídos de las capturas de vídeo con que contaba Guerin, y no un filme al estilo convencional elaborado a partir de las narraciones de imágenes en movimiento que constituyen cada una de esas capturas de vídeo. En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* José Luis Guerin vuelve a los orígenes del cine, deconstruyéndolo en trozos de espacio y trozos de tiempo.

Este fotomontaje secuencial es concebido en la mesa de montaje donde, el cineasta y Nuria Esquerra seleccionan y montan las fotografías (fotogramas) extraídas de las grabaciones en vídeo. El “acto fotográfico” que congela y corta una porción de espacio y de tiempo, tiene lugar aquí a la postre. Las imágenes utilizadas para confeccionar *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* derivan de una doble sustracción, en primer lugar de la realidad referencial a través de la captura en vídeo y, posteriormente, de la continuidad de la grabación como fotogramas. Guerin selecciona de entre un conjunto de fotogramas que en continuidad constituyen una acción, uno o varios de ellos, mostrando al espectador tajadas de espacio-tiempo, justo aquella de la que hablaba Philippe Dubois al explicarnos el acto fotográfico pero que, en este caso, no tiene lugar a través de la fotografía como huella radical indisociable del acto que la constituye -corte de un solo golpe, a la vez del hilo de la duración y del *continuum* de la extensión-, sino que, como hemos dicho, tiene lugar a través de la sustracción posterior del fotograma de una captura videográfica.

La construcción del filme a partir de imágenes fijas insiste en el hecho de que entre dos fotografías siempre hay un tiempo que se elide. En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* José Luis Guerin enfrenta al espectador a una secuencia de fotografías poniendo de relieve la elipsis temporal y espacial que se fuga al seleccionar bien una sola fotografía para simbolizar una acción, bien varias de ellas pero de forma que ninguna refleje el instante inmediatamente anterior o posterior de la fotografía que le precede o le sucede sino que entre una fotogra-

fia y la siguiente queda un vacío temporal y espacial que, por otra parte, el espectador puede imaginar. Así, el filme no existe tanto físicamente como en el imaginario del espectador, en la reconstrucción que éste hace a partir de las fotografías que le ofrece el cineasta. Dice Guerin de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* que: “son unas fotografías que tienen vocación de cine”<sup>21</sup>; una fantasía fotográfica cuyos montajes iniciales surgieron como notas preparatorias de ese film rodado en cine y con actores, que luego ha sido *En la ciudad de Sylvia* pero que no ha de verse como un esbozo de este filme pues, como dice Nuria Esquerro, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* “siempre fue una película, incluso desde el momento en que elegimos la primera fotografía de una chica en bicicleta”<sup>22</sup>. El resultado de esa fantasía fotográfica es, precisamente, un film-ensayo a propósito de la gestación de un filme.

Pero *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* resulta también una reflexión acerca de otros instantes en fuga, aquellos que de no ser ‘cortados’ y separados de los instantes anterior y posterior escaparían a los ojos del espectador pero que congelados y presentados fuera de la secuencia de imágenes a la que pertenecen y entre las que habrían terminado por diluirse, adquieren un nuevo valor: no otro que el que el espectador le imprime al tener consciencia de su existencia.

Ese instante, antes “en fuga” ahora “rescatado” -el que recoge la fotografía-recupera su inmovilidad modificando el algo “ha pasado” ante el ojo de la cámara por el algo “se ha posado” ante ella (también así ante el ojo del espectador). De este modo, lo que el cine le había arrebatado y negado por la sucesión continua de imágenes, le es devuelto por el cineasta catalán al presentarlo congelado y separado de los instantes inmediatamente anterior y posterior. El espectador puede ahora, al observarlo, incorporar un pensamiento a dicho instante, por breve que éste fuera.

Por último, cabe también reflexionar sobre las imágenes seleccionadas por José Luis Guerin para la construcción de este fotomontaje secuencial, pues en muchas ocasiones reflejan bien instantes “cualesquiera” de una acción, un gesto, etc., -esto es, no contienen el instante clave de la acción que vienen a representar sino otro *instante* de la misma, uno “cualquiera”-, bien momentos triviales o aparentemente superfluos. Con ello, Guerin parece acercarse a la práctica del instante del intervalo que el fotógrafo Robert Frank llevó a cabo para la toma de sus fotografías, alejándose a su vez de la práctica cartier-bressoniana. Joan Fontcuberta explica la diferencia entre ambas prácticas así:

<sup>21</sup> DE PEDRO, G., “«Ni yo mismo sé si esto es una película»”, *Público*, 27 de noviembre de 2007. En [www.publico.es/21656/ni-yo-mismo-se-si-esto-es-una-pelicula](http://www.publico.es/21656/ni-yo-mismo-se-si-esto-es-una-pelicula) [Fecha de consulta: 14-06-2014].

<sup>22</sup> LOSILLA, C., y PENA, J., (coords.), *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas*, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2007, p. 44.

“Frank [Robert Frank] contrapuso la práctica cartier-bressoniana con su propia práctica del instante del intervalo. La verdadera vida no habita en unos instantes decisivos sino en el espacio que media entre un instante decisivo y el siguiente, en su intervalo. Es decir, los instantes decisivos representan ciertos momentos álgidos, espectacularmente fotogénicos, pero la vida real fluye y se ve mucho mejor reflejada en ese espacio temporal que media entre un clímax y el siguiente”<sup>23</sup>.

En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* muchas imágenes muestran, como decimos, instantes “cualesquiera” o incluso triviales, sin embargo lo son solo aparentemente pues con su espontaneidad y franqueza dotan al filme de auténtica realidad. Dice Guerin al inicio del filme: “He traído unas fotos./No son siempre todo lo expresivas que hubiese deseado/pero son las únicas que tengo para intentar dar cuenta de una experiencia”. Es decir, muchas fotografías no reflejan aquellos momentos de casualidad mágica que resultan una maravilla del azar fotográficamente hablando (figs. 8 y 9) sino aquellos que pertenecen al intervalo entre dos instantes decisivos, que son menos expresivos desde el punto de vista de la fotografía pero que en el filme vienen a revelar instantes auténticos de vida; su verdadero fluir.



Fig. 8. La imagen refleja un instante trivial y aparentemente superfluo.  
*Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007).

Así, del mismo modo que Guerin encontró en el cine un medio que le permitía capturar el ritmo interior de las personas -o al menos desarrollar ese propósito- en

<sup>23</sup> ARNALDO, J., “El instante indeciso. Entrevista con Joan Fontcuberta”, *Minerva*, 21 (2014), p. 6, disponible en <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=556> [Fecha de consulta: 6-11-2014].

*Unas fotos en la ciudad de Sylvia* con estas imágenes consigue, a pesar de la quietud del fotomontaje, reflejar en el filme el ritmo de la vida (fig. 9).



Fig. 9. Otro un instante trivial y aparentemente superfluo.  
*Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007).

## 7. CONCLUSIÓN

Como se decía en la introducción, lo fugitivo gravita a lo largo de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. El relato narrado en el filme cuenta el encuentro entre un *flâneur* y una mujer fugitiva que es buscada veintidós años después. Así, lo fugitivo está presente ya en la naturaleza de la mujer anhelada. Asimismo, como decimos, lo fugitivo resulta esencial en la configuración del filme siendo así por cuanto en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* -no en *En la ciudad de Sylvia* y *Las mujeres que no conocemos*- el relato es construido a partir de modelos literarios de mujer amada e inalcanzada (Beatriz, Laura, Lotte...), tomando estos como guía para la construcción de su propio relato. De este modo, el filme es estructurado como un trayecto que va de Estrasburgo a Aviñón pasando por Florencia; precisamente las ciudades en que tuvo lugar el amorío de Goethe y Lotte la hija del vicario de una aldea alsaciana (Estrasburgo), el encuentro visual entre Dante y Beatriz Portinari cuando esta tenía solo nueve años (Florencia) y el nacimiento del amor de Petrarca a Laura -su musa- posteriormente idealizada (Aviñón). Pero los modelos literarios dispuestos por Guerin no solo van a servir de guía para la construcción de su relato sino que también van a enfatizar la naturaleza fugitiva de Sylvia al tratar también éstos de mujeres inalcanzadas.

En *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* el espectador no verá una fotografía de Sylvia. La inaccesibilidad a su rostro pone de manifiesto esta cualidad de la

imagen así como motiva una reflexión en torno al rostro y el retrato. El rostro aparece como algo perecedero, fugaz, y el retrato como antídoto para su perpetuación pero también queda expuesta en el filme la dificultad de su representación, presentando y haciendo pensar el cine como un arte del retrato; un medio que intenta enfrentarse a la transitoriedad del rostro pero que va a encontrarse con su propia fugacidad, la de la «imagen-movimiento». Es decir, la ausencia de retrato de Sylvia se convierte así en elemento activo para la presentación de los intereses del cineasta catalán.

Además, lo fugitivo gravita sobre el instante. Por un lado, el del tiempo que se elide entre dos fotografías, inherente al cine pero que normalmente se hace invisible al espectador por la percepción de continuidad del hilo de la duración y del *continuum* de la extensión que produce la ilusión de movimiento en el cine convencional; por otro, el instante “en fuga”, rescatado por cuanto como fotomontaje *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* obliga a realizar una minuciosa selección de imágenes que contengan o descubran una acción o un gesto que en movimiento se habría escapado a los ojos del espectador pero que congelado va a adquirir un nuevo valor.

Aunque son tres las obras dedicadas al encuentro entre un *flâneur* y una fugitiva, solo en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, lo fugitivo resulta esencial en la construcción y configuración del filme. Lo fugitivo es por tanto ingrediente fundamental del relato al narrar esta búsqueda de una mujer fugitiva pero también elemento esencial en la composición y configuración del filme por cuanto son modelos literarios de mujeres inalcanzadas los que sirven de guía al cineasta catalán para la construcción de su propio relato. Además, el uso y la disposición de estos modelos literarios determinan la estructura del filme al definirlo como un trayecto -como un viaje- por varias ciudades. Por otro lado, lo fugitivo suscita la reflexión en torno al propio lenguaje del cine al subrayar los instantes fugados el tiempo que se elide entre dos fotografías y que siendo inherente al cine suele pasar desapercibido. Finalmente, cabe señalar la importancia que en un fotomontaje tienen las imágenes seleccionadas y poner de relieve la influencia que lo fugitivo ha tenido en ello.