





**LA FORMA  
QUE PIENSA.  
TENTATIVAS  
ENTORNO AL  
CINE-ENSAYO**



**LA FORMA  
QUE PIENSA.  
TENTATIVAS  
ENTORNO AL  
CINE-ENSAYO**

**COLECCIÓN PUNTO DE VISTA**

Festival Internacional de Cine Documental de Navarra

**LA FORMA QUE PIENSA. TENTATIVAS EN TORNO AL CINE-ENSAYO**

Primera edición, primera impresión, enero de 2007

## ● DE VISTA

Director editorial: Antonio Weinrichter

© Textos: Sus autores

© Traducciones: Susana Antón, Marta Muñoz

© Gobierno de Navarra

Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana

Diseño gráfico: José Joaquín Lizaur

ISBN:

Depósito Legal:

Promociona y distribuye

Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra

C/ Navas de Tolosa, 21. 31002 PAMPLONA

Teléfono: 848 427 121. Fax: 848 427 123

fondo.publicaciones@navarra.es

www.cfnavarra.es/publicaciones

<b>LA FORMA QUE PIENSA. TENTATIVAS EN TORNO AL CINE-ENSAYO</b>	
<b>Presentación</b> .....	9
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	12
Antonio Weinrichter	
<b>UN CONCEPTO FUGITIVO. NOTAS SOBRE EL FILM-ENSAYO</b> .....	18
Antonio Weinrichter	
<b>LEER ENTRE LAS IMÁGENES</b> .....	50
Christa Blümlinger	
<b>A LA BÚSQUEDA DEL CENTAURO: EL CINE-ENSAYO</b> .....	66
Philip Lopate	
<b>LAS CENIZAS DE PASOLINI Y EL ARCHIVO QUE PIENSA</b> .....	92
Josep María Català	
<b>TRA(D)ICIONES Y TRASLACIONES DEL ENSAYO FÍLMICO EN ESPAÑA</b> .....	110
José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán	
<b>AL PRINCIPIO FUE EL VERBO. NOTAS SOBRE EL CINÉ-ESSAI</b> .....	126
Ángel Quintana	
<b>EL CINE-ENSAYO COMO HISTORIA EXPERIMENTAL DE LAS IMÁGENES</b> .....	142
Luis Miranda	
<b>EL ENSAYO EN LA TRADICIÓN DEL CINE DE VANGUARDIA</b> .....	158
Miguel Fernández Labayen	
<b>VOZ, GUÍA TÚ EN EL CAMINO. EL LADO SONORO DEL ENSAYO FÍLMICO</b> .....	176
Karl Sierek	
<b>EL ENSAYO FÍLMICO. UNA NUEVA FORMA DE LA PELÍCULA DOCUMENTAL</b> .....	186
Hans Richter	
<b>UN EPÍLOGO QUE PODRÍA SER UN PRÓLOGO: EN EL MAREMAGNUM DE LA NO FICCIÓN</b> .....	192
Domènec Font	
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	203
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	211



Punto de vista, el Festival Internacional de Cine Documental de Navarra organizado por el Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Navarra, nació en 2005 con la intención de convertirse en un festival de referencia en el mundo del documental. Con ese objetivo intenta convertir cada edición en un espacio para el descubrimiento, la sorpresa y la reflexión cinematográfica.

Guiada por el mismo espíritu de búsqueda, nació el pasado año la Colección Punto de Vista, una extensión escrita del Festival, que quiere ampliar y complementar con aportes teóricos y estéticos determinados ciclos, además de fijar la memoria del festival, que, necesariamente, se volatiliza al terminar las proyecciones. El primer número, “El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)”, supuso un pequeño hito, porque nunca nadie se había acercado tanto, con tanta profundidad y con tanto rigor a una cara tan desconocida, y necesaria, del cine japonés.

Este que tienen en sus manos es el segundo número de esa colección, que nace con la misma vocación de “hacer historia”. “La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo” es el primer libro publicado en nuestro país que se acerca a un género desconocido, que sin embargo lleva años practicándose casi en secreto, camuflado bajo otras formas más reconocibles: vanguardia, documental, no-ficción, y todas sus posibles hibridaciones. Este libro, y el ciclo al que acompaña, suponen el primer intento de cartografiar un territorio casi inexplorado, y del que apenas se conocen sus límites y sus fronteras. Ésa, y no otra, es la intención del libro: fijar unas pautas, unas definiciones, los márgenes de un género, para poder estudiarlo con una base sólida. Porque, si el año pasado intentábamos adentrarnos en un periodo desconocido de la historia del cine, con este volumen pretendemos

definir algo que todavía no es, algo que está siendo, algo que va a ser. Un intento ambicioso, un reto apasionante.

**Juan Ramón Corpas Mauleón**  
Consejero de Cultura y Turismo  
del Gobierno de Navarra



# INTRODUCCIÓN

Desde hace unos años proliferan en España congresos y ciclos de festivales sobre cine documental, han surgido incluso diversos certámenes especializados en el mismo, se estrenan con cierta regularidad –hecho inédito– obras de este género y hasta los museos vienen mostrando un renovado interés por las manifestaciones audiovisuales de carácter factual. Pero esta *moda* que deseamos no sea efímera es deudora aún, en muchos casos, de una concepción reportajística o político-social del documentalismo. Y a menudo excluye otras manifestaciones de esa proteica y dispersa práctica contemporánea que ha venido a desbordar la tradición documental hasta imponer la necesidad de buscar un término que dé cuenta de esa expansión. El de *cine de no ficción* no resulta especialmente satisfactorio pero puede servir de conveniente contenedor genérico para acoger muchos trabajos característicos de esta situación contemporánea de “fronteras difusas” a que se refería Bill Nichols en el título de uno de sus estudios sobre el cine (conocido anteriormente como) documental.

Esta moda o actualidad del documental, decimos, no ha logrado popularizar la noción de film-

**Para Adorno,  
“la ley formal  
más profunda  
del ensayo  
es la herejía”**

ensayo, pese a que la reciente evolución de la no ficción permitiría, en nuestra opinión, aislar la existencia de una variante ensayística en su seno. No existe un acuerdo generalizado sobre lo que pueda ser un ensayo cinematográfico, y no lo habrá tampoco entre los diversos textos, originales o traducidos, que se contienen en este volumen. Hay quien lo ve más próximo al cine experimental que al documental. Y hay quien considera que el film-ensayo, que prolifera en esta era posmoderna de confusión de fronteras, modos y discursos, es fruto de esa misma hibridación y quizá su más alta expresión, todo un horizonte para el audiovisual del siglo XXI. En esto el ensayo filmico sigue los pasos de su presunto antecesor, el ensayo literario: no está de más recordar que una de las teorizaciones más citadas, la de Adorno, se podía resumir en un postulado: “la ley formal más profunda del ensayo es la herejía”.

El difícil *encaje* del ensayo en las categorías establecidas, quizá la fuente primaria de la fascinación que ejerce para los estudiosos, se prolonga en el caso del cine más allá del mero marco académico de la teoría de los géneros. En efecto, la exhibición del producto cinematográfico aparece

fuertemente compartimentalizada en categorías que son más de mercado (y de forma de consumo) que estéticas. Y ello coloca al ensayo, un modo que no es narrativo pero tampoco documental, en un limbo que no hace sino acrecentar las dificultades de acceso al mismo. En fin, una consecuencia indeseada pero quizá inevitable de la condición herética y heteróclita del ensayo es que, entre quienes se preocupan por estas cuestiones desde la orilla del cine, se tiende a considerar ensayo toda pieza que ensaye una forma híbrida (también las nuevas formas de ficción contaminadas por lo real, y por el tiempo real). Es como si hubiera un deseo de recuperar positivamente esta confusión de fronteras y de apropiársela; y con frecuencia el término al que se recurre, el nombre que se con- juga, es el de ensayo.

Para los propósitos de esta publicación, que se inspira en el mucho y estimulante trabajo que viene haciéndose extramuros de las categorías establecidas, partiremos de una definición del ensayo filmico que no es más que una hipótesis de trabajo. Será provisional y hasta puede ser que haya cambiado al final del trayecto, pero servirá para empezar a ir desbrozando el camino. Digamos que una obra deviene ensayística cuando cumple los siguientes requisitos:

- no propone una mera representación del mundo histórico sino una reflexión sobre el mismo, creando por el camino su propio objeto (no se limita al seguimiento de una realidad preexistente);
- privilegia la presencia de una subjetividad pensante (debe existir una voz reconocible) y emplea una mezcla de materiales y recursos heterógeneos (comentario, metraje de archivo, entrevistas, intervención del autor) que acaban creando una forma propia.

Un modo reflexivo específico del cine que fabrica su propio objeto e idea los medios para dar cuenta de él... Suena realmente atractivo. Pero

### **La obra ensayística privilegia la presencia de una subjetividad pensante**

esta capacidad ensayística es todavía un horizonte intuido porque el cine-ensayo sigue siendo una *terra incognita*. Su dudoso estatuto genérico proviene de ser una práctica que fusiona formatos del documental performativo y de la vena lírica o autobiográfica del cine de vanguardia; y de que emplea estrategias tan poco sancionadas por el mercado (y por los hábitos del espectador) como el uso alegórico del material de archivo, el montaje expresivo, la dialéctica de materiales, la convivencia de imágenes factuales “objetivas” con un discurso subjetivo, y una línea de argumentación tentativa, no lineal, resistente a la clausura, que está muy alejada del modo expositivo del documental tradicional y de su heredero televisivo, el reportaje. A diferencia de ellos, el ensayo no establece conclusiones sino que ensaya reflexiones. Como decía Montaigne, cuando estableció el concepto en sus *Essais* hace ya más de cuatro siglos, con su opinión quería declarar “la medida de mi visión, no la medida de las cosas”.

Puede pensarse que todo esto no basta para sugerir la creación de una categoría separada: el ensayo no sería entonces sino un tipo de documental que propone un discurso sobre el mundo enunciado desde una postura de menor autoridad epistémica. Pero un genuino ensayo no puede reducirse a su contenido, porque otorga la misma importancia al contenido informacional y al lenguaje estético, y disputa la inequívoca indicialidad de la imagen que sustenta la práctica documental pues lo que ensaya es una escritura experimental, en expresión de Ursula Biemann. Y tampoco puede reducirse a un discurso homologable al de otros films sobre el mismo tema, porque lo que distingue al ensayo es que encuentra su propio tema y busca una estructura adecuada y *única* para desarrollarlo.

Así, el ensayo hace buena aquella vieja intuición de Noël Burch referida a un cine de ficción en el que el argumento engendrarse una forma



*Histoire(s) du cinéma*



**Es la forma la que engendra el tema, que sólo existe en los confines del propio film-ensayo**

propia... aunque sería al revés: es la forma la que engendra el tema, que sólo existe en los confines del propio film-ensayo, y por una sola vez. Es por eso por lo que puede hablarse de una “forma que piensa”, por utilizar la expresión popularizada por Godard en el capítulo ‘3A’ de sus *Histoire(s) du cinéma* y que no queda sin citar en ningún artículo sobre el cine-ensayo. Aquí, siguiendo esa tradición, la utilizamos incluso como título...

Este tipo de especulaciones y la búsqueda —que se reveló apasionante— de estudios y de títulos que ilustraran la existencia de esa potencial vía ensayística del cine están en la base de nuestro proyecto, que se concreta en esta publicación y en el ciclo de películas al que sirve de complemento. Una publicación a la que se han sumado algunos colaboradores amigos intrigados también por esta noción ensayística del cine y que no han temido internarse aventureramente por un terreno aún por cartografiar; ellos comparecen junto a unos cuantos pioneros foráneos, cuyos textos hemos traducido por primera vez al castellano. Y un ciclo al que se han apuntado diversas instituciones convirtiéndolo en itinerante, lo que agradecemos animados por el

hecho de ver el indudable interés que existe por un concepto que puede parecer tan esotérico.

Por necesidades prácticas, queda reservada a esta publicación la tarea de explorar un canon tentativo del film-ensayo. Mientras que el ciclo de proyecciones se centrará en una panorámica selectiva de ensayos producidos en estos últimos años. La filmografía, sobra decir que de carácter provisional, que incluimos al final de este volumen permitirá hacerse una idea más general de la tradición oculta del ensayismo cinematográfico.

En el capítulo de agradecimientos queremos mencionar en primer lugar a Berta Sichel, del Departamento de Audiovisuales del museo Reina Sofía, que fue la primera en creer en e impulsar este proyecto. Y luego, por orden de aparición, Jaime Pena del CGAI coruñés, Ana Herrera y Carlos Muguiro del festival de documental pamplonica Punto de Vista, y Jose Antonio Hurtado de la Filmoteca Valenciana... precisamente las instituciones que recorrerá la itinerancia del ciclo. También debo agradecer las aportaciones de Thomas Tode (que nos cedió materiales, sugirió títulos y proporcionó contactos, si bien luego no pudo participar con un tex-

to original), Christa Blümlinger, Phillip Lopate y Karl Sierck, por permitir graciosamente que traducamos sus textos pioneros sobre el ensayo, y los consejos y materiales sugeridos o cedidos por Alberto Elena, María Luisa Ortega, Marta Muñoz Aunión, Luis Miranda, Jaime Pena, Berta Sichel...

Antonio Weinrichter  
Madrid, diciembre de 2006





## UN CONCEPTO FUGITIVO. NOTAS SOBRE EL FILM-ENSAYO

Antonio Weinrichter

En mayo de 1997, al presentar en Cannes sus *Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard prolongó en la rueda de prensa una idea contenida en su magnum opus: a saber, que el cine tenía una vocación originaria que había quedado en gran medida irrealizada. Desde otra perspectiva (Godard se refería a que el cine quizás había nacido para generar conocimiento, no para contar historias), se han oído después similares lamentos sobre la muerte del cine tal y como lo amábamos: en una notoria formulación reciente de Susan Sontag y en escritos de algunos pensadores que desde la orilla artística se acercan al cine, o al audiovisual, desde la convicción –y parece que ello es condición previa de su interés– de que vivimos una era pos-cinematográfica (Royoux, Brea). La misma melancolía subyace en el repliegue a sus videotecas de invierno de los cinéfilos de lo clásico y de los veladores de los restos de la modernidad.

En aquella rueda de prensa me atreví a señalar a Godard la paradoja de que se lamentara de la crisis del cine en una obra que era una esplendorosa prueba de lo contrario, pues ponía sobre el tapete (y todo lo que hace Godard es siempre una

**Quizá la noción de film-ensayo sólo podía apreciarse en un contexto de crisis del cine convencional**

magnífica caja de resonancia) una noción llena de potencial, la del ensayismo cinematográfico, un posible antídoto contra el cansancio de la ficción y contra la sujeción del documental a la problemática idea de *representación* de la realidad en vez de proponerse como un *discurso* sobre lo real. Aunque el godardiano no era ni mucho menos el primer ejemplo de ensayismo filmico (sólo el más publicitado), la oportunidad de su aparición en un ámbito tan *crepuscular* como el mencionado sugería que quizá la noción de film-ensayo sólo podía apreciarse en un contexto de crisis del cine convencional; es más, sólo podía florecer en ese mismo contexto. El ensayo señalaría entonces una forma de madurez de la expresión cinematográfica; pero también podría verse como una forma post-: postmoderna, *postdocumental* o, por utilizar un término popularizado aquí por la comisaria Berta Sichel, *postvérité*.

### Un concepto reciente

La programación de festivales y museos sirve a menudo para que el comisario correspondiente haga algo más que levantar acta de una práctica establecida: merced a su particular combinación

de obras y artistas puede contribuir a crear una tendencia o, como mínimo, puede llamar la atención sobre determinado movimiento que esté produciéndose y por ende llegar a bautizarlo. En el terreno del documental, quizá los casos recientes más llamativos fueran la retrospectiva 'Fake' organizada por el festival de Rotterdam en 1997 y que contribuyó a situar en el mapa el concepto de falso documental; y, dentro del ámbito español, el mencionado concepto de *postvérité* lanzado en la publicación homónima editada en 2003 por **Sichel**. Desde este punto de vista, la categoría del film-ensayo permanece, sin embargo, casi inédita.

Entre las escasas tentativas que cabe mencionar se encuentra el muy parcial ciclo organizado en 2000 por Sylvie Astric en el parisino Centre Pompidou bajo la rúbrica 'Le film-essai: identification d'un genre', en donde se proyectaron títulos de Resnais, Marker, H. Jennings, Rosellini, Buñuel, Godard, Cavalier y la pareja Gianikian y Ricci Lucchi, sólo un par de ellos de producción reciente. El ciclo se acompañó de un folleto homónimo de veinte páginas con brevísimos textos de Patrick Leboutte y Alain Bergala.<sup>1</sup> Viene luego el simposio 'Stuff It' comisariado en Zürich por Ursula Biemann en 2002, bajo el patrocinio del Institut für Theorie der Kunst und Gestaltung y el Migros Museum. A diferencia del evento anterior, aquí el énfasis se pone en el *video-ensayo* y la lista de artistas representados es de carácter mucho menos canónico o histórico (Johan Grimonprez, Rea Tajiri, Walid Ra'ad, Birgit Hein, etc.). La publicación de acompañamiento, *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*, es también mucho más ambiciosa, al incluir textos de Christa Blümlinger, Hito Steyerl, Paul Willemen y Jörg Huber, entre otros, que abordan cuestiones teóricas sobre el desarrollo reciente del ensayismo en la era audiovisual (es decir, fuera de la Institución cine

**Existen pocos estudios dedicados a analizar específicamente el cine-ensayo como categoría separada**

propia). El evento más reciente del que tenemos noticia se celebra, de nuevo, en Francia y se concreta en una amplia retrospectiva organizada por el festival de cortometrajes Côté Court de Pantin en abril de 2005, bajo el sencillo título de 'Le essai filmé'. La programación se desglosa en veinte sesiones que proyectan un total de ochenta títulos. La nómina de cineastas y videoartistas representados es, por fuerza, amplísima, e incluye figuras como Pasolini, Godard, Marker, Pollet, Moullet, Garrel, Ioseliani, Depardon, Van der Keuken, J. Mekas, Varda ... y también Man Ray, Vigo, Straub, Duras, Brakhage, Genet, Mitry, Rouch o Kawase. Lo que en nuestra opinión contribuye quizá a dispersar la noción de ensayo, pues la convierte en una categoría demasiado abierta para resultar de utilidad; además, el fuerte sesgo francófono de la selección roza el chauvinismo, al ignorar casi por completo a los ensayistas alemanes y anglosajones. El evento no genera una publicación pero sí un dossier de la revista *Bref* (también especializada en el cortometraje) con artículos de Jacques Kermabon y Nicole Brenez y una decena de análisis de títulos concretos.

Esta es la magra cosecha de eventos que han puesto sobre el tapete la noción del ensayismo cinematográfico, si bien de forma local, al tratarse de eventos puntuales que generan publicaciones de más difícil acceso que un libro convencional. Esta situación encuentra su correlato en la escasez de estudios dedicados a analizar específicamente el film-ensayo como categoría separada. La bibliografía que hemos compilado y que aparece al final de este volumen, sin grandes pretensiones de exhaustividad, parece demostrar que es un concepto relativamente nuevo. Dejando aparte los textos de André Bazin o Alexandre Astruc,<sup>2</sup> que siempre se mencionan como pioneros de la noción del potencial ensayístico del cine (más que de su concreción), los primeros estu-

dios de carácter general no aparecen hasta los años 90 y muchos de ellos están en alemán, lo que ha limitado la difusión de esta noción más allá del área de influencia de este idioma.

A menudo sucede también que el ensayismo se discute a propósito de alguna figura emblemática, procedente generalmente del campo del cine de ficción (Godard, Pasolini, Welles) o experimental (Mekas) y en menor medida del campo documental (Marker, Farocki), más que cómo “género” o práctica específica. Se da por sentado que estos cineastas hacen ensayos sin caracterizar dicha categoría ni enlazarla con una práctica o tradición previa, si es que ésta existe. Se prefiere pensar en artistas singulares que hacen obras singulares, y el ensayo permanece—a su vez— como un modo singular sin mayor interés intrínseco que el de ser una herramienta al alcance de dichos ilustres artistas. La aparición por entregas (entre 1989 y 1998) de *Histoire(s) du cinéma* ofrece una dramática demostración de esto que decimos: lo que no consiguió Chris Marker más que entre el selecto círculo de sus exégetas lo consigue este monumental vídeo de Godard que ha generado ya casi más literatura que el film-ensayo en sí.<sup>3</sup> Y es, además, un ‘film’ de autor (del Autor por excelencia) y un ejemplo de cineasta-teórico aplicado que se interna en el cine factual: de nuevo, el verdadero interés procede del cine-cine, no del documental, o el cine/vídeo experimental, las verdaderas fuentes del ensayo.

En honor a la verdad, cabe decir que la noción (actual) de film-ensayo sólo puede aparecer de forma pertinente a partir de los años 80, a partir de una serie de títulos emblemáticos de Godard, Marker y del mucho menos conocido (fuera del área alemana) Harun Farocki. Si se me permite otra anécdota personal, aún recordo el impacto que me produjo la visión, con pocos meses de diferencia, de títulos como



*Scénario du film Passion*

**La noción actual de film-ensayo sólo puede aparecer de forma pertinente a partir de los años 80**

*Lettre à Freddy Buache* y *Scénario du film Passion*, dos ensayos godardianos de 1982, y de la markeriana *Sans Soleil* en el festival de Berlín de 1983. No voy a presumir de haber intuido entonces la noción de ensayo, ni mucho menos, pero sí aprecié quizá por primera vez (entonces no veía muchos documentales) que el cine podía hacer algo más que contar historias. Y fueron piezas como éstas—sobre todo la de Marker y, en el ámbito germánico, *Bilder der Welt und Schrift des Krieges* (‘Imágenes del mundo e inscripción de la guerra’, 1988), de Farocki, unidas al auge del documental personal norteamericano; las de Godard estaban demasiado sobrepasadas por el peso (literal) de su figura en pantalla como para que pudieran ser vistas como otra cosa que un nuevo y apasionante capítulo de su personal forcejeo con el cine—, fueron piezas como éstas, decimos, las que alumbraron la noción potencial de un cine-ensayo, tal y como



*Imágenes del mundo e inscripción de la guerra*



se concibe actualmente, y tal y como se demuestra repasando la literatura.

En efecto, con un *décalage* de unos cuantos años, como si fuera el tiempo necesario para digerir la complejidad de obras como *Sans Soleil* y empezar a ver con cierta perspectiva los desarrollos del cine documental —y experimental— de carácter autobiográfico, además de las aportaciones de los cineastas que practican una escritura personal cuando se acercan al cine de no ficción, comienzan a sucederse estudios de carácter general que plantean la noción del ensayismo cinematográfico. En 1992 se publica la antología de Christa Blümlinger y Constantin Wulff *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen film*, surgida de un simposio celebrado un año antes en Viena. Esta antología pionera señala por primera vez las líneas que seguirá toda exploración posterior de la noción de cine-ensayo. Al notable texto de Blümlinger, que será luego traducido al francés (y en este volumen nuestro, lo ha sido al castellano), le siguen uno de Birgit Kämper sobre *Sans Soleil*, otro de Karl Sierek sobre la voz en off (que también hemos traducido aquí), un recorrido de Bill Krohn sobre la obra ensayística de Welles para el cine y

### **La antología de Blümlinger y Wulff, de 1992, señala la exploración posterior de la noción de cine-ensayo**

la televisión, una reflexión de Raymond Bellour en la que introduce el vídeo en la ecuación, textos del propio Farocki y de Hartmut Bitomsky (otro ensayista alemán), un estudio de Thomas Tode sobre Van der Keuken, etc. Además, se traducen los textos canónicos de Richter, Bazin y Astruc, y se incluye uno conjunto de Alexander Kluge y Edgar Reitz sobre la relación entre la palabra y la imagen.<sup>4</sup>

Tras esta primera y definitiva aportación alemana, viene la anglosajona: el largo análisis de *Bilder der Welt und Schrift des Krieges* que publica Nora Alter en *New German Critique* en 1995; el estudio de Susan Dermody sobre la voz subjetiva en el documental, incluido en la antología de 1995 *Fields of Vision*; el artículo de Phillip Lopate de 1996 (también traducido aquí) en el que equipara la incógnita de la forma ensayo con la imagen de un inaccesible centauro; y hasta una antología de carácter menos académico como *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, también de 1996, incluye una sección que titula 'The Essayists'. A ello hay que añadir una serie de artículos de Michael Renov que serán recopilados después en una reciente edición de sus escritos, *The Subject of Documentary*, y algu-

**Se puede pensar que esa categoría del cine-ensayo necesitaba para florecer de una cierta madurez del medio**

nos otros sobre vídeo que incluye en la antología *Resolutions*, de 1996. Después la pelota vuelve al tejado germánico con la aparición en 1997 de la antología de Birgit Kämper y Thomas Tode sobre *Chris Marker Film-essayist*; en 1998, un estudio de Tilman Baumgartel sobre Farocki; y en 2001 uno de Christina Scherer sobre la vertiente ensayística de la obra de Ivens, Marker, Godard y Jarman.

Hay que esperar a 2004 para recibir una aportación francesa sobre *L'Essai et le cinéma*, si bien es cierto que en la ingente literatura en esta lengua no escasean textos sobre Marker y sobre Godard, sobre todo, ya lo hemos dicho, a partir del momento que completa sus *Histoire(s) du cinéma*, en los que se aborda —o más bien se aplica directamente— el concepto de ensayismo. En italiano hay alguna tentativa de Adriano Aprà y en castellano cabe mencionar las aportaciones de Josep M. Catalá y alguna del firmante de estas líneas, y un simposio como el que organiza Domènec Font en El Escorial en 2003. Pero ésta debe contar como la primera publicación global sobre un concepto que sin embargo se maneja con cierta naturalidad cuando se escribe sobre determinados ensayistas consagrados del cine. El final de la historia cabe situarlo en la ya mencionada antología de Ursula Biemann *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*, que se centra en el trabajo de videoartistas, arrancando el monopolio del ensayismo a los *film studies*. Este corpus de publicaciones que hemos repasado permite seguir la génesis de un concepto elusivo pero que poco a poco se va imponiendo empujado sin duda tanto por la abundancia de películas que rebasan la noción tradicional de documental como por el auge relativamente reciente del vídeo como instrumento de exploración del mundo.

## **Un concepto atractivo**

Film-ensayo. Cine-ensayo, que no cine de (arte y) ensayo. Películas que serían el equivalente cinematográfico de la larga y proteica tradición del ensayo literario. La existencia de este tipo de cine es una idea intrigante y atractiva, una vez que uno se la plantea. Enseguida se piensa, aunque en un primer momento se desconozca cuántos ejemplos históricos concretos puedan existir de su puesta en práctica, que es un concepto natural, evidente. E incluso necesario: es fácil pensar, en efecto, a renglón seguido que ésta sería una vocación adicional del cine, que pudo haber nacido no sólo para contar historias sino también para discutir ideas, como de hecho han postulado en diferentes momentos algunos de sus profetas *renegados*, de Rossellini a Godard. Se puede pensar a continuación que de hecho esa potencial categoría de un cine-ensayo no pudo nacer pronto, como otras prácticas cinematográficas, porque necesitaba para florecer de una cierta madurez del medio. El cine tenía que aprender primero a manejar las imágenes, a crearlas, a combinarlas; luego debió aprender a crear representaciones del mundo real, a través de la práctica documental; vencer después su congénita resistencia a lo verbal y su rechazo a supeditar la imagen a un discurso no primordialmente visual, reticencias heredadas de los abusos de la primera fase del documental, con su utilización de esa *voice of God* llena de una abusiva autoridad epistemológica; debía producirse también quizá un cierto cansancio de la imagen, una cierta exhaución de su vieja fascinación, que posibilitara el alumbramiento de la idea de volver a usar, de volver a mirar, las imágenes de otra manera, idea plasmada en la práctica del metraje encontrado; debía, en fin, darse la circunstancia de que se acercaran a la imagen factual individuos procedentes de otras tradiciones: cineastas curtidos en la narración de ficción pero también proce-

dentes de la vanguardia y por último artistas curtidors en prácticas audiovisuales, no necesaria ni primordialmente narrativas, pensadas desde y para la Institución museística.

Entonces, ante la suma de todos estos factores, se podía pensar que estaba madura la noción y la praxis del ensayo cinematográfico. Y especular con un ideal: el ensayo podría ser una culminación del cine documental, cuya evolución le habría llevado a alumbrar una variante que llevaba en su interior, el ensayo podía verse como el horizonte al que había tendido el cine factual a lo largo de su variado desarrollo. Para algunos sería incluso algo más, una forma cuyo alcance rebasaría la expansión del paradigma documental. Para Patrick Leboutte en *Ces films qui nous regardent*, el ensayo sería “le cinéma par excellence”, expresión reveladora del tono mesiánico que a veces es difícil evitar cuando se explora una forma nueva. El film-ensayo podría verse también como la expresión práctica de aquella intrigante noción lanzada por Catherine Russell de ‘etnografía experimental’, una ambiciosa denominación para una práctica cultural radical que, al desafiar los compartimentos estancos en los que se han mantenido separados modernismo y antropología, aúne el interés por la innovación estética y la observación social. Y, en fin, como escribe Nora Alter, el ensayo podría ser nada menos que la *urforma* reprimida de otros géneros cinematográficos:<sup>5</sup> el horizonte al que tiende el cine para recuperar y cumplir su primordial vocación reprimida de generar conocimiento.

## Un concepto problemático

Se hace difícil sintetizar una definición operativa del ensayo a partir de los intentos que conocemos, más allá de aislar una serie de estrategias recurrentes que iremos comentando. Nora Alter, por ejemplo, escribe: “Sean cuales sean los rasgos secundarios que pueda tener el ensayo como

**Para Nora Alter,  
“el rasgo básico es  
que el cine-  
ensayo no es un  
género”**

género, el rasgo básico que permanece es que precisamente *no* es un género, pues lucha por librarse de toda restricción formal, conceptual y social”.<sup>6</sup> En un texto posterior intentará una descripción menos en negativo: el ensayo resiste toda clausura, su argumentación es no lineal y es abiertamente personal, todo lo cual, añade, le hace especialmente adaptable para el feminismo (?); y sus dos rasgos principales serían la autorreflexividad y el “uso equívoco de imágenes objetivas para establecer un discurso subjetivo”.<sup>7</sup> Christina Scherer desglosa así los rasgos del ensayo: visión subjetiva (relacionada con los sueños, la imaginación y la memoria), puesta en cuestión de la posibilidad de representar la realidad, afirmaciones indecisas, narrativa no lineal fragmentada y con niveles de sentido múltiples, estilo híbrido y empleo de diferentes medios y formas, etc.<sup>8</sup> Nicole Brenez, por su parte, postula cuatro *dimensiones* del ensayo filmico:<sup>9</sup> la primera es una dimensión argumentativa, para hacer presente la cual basta que un film trabaje en “argumentar una tesis polémica, sea cual sea su modo demostrativo” (desde el film de tesis hasta el cine de género “transgresor”); las otras tres las describe en función, respectivamente, de una dinámica formal, una forma histórica y un horizonte estético, lo que abre el abanico tanto que el ensayo acaba escapándose de entre las manos porque lo es todo título que queramos que lo sea.

Es el mismo problema que le encontramos a algunos textos incluidos en la antología *L'essai et le cinéma*: Jean-Louis Leutrat dice que merced a la función “meta” que tiene el ensayo, “todo *remake* es susceptible de adquirir una coloración ensayística”,<sup>10</sup> al establecer una relación entre las dos versiones en juego... Sin duda, pero el problema al que nos enfrentamos, histórica y textualmente, es el de la dispersión de una forma y deberíamos trabajar en sentido contrario. La

definición más restrictiva, el ensayo como ejemplo de documental personal, tampoco resulta satisfactoria; ignora las aportaciones del campo experimental y artístico, si bien ofrece la ventaja de superar la tradicional percepción del cine de no ficción como una práctica desprovista de interés estético. En todo caso, sí cabe considerar el *origen* del ensayo como una expansión del cine factual, para evitar definiciones tan abiertas y arbitrarias como para resultar irrelevantes. De igual modo que algunos estudiosos del ensayo literario vieron en él una forma apropiada y *moderna* de practicar la literatura filosófica, frente al modelo del tratado,<sup>11</sup> el ensayo fílmico podría encarnar las mismas virtudes frente al modelo del reportaje y el documental histórico tradicional.

Jacques Kermabon ha mencionado los “contornos imprecisos y en constante transformación” de una forma cuyo interés provendría precisamente de esta labilidad.<sup>12</sup> Pero si el atractivo del ensayo proviene de su carácter transversal, ese mismo carácter lo convierte en problemático: una cosa es celebrar el espacio paradójico que abre, y es la condición misma de su existencia, el ensayismo cinematográfico, y otra es intentar categorizarlo. Una cosa es aplicar a discreción el adjetivo de ensayístico, como signo de una escritura personal y transgenérica; y otra es tratar de caracterizar el nombre de ensayo, trazando una genealogía y unas convenciones propias. Los que intentan esto último corren el riesgo de quedarse en una acepción literal (literaria) del término ensayo. En el extremo opuesto está la tentación de abrir el concepto hasta incluir todo texto que se refiera a otro o a sí mismo de manera aproximadamente (auto)reflexiva. Este nudo gordiano parece ser la única conclusión que podemos establecer por ahora.

Como decimos, un problema esencial para el alumbramiento de una concepción genérica de

### **El ensayo fílmico se caracteriza precisamente por rebasar la tradición documental**

esa forma tan intrigante que sería el film-ensayo es... su difícil adscripción genérica, precisamente. Es un obstáculo insoslayable porque el ensayo es una forma herética cuya esencia radica precisamente en esa condición suya fronteriza. Podemos pensar que esa dificultad de encaje es lo que lo define como categoría aparte; pero estaríamos cayendo en una definición tan atractiva (por *transgresora*) como imprecisa y negativa: ensayo es todo aquel texto que no “cabe” en otro lugar. Este dilema es mencionado a menudo en los estudios de la forma. Nicole Brenez se pregunta si pueden existir formas instituidas del ensayo o si eso constituiría una contradicción de términos.<sup>13</sup> En esto el ensayo fílmico sigue los pasos de la forma literaria de la que toma el nombre y de la que hereda su difícil encaje genérico. En una tesis doctoral que busca proponer una teoría general del ensayo, María Elena Arenas se enfrenta al problema de la especificidad literaria de “una de las clases de textos que más desorientación e incompreensión ha provocado”<sup>14</sup> y plantea enseguida la necesidad de ampliar el tradicional marco genérico tripartito de la literatura (lirica, épica y dramática) para incluir una cuarta categoría que acoja los textos de carácter argumentativo. En el caso del cine esta última categoría (Arenas menciona que en el ámbito anglosajón se denomina a menudo con el término de no ficción, lo que tiene la ventaja de aludir al referente real de dicha clase de textos), ya sería recogida, y quizá de forma menos problemática que en la literatura, por la categoría genérica del documental. Pero ya hemos dicho que el ensayo fílmico se caracteriza precisamente por rebasar la tradición documental, por lo que esto tampoco nos sirve de gran ayuda.

Fuera de la discusión enmarcada en la teoría de los géneros, el ensayo cinematográfico tiene otro tipo de problemas que podemos calificar *de recepción*. Un ensayo no es un film de ficción y no inte-



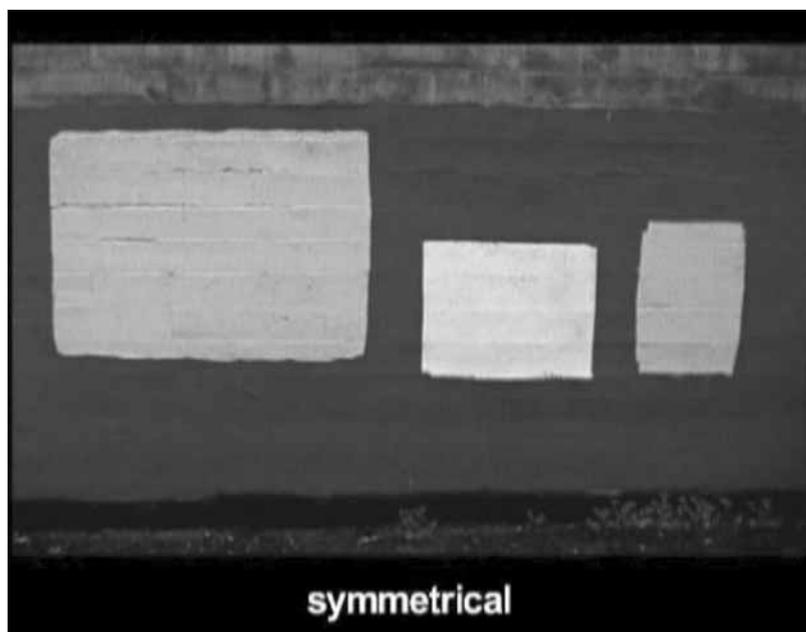
*F for Fake*

resará a quienes sólo estudien dicho tipo de cine, salvo que venga firmado por un *verdadero cineasta* que es entonces, como decíamos que sucede con Godard, quien justifica el interés: Orson Welles, Pier Paolo Pasolini, Alain Resnais, Nanni Moretti, Wim Wenders... Por otro lado, se lee a menudo que el ensayo mezcla ficción y documental (es una forma de decir que no es ni una cosa ni otra); pero lo cierto es que los ensayos que conocemos no suelen utilizar formas ficticias o reconstrucciones dramáticas, si bien existen excepciones como *Level Five* (1996), de Marker. Salvo que se considere que cuando un cineasta se pone a sí mismo en escena, como hace Welles en sus ensayísticas *F for Fake* (1973) y *Filming Othello* (1978), esté haciendo ficción. Parece que la cosa es un poco más complicada; además eso significaría que Michael Moore, Alan Berliner, Nick Broomfield y demás figuras del documental performativo también hacen ficción al aparecer en o incluso

### Los ensayos que conocemos no suelen utilizar formas ficticias o reconstrucciones dramáticas

protagonizar sus películas... Otra cosa son las películas collagísticas de Alain Resnais (*Hiroshima mon amour*, 1959) o de Dusan Makaveiev (*Ljubavni slucaj, Tragedija sluzbenice P.T.T./ Un asunto del corazón*, 1967), que mezclan señalando los bordes (como hace el collage pictórico) bloques documentales y de ficción. Entonces se produce el efecto de que un tipo de material proyecta su sombra sobre el otro, modificando recíprocamente la lectura que hacemos de cada uno de ellos: ahí se introduce lo ensayístico que, como veremos, depende de ese tipo de lectura en segundo grado del material presentado.

Pero un ensayo no es tampoco (sólo) un documental y tampoco interesará demasiado a los estudiosos del mismo; las historias convencionales del documental suelen tener problemas para incluir a figuras como Harun Farocki, Alan Berliner, Ralph Arlyck o incluso Chris Marker (salvo que firme una muestra más o menos canónica de *cinéma vérité*, como *Le joli mai*). Se trata de un movimiento de rechazo producido dentro de la propia Institución documental, que expulsa lo que considera desviaciones de la norma que se ha impuesto. Es lo que lamenta Stella Bruzzi cuando escribe que el árbol genealógico del documental ha evolucionado a partir de la “relativa marginalización de la tradición de un documental más reflexivo”;<sup>15</sup> siendo así que la reflexividad de obras tempranas como *À propos de Nice*, *Tierra sin pan*, *Nuit et brouillard*... sería precisamente una de las fuentes del ensayismo, aun teniendo en cuenta que la reflexividad no es el único *reto* que plantea el ensayo a la Institución documental. Sólo una noción global del cine de no ficción, como la que postula la mencionada Catherine Russell en *Experimental Ethnography* (o el autor de estas líneas en *Desvíos de lo real*) y en la que trabajan diversos estudiosos en los últimos años, permitiría encajar el ensayo dentro de dicha categoría global.



*The Subconscious Art of Graffiti Removal*

**Videoartistas y figuras del mundo artístico tienden cada vez más a filmar obras de carácter ensayístico**

La cosa no acaba ahí. Un ensayo puede venir firmado por un cineasta experimental como Jonas Mekas, uno de los creadores del film-diario, la forma autobiográfica del ensayo, en los diversos 'volúmenes' de sus *Diaries, Notes and Sketches* (1968-1985). Pero la endogamia de los estudios de vanguardia (forzada por su mismo carácter radical y oposicional a las formas dominantes del cine) parece dificultar que este tipo de trabajos se ponga en relación con un documental subjetivo, por ejemplo. Finalmente, videoartistas y figuras procedentes del mundo artístico tienden cada vez más en años recientes a filmar obras de carácter ensayístico: Sophie Calle (*No Sex Last Night*, 1992), Anri Sala (*Intervista*, 1998), Matt McCormick (*The Subconscious Art of Graffiti Removal*, 2001), John Smith (el tríptico *Hotel Room*, 2003) o Hito Steyerl (*November*, 2004) son sólo algunos ejemplos. Pero aquí la institución artística revela su carácter *externo*

respecto a las tradiciones audiovisuales enumeradas anteriormente de forma mucho más dramática y evidente. De nuevo habría que invocar una noción global de la no ficción, en este caso de carácter no ya transversal sino casi literalmente multidisciplinar... El problema al que aludíamos de la difícil adscripción genérica del film-ensayo es fruto en realidad de una dramática dificultad de adscripción institucional.

Pero, ¿dónde habría que situarlo entonces? De nuevo hay que aludir a su condición híbrida (en su mejor virtud lleva su condena), *entre deux*, como diría un Bellour. Cabe calificar el ensayo como una confluencia entre el cine documental y el experimental, en un primer momento. Después, su práctica se revitaliza a través del empleo del vídeo (que constituye hoy su formato mayoritario); con ello importa no sólo un soporte sino una tradición diversa, la que se origina con el llamado videoarte, señalando una nueva confluencia entre esta tradición procedente de la institución artística y la del cine factual (que mientras tanto ha pasado a grabarse también crecientemente en vídeo, por supuesto). El ensayo es pues una práctica que atraviesa una serie de instituciones que se han caracterizado históricamente por la ignorancia o indiferencia que se profesan mutuamente, tanto desde el punto de vista de los cineastas y artistas como de los historiadores: los ámbitos de trabajo y de exhibición de las obras están tan compartimentalizados y se revelan tan estancos entre sí como los estudios que se escriben sobre las mismas.

Pero esta situación alude a las condiciones externas (de recepción, institucionales) que explican el difícil alumbramiento de la categoría del film-ensayo. Existe otra razón y esta vez no es de carácter pragmático sino 'ontológico': el concepto de ensayo serviría para denominar un tipo de obra que utiliza recursos propios para alumbrar una forma intransferible, que nunca podría

servir de “modelo genérico”. Esta idea es formulada así por Alain Bergala:

“¿Qué es un *film-essai*? Es una película que no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente el cine como institución: género, duración standard, imperativo social. Es una película “libre” en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que sólo le valdrá a ella. El documental, generalmente, tiene un tema, es una película “sobre”... Y este tema, por regla general, preexiste como tal en el imaginario colectivo de la época. (...) El *film-essai* surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas, sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Para el ensayista cinematográfico, cada tema le exige reconstruir la realidad. Lo que vemos sobre la pantalla, aunque se trate de segmentos de realidad muy reales, sólo existe por el hecho de haber sido pensado por alguien”.<sup>16</sup>

Bergala llega a sugerir que un verdadero ensayo inventa no solamente su forma y su tema sino, aún más, su referente: a diferencia del documental, que filma y organiza el mundo, el ensayo lo constituye. Es decir, no puede servir, por definición, de modelo de nada. Y la práctica del cine-ensayo se reduciría a una serie de casos singulares, no sólo porque la institución se niegue a integrarlos en su tradición sino porque lo son, necesariamente: lo único general que parece poder decirse de un film-ensayo es que cada película es... un caso particular. ¿Vale entonces la pena esforzarse en darle categoría de género a lo que esencialmente es excéntrico, fronterizo, agénérico y singular? Parece que hemos llegado a una especie de círculo vicioso. Y ello justificaría que, como decimos, se hable menos del film-ensayo que de los ensayos *de* Godard o *de* Marker o *de* Farocki: en el caso del ensayo, la (imposible) política de géneros se traduce en una nueva edi-

**La manera de convertir una imagen en algo manejable es utilizarla en segundo grado**

ción de la política de los autores. Pero veremos que sí parece posible aislar algunas estrategias ensayísticas (la voz, el montaje, la dialéctica de materiales) y quizá un principio general, derivado del empleo de dichos recursos: el segundo grado o distancia con que se nos hace mirar y evaluar el material visual que se nos presenta.

## Imagen, palabra, montaje

Un obstáculo en la apreciación del cine-ensayo, supuesto que en esta forma debemos “oir” siempre la voz del ensayista, es que el cine se considera un medio eminentemente visual; por tanto, se dice, el cineasta debe “mostrar” en vez de “contar”. Este viejo prejuicio frente a la palabra, frente a los *talking pictures*, en el cine de ficción (que ha denunciado Sarah Kozloff), se combina en el caso del documental con la pesada herencia de la voz expositiva que llevó a proscribir el comentario. En fin, ya se sabe, una imagen vale más que mil palabras. Pero supongamos que fuera al contrario. O mejor dicho, supongamos que esa potencia de la imagen fuera un problema. Que fuera necesario *rebajarla* para poder utilizarla, para analizarla o para convertirla en el instrumento de un análisis. Para evitar ese efecto-Medusa, merced al cual la imagen nos embruja, como dice Jan Verwoert,<sup>17</sup> hay que establecer una cierta distancia con ella. Sólo entonces podremos pensar la imagen, pensar con la imagen, o construir incluso una imagen pensante: diferentes maneras de resumir el proyecto ensayístico.

La manera de convertir una imagen en algo manejable es utilizarla en segundo grado. Hay varios modos de establecer esta mediación. Son precisamente los modos que tiene el cine de producirse como ensayo, de “pensar”, y se encarnan en las técnicas que utiliza para modificar el valor y la potencia de la imagen: el comentario verbal y el montaje. En ambos casos el principio en juego es el del *montage*. Montaje entre palabra e

## La historia del ensayo es una *voice story*

imagen (de la palabra a la imagen: el montaje “horizontal” del oído al ojo de que hablara Bazin). Un montaje entre imágenes que no sigue el mismo principio que en el cine convencional: la secuencialidad que establece no crea una continuidad espacio-temporal y causal, sino una continuidad discursiva. Y por último, lo que podríamos denominar un montaje entre bloques o fuentes de material: filmaciones originales, entrevistas, presencia física del autor, material visual y sonoro apropiado, reconstrucciones ficticias, etc.<sup>18</sup> Esta dialéctica de materiales es la expresión a mayor escala del principio básico ensayístico: el montaje de proposiciones.<sup>19</sup> Se alcanza así la condición necesaria para que el cine se produzca como ensayo: *volver a mirar* la imagen, desnaturalizar su función originaria (narrativa, observacional) y verla en cuanto representación, no leer sólo lo que representa. Por eso también se puede postular, aunque esto parezca debatible, que es necesario trabajar con imágenes ajenas. O trabajar con las propias como si lo fueran: esta idea se encuentra repetida en los más diversos ensayistas, de Mekas a Marker. Otros no se refieren explícitamente a esto pero expresan de otra forma la noción de volver a mirar; se refieren entonces a una forma de subordinar la imagen a un discurso *posterior*: la imagen utilizada se retrotrae así a un *momento anterior*, creando pues la necesaria distancia con su sentido y función originales.

Vayamos por partes. Supongamos que decimos que no hay ensayo sin un comentario discursivo. Aquí, se nos dirá, estamos confundiendo ensayo con discurso verbal (deformación literaria), y estamos olvidando que el cine puede crear discurso por sus propios medios que no excluyen pero tampoco se agotan en la palabra. Puede crear incluso un discurso en primera persona.<sup>20</sup> Una película no necesita una voz en off literal para tener voz, o como se suele decir, una

*mirada* (resulta significativo que se suele utilizar una metáfora visual y no verbal para expresarlo): en el caso del documental, habría que hablar de una dimensión ética a la hora de registrar el material, de los medios por los que se materializa una perspectiva o una argumentación, de la lógica que informa la organización y presentación del material...

Pero aún así no quedamos convencidos: hay que distinguir entre el *efecto discursivo* que indudablemente se puede producir a través de una imagen (composición evocativa) y a través de la yuxtaposición de imágenes, y el *discurso propiamente dicho* entendido como efecto de una “conciencia” pensante inscrita en el texto, que caracterizaría al ensayo. Aunque esto haga que se nos acuse de menospreciar dicho efecto discursivo, reduciéndolo a una voz poética, para privilegiar la voz ensayística en prosa (pero en todo caso, añadimos, en absoluto desprovista de interés lingüístico o incluso estético). En ese deseo de querer oír siempre una voz que piensa se nos puede acusar de haber sucumbido al riesgo de superponer al cine el paradigma del ensayo literario. Y además ¿cómo, en esta era de supremacía de la cultura visual, nos atrevemos a insistir en la necesidad de la palabra? Sin embargo, la historia del ensayo es una *voice story*.

Lo que caracterizaría a la voz ensayística sería un camino de ida y vuelta del documental en torno al comentario verbal hasta encontrar un nuevo *tono*. Ese camino que va de proscribir la narración a recuperarla en otros términos pasa por el establecimiento del paradigma performativo, que designa la nueva participación abierta del documentalista tanto como la del sujeto. Es la inscripción verbal del primero la que nos interesa; ahora abandona esa voz incorpórea, desencarnada, llena de suprema autoridad epistemológica de la *voice of God* y se presenta con una perspectiva más tentativa, incompleta, incierta y

fragmentada: una actitud muy parecida a la del ensayista. Para caracterizar esa nueva modulación de la voz ensayística nos parece útil evocar aquí una distinción que establece Ursula Le Guinn.<sup>21</sup> Está por un lado la *lengua paterna*: es el lenguaje del poder social (y académico), el discurso histórico, público, oficial; el lenguaje racional que busca ser objetivo, la voz que establece una dicotomía creando una distancia entre el yo y el objeto o el Otro. Ésta no es la lengua materna de nadie; y uno de sus dialectos es el narrador del documental clásico. Luego está la *lengua materna*: es la voz de los cuentos para dormir, trivial y sin pretensiones; usa un lenguaje común, que no separa sino que conecta, ofrece la experiencia como única verdad, no dictamina sino que ofrece y está encarnada (en un cuerpo: vulnerable). Finalmente habría una tercera lengua, intermedia entre las otras dos, en la que se fundirían el discurso público y la experiencia privada, capaz de argumentar sin autoritarismo pero sin reducirse al ámbito doméstico. Esta voz “íntima pero clara” sería la propia del ensayista.

Centrémonos ahora en la pujanza argumentativa de la imagen sola. Como se ha preguntado Nicole Brenez, ¿puede una imagen ser un argumento?<sup>22</sup> y, ¿puede una imagen explicar, criticar, argumentar, demostrar, concluir y comentar?<sup>23</sup> Pensemos en las viejas sinfonías urbanas o avancemos hasta la imagen-tiempo de que habla Deleuze... Se puede pensar que los largos planos de *D'Est* (Chantal Akerman, 1993), por ejemplo, generan una imagen más compleja que una mera representación del mundo concreto; pero no sé si responden a las preguntas de Brenez. Para encontrar esa posible función *argumentativa* de la imagen hay que introducir la noción de estudio visual, que propone la misma Brenez en su texto de 1996 para denominar el trabajo que se produce cuando un cineasta escoge un objeto fílmico y lo estudia en profundidad, “un estudio de



La imagen congelada de *Eva al desnudo*

**Es necesario frenar la imagen para poder usarla, para poder mirarla**

la imagen con los medios de la imagen misma”.<sup>24</sup> Pero para trabajar con la imagen, decíamos arriba, hay que rebajarla. Y a este respecto nos parece muy aleccionadora la alusión de Brenez a una idea de Roland Barthes contenida en su libro *S/Z*: el ‘modelo experimental’ reivindicado por el pensador francés en su estudio literario de la novela de Balzac es el *ralentí* cinematográfico, del que dice que “no es ni del todo imagen ni del todo análisis”.<sup>25</sup>

Genial intuición ésta de Barthes: como demuestra un ejemplo (de nuestra cosecha) como la secuencia inicial de la entrega de premios de un título tan poco ensayístico a priori como *All About Eve* (*Eva al desnudo*, 1950), en donde Mankiewicz detiene la imagen para insertar sobre ella un comentario de inmediato efecto discursivo (Berlanga empleará el mismo recurso tres años después en *Bienvenido Mr. Marshall*), es necesario *frenar la imagen* para poder usarla,

¿Puede ser el ensayo una historia de moviola? ¿Es posible un cine ensayístico sin voz?

para poder mirarla. A cámara lenta o congelada, en efecto, una imagen empieza a ser algo más (¿o algo menos?) que una imagen: no la miramos en primer grado sino *en cuanto imagen*. Pero quizá tampoco esto llega a ser un ‘análisis de la imagen’; o quizá nos condena a pensar que el cine sólo puede hacer un estudio visual de sus propias imágenes. Brenez escribe con optimismo que el estudio visual anula “la división del trabajo entre arte y crítica” (p. 348). Pero cabe interrogarse sobre la posible dimensión analítica, y en último término *ensayística*, de esta forma, sobre su capacidad para producir sentido, para *decir algo* sobre, o a partir de, el material que manipula, y sobre si ese sentido será equiparable al que producen otros formatos que generan conocimiento (Brenez llega a decir que el modelo del estudio visual no es la crítica, el ensayo o la literatura histórica, pongamos por caso, sino nada menos que la investigación científica), y no al sentido evocativo que produce la poesía o la música.

La manipulación del flujo de la imagen es un caso particular del principio del montaje, el otro gran medio que tiene el cine para arrancar de la imagen otro sentido que su contenido literal. El concepto de estudio visual sería inseparable de este principio del montaje. Ésta es la otra gran pregunta que toca hacerse: ¿puede ser el ensayo una historia de moviola? ¿Es posible un cine ensayístico sin voz? El propio Marker se lo planteaba al comienzo de *Le fond de l'air est rouge*: “Habiendo abusado a menudo en el pasado del poder del comentario orientativo, he intentado por una vez de devolver al espectador, por medio del montaje, *su* propio comentario, es decir, su propio poder”. Curioso que el montaje se asocie con una mayor libertad del espectador, dada la vieja reticencia del documental (y del modelo de realismo baziniano) ante la manipulación de nuestra mirada que aquél propicia. Pero para hacer ensayo, ya lo decimos, hay que manipular

la imagen, tratarla en segundo grado; hay que crear un espacio, una distancia, para *volver a mirar*. Ello se puede conseguir con la mediación de la voz; pero esa distancia se establece también de forma natural al trabajar con imágenes ajenas. Y del documental de compilación al *found footage* hay una amplia tradición de cine de apropiación, en el que siempre se ha visto una (pre)condición ensayística.

Pensemos entonces en la obra de cineastas como los americanos Ken Jacobs y Craig Baldwin, el alemán Matthias Müller, el húngaro Peter Forgács, el tándem italiano de Gianikian & Ricci Lucchi, la prolífica “escuela austríaca” de Martin Arnold, Dietmar Brehm, Gustav Deutsch y Peter Tscherkassky, o el canadiense Al Razutis, que no es el único en proponer para su trabajo el término de *ensayos visuales* (Baldwin habla de *collage-essays*). Este cine de metraje encontrado plantea la cuestión de si es posible incluir en la vena ensayística, desafiando el *logocentrismo* que han solido postular para esta forma desde André Bazin hasta Philip Lopate, trabajos que no dependen primordialmente de la palabra sino del montaje y la creación de lo que Benjamin (y luego el propio Farocki) llamaría “imágenes dialécticas” que surgen de la apropiación de otros textos y de la relectura de las *trazas* inscritas en ellos. El dilema es éste: ¿basta con “deconstruir” o desmontar un fragmento de metraje para hacer un ensayo sobre el mismo? ¿No corremos entonces el riesgo de utilizar el término de forma tan laxa como se hace respecto al cine de ficción? *Gangs of New York* o *Funny Games* constituyen, se dice, un *ensayo* sobre la violencia; *Blow Up*, un ensayo sobre la imagen... Y sin embargo hay películas de montaje sin palabras que equivalen a un ensayo cabal, como *Home Stories* (1992), de Müller.

Cuando Godard aludía a la vocación irrealizada del medio, lo expresaba así: “La verdadera

misión, el auténtico objetivo del cine era llegar a elaborar y poner en práctica el montaje”. El montaje es la forma natural que tiene el cine (y, añade Godard, sólo el cine) de *pensar*; y la herramienta (pensemos en *Numéro deux*, en el último tramo de *Tren de sombras*) que utiliza es la moviola, la mesa de edición en vídeo, o el *optical printer*, ése artilugio de copiar imágenes que es el instrumento de cabecera de los cineastas del *found footage*. Y como ya teorizó Walter Benjamin al hablar de la alegoría (Peter Bürger aplicaría luego este concepto al cine de vanguardia),<sup>26</sup> el *principio* del montaje se hace, por fuerza, más efectivo en el remontaje de fragmentos apropiados: al volver a mirar una imagen fuera de contexto se impone una reflexión sobre esa distancia (entre el sentido original y el que adquiere en su nuevo contexto) que puede servir para introducir un componente ensayístico sin necesitar de la voz, como sucede en el ensayo ortodoxo. En fin, muchos ensayistas han empleado materiales ajenos como materia privilegiada de trabajo; y sin necesidad de evocar la formulación maximalista de Benjamin sobre su intención de escribir un ensayo sólo con citas, basta recordar esta otra de George Steiner, “toda obra de arte es un acto crítico sobre una obra anterior”, que nos sitúa ya en las puertas del temible concepto de intertextualidad. Antes de traspasarlas, y para ser justos, debemos evocar algunas críticas que ha recibido esta noción de la natural pujanza ensayística de la apropiación.

Reproduciendo el rechazo expresado veinte años antes respecto al arte pop, al que se acusó de complacencia —cuando no de fetichismo— respecto a los objetos que citaba, hay quien opina que el “simple remontaje” no produce necesariamente una crítica de la ideología contenida en las imágenes apropiadas. Ante la emergencia del *found footage* y del *scratch video* se dijo que la creciente apropiación de imágenes de la cultura de

**Para George Steiner, “toda obra de arte es un acto crítico sobre una obra anterior”**

masas podría servir sólo para demostrar que la cultura de masas está... llena de dichas imágenes y para reforzarlas, para reduplicar las formas que se pretende criticar, antes que para construir un modo oposicional de representación. Por otra parte, y en sentido contrario, la descontextualización de imágenes de carácter trascendente o político (en los videoclips de la MTV, o en spots como aquél de IBM que utilizaba imágenes del Chaplin de *Tiempos modernos*) puede tener un efecto narcotizante sobre el espectador.<sup>27</sup> La nueva versión del *panem et circenses* no pasa por entretener para ocultar sino, al revés, por entretener mostrando repetidamente imágenes potencialmente movilizadoras hasta que dejan de serlo. Sin negar esta posibilidad, pensamos que fuera del ámbito de los medios dominantes la apropiación y el desmontaje pueden cumplir una función crítica, y que propician una lectura alerta y no de-sensibilizada de la imagen histórica; en ese sentido, resultan inseparables del proyecto ensayístico.

### **Historia portátil de una forma**

La historia —seamos más modestos: el *rastreo*— de la forma ensayo debe comenzar a hacerse a partir de la tradición documental, para ir luego enriqueciéndose con aportaciones, nunca sistemáticas, llegadas del campo del cine de ficción modernista (auto)reflexivo, el cine experimental y el videoarte. Una de las fuentes lejanas de esta forma podría ser esa confluencia del (aún casi por bautizar) documental y la vanguardia histórica que fueron las llamadas sinfonías urbanas de los años 20: el montaje que ordena el material en bloques tematizados puede ser visto hoy como una primera señal de una voluntad de arrancar al metraje factual de su mera condición indicial. Un precedente más intrigante es *Haxän (La brujería a través de los tiempos, 1922)*: Román Gubern escribe que “todavía asombra el gesto de



Tierra sin pan

En 1940 Richter escribe su muy citado artículo sobre el *filmessay*: una nueva forma

audacia de Benjamin Christensen al inaugurar la fórmula del cine-ensayo” con este título.<sup>28</sup> José Moure explica que su condición ensayística deriva de que combina, haciendo “imperceptibles las costuras, el documental y la ficción, la narración realista y la fantástica, la crónica y la fábula, documentos gráficos o referencias pictóricas y escenas interpretadas por actores”.<sup>29</sup> Es así como inaugura esa dialéctica de materiales e indefinición genérica que caracterizará al film-ensayo. Por otra parte, la expresión ‘punto de vista documentado’ que lanza Jean Vigo en 1930 para presentar una de las sinfonías urbanas más bellas, su *À propos de Nice*, podría haber servido de lema para la vocación ensayística del cine, al colocar en primer lugar la cuestión de la perspectiva personal de la enunciación y relegar el carácter documental a una posición *adjetiva*. Y hay quienes consideran que el primer ejemplo de ensayo es el corto *Inflation* (1928), de Hans

Richter, quizá porque lo que trata de organizar por medio del montaje no son escenarios y ritmos urbanos sino ‘conceptos’: su tema es “el contraste entre el declinar de las personas y el aumento de los ceros”. Por esa misma época Eisenstein acaricia la idea de adaptar un *ensayo* de la densidad de *El capital*; en sus notas sobre el proyecto admite que todavía resulta complicado pensar en imágenes...

En 1940 el mismo Richter escribe su muy citado artículo sobre el *filmessay*: una nueva forma, dice, con muchos más recursos expresivos que el mero documental. Postula ya la necesidad de establecer una dialéctica de materiales y especifica el sentido que adquieren los mismos: “Las escenas actuadas, así como las actualidades registradas directamente, son argumentos en una demostración, que aspira a dar a entender generalmente problemas, pensamientos, incluso ideas”. Es decir, ni los elementos ficticios ni los documentales funcionan en primer grado, sino que aparecen subordinados a un razonamiento que obliga a verlos como otra cosa que una mera representación. José Moure menciona que en 1946 Jean Epstein escribe un ‘texto luminoso’ en donde sugiere que el poder que tiene el cine de combinar diversos elementos le convierte en una *máchine à penser*, un “sucedáneo o un anexo del órgano en donde se sitúa generalmente la facultad que coordina las percepciones”.<sup>30</sup> La analogía entre el cine y el cerebro puede verse como una formulación embrionaria y poética de esa forma que piensa; no fue Epstein quien la llevó a la práctica pero sí intuyó que dependía de la combinatoria —específica del cine— que propicia el montaje.

Estas primeras formulaciones, más o menos utópicas, dependían del paradigma del *montage*, sin duda un recurso básico —incluso por su analogía con el carácter asociativo del pensamiento— del ensayismo. Pero al cine-ensayo le faltaba

todavía contar con la palabra, y con el sonoro ésta llega caudalosa. En el campo del documental produce el efecto de subordinar la imagen al comentario; es lo que Bill Nichols llama modo expositivo. Pese al descrédito que luego adquirirá la ‘voz de Dios’ de la narración expositiva, lo cierto es que los documentales de los años 30 y 40 –sobre todo el cine de compilación y, aunque sea un pariente más vergonzante, el de propaganda– mantienen y de hecho expanden el paradigma heredado del cine mudo. Utilizan el montaje para establecer una continuidad entre proposiciones, saltando con fluidez por el espacio y el tiempo y recurriendo a las imágenes más heterogéneas y dispares que convengan para construir el hilo de una progresión conceptual o un discurso político. El discurso viene expresado por un comentario que impone una lectura unívoca de las imágenes mostradas, modificando su sentido original pretendido o fijando su valencia semántica en la dirección deseada. Como los films de compilación son a menudo armas al servicio de estados no siempre democráticos, este género cae pronto en desgracia; pero no dejan de ofrecer un precedente formal del ensayismo. Algo de esto intuyó el cineasta soviético Vsevolod Pudovkin cuando examinó los logros de la serie *Why We Fight* (1943-1945), supervisada por Frank Capra. En un congreso celebrado en Moscú en 1945, llamó la atención sobre un nuevo tipo de “documental de largometraje que utiliza hechos de la realidad viva tal y como los registra la cámara cinematográfica, pero que los une en un montaje con el propósito de comunicar al espectador ciertas ideas, a veces bastante generales y abstractas”.<sup>31</sup>

Lo que se echa en falta en este primer cine expositivo es un tono de voz distinto, menos tonante, por así decir, que rebaje el insoportable grado de autoridad epistemológica del comentario; y un modo menos férreo de yuxtaponer imá-



*Listen to Britain*

**“Ensayo cinematográfico de geografía humana”, se define en su cartón inicial *Tierra sin pan***

genes, que no las subordine tanto al comentario y permita, por ejemplo, interrogarlas o ponerlas en relación dialéctica con la palabra sin que pierdan su autonomía, en vez de limitarse a convocarlas como mera ilustración (tal y como seguirá haciendo el documental convencional posterior). Pero el procedimiento general es un antecedente del ensayo moderno, como ejemplifica el comentario de un título expositivo (por más atípico que sea) como ese “ensayo cinematográfico de geografía humana” –así se define en su cartón inicial– que es *Tierra sin pan* (1933). Un ejemplo de signo contrario, por prescindir insólitamente de todo comentario y emplear tan solo sonido diegético o procedente de emisiones de radio, es *Listen to Britain* (1942), de Humphrey Jennings, que pese a ser una obra rodada para contribuir al esfuerzo bélico, resulta notable por la ambigüedad semántica de su encadenamiento de imágenes: no se nos impone una lectura unívoca del

## El *cinema vérité* congela la evolución del film-ensayo durante dos décadas

material, frente al modo expositivo habitual que no deja ‘aire’ a los lados del discurso.

El siguiente hito en la poética del film-ensayo cabe situarlo quizá en el movimiento documental francés de los años 50 que propone una renovación de las formas y sobre todo de los temas del género. Quizá porque en Francia el formato factual se consideraba *también* como un vehículo de expresión personal o porque los filmaban cineastas (como meritoriaje para acceder a la industria), estos documentales de Resnais, Marker y Franju se distinguen por la forma en que desarrollan los temas elegidos. No buscan el interés social ni *formar* a las clases *populares* sino que eligen temas excéntricos o de carácter intelectual y reflexionan sobre ellos de manera oblicua: tantean el mundo real con la libertad del ensayo literario y a menudo la expresión de una inteligencia pensante o poetizante prima sobre lo expositivo. Noël Burch escribe que Georges Franju es el “único” que ha sabido crear “verdaderos-films-en-forma-de-ensayo, perfectas meditaciones sobre argumentos de no ficción”;<sup>32</sup> si bien la dialéctica de materiales de *Hôtel des invalides* (1951) y su clara intencionalidad política que rebasa lo informativo no bastan para convertirle a nuestro juicio en un ejemplo tan depurado como *Nuit et brouillard*.

Y hay que pensar en *Lettre de Sibérie* (1958), de Marker, que le sirvió a André Bazin para anticipar la forma ensayo en un famoso texto en donde intuye la idea de una nueva forma de montaje: “Chris Marker trae a sus films una noción absolutamente nueva del montaje, que yo llamaría horizontal, en oposición al montaje tradicional que se realiza a lo largo de la película, centrado en la relación entre planos. En el caso de Marker, la imagen no remite a lo que la precede o a la sigue, sino que en cierto modo se relaciona lateralmente con lo que se dice de ella. Mejor aún, el elemento primordial es la belleza sonora

y es desde ella de donde la mente debe saltar a la imagen. El montaje se hace del oído al ojo”.<sup>33</sup> Unos años antes Astruc había escrito otro texto muy citado sobre la cámara pluma en el que postulaba la idea de una escritura personal, una precondición del ensayo, y soñaba con un cine que se convirtiese “en un medio de escritura tan flexible y sutil como el del lenguaje escrito”.<sup>34</sup> Pero Astruc no llevó a cabo esta idea en su cine posterior (como tampoco Rivette, pese a haber afirmado en su famoso texto sobre *Viaggio in Italia* que el ensayo le parecía el lenguaje mismo del arte moderno); y la influencia de su utópico texto se concretó sobre todo en la emergencia de un cine liberado de las tiranías de la narración genérica clásica, un cine a veces denominado precisamente *de escritura*, que desarrollarían los directores de las nuevas olas de los años 60.

Por entonces, en el campo del documental se había impuesto el paradigma del cine directo y del *cinéma vérité*, bastante contrapuesto a toda noción ensayística. En efecto: tras décadas de abusos de la voz de Dios, el comentario quedó proscrito junto a toda forma de dirigir nuestra lectura del material (banda sonora, montaje expresivo, etc.) o de intervención explícita del documentalista. Se impuso un modo observacional que privilegiaba, hasta el fetichismo, la idea de un material real no mediado que hablaba por sí solo; y, si alguien más hablaba, era el sujeto en su condición de testigo histórico. (Por supuesto, cuando un ensayista irreprimible como Marker hacía su *cine ma vérité* —obsérvese cómo la partición de la primera palabra introduce la primera persona de la enunciación en un término que la niega— no podía evitar incluir un comentario: véase *Le joli mai*.)

Pero si el *vérité* congela la evolución del film-ensayo durante dos décadas, la forma recibe imprevistos refuerzos desde campos externos e incluso contrapuestos a la no ficción, como son



*Lettre de Sibirie*

el cine de autor y el cine experimental. Quizá era necesaria esta transfusión de preocupaciones estéticas diversas para alumbrar el ensayismo fílmico; quizá no hubiera podido nacer nunca dentro del ámbito documental, cuya problemática relación con la objetividad le hizo desconfiar largamente de toda perspectiva personal, justo la que privilegian —de muy diversa manera— los dos tipos de cine mencionados. Cuenta además un factor añadido: el cine de autor es más *noticia* que el documental. Y así sucede que, cuando surge del canon de los cineastas de ficción, que se interrogan por la representación de lo real y añaden a la receta el condimento de la autorreflexividad, el ensayismo parece siempre más plausible, y más digno de interés, que como categoría segregada desde el ámbito de la no ficción; y bien es cierto que los documentalistas *puros* han tardado en inscribir en su trabajo elementos como la subjetividad, la ambigüedad y la no clausura

**El ensayo se caracteriza por rechazar el sistematismo al que aspira el proyecto rosselliniano**

discursiva que *repugnan* a cierta concepción ortodoxa de la práctica documental.

Sea como sea, en detrimento de la figura y de la obra de Chris Marker, sin duda debido a que éste trabaja casi exclusivamente en el ámbito del cine de no ficción, y pese al pronto reconocimiento que recibe de Bazin, se ha solidado adjudicar la paternidad del ensayo a los cineastas de ficción que han tendido puentes hacia la orilla del documental. Como Roberto Rossellini, que en 1963 abjura del cine para dedicarse a producir para televisión “obras que difundan el conocimiento”, como la serie *L'età del ferro* (1964), con las que, según Ángel Quintana, Rossellini “inventa el cine ensayo”.<sup>35</sup> Si bien estos trabajos del cineasta, ahora teleasta, utilizan el reciclaje de materiales para proponer un cine de ideas, y aún aceptando con Quintana que postulan una nueva relación con la imagen, en nuestra opinión su didactismo —el tono de la voz que emplean— los hace más cercanos a lo que Aullón de Haro denomina géneros científicos (como el tratado) que al género ensayístico, que es de carácter ideológico-literario. Precisamente el ensayo se mueve en lo concreto y se caracteriza históricamente por rechazar el sistematismo al que aspira el ambicioso proyecto rosselliniano.

Por la misma época en que Rossellini se cambia de orilla, Pier Paolo Pasolini realiza un film que supone una experiencia única en su carrera, *La rabbia* (1963); como no sigue por ese camino este experimento suele quedar aparcado en los estudios sobre su obra hasta fecha reciente en que se recupera como ejemplo pionero de film-ensayo.<sup>36</sup> El propio Pasolini lo define así en un artículo publicado en *Paese sera*: “Mi ambición era la de inventar un nuevo género: un film que fuera un ensayo poético-ideológico”. Se trata de un film de montaje ensamblado a partir de un material bruto de 90.000 metros de noticieros, material “increíblemente banal y completamen-



*Portrait of Gina*



*La rabbia*

**Godard fue el primero que llevó a la práctica la utopía soñada por Astruc en “L’Avenir du cinéma”**

te reaccionario”; un desfile de imágenes desoladoras sobre las que Pasolini coloca una reflexión personal de carácter elegíaco, un “canto fúnebre” sobre la Humanidad, en expresión de Tode, lleno asimismo de *rabbia* política. También en Italia rueda Orson Welles en 1958 *Portrait of Gina*, un extravagante retrato de la diva Lollobrigida, quien apenas aparece entrevistada por el director al final. Lo mismo que aparta a esta insólita pieza del reportaje convencional —las digresiones del narrador Welles, nunca más conspicuo en su presencia, ocupan casi todo el espacio— es lo que la convierte en una primera muestra de los “ensayos filmados” que el cineas-

ta irá entregando de forma guadianesca en años sucesivos. El propio Welles proclamaba así en 1958 el carácter ensayístico de este proyecto: “No es en absoluto un documental; es un ensayo, un ensayo personal. Está dentro de una línea periodística; soy yo mismo proyectado sobre un tema dado: Lollobrigida y no lo que es ella en realidad; y es más personal incluso que un punto de vista, es verdaderamente un ensayo”.<sup>37</sup>

Pero si todos estos ejemplos se han considerado notas a pie de página en la obra de sus autores, hasta su reciente recuperación para una poética del ensayismo, es ya un lugar común desde mediados de los años 60 referirse al carácter ensayístico que adopta el cine de Godard en su progresivo alejamiento de la ficción convencional, o autorista. Fue sin duda él quien primero llevó a la práctica la utopía soñada por Astruc no en el artículo que siempre se cita sobre la *camera-stylo*, sino en otro posterior, “L’Avenir du cinéma” (1948), en donde anticipaba un futuro en el que la cámara reemplazaría a la pluma generando un cine cuyo lenguaje “no sería el de la ficción, ni el de los reportajes, sino el del ensayo”.<sup>38</sup> Un título como *Deux ou trois choses que je sais d’elle* (1967) sigue resultando sorprendente a



*Deux ou trois choses que je sais d'elle*

este respecto. Al amplio repertorio de *intervenciones* habituales en los anteriores films godardianos, se añade en éste la continua presencia de un comentario (susurrado por el propio Godard: ¿cabe mejor encarnación del carácter personal del ensayismo?) que se plantea reflexiones sobre

la representación que nos está proponiendo. Y esas reflexiones son de carácter dubitativo, tentativo, eminentemente ensayístico. La voz de Godard dice “mi pensamiento divide tanto como une”, “no puedo sustraerme a la objetividad que me aplasta ni al subjetivismo que me exilia”, “es preciso que escuche, es preciso que mire a mi alrededor más que nunca”... Pero, prosigue, “cada vez hay más interferencias entre la imagen y el lenguaje”, “¿cómo rendir cuenta de los sucesos?”, “¿hablo demasiado fuerte? ¿Miro desde demasiado lejos o desde demasiado cerca?”. Y mi pasaje favorito, “Son las 16:45. ¿Haría falta hablar de Juliette o del follaje de los árboles? Como es imposible hacer las dos cosas realmente a la vez... digamos que ambos temblaban suavemente en el atardecer de octubre”.<sup>39</sup> Soliloquios como estos puntúan toda la acción del film hasta ser algo más que digresiones de un narrador inseguro: se dice que un film como éste es metaficción (no porque aluda a otra ficción sino a su proceso de construcción) pero el grado de autorreflexividad del narrador es tal que casi cabe calificarlo de metaensayo (?): Godard no sólo habla en primera persona sino que se pregunta cómo debe hablar o filmar; aunque adopte

**La voz de Godard dice “mi pensamiento divide tanto como une”**



*Reminiscences of a Journey to Lithuania*

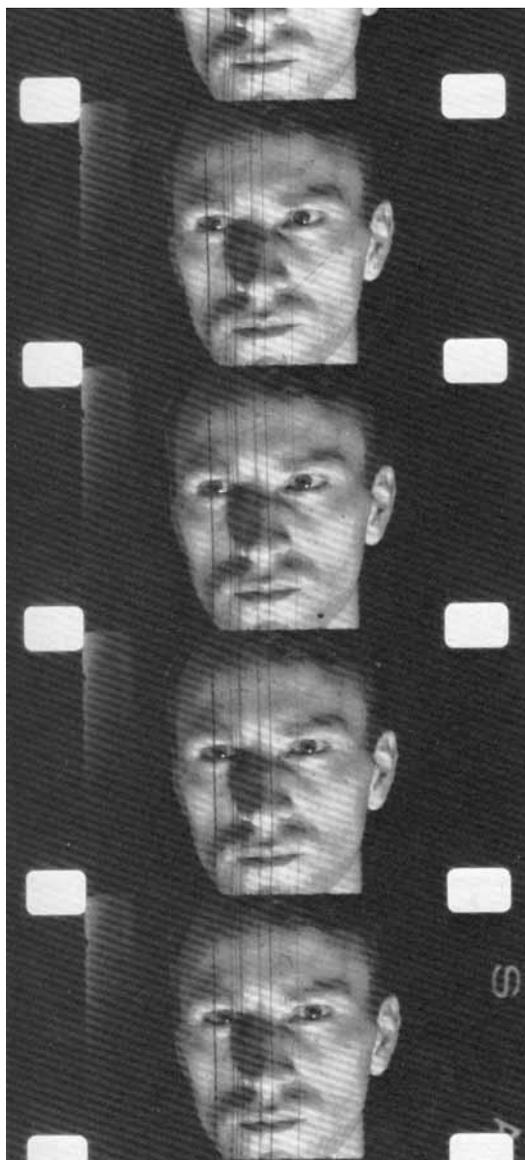


**El cine experimental parecería una fuente improbable del ensayismo**

la forma de una reflexión a posteriori sobre las imágenes, se sitúa en el (inimaginable) lugar anterior al comienzo del acto de hablar, de narrar, de representar... o de filmar un ensayo. Luego Godard hará otras reflexiones *after the fact* en forma de ‘guiones’ sobre películas ya rodadas, como su hermoso *Scénario du film Passion* (1982). Pero eso pertenece a una segunda etapa de su relación con el cine-ensayo, ya más fuertemente anclada en el redescubierto principio del *montage*, que llega a incorporar al interior del plano gracias a las facilidades que le ofrece la sobreimpresión en vídeo. Una técnica de la que dirá, poco antes de culminar sus *Histoire(s) du cinéma*: “Las posibilidades de crear una relación entre dos imágenes son infinitas”.

El cine experimental parecería una fuente improbable del ensayismo, dado que se rige por principios como la autonomía de la forma (la imagen como materia) y ha exhibido una cierta voluntad implícita, como ha señalado Paul Arthur, de existir “fuera de la Historia”, en un ámbito más estético que social. Pero otro principio del cine de vanguardia ha sido el despliegue de la *auto-expresión*, y ese repertorio de formas de decir Yo en un cine de factura artesanal sí

constituye una base para el ensayismo, sobre todo cuando el cineasta-artista se plantea reflexionar sobre su lugar en el mundo o su identidad, se considere sujeto histórico o no. P. Adams Sitney ha escrito<sup>40</sup> sobre la corriente autobiográfica del cine de vanguardia pero los ejemplos que propone (Stan Brakhage, Hollis Frampton, o el autorretrato de Jerome Hill, *Film Portrait* (1970), que comienza con Hill ante el espejo diciendo, “Este es el yo que soy”) caen más del lado biográfico –por muy alejado del *biopic* que sea el resultado– que de lo que consideramos ensayístico: el ensayo no consiste tanto en ‘contar la vida’ de uno como en hablar *desde uno mismo*. Alguien ha definido el ensayo como una fusión del documental y el autorretrato; y sin embargo pensamos que el punto de vista personal sobre el mundo que ofrece el ensayo no conduce necesariamente a un retrato propio, que sin embargo puede emerger en el proceso de forma indirecta, como en el caso de ese maestro de la ocultación que es Marker.<sup>41</sup> Curiosamente, Paul Arthur interpreta el ensayo vanguardista en un sentido radicalmente opuesto, asociándolo a una resurgencia de la Historia en una práctica que se había mantenido ajena a la misma.<sup>42</sup>



*Lost, Lost, Lost*

**Un diario no es necesariamente un ensayo, como tampoco lo es una autobiografía**

Ambas tendencias, la biográfica y la inscripción del autor no sólo en el texto sino en el mundo histórico, se funden triunfalmente en la serie de films de Jonas Mekas englobados bajo el título común de *Diaries, Notes and Sketches*, en donde revisa el material que había venido filmando

desde su llegada a Estados Unidos en 1949. Mekas superpone diversas reflexiones sobre su metraje de archivo personal con una dicción muy idiosincrática, privada, vacilante (como si fuera, literalmente, pensando sobre la marcha) y elegiaca. En *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) evoca la experiencia del exiliado, “¿Sabes lo que es pasear por Times Square y percibir de repente un olor que te lleva... a casa?”. Y en *Lost, Lost, Lost* (1976), sobre imágenes de una reunión neoyorquina de exiliados lituanos, “Ahora os miro desde la distancia. Multitudes, cada sábado por la tarde. Os miro. Hey, y vosotros pensábais que todo esto iba a ser algo temporal”... Lo que *inventa* aquí Mekas es la forma diario, su particular manera de solucionar un dilema que describía en una conferencia pronunciada en 1972, a la que tituló precisamente *The Diary Film*: “Por supuesto, a lo que me enfrentaba era al viejo problema de todos los artistas: fundir la Realidad y el Yo, para emerger con esa tercera vía (*third thing*)”.<sup>43</sup>

Un diario no es necesariamente un ensayo, como tampoco lo es una autobiografía, pero Mekas los *escribe* de una forma eminentemente ensayística, con su tendencia a la digresión, la dispersión, la incertidumbre y la fragmentación. Adams Sitney, que sorprendentemente sólo menciona a Mekas en una coda de su repaso a la autobiografía vanguardista, escribe perplejo: “En *Lost, Lost, Lost* (...) [Mekas] repite, “Yo estaba allí, grabándolo todo con mi cámara”. Pero uno se queda sorprendido por el registro elíptico, personal, fragmentado de esa supuesta totalidad. Si se refiere, como parece, a la vida de los lituanos exilados de su película, debe ser una afirmación irónica, pues no registra casi nada de la misma. Lo único que vemos es su nostalgia y soledad”.<sup>44</sup> Pero son esos ‘defectos’ de registro de Mekas (menos atento a “los hechos” que a su reacción a los mismos) los que apartan su traba-

jo del documental histórico y lo sitúan firmemente en lo ensayístico. Como ha sabido ver Michael Renov en su análisis de dicho film, si el documental mira al mundo externo, la “mirada del ensayista se ve atraída hacia dentro con igual intensidad. Y esa mirada hacia dentro explica el carácter digresivo y fragmentario de lo ensayístico...”<sup>45</sup> Hay otra cosa que aporta Mekas a la génesis del ensayismo con este experimento de volver a mirar en su baúl de los recuerdos: descubre el increíble efecto –expresivo, emotivo, dialógico– que produce la superposición de una narración reflexiva sobre material de archivo originado por él mismo (en este caso las imágenes son suyas pero sabemos por Marker que el paso del tiempo te condena a tratar el material propio como si fuera ajeno).

Por supuesto, para cuando Mekas comienza a ensamblar sus diarios, el cine de metraje encontrado o *found footage* tiene ya una cierta tradición dentro del cine experimental, si bien trabaja con materiales mucho más diversos que los *home movies* o películas de artista propias que utiliza Mekas. Además, no suele emplear, todavía, el recurso del comentario en primera persona *actuando* sobre el metraje, pues en esta primera fase la voluntad que anima el *found footage* es de carácter deconstructivo o meramente apropiacionista. Por eso pensamos que Mekas anticipa, como efecto colateral de su proyecto diarístico, toda una tendencia posterior del cine de no ficción: la utilización de metraje encontrado con una voluntad ensayística. *Found footage* y ensayo son dos términos que suelen aparecer unidos, si bien el primero designa tanto una técnica (la apropiación) como una clase de textos, los contruidos con material ajeno. Por supuesto, la utilización de material de archivo tiene siempre una deriva ensayística (o cuando menos analítica) pues propone un ‘volver a mirar’ que arranca a la imagen de su contexto y sentido originales, con

lo cual modifica su carácter literal de representación; por eso hemos considerado antes el cine de compilación como una fuente de los recursos del cine-ensayo. No pocos de los estudiosos que se interesan por estos temas coinciden en afirmar que el *found footage* es “axiomático para el proyecto ensayístico”.<sup>46</sup>

Volvamos al terreno del cine de no ficción. Si la escuela francesa de ensayistas está bien documentada, no puede decirse lo mismo de la escuela alemana que empieza a hacerse notar en los años 80, lamentablemente sólo dentro del ámbito de la lengua germánica, cuya dificultad de comprensión (y en el caso del ensayo hay que entender bien lo que se dice) dificultó su acceso. En el primer estudio global dedicado al tema, Nora Alter achaca esta invisibilidad del documental alemán, de puertas adentro, al dominio ejercido por la figura de Leni Riefenstahl (si los documentalistas ingleses tenían que matar al padre Grierson, los alemanes –dice Alter– debían enfrentarse a esa “madre devoradora”), así como, de puertas afuera, al interés suscitado por el rutilante Nuevo Cine Alemán que resultó en la exclusión del cine de no ficción.<sup>47</sup> Sea como sea, el caso es que aún hoy sigue siendo un ilustre desconocido el corpus de obras firmado por Harun Farocki, Alexander Kluge, Hartmut Bitomsky o Helke Sanders, así como las incursiones fuera de la ficción de Hans Jürgen Syberberg, Werner Herzog (aunque este cineasta viajero tiene poca alma de ensayista) o Wim Wenders (algún título suyo ha corrido mejor suerte, caso de *Tokyo-ga* (1985), que llegó a estrenarse en España). Configuran un modelo de cine-ensayo que para Alter aparece vinculado al proyecto “violentamente interrumpido” de la vanguardia histórica (Richter (siempre), Walter Ruttmann, *Menschen am Sonntag*, etc.) y que comenzaría con la declaración de Hamburgo de 1979, en donde se sugería la necesidad de esta-

**Mekas anticipa la utilización de metraje encontrado con una voluntad ensayística**

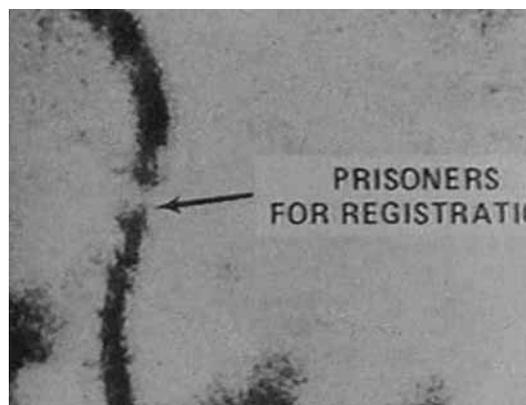
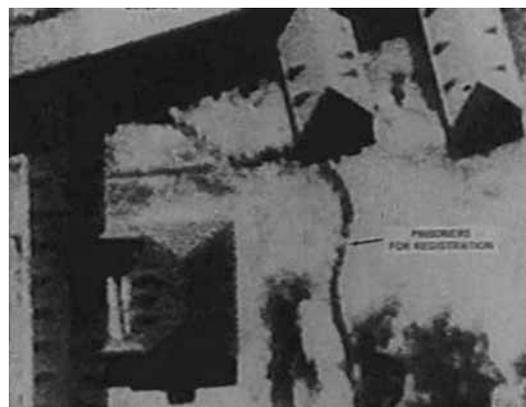


Tokyo-ga

blecer una síntesis entre el cine narrativo y el documental reflexivo.<sup>48</sup>

A falta de conocer, por ejemplo, el prolífico trabajo de Kluge para televisión, nos detendremos brevemente en la otra gran figura de esta escuela, Farocki, siquiera porque su cine ilustra un tipo de ensayismo muy distinto al que se suele tener en mente. Las películas que le conocemos no privilegian lo subjetivo sino que se presentan como severos análisis de la ideología contenida en las imágenes generadas por diversas instituciones: el ejército, la publicidad, las cámaras de vigilancia de centros comerciales o prisiones... En ese sentido, puede decirse, como escribe Volker Pantenburg, que en su cine, “la teoría se hace literal, desarrollándose *a la vista*, a través de una observación precisa: *theorein*. Se pueden describir los films de Farocki como teoría hecha en el medio del cine, teoría filmica en sentido literal, lo que resulta un término más preciso que el desafortunado de

### Farocki reconoce la influencia conjunta de Brecht y Warhol



Imágenes del mundo e inscripción de la guerra

film-ensayo”.<sup>49</sup> Un elemento importante de este proyecto teórico de Farocki es que, a partir de cierto momento, decide trabajar sólo con imágenes ajenas, decisión que explicaba así en las notas de prensa de su título más conocido, *Imágenes del mundo e inscripción de la guerra*: “No hay literatura ni crítica lingüística sin un autor que critique el lenguaje existente. Con el cine pasa lo mismo. No hay que buscar imágenes nuevas y nunca vistas, sino que se deben tomar las imágenes que están a mano y trabajar con ellas de modo que se conviertan en nuevas. Hay varias formas de hacer esto. La mía es buscar el significado sumergido, limpiando el detritus de las imágenes”.

El proyecto de Farocki de análisis de la imagen vuelve a incidir en el tema de la utilización de metraje ajeno como recurso básico (aunque no único) del cine-ensayo. Farocki reconoce la influencia conjunta de Brecht y Warhol, si bien, añade, el impulso de desnaturalizar imágenes ajenas no es igual en el caso del primero, que quería desarrollar un nuevo modo de representación, que en el del segundo, que sólo se anexionaba un modo ajeno. Farocki prosigue advirtiendo que este método sólo funciona si uno se mantiene en el ámbito de la citación: “Al autor no se le permite convertir la cita en un acto de lenguaje propio”.<sup>50</sup> Así, Farocki parece apartarse de la noción de ensayismo que venimos rastreando: su cine analítico no busca una escritura o una expresión personal; si bien quisiéramos puntualizar que sus películas tienen una voz perfectamente reconocible.

En la década de los 80 se empiezan a percibir en el ámbito documental una serie de cambios que abren la vía de lo ensayístico. Por un lado Marker ‘retorna’ tras quince años de anonimato en el cine colectivo militante (los años SLON) y recupera su trono de gran ensayista del cine con *Sans Soleil*, un título inagotable que es, a la vez, intransferiblemente markeriano y el modelo por el que pasa la noción moderna de cine-ensayo. Pero si su influencia sobre la institución documental es, en todo caso indirecta, de todos modos se percibe dentro de la misma un giro inédito hacia la reflexividad. Anteriormente se solía considerar ésta exclusivamente en términos de *auto-reflexividad*: se señalaban los títulos que desafiaban la noción de verosimilitud que sustenta el “efecto de realidad” del documental y se resaltaban los recursos que ponían en evidencia los procesos de *producción de sentido* de una práctica que siempre había tratado de ocultarlos. Un ejemplo que se ponía de este tipo de documental reflexivo era *Lettre de Sibérie*, con su famosa

secuencia que superpone a un mismo metraje tres comentarios o lecturas de distinto sentido ideológico. Pero, además de este tipo de operaciones metadocumentales, ahora se percibe un tipo de subjetividad reflexiva de carácter distinto. Así lo detecta Jay Ruby en fecha tan temprana como 1977; tras observar que el documental no había sido un marco para “explorarse a sí mismo”, como sí lo habían hecho los diaristas de la vanguardia o los cineastas-autores, escribe: “Hay películas que hablan de la familia y la cultura del cineasta. Su contenido viola las normas del documental tradicional al tratar abierta y directamente los intereses personales del autor. Como muchos de estos directores proceden de la tradición documental, no emplean las convenciones del cine de autor personal, sino que utilizan el estilo documental”.<sup>51</sup>

Esta temática nueva dentro del documental viene acompañada de un cierto grado de *auto-reflexividad* pues, como dice Ruby, “es imposible revelar al productor sin revelar el proceso (de producción)”. Pero esto es una consecuencia inevitable, no la intención principal que anima a estos documentales personales que empiezan a proliferar, en Estados Unidos sobre todo, hasta convertirse en la tendencia dominante de la vertiente menos *mainstream* de esta práctica, si bien cuenta con títulos tan conocidos, y emblemáticos, como *Sherman’s March* (1986), de Ross McElwee, o *Roger and Me* (1989), de Michael Moore. Pero hay muchos más y su abundancia tiene bastante que ver con la emergencia del multiculturalismo y los discursos de género: se privilegian los textos identitarios en los que el documentalista habla en primera persona desde la pertenencia a una minoría sexual, racial o cultural, a un colectivo perseguido, etc. Títulos como *Joyce at 34* (Joyce Chopra, 1973), *Nana, Mom and Me* (Amalie R. Rotschild, 1974), *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1978), *Far from*

***Sans Soleil* es un título inagotable, el modelo por el que pasa la noción moderna de cine-ensayo**



*Roger and Me*

*Poland* (Jill Godmilow, 1984), *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990), *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991), *Complaints of a Dutiful Daughter* (Deborah Hoffman, 1994) y *Nobody's Business* (Alan Berliner, 1996) son sólo algunos de los ejemplos más citados de esta *autoinscripción* del documental que propicia una inédita fusión del documental con la autobiografía, de la historia con un discurso personal. Incluso el cine antropológico se contagia de esta subjetividad, a partir de la irrupción de Trinh T. Minh-ha con obras post-coloniales como *Reassemblage* (1982). Anteriormente el documental etnográfico sólo había inscrito la participación del investigador como un medio de validación científica (había que incluir en la ecuación la interferencia del observador) y por eso hay quien considera que títulos como *The Ax Fight* (Timothy Asch, 1971) y por supuesto algunos de Jean Rouch son un prece-

**El cine antropológico se contagia de esta subjetividad a partir de la irrupción de Trinh T. Minh-ha**

dente del ensayo. Pero quizá la vertiente moderna de esta forma se aprecia más cabalmente en *Reassemblage*, que comienza con estas famosas palabras de Minh-ha, “No quiero hablar sobre, quiero hablar *cerca de...*”; o en el similar posicionamiento inicial del narrador de *The Good Woman of Bangkok* (Dennis O'Rourke, 1991).

En fin, no todos estos títulos son ensayos ortodoxos pero sí son (en sentido amplio) documentales personales que ilustran el giro que tuvo que dar la no ficción para poder alumbrar en su seno una vía ensayística. Ese paso previo es el advenimiento de lo que Bill Nichols bautizó (impelido precisamente por la abundancia de ejemplos) como modo performativo: un documental que pone en primer término el conocimiento encarnado (frente a la voz desencarnada del modo expositivo tradicional) abriendo las puertas a la expresividad del sujeto y a la subjetividad del documentalista, que en muchos casos son una misma persona. Nichols expresa cierto recelo ante las posibles consecuencias de la emergencia del documental performativo: existe el riesgo de que lo referencial ya no remita al dominio histórico sino al dominio experiencial. Quiere decir que el vínculo indicial (la relación del documental con el mundo real, ‘histórico’) se subordina a lo subjetivo: las imágenes no son (sólo) descriptivas sino que se nos las hace mirar y valorar de una manera más evocativa que representacional. Pero este énfasis en una perspectiva personal que preocupa a Nichols no tiene por qué suponer ninguna ruptura con el vínculo histórico; al contrario, puede servir para enfocarlo mejor. Traigamos a colación la perspectiva de un testigo (encarnado) tristemente privilegiado: “Cuando Jorge Semprún presentó su libro de memorias *La escritura o la vida*, que evocaba sus experiencias como preso en un campo de concentración nazi, defendió la radical necesidad de los testimonios personales y litera-

**El último afluyente que alimenta el caudal del ensayismo cinematográfico es lo que algunos llaman vídeo-ensayo**

rios, frente a la frialdad de las estadísticas y los estudios sociológicos, incapaces de transmitir la singularidad individual de toda experiencia humana. Toda memoria, vino a decir, posee una impregnación emocional y una calidez subjetiva, que se desvanece cuando se transmuta en mera cuantificación estadística”.<sup>52</sup>

Frente a la prosa desencarnada de la literatura histórica tradicional, el testimonio “literario” y la vivencia personal sirven para añadir reflexión al documento. Y quizá también para plantearse un concepto de representación distinto porque, como observa Hayden White, los eventos históricos traumáticos “exigen un estilo de representación modernista, porque las estrategias formales de fragmentación, discontinuidad, azar e incoherencia que caracterizan al modernismo son también los rasgos de la experiencia de un suceso traumático”.<sup>53</sup> Estos rasgos de subjetivismo, fragmentación e incoherencia (frente a la totalidad objetiva del discurso histórico) cumplen la máxima de Montaigne (“dar la medida de mi visión, no la medida de las cosas”) y explican cómo el documental tradicional pudo irse acercando al ámbito de lo ensayístico... Sin embargo, ensayo no es igual a performativo. Un ensayo puede tener una voz desencarnada (como los de Farocki); y un narrador participativo puede presentar el mundo desde la subjetividad, pero eso sólo rompe la vieja pretensión de la objetividad documental. Para ser ensayo debe haber punto de vista y reflexión (dos conceptos que comparten lo subjetivo): no sólo una enunciación performativa sino la voluntad de construir un discurso. Una definición restrictiva de ensayo cinematográfico pondría el énfasis en la presencia de una subjetividad que conduce (literalmente) el discurso; y distinguiría incluso entre la corriente autobiográfica o diarística y el ensayismo, que incluye la reflexión. La subjetividad encarnada –la sustitución de la narrativa

por el modo confesional y del diálogo dramático o la entrevista por el monólogo– no basta para hacer un ensayo: como ya hemos dicho, no se trata de hablar *de uno* sino *desde uno* o con uno mismo.

El último afluyente que alimenta el rico caudal del ensayismo contemporáneo viene de fuera de la Institución cine y de hecho encarna una institución distinta, la artística: es lo que algunos llaman vídeo-ensayo. Con la alusión al soporte no se establece sólo una distinción con el celuloide (de hecho, el ‘cine’ documental e incluso el experimental utilizan desde hace tiempo el vídeo de forma creciente) sino que se marca la influencia de una tradición distinta, la del audiovisual de museo. El vídeo también es más accesible, no requiere una estructura industrial ni siquiera un equipo técnico, lo que facilita una mayor autonomía de la producción y lo pone al alcance no sólo de los artistas sino de todo aquel que quiera experimentar o simplemente expresarse, favoreciendo el desarrollo de formas caseras como el diario, el autorretrato y el *home movie* de mayor o menor ambición ensayística.

El audiovisual entró en el museo de la mano del vídeo, un formato que enseguida fue abducido por los artistas pese, o gracias, a su inferior calidad ‘estética’ en comparación con el celuloide, lo que hacía su imagen más manipulable (menos respetable) y lo convertía en un instrumento analítico, casi *clínico* (su baja fidelidad le permitía establecer una distancia crítica con la imagen).<sup>54</sup> Abundaron primero las acciones simbólicas (Wolf Vostell, Nam June Paik) hasta que el advenimiento del videoarte propició el paso de la fase conceptual a la *performance* (Vito Acconci) y, superado el fetichismo por el soporte (y el narcisismo de que habla Rosalind Krauss), se afrontó la cuestión de la proyección (es decir, la puesta en escena del monitor en el espacio museístico) y se llegó a la narración e incluso, última-

mente, se descubrieron las posibilidades de la *inartística* forma documental que en muchos casos sustituye al anterior énfasis en la instalación o se funde con ella (como sucede en las obras multicanal de cineastas como Chantal Akerman, Marker y Farocki). Una videoartista como Hito Steyerl llegaba a afirmar recientemente que “las estrategias documentales se consideran uno de los rasgos más importantes del arte contemporáneo”;<sup>55</sup> para precisar luego que este fenómeno de inmersión en lo documental no sólo se produce a través de producciones de carácter reflexivo y experimental, que al fin y al cabo estarían en su lugar en un museo, sino de documentales en el sentido *duro* de la palabra, de carácter didáctico y realista. Pero lo cierto es que, en muchos casos, cuando un artista hace un documental lo que le sale es un ensayo. Así lo demuestra una obra de la propia Steyerl como *November* (2004), en donde utiliza imágenes de un viejo film amateur suyo de artes marciales, de otros de Russ Meyer, Bruce Lee y René Viennet, y diversas filmaciones documentales, para proponer un complejo discurso sobre la memoria, la amistad y la política concretado en un análisis de la imagen.

La aparición de material documental en un contexto de arte ha generado un animado debate del que son síntoma publicaciones como la mencionada *Stuff It*. La editora Ursula Biemann considera el vídeo-ensayo como una fusión o un puente entre arte, teoría y crítica práctica. Reconoce que el origen de esta forma está en una obra como *Sans Soleil*, que marca la emergencia de una práctica ‘post-estructuralista’, el cine-ensayo; si bien afirma que el vídeo-ensayo marca una confluencia distinta situándose (de nuevo) *entre*, entre el documental y el videoarte. Demasiado experimental para la Institución documental, demasiado social para la Institución arte, esta ambivalencia es aprovecha-



Una reciente obra multicanal de H. Farocki (*Ich Glaubte Gefangene Zu Sehen / Pensé que veía presidiarios*, 2000)

**En muchos casos, cuando un artista hace un documental lo que le sale es un ensayo**

da por los videoensayistas, dice Biemann, para desarrollar la cualidad del ensayo de “mediador entre diferentes espacios y prácticas culturales”.<sup>55</sup> Quizá el texto más intrigante de los aquí recopilados sea el de Christa Blümlinger,<sup>56</sup> que apunta al futuro del ensayismo audiovisual extrapolándolo fuera de la pantalla ‘monocanal’ hacia el llamado *screen art*; partiendo del trabajo museístico de Farocki, explora el nuevo contexto visual de la galería (que propone una nueva distancia respecto a la imagen), el pasaje de los medios analógicos a los digitales y las nuevas articulaciones del montaje (del *corte* del montaje de cine a la *mezcla* de la edición en vídeo; el montaje entre pantallas múltiples, etc.). Así es cómo el nuevo contexto artístico puede actualizar algunas de las potencialidades de la forma que nos ocupa. Por no hablar de las posibilidades de los nuevos medios: la interactividad, la intertextualidad literal y la arborescencia del hipertext-



November



**“La palabra ensayo se ha convertido en algo igualmente vago”, se quejaba Farocki en 2000**

to... Pensemos en *Immemory* (1997), el cd-rom decididamente rizomático y lleno de hermosos vericuetos de Chris Marker. Pero debemos detenernos aquí porque no sabemos cómo será este nuevo ensayo postcinematográfico; de hecho, todavía no sabemos bien qué cosa es el cine-ensayo...

### A modo de conclusión

Hemos repasado los diversos avatares del concepto del cine-ensayo y esbozado una pequeña crónica de algunos de los hitos que han permitido postular su existencia como manifestación histórica, y no como modelo abstracto o género teórico. Otra cosa es llegar a una definición del ensayo como clase de texto distintiva; quizá haya que limitarse a considerarlo como una tendencia, un modo, que exhibe un cierto grupo de películas, o que se hace presente sólo en determinados segmentos de una película: un film de

ficción o un documental puede volverse parcialmente ensayístico, como ocurre, respectivamente, cuando se oye al narrador en *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001) o en el comienzo de *Roger and Me*.

Pero persiste el atractivo de la noción de ensayo, que ha llevado a tentarlo a cineastas tan distintos como Welles y Godard, o como Marker, que constituye una clase de ensayista en sí mismo. El término se ha puesto tan de moda (en algunos círculos) que algunos de sus practicantes lo rechazan. El propio Farocki se quejaba en 2000 de que hoy en día, “Cuando en televisión escuchas un montón de música y ves paisajes... a eso lo llaman un film-ensayo. Mucha *atmósfera* y periodismo vago, eso es un ensayo. Por supuesto, es algo terrible. Enzensberger escribió una vez que el término “experimento”, tomado de las ciencias naturales, era completamente inapropiado en un contexto artístico. La palabra ensa-

yo se ha convertido en algo igualmente vago”.<sup>58</sup> Pero sigue siendo un horizonte con el que sueñan cineastas de raza. Dejémosles la palabra para terminar, aunque lo que digan nos deje un cierto regusto a que el ensayismo es menos una cuestión de vanguardia que de resistencia...

Marcel Ophuls, en 1996: “El cine, aun en el mejor de los casos, fue probablemente sólo una forma artística menor, y los documentales fueron un rincón muy pequeño y desolado de esa cosecha. Pero lo que todavía podemos hacer, como mínimo, es resistir los dictados del consumo de masas. ¿Cómo? Desarrollando un estilo audio-visual de escritura ensayística”.<sup>59</sup>

Y Joaquín Jordà, en 2004: “Reflexionar es la actividad idónea de unos tiempos en crisis (...) En términos literarios, el vehículo más adecuado sería el ensayo, el género con el que Montaigne marcó el paso de la Edad Media a la Moderna, al Renacimiento. Y tal vez lo sea también para el cine. O, por lo menos, es el marco en que yo me sitúo”.<sup>60</sup>

## NOTAS

- 1 Para evitar la acumulación de notas, y dado que en este capítulo tentaremos entre otras cosas un repaso a la literatura, remitimos a la bibliografía general que aparece al final del volumen para los detalles editoriales de los textos que se mencionen a continuación.
- 2 ...o el de Hans Richter, que hemos traducido en este volumen para hacer accesible por primera vez en castellano otro de los textos “fundadores” de la poética, o de la necesidad prontamente intuida, del film-ensayo.
- 3 Un síntoma de esta situación: en 1997 Alain Bergala propuso en el parisino Jeu de Paume un ciclo titulado ‘Essais de Jean-Luc Godard’. No lo hemos incluido entre los eventos mencionados arriba porque parece evidente que el acento se ponía más en Godard que en lo de ‘essai’, que es lo que interesa rastrear aquí. Por supuesto, Godard es una referencia clave en la emergencia de un concepto ensayístico del cine, como se verá abundantemente más abajo y a lo largo de los demás capítulos del libro.
- 4 Este desglose del libro de Blümlinger y Wulff debe mucho a Marta Muñoz, que ha traducido además tres capítulos del mismo para el presente volumen.
- 5 Alter, *Projecting History. German NonFiction Cinema 1967-2000*, n. 17, p. 9. En realidad Alter se refiere a una noción sugerida por Reda Bensmaïa en *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*.
- 6 Alter, “The Political Im/perceptible in the Essay Film...”, p. 171.
- 7 Alter, *Projecting History*, *op. cit.*, pp. 7-8.
- 8 Christina Scherer, *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*, Introducción, *passim*.
- 9 Nicole Brenez, “Quatre dimensions de l’essai filmique”, pp. 22-24.
- 10 Jean-Louis Leutrat, “Un essai transformé”, en Liandrát-Guigues y Gagnebin (eds.), *L’essai et le cinéma*, p. 239.
- 11 El ensayo literario clásico era una especulación que “ponía de manifiesto un tipo de saber y una forma de escribir plenamente distinguibles de la humanista y la escolástica”. Francisco Sánchez Blanco (ed.) “El ensayo español. Vol. 2. El siglo XVIII”. Crítica, Barcelona, 1997. Pág. 54.
- 12 Jacques Kermabon, “Penser en cinéma”, p. 19.
- 13 Brenez, “Quatre dimensions...”, *op. cit.*, p. 22.
- 14 María Elena Arenas Cruz, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, p. 17.
- 15 Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge, Londres, 1999, pp. 154-155.
- 16 Alain Bergala, “Qu’est-ce qu’un film-essai?”, en Astric (ed.), *Le film-essai: identification d’un genre*, p. 14.
- 17 Cf. Jan Verwoert, “Double Viewing: The Significance of the Pictorial Turn to the Critical Use of Visual Media in Video Art”, en Biemann (ed.) *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*.
- 18 Frente al montaje tradicional que borra sus huellas creando una ilusión de continuidad lineal, la yuxtaposición de materiales heterogéneos (por más que estos aparezcan “unificados” por el discurso verbal que conduce el montaje) resulta ostentosamente evidente. ¿Llama por ello la atención sobre el proceso de construcción de sentido? Sí, pero este carácter autorreflexivo no es necesariamente su única meta: el ensayo no busca tanto *deconstruir* el ilusionismo de la representación como *construir* un discurso reflexivo.
- 19 Aunque se pueda rastrear hasta Eisenstein, tomamos esta noción de Carl Plantinga, que la aplica al cine de no ficción. Cf. Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, 1997, pp. 151-152. A su vez Plantinga se remite a Paul Messaris, que habla de un *propositional editing* cuyos usos más comunes son los de comparar y contrastar, establecer analogías, inferir causalidad o generalizar.
- 20 Ver al respecto el artículo de Bruce Kawin, “An Outline of Film Voices”, en donde establece cinco modos en los que el cine puede utilizar la primera persona: sólo en quinto y último lugar coloca el uso de la narración en off o del “sonido subjetivo”.
- 21 Aquí seguimos la glosa de las ideas de Le Guinn que hace Susan Dermody en “The Pressure of the Unconscious upon the Image: The Subjective Voice in Documentary”, pp. 299-301.
- 22 Brenez, “Quatre dimensions...”, *op. cit.*, p. 23.
- 23 Brenez, “L’Étude visuelle. Puissances d’une forme cinématographique”, p. 347.
- 24 *Ibid.*
- 25 Roland Barthes, *S/Z*, Le Seuil, París, 1970, p. 19. Citado en Brenez, “L’Étude visuelle...”, n. 8, p. 351.
- 26 Cf. al respecto Antonio Weinrichter, “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción”. En Josetxo Cerdán y Mirito Torreiro (eds.) *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid, 2005, pp. 43-64.
- 27 Ver al respecto Jeremy Welsh, “Scratch and the Surface. Contemporary British Video”, *Afterimage*, vol. 13/6, enero de 1986; Stephen Papsen, “The IBM Tramp”, *Jump Cut*, núm. 35, abril de 1990; y Felicia Feaster, “Montage”, *Jump Cut*, núm. 38, junio de 1993.
- 28 Román Gubern, “Cien años de cine”, en Manuel Palacios y Santos Zunzunegui (eds.) *Historia general del cine*, volumen XII, Cátedra, Madrid, 1995, p. 278.
- 29 José Moure, “Essai de définition de l’essai au cinéma”, en Liandrát-Guigues y Gagnebin (eds.), *L’Essai et le cinéma*, p. 28.
- 30 José Moure, “Le cinéma au banc d’essai”. Catálogo del festival Côté Court.
- 31 Citado en Jay Leyda, *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*, Hill and Wang, Nueva York, 1964, p. 65.
- 32 Noël Burch, *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1970, p. 167.
- 33 André Bazin, “Lettre de Sibérie”, *France-Observateur*, 30 de octubre de 1958. Citamos por la traducción que aparece en *Chris Marker: retorno a la memoria del cineasta*, edición a cargo de N. E. Mayo, M. Expósito, E. R. Mauriz. Ed. de la Mirada, Barcelona, 2000, p. 36.
- 34 Alexandre Astruc, “Nacimiento de una nueva vanguardia: la Cámara-stylo”. Traducido en Joaquim Romaguera y Homero Alsina (eds.), *Textos y manifestos del cine*, Cátedra, 1998, pp. 220-224.
- 35 Ángel Quintana, *Roberto Rossellini*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 237.
- 36 Véase el artículo de Thomas Tode, “L’ange de la beauté: Critique et utopie dans *La Rabbia*”, Pier Paolo Pasolini”, incluido en la bibliografía. De él procede la cita de Pasolini que viene a continuación.
- 37 Citado en Santos Zunzunegui, *Orson Welles*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 280. El libro contiene un completo estudio de la obra de Welles para televisión y en formatos no industriales, en donde se alojan muchas de sus tentativas ensayísticas.
- 38 Citado en Jacques Kermabon, “Penser en cinéma”, p. 20.
- 39 Citamos por el guión publicado en Jean-Luc Godard, *Cinco guiones*, Alianza, Madrid, 1973.
- 40 P. Adams Sitney, “Autobiography in Avant-Garde Film”.
- 41 Ver al respecto Josetxo Cerdán, “El misterio Christian François”.
- 42 Paul Arthur, “The Resurgence of History and the Avant-Garde Essay Film”.
- 43 Texto recogido en P. Adams Sitney (ed.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York University Press, 1978.
- 44 Sitney, “Autobiography...”, *op. cit.*, p. 245.
- 45 Michael Renov, “Lost, Lost, Lost: Mekas as Essayist”, recopilado en *The Subject of Documentary*, p. 85.
- 46 Cf. Arthur, “The Resurgence of History and the Avant-Garde Essay Film”, *op. cit.*, p. 66.
- 47 Alter, *Projecting History...*, *op. cit.*
- 48 *Ibid.*, n. 17, p. 8.
- 49 Volker Pantenburg, “Visibilities. Harun Farocki between Image and Text”, en *Harun Farocki. Nachdruck/Imprint, Texte/Writings* (edic. bilingüe), Lukas & Sternberg/Vorwerk 8, Berlín/Nueva York, 2001, p. 20.
- 50 Citado en Pantenburg *op. cit.*, p. 24.
- 51 Jay Ruby, “The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film”, p. 72.
- 52 Cf. Román Gubern, “Las desmemorias de la memoria”, en *Lugares de la memoria*, Espai d’Art Contemporani de Castelló-Ed. Generalitat Valenciana, 2001, p. 191.
- 53 Cf. Christian Keathley, “Trapped in the Affection Image”, en Elsasser, Horwath y King (eds.) *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 70s*, Amsterdam University Press, 2004, p. 302.
- 54 El propio Godard, viejo converso al nuevo formato (piénsese que *Numéro deux* data de 1975), dice que “en vídeo la imagen es menos buena pero es más fácil trabajarla”.
- 55 Hito Steyerl, “La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico”, incluido en el catálogo de la exposición “Ficcions documentales”, Fundació “la Caixa”, Barcelona, 2004, p. 23.
- 56 Biemann, *Stuff It*, *op. cit.*, p. 8.
- 57 Christa Blümlinger, “Harun Farocki... The Art of the Possible”, en *Stuff It*, *op. cit.*
- 58 Citado en Pantenburg, *op. cit.*, n. 14, p. 38.
- 59 Citado en Macdonald y Cousins, *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*, p. 388.
- 60 Joaquín Jordá, “Acróstico incompleto dedicado a Marc Recha”, *Nosferatu*, n.º 46, p. 6.



## LEER ENTRE LAS IMÁGENES'

Christa Blümlinger

En la visión de Alexandre Astruc de la *caméra-stylo*<sup>2</sup> está ya depositada la idea de poder escribir imágenes. En el manifiesto aparecido en 1948 sobre *El futuro del cine*<sup>3</sup> se encuentra la idea correspondiente del ensayo cinematográfico: “Hemos llegado entonces a ese punto [...]: la cámara en el bolsillo derecho del pantalón, la grabación del sonido y la imagen en una banda de meandros y el lento y magnífico desarrollo de nuestro mundo imaginario, un cine de confesión, de ensayo, de revelación, de mensaje, de psicoanálisis, obsesión, una máquina de lectura para las palabras y las imágenes de nuestro paisaje personal”.<sup>4</sup> Según Astruc la obra debería representar una especie de “paisaje interior” del autor, contener la huella de un “yo” cuya consciencia de sí mismo se deposita por así decirlo en los momentos de la escritura. El ensayo filmico debería liberarse de la “dictadura de la fotografía”, abrir un pasaje hacia la representación abstracta de la realidad y permitir al creador cinematográfico decir “yo”, “como el novelista o el poeta y con su obsesión esbozar la catedral oscilante de su película tal y como Van Gogh sabía hablar de sí mismo con

**Según Astruc, la obra debería representar una especie de “paisaje interior” del autor**

una silla puesta en las baldosas de piedra de la cocina”.<sup>5</sup>

Las ideas de Astruc sobre el lenguaje del ensayo tomarían cuerpo en el joven cine francés de los años cincuenta y sesenta. Astruc no llegó a cumplir sus propias aspiraciones como realizador cinematográfico y pasó a convertirse más tarde en uno de los “detractores más salvajes”<sup>6</sup> del cine reflexivo.

Partiendo de la confesión de Chris Marker, “Soy un ensayista”, los críticos cinematográficos de la época certificaron el ensayismo en el “cine de lo real” de jóvenes directores como Alain Resnais, Agnès Varda o Henri Colpi, emparentado con la literatura auto-experimental de un Michel Leiris o Henri Michaux: la atención respecto a la realidad y sus documentos se acompaña de un interés particular en la memoria y el lenguaje<sup>7</sup>.

El film de Alain Resnais *Toute la mémoire du monde* (1956) refleja esta actitud de manera ejemplar al tomar como objetos el arte y el documento en sí mismos: la Biblioteca Nacional es descrita con largos movimientos de cámara como el lugar laberíntico de la memoria



*Toute la mémoire du monde*

humana. El comentario de Rémo Forlani (habla de *un tiempo en el que se resolverán todos los enigmas*, una evocación que remite a la ciencia ficción) se inserta sobre imágenes de la administración moderna en un ir y venir entre el discurso y la imagen para ofrecer una representación ambivalente de una arqueología del saber. Se invita al espectador a desplegar sus propias figuras de pensamiento e imaginación en este campo de tensión o, como lo expresa Bounoure, a desarrollar un universo de imágenes en su cerebro. Lo que ocurre frente al objetivo de Resnais “de repente se transforma y resbalamos de una realidad documental a otra distinta [...];

un escenario del revés que nos remite a nuestra propia imagen”.<sup>8</sup>

Junto al crítico cinematográfico André Bazin, quien adaptando libremente una fórmula de Jean Vigo elevó *Lettre de Sibérie* (1958) de Chris Marker a un “punto de vista documentado” y su “belleza sonora” a un elemento esencial para destacar el papel del lenguaje (verbal) como privilegiado intérprete de la inteligencia,<sup>9</sup> también André S. Labarthe se ocupó en su *Essai sur le jeune Cinéma français*<sup>10</sup> del lenguaje cinematográfico con carácter autobiográfico de Marker que despliega sobre paisajes imaginarios un mundo poético interior: “A través de Siberia Marker nos guía hacia el fondo de sí mismo, hacia el interior de una mitología cuya “realidad” es tan valiosa como la de Siberia”<sup>11</sup>.

André S. Labarthe intentó acotar con su *Essai sur le jeune Cinéma français* la forma distintiva de los films de autor de la generación de la *Nouvelle Vague* en la que se mezclan los elementos documentales y los de ficción. Este artículo se ocupa de directores tan distintos como Louis Malle, Jean Rouch, Alain Resnais o Jacques Rozier y Jean-Luc-Godard. El autor ve su parentesco en que pretenden ser fieles a la realidad mejor de lo que el cine clásico de Hollywood lo logró. Aunque en el texto no se mencionan las dificultades de algunos directores para desarrollar estas formas mixtas, algunos momentos acentuados por Labarthe parecen esenciales (por ejemplo la relatividad de determinados ideales de la puesta en escena). En su opinión este cine debe mucho al film documental: “La transición hacia lo relativo es el signo de una reconciliación entre la pura ficción y el film documental”.<sup>12</sup>

Tomando como referencia *Lettre de Sibérie* de Marker, Labarthe destaca una nueva forma mixta cinematográfica, un cine al que llama *cinéma science-fiction*.<sup>13</sup> Esto significa “que cada uno de los filmes de los nuevos autores se presenta como

**El lenguaje de las películas de Marker y Resnais se caracteriza por venir enunciado bajo la forma del recuerdo**



*Par exemple :  
Iakoutsk, capitale de la République socialiste  
soviétique de Yakoutie, est une ville moderne,  
où les confortables autobus mis à la dispo-  
sition de la population croissent sans cesse les  
puissantes Zym, triomphe de l'automobile  
soviétique. Dans la joyeuse émulation du tra-  
vail socialiste, les heureux ouvriers sovié-  
tiques, parmi lesquels nous voyons passer un  
pittoresque représentant des contrées  
boréales, s'appliquent à faire de la Yakoutie  
un pays où il fait bon vivre !*



*Où bien ?  
Iakoutsk, à la sinistre réputation, est une ville  
sombre, où tandis que la population s'en-  
tasse péniblement dans des autobus rouge  
sang, les puissants du régime affichent inso-  
lément le luxe de leurs Zym, d'ailleurs coû-  
teuses et inconfortables. Dans la posture des  
esclaves, les malheureux ouvriers sovié-  
tiques, parmi lesquels nous voyons passer un  
inquiétant Asiate, s'appliquent à un travail  
bien symbolique : le nivellement par le bas !*



*Où simplement :  
À Iakoutsk, où les maisons modernes  
gagnent petit à petit sur les vieux quartiers  
sombres, un autobus moins bondé que ceux  
de Paris aux heures d'affluence, croise une  
Zym, excellente voiture que sa rareté réserve  
aux services publics. Avec courage et ténaci-  
té, et dans des conditions très dures, les  
ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous  
voyons passer un Yakoute affligé de strabisme,  
s'appliquent à embellir leur ville, qui  
en a besoin...*

### *Lettre de Sibérie*

una forma particular de mezclar la ciencia (el documental) y la ficción”.<sup>14</sup> No se contempla aquí que precisamente el lenguaje de las películas de Marker y Resnais no está marcado sólo por esta mezcla, sino que se caracteriza sobre todo por venir enunciado bajo la forma del recuerdo, una forma inspirada por textos literarios y capaz de lograr un espacio como trazo imaginario entre la imagen y el sonido.

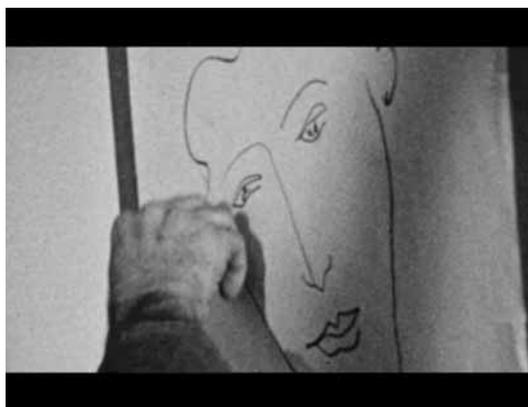
André Bazin apunta en su artículo sobre *Lettre de Sibérie*<sup>15</sup> al efecto sinestésico de los encadenamientos imagen-sonido. Con el montaje “de oído a ojo”, definido por Bazin como horizontal, se refiere a una nueva entidad audiovisual: la imagen no remite (necesariamente) a la que le precede o le sigue de inmediato sino en cierto modo lateralmente a aquello que se dice (en el comentario). Así, la articulación entre estos dos niveles en vez de completar la enunciación la confunde produciendo un exceso de significados. Si el texto (literario) obtiene un significado tan esencial pudiendo ser el punto de

### **En *F for Fake* el espectador se ve frustrado en sus expectativas por la velocidad del montaje**

partida de un trabajo cinematográfico, es posible valorar esto como la anticipación de un cine moderno que trabaja con el lenguaje y la voz y que funciona a través de correspondencias y disociaciones: tras Marker, las películas de Duras, Resnais, Varda, Straub-Huillet o Godard utilizaron este nuevo uso de lo hablado, lo sonoro y lo musical que posibilita un desacoplamiento de los distintos niveles perceptivos. La disyunción de lo sonoro y lo visual produce según Deleuze un “régimen del desgarró”<sup>16</sup>, ya no hay un todo sino dos pistas disimétricas.

Una secuencia central de *Lettre de Sibérie* muestra al espectador el modo de funcionamiento del montaje clásico: gracias a que una escena se repite tres veces consecutivas y cada vez se combina con distintos comentarios (desde la explicación comunista ortodoxa hasta el tono de reportaje aparentemente objetivo) el espectador puede medir la filtración operada por el texto hablado (en voz off) sobre los significados de la imagen.

De manera distinta ocurre en la obra de Orson Welles *F for Fake* (1973): aquí el espectador se ve en cierto modo permanentemente frustrado en sus expectativas por la velocidad del montaje<sup>17</sup>. Welles mantiene un suspense gracias a su modo de sembrar los indicios cuya complejidad se advierte tras visualizar el film en múltiples ocasiones. Se hace entonces evidente que la *consistencia*<sup>18</sup> de ese film está dada por su estructura: no solo los planos individuales se encadenan en una sucesión lineal sino que todo el film es un sistema intrincado de imágenes y sonidos que se refieren los unos a los otros. Welles *materializa* el nacimiento del film mismo para explicar qué ocurre (en el film), de dónde proceden los planos, para hablar de la falsificación y a través de las imágenes, de su propia historia. Congela imágenes en la mesa de montaje para retenerlas durante un instante en su evanescencia y



*F for Fake*

someterlas a su mirada: lo que ve el espectador no es sin embargo la diferencia entre lo “verdadero” y lo “falso” (ni entre lo “documental” y lo “ficticio”), sino el modo de funcionamiento del montaje: el código clásico del “ver/ser visto” conduce por ejemplo a reunir en un segmento narrativo “engañoso” unas imágenes que muestran a Picasso mirando a través de una persiana y después a una hermosa mujer (la escultora Oja Kodar). Cuando Welles de forma irónica alude al engaño del espectador y revela lo previamente contado como *falso (fake)*, se relativizan la transparencia de la representación y la omnipotencia del narrador al mismo tiempo.

**Los ensayos  
fílmicos tienen  
algo provocador, a  
veces destructivo  
en sí**

La duda se convierte así en la piedra angular de una relación de contrapunto entre la imagen y el sonido. No se posiciona sólo contra una reproducción pretendidamente objetiva de un fragmento de lo real sino que empuja conscientemente lo fotográfico a sus límites, al lindero de lo imaginario o de lo no representable. En los intersticios de estos nuevos encadenamientos surge el espacio para lo irresoluble (*Unentscheidbare*), lo no evocable, lo incompatible o lo imposible.

### **Figuras de pensamiento**

Los ensayos fílmicos tienen algo provocador, a veces destructivo en sí: se rebelan contra la desviación de las imágenes documentales hacia lo pintoresco o lo espectacular y dudan de la univocidad de la fotografía. Incluyen al espectador en el discurso fílmico al posibilitar gracias a un montaje “de oído a ojo” (Bazin) una relación recíproca de complemento y puesta en cuestión entre la banda-imagen y la banda-sonora, entre el texto icónico y el literario. A través de confrontaciones dinámicas y una progresión sinuosa se impide al espectador efectuar una soldadura inconsciente entre la imagen y el sonido. Sin embargo no se trata solamente de la ligazón entre lo dicho (en off) y lo visto sino de los cambios que afectan simultáneamente a la imagen y al lenguaje y que deben ser pensados en una relación recíproca de materias.<sup>19</sup> Lo visual se convierte así cada vez más en un complejo audiovisual o en una *SonImage*, tal y como Godard nombró a su productora. Precisamente porque en el ensayo fílmico se parte de una yuxtaposición en gran parte autónoma de las dos “vías”, el sistema de significación sólo se constituye en la interacción de estos dos niveles como una tercera realidad: así se diseñan imágenes legibles o mentales (Gilles Deleuze),<sup>20</sup> figuras de pensamiento que desmontan los sistemas de percepción conven-

En *La Rabbia* Pasolini se propuso reevaluar las imágenes del mundo con un comentario elegíaco, rabioso

cionales. En el ensayo filmico se unen en un proceso dialéctico la visión radical y el trabajo conceptual.

Esta forma de reflexión (una especie de paseo intelectual en el que el individuo medita sobre las preguntas y la utilidad de la vida) ha conservado desde Montaigne determinadas cualidades: sus armas son el humor, la ironía y la paradoja; su principio es la contradicción, la colisión.

Pasolini definió su film de compilación *La Rabbia* (1963) que se propuso reevaluar las imágenes del mundo con un comentario elegíaco, podría decirse “rabioso”, como una obra que es más un ensayo que un relato<sup>21</sup> y que habría de ser entendida más como un trabajo periodístico que como uno creativo. Si esta desvalorización ha de ser entendida como la falsa modestia de un poeta que rodó sobre todo films de ficción, también es cierto que posee cierta tradición. Precisamente en el ámbito germano el ensayo literario estuvo durante largo tiempo mal visto: como un producto híbrido que se pierde con demasiada facilidad en asociaciones deshilvanadas entre el arte y la ciencia. Según Adorno, exhortando a la libertad del espíritu el ensayo no permite que se le prescriba su dominio de competencia: la suerte y el juego le son esenciales, con el ocio de lo infantil se apasiona sin escrúpulos por aquello que otros ya han hecho antes. Comienza con aquello de lo que quiere hablar y cesa allí donde él mismo se siente al final.<sup>22</sup> El mismo espíritu también resuena en el *ensayo filmico* que considera sus descubrimientos como verdades provisionales y se interesa por lo cambiante, lo efímero: “No puedo asegurar mi objeto. Se tambalea y oscila como presa de una embriaguez natural”,<sup>23</sup> se lee en Montaigne. Las cosas observadas presentan este carácter cambiante porque están expuestas al influjo transformador de la mirada. En este sentido Montaigne no se interesa por la esencia del objeto sino que lo aprehende en su transición.

*Ensayo* significa originalmente consideración, examen (del latín *exagium*), la búsqueda inconclusa y cuestionadora que no pretende rastrear lo eterno en lo efímero sino que pretende más bien eternizar lo efímero (Adorno); el lenguaje y el pensamiento son uno (no es casualidad que Montaigne valore la herencia de la retórica)<sup>24</sup> cuando aborda las cosas para a través de ellas abrirse al pensamiento, para poder comprenderse a sí mismo. El ensayo no puede emanciparse de un sujeto que escribe, sus consideraciones no son en absoluto fortuitas o casuales; es, como escribe Musil, más que la simple experiencia (*Versuch*), “pues un ensayo no es la expresión provisoria o accesoria de un convencimiento que en ventajosa ocasión se eleva al grado de la verdad pero que igualmente puede ser estimada como errónea (de este tipo son los artículos y los tratados que los eruditos nos proporcionan como “los desechos de su taller”); sino que un ensayo es la única e inalterable forma que adopta la vida interior de un ser humano en un pensamiento decisivo”.<sup>25</sup>

### La escritura del “yo”

Como un vagabundo intelectual el ensayista lleva al lector/espectador por caminos desconocidos: se somete constatemente a la auto experimentación para inscribir su “yo” en sus reflexiones. Se lee así en Montaigne: “El que ande tras la erudición ha de buscarla donde ella tenga su albergue. No es nada de lo que haga menos profesión. Estas aquí son mis propias ocurrencias a través de las cuales no me propongo sacar a la luz la esencia de las cosas sino a mí mismo”.<sup>26</sup> El retrato al igual que la autobiografía está caracterizado por la separación entre el “yo” escribiente y el “yo” escrito. Por esta razón también en el ensayo filmico se trata siempre de una pregunta sobre la fuente de lo enunciado. En cuanto un texto ensayístico piensa su modo de

enunciación sobrepasa esta separación del pensamiento en el “sí mismo” y el “otro”: las posiciones se diluyen al condicionarse recíprocamente.<sup>27</sup> Al transmitirse la representación de la realidad social a través de la subjetividad, ésta se convierte en su expresión. La reflexión sobre uno mismo es la condición para las consideraciones del ensayista sobre el mundo.

En el ensayo filmico se unen la exploración social histórica y la personal; la experimentación (*Versuch*) y el examen inherentes a lo ensayístico apuntan a su verdadero objeto: las condiciones que determinan la forma de la enunciación lingüística (literaria o cinematográfica). Cuando Roland Barthes dijo en su lección inaugural en el Collège de France que él no habría producido más que ensayos, “un género ambiguo en el que la escritura le disputa al análisis”,<sup>28</sup> insistía con ello en el placer del texto: “La escritura hace del saber una fiesta. El paradigma que aquí propongo no se basa en la partición de las funciones; no pretende situar a los eruditos e investigadores a un lado y a los escritores y ensayistas al otro; sugiere por el contrario que la escritura se encuentra en todas partes dónde las palabras tengan atractivo”.

### Circuitos de imágenes

Ya la estructura de un ensayo filmico se enfrenta a la convención de la cronología y la continuidad. Intenta constituir su coherencia a partir de un sistema de alusiones, repeticiones, oposiciones y correspondencias entre elementos homólogos. Siguiendo la lección de Montaigne, el ensayista no aspira a un relato continuado de naturaleza autobiográfica sino a la creación de un retrato: semejantes notaciones pertenecen más al ámbito de la analogía y la metáfora que al de la narración.<sup>29</sup>

Los ensayos filmicos se oponen a lo lineal, son por así decirlo entretejidos: Chris Marker enlaza



*Sans Soleil*

**En *Sans Soleil* se dice: “Uno no recuerda, uno reescribe la memoria del mismo modo que se reescribe la historia”**

sus recuerdos por imaginación y reflexión en una cadena de asociaciones. Si se puede entender la fotografía como un archivo de la historia, entonces en los filmes de Marker siempre se trata de la reescritura (*Umschreibung*) del recuerdo creado a partir de las imágenes. Así, en un momento de *Sans Soleil* se dice: *Uno no recuerda, uno reescribe la memoria del mismo modo que se reescribe la historia*. Este funcionamiento a posteriori recuerda a la teoría freudiana sobre la formación del mecanismo psíquico por estratificación: de tiempo en tiempo el material de las huellas de la memoria se reordena según nuevas relaciones, sufre una *reinscripción*.<sup>30</sup> En este sentido, filmes como *Sans Soleil*, *F for Fake* (Orson Welles) o *Historie(s) du cinéma* de Godard pueden ser leídos como inventarios autobiográficos de percepciones filmicas.

Del mismo modo que Godard en *Scénario du film Passion* (1982) medita sobre el acto de escri-

bir en el trabajo cinematográfico, *Lettre à Freddy Buache* (1982) se convierte en un *intento* o ensayo (*Versuch*) sobre el cine, en un film que para decir algo de Lausana elige la artimaña artística de la carta *hablada* (por la inconfundible voz de autor) para concebir el film como algo a punto de nacer y de transformarse. “Bastarían tres planos”, dice Godard dirigiéndose a Buache. En otro momento dice: “Te acuerdas de la frase de Lubitsch: si puedes filmar montañas, agua y praderas entonces también puedes filmar seres humanos. Y yo creo que es absolutamente cierto [...] Y me interesa intentar observar un poco las cosas científicamente, intentar encontrar el ritmo en el movimiento de la multitud, encontrar el inicio de la ficción. El verdor, el cielo, el bosque, eso es la novela; el agua, eso es la novela; la ciudad es la ficción. Es la necesidad de la ficción”.

Godard reconstruye Lausana según las categorías de arriba, el medio y abajo en una aproximación cromática: se mueve entre el verde, terrestre y acuático, el azul celestial y el gris del cemento urbano. No se trata de añadir meramente una imagen a la otra, “sino también de clasificar tipos de imágenes y de circular dentro de esos tipos”. Aquí encontramos una imagen mental que toma como objetos de pensamiento los objetos que tienen una existencia propia fuera del pensamiento. Según Deleuze, semejante imagen tiene que “mantener una relación nueva con el pensamiento, directa y distinta a la del resto de las imágenes”.<sup>31</sup>

La voz de Godard no está en el film de entrada, lo busca por así decirlo y lo examina: despoja a los motivos de su realidad objetiva y juega al mismo tiempo con las convenciones formales de la imagen en movimiento; como por ejemplo cuando la cámara sube desde el asfalto hasta los árboles, pasando por una señal de prohibición: “Défense de monter”.<sup>32</sup> Semejante inclusión del nivel gráfico es característica: los signos caligrá-

ficos y los rótulos tienen en Godard un valor propio pero de forma distinta a los del cine mudo. En el cine moderno el significado escrito se encuentra “perturbado”<sup>33</sup> y entra en una relación de tensión con respecto a la imagen y el sonido.

El autor (epistolar) Godard, hablando con frecuencia desde la voz en off, relaciona imágenes con colores, formas, luz y líneas y muestra que también concibe el sonido y la música como un lenguaje: se le ve en el estudio, le da la vuelta al disco (el *Bolero* de Ravel), lo *hace* sonar desde el principio una y otra vez hasta que la música se desprende cada vez más de la imagen de un Godard con auriculares sumergido en una búsqueda obsesiva.

Godard se consagra más explícitamente al acto de escribir en *Scénario du film Passion*. Se trata de desarrollar la obra, de presentar el guión, “de ver”, de mirar lo que se podría ver *si lo invisible se hiciese visible*. Lo que interesa a Godard es el todo audiovisual, la *SonImage*, la idea de que la voz podría ser visible así como el paso que lleva desde la escritura a la imagen, que la convierte en una imagen legible.

La pantalla blanca delante de la cual se posiciona Godard como Jean-Luc Godard en *Scénario du film Passion* y sobre la cual lo probable ha de ser posible con la ayuda de la cámara, esta pantalla se transforma para el cineasta en la *página blanca* mallarmesiana del escritor. La cantidad de aparatos que le rodean, todas esas máquinas parecen estar a la disposición personal de Godard para mostrar la presencia del trabajo cinematográfico, para mostrar y demostrar en vez de narrar. La obra en proceso de elaboración (y quizá la obra de la que se habla) es remitida muy a menudo a la escritura, al texto.<sup>34</sup> Utilizando la pantalla como una hoja de papel sobre la que escribir y en alusión a Rimbaud (*A blanc, E noir, I rouge*)<sup>35</sup> llenándola cual monitor de orde-

**Los rótulos tienen en Godard un valor propio pero de forma distinta a los del cine mudo**



Scénario du film *Passion*

**El cine de Marguerite Duras está ligado de forma radical a un montaje “horizontal”**

nador con las letras del alfabeto, Godard acerca la imagen a la escritura. Sobre la frase *pero tú no quieres escribir, tú quieres ver*, percibir hace surgir una imagen de *Passion*, un fotograma quieto dentro del cual, a través de un efecto de pestañeo, suscita el movimiento de una pulsación muda. La imagen-movimiento revela así la dialéctica del recuerdo compuesta de imaginación y pensamiento.

### Nueva legibilidad

En el cine “moderno” (Deleuze) la imagen visual no es como la imagen “leída” de Eisenstein que a través de la música es dirigida en una dirección determinada e irreversible, ni tampoco una imagen como al principio del cine sonoro en el que el lenguaje era *visto* como algo dependiente de la imagen, sino una imagen que implica una nueva lectura de las cosas mientras que el acto de la palabra se convierte en una imagen

acústica autónoma. La imagen “arqueológica” es *leída* y vista al mismo tiempo en la medida en que rompe el encadenamiento de la forma narrativa clásica que pretendía realizarse ella misma o mejor: por ella misma. La lectura se convierte en una función del ojo, una “percepción de la percepción”<sup>36</sup> que no alcanza la percepción salvo a través de su opuesto: imaginación, memoria, saber. Esta lectura, este “re-encadenamiento”, este cambio de la imagen es definido por Deleuze como una nueva analítica de la imagen.

El cine de Marguerite Duras, nacido a partir de su trabajo literario, está ligado de forma radical a un montaje “horizontal” (Bazin). En los filmes *Aurélia Steiner-Vancouver* y *Aurélia Steiner-Melbourne* (1979) las imágenes se suceden como “consecuencia de la escritura” (Duras): del mismo modo que en *India Song* (1975) las imágenes de una mansión del Bois de Boulogne consiguen evocar el calor sofocante de Calcuta, vemos aquí cómo el Sena se transforma durante un tranquilo trayecto en coche en una playa australiana.

Cuando en *Aurélia Steiner-Vancouver* la narradora ficticia habla del rectángulo blanco del patio, luego de su madre muerta en un campo de concentración cuyo nombre se escribe en una hoja de papel blanca (es también el nombre de la hija que habla), luego otra vez de los ojos cerrados en el rectángulo blanco de la muerte, lo que vemos son imágenes casi abstractas del movimiento de las olas en la playa y de alamedas de abedules que evocan lo indecible de esta historia. La voz habla desde un fuera de campo “absoluto” que Pascal Bonitzer ha denominado “off-off”<sup>37</sup> y se hace cada vez más independiente cuando deja de saberlo y de verlo todo.<sup>38</sup> Como explica Deleuze, la voz en off en el cine de Duras mantiene una *relación de confrontación* con las imágenes visuales: pierde su omnipotencia ganando así su autonomía. Por eso Deleuze habla de una imagen “heautónoma”<sup>39</sup> en la que



*India Song*

**Un texto es alegórico cuando se encuentra redoblado o releído a través de otro**

“los componentes visuales y acústicos están separados por una grieta, un intersticio, un corte irracional”.<sup>40</sup>

Consecuentemente Marguerite Duras denomina a estas dos vías autónomas el film de la imagen y el film de la voz: “Ambos filmes están ahí con una total autonomía... Las voces ya no son voces en off en el sentido habitual de la expresión: no facilitan el desarrollo del film sino que lo disturban y le ponen obstáculos. No pueden ser pegadas al film de la imagen”.<sup>41</sup> Los dos filmes, que existen cada uno de una forma autónoma, se corresponden como vías separadas que mantienen una relación destructiva entre sí. La imagen convertida en audiovisual no se disgrega sino que gana una nueva densidad. Deleuze habla por eso de una “visión de ciego” cuando Marguerite Duras invoca “la voz que mira” y conforma el

lenguaje como algo visible: “Lo que la palabra anuncia es igualmente lo invisible que la mirada sólo ve a través de la clarividencia y lo que la mirada ve es lo que la palabra anuncia como indecible”.<sup>42</sup> Esta estética de la correspondencia recuerda el método de la alegoría<sup>43</sup> utilizado por Baudelaire. El objeto tocado por la intención alegórica, tal y como constató Walter Benjamin, “es conservado y destrozado al mismo tiempo. La alegoría se sujeta a las ruinas. Ofrece la imagen del desorden petrificado”.<sup>44</sup>

### **Redobles y re-encadenamientos**

Se podría definir a Alexander Kluge también como un alegorista en la medida en que se apropia de fragmentos y ruinas para unirlos en una estructura híbrida:<sup>45</sup> *Die Macht der Gefühle* (*La*

*fuerza de los sentimientos*) no se contenta con reciclar metraje visual en una nueva secuencia discursiva, remodela también una especie de música de “segunda mano” (antiguos éxitos, arias, grabaciones históricas) de tal manera que se convierte en un nivel de significado autónomo respecto a la imagen visual. Un texto es alegórico cuando se encuentra redoblado o releído a través de otro<sup>46</sup> y su atractivo radica en recuperar para el presente un pasado distante.

Lo que Deleuze llamó “nueva analítica de la imagen” basada en retomar y re-encadenar las imágenes, se refleja también en los filmes de Kluge y se verbaliza en sus escritos como proyecto: cuando Kluge dice que tiene que “eliminar toda una serie de imágenes”<sup>47</sup> para generar movimiento en los seres humanos se posiciona contra las formas, códigos y atribuciones de significado convencionales de los que se nutre el cine narrativo clásico (especialmente la tradición alemana de la UFA) al igual que una cultura de la imagen audiovisual que sabe distinguir perfectamente entre el documental y la ficción.

El concepto de Kluge del film de autor<sup>48</sup> reactualiza las reflexiones críticas de Walter Benjamin en *Der Autor als Produzent* (*El autor como productor*) que buscan desmitificar y “socializar” la figura del autor. Según Benjamin los aspectos esenciales del papel cambiante del mismo (que ya no es un burgués) consisten en revisar la “separación entre el autor y el lector” para hacer de “los lectores y espectadores colaboradores” y también (y esto es de especial relevancia para nuestra propuesta) en trascender *las barreras entre la escritura y la imagen* como parte de un proceso de “literalización de las condiciones de existencia”.<sup>49</sup>

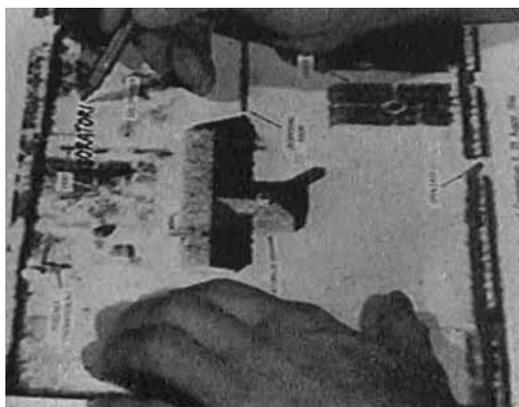
Kluge se refiere explícitamente a la utopía del ensayismo desarrollada por Robert Musil.<sup>50</sup> En su concepción de “la precisión de lo aproximado” se encuentra la idea de una relación de interacción entre la precisión “pedante” y la “imagi-

naría”, es decir un enfoque que busca conciliar la precisión en el detalle y la posibilidad de un “aproximado” sobre un plano de conjunto; Kluge aplica esta idea de lo aproximado<sup>51</sup> a la estética y se posiciona así contra la “compulsión de definición” específicamente alemana, ligada sobre todo a una visión puramente temática que produce en la obra una pérdida de su entorno vecino y de su campo asociativo. Según Kluge semejante actitud caracteriza al nuevo cine alemán: la precisión de los *raccords* y de los enunciados testimonia que los cineastas han interiorizado las consignas con un “celo de colegial aplicado”. Frente a esto podría oponerse la tradición del cine “moderno” (Deleuze) que utiliza, a veces de forma sistemática, los falsos *raccords* y las rupturas entre planos y con ello exige del espectador un esfuerzo considerable de la memoria y de la imaginación; dicho de otro modo, *una lectura*.<sup>52</sup>

No de manera casual busca Kluge en su referencia al cine mudo de la República de Weimar una posibilidad de enfrentarse a la precisión de la tradición alemana a través de una nueva partición de lo visual y lo hablado: por medio de una “división del trabajo”<sup>53</sup> entre la imagen que presenta y la voz que representa, la imagen visual accede a una nueva estética.

En los filmes dotados de una aproximación más filosófica y analítica que autobiográfica-subjetiva o literaria el comentario se transforma en un contrapunto a las imágenes históricas visuales. El ensayo de Harun Farocki *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (*Imágenes del mundo e inscripción de la guerra*, 1988) examina en un movimiento circular documentos de archivo y registros visuales de dispositivos de medición industrial para mostrar la ligazón histórica entre la fotografía y la guerra. Este film, al igual que la trilogía de Hartmut Bitomsky sobre las mitologías alemanas (de la UFA), pone de relieve la

## El concepto de Kluge del film de autor reactualiza las reflexiones críticas de Walter Benjamin en *Der Autor als Produzent*



*Imágenes del mundo e inscripción de la guerra*

rebeldía de los materiales al realizar una crítica de las imágenes a través de una disyunción permanente y de un montaje “horizontal” y manifiesta así la cuestión esencial sobre la composición de la imagen. En *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* el montaje procede por repetición y por permutación: los objetos reaparecen constantemente bajo una forma mutada, no se pasa, como dice Harun Farocki de “la A a la B, sino que gira en un bucle. Se trata de establecer relaciones imagen-sonido o sonido-sonido o imagen-imagen que funcionan por asociación y que no pueden formularse dentro de la lógica de la enunciación”.<sup>54</sup>

Este efecto de la “división del trabajo” entre lo hablado y lo visual también lo logran las disociaciones sonido/imagen de Godard o de Straub/Huillet que no sólo multiplican los significados sino que también los reflejan por ejemplo a través de la referencia al discurso fílmico. Ya que esta novedosa división de lo visual y lo hablado en la “imagen audiovisual” (Deleuze) exige también una nueva lectura, Serge Daney habla de una “pedagogía godardiana” y una “pedagogía straubiana”.<sup>55</sup> Una forma de irritación de Godard sería por ejemplo el uso de citas en *Histoire(s) du cinéma* sobre cuyo origen permanece una duda constante. Godard responde siempre con aquello que otro dice a lo que se afirma o se anuncia. Como dice Daney,<sup>56</sup> con Godard siempre nos enfrentamos a un gran desconocido ya que no se puede determinar la naturaleza de su relación con el buen discurso (ese que él defiende).

*Die Macht der Gefühle* de Kluge recoge la tradición brechtiana de la forma épica para unir material muy diverso bajo la forma de la cita: un tema dado (por ejemplo, la despedida) es la grapa que permite articular las escenas de un film mudo (*Die Nibelungen (Los Nibelungos)*, de Fritz

**Como dice Daney, con Godard siempre nos enfrentamos a un gran desconocido**



*Histoire(s) du cinéma*

**Para Kluge, el cine es pensar y el movimiento fílmico está emparentado con el flujo de pensamientos**

Lang) y las imágenes de una ceremonia fúnebre en el *Bundestag*.<sup>57</sup> Al reelaborar el material (se marca *Los Nibelungos* como cita por medio de un doble diafragma de iris como si se estuviera observando la escena a través de unos gemelos de ópera ficticios) Kluge quiebra el efecto dramático para mostrar la ambivalencia de determinadas formas de espectáculo. No se trata de reinstaurar el significado original de la imagen sino de ampliar su campo, lo que crea una especie de exceso de significado: la película nace entonces, como dice Kluge, “en la cabeza del espectador”.

La voz en off que cuenta (y cuenta también siguiendo el principio numérico) no explica sino que complica y multiplica los significados de las imágenes visuales: cuando Kluge introduce dis-

tintos narradores/-as utiliza una “polifonía” que rompe la omnipotencia de la narración singular y genera un tejido de significados a partir de distintos puntos de vista. Las imágenes desarrollan así una nueva legibilidad. Los filmes de Kluge reúnen sus materiales según un principio de ruptura que se mueve, como dice Miriam Hansen, por los distintos niveles fílmicos, “entre la imagen en movimiento y la escritura, entre imagen, voz y música, entre distintos tipos de “footage”, entre un sentido épico del tiempo y la temporalidad de números, escenarios y miniaturas”.<sup>58</sup> Como en Godard, los cortes no se realizan entre lo sonoro y lo visual sino en lo visual, en lo sonoro y en sus múltiples conexiones, en un sistema de desacoplamientos y microcortes.<sup>59</sup>

Con este sistema Kluge se mueve en varios niveles (históricos) pues toca las tres fases<sup>60</sup> diferenciadas por Deleuze: el film mudo que se caracteriza por el discurso indirecto, el film sonoro que prevee una interacción del discurso directo con la imagen visual y el cine moderno en el que se rebasa la oposición entre lo directo y lo indirecto. Tanto en Godard como en Kluge la relación entre la palabra y la imagen tiene un significado central.

La forma permanece abierta: en los filmes de Kluge se evitan las grandes parábolas dramáticas que dejan sitio a un orden que ordena pequeños episodios uno detrás de otro, el material documental y de ficción se mezclan. Heide Schlüppmann ve en este último principio un retorno afortunado a formas de representación del primer cine (mudo) por medio de las cuales se realiza una crítica del cine establecido y de sus esquemas de identificación.<sup>61</sup> Se anula así el poder del género.

El cine es, para Kluge, pensar: el movimiento fílmico está emparentado con el flujo de imágenes y pensamientos.<sup>62</sup> En sus filmes el corte, al igual que en Welles y Godard, se convierte en un

**Godard en  
*Histoire(s) du  
Cinema*: “El cine  
sustituye nuestra  
mirada por un  
mundo que se  
adapta a nuestro  
deseos”**

intersticio en el que, según Deleuze, “el poder del pensamiento retrocede en beneficio de lo impensado del pensamiento”.<sup>63</sup> No se trata de unir imágenes, una “cadena ininterrumpida de imágenes en la que una es la esclava de otra” como se dice en *Ici et ailleurs* de Godard, sino de escoger otra imagen para una dada para crear un *entre dos* que coloca al pensamiento en el interior de la imagen. En este espacio vacío es posible el cuestionamiento radical de la imagen. Ya Alexandre Astruc en referencia a Welles se posicionó contra las metáforas y las metonimias del montaje ante las que prefería las relaciones de pensamiento dentro de la imagen: el film debía encontrar la forma de un lenguaje tan riguroso que “el pensamiento se inscriba directamente en la película sin desviarse por las pesadas asociaciones de imágenes”.<sup>64</sup> Cuando el montaje deja de referirse a la sucesión de imágenes que separa y divide, convierte la secuencia o sucesión de imágenes en una *serie*.<sup>65</sup> El nuevo encadenamiento ocurre a través del troceado o por la transformación de los estratos: el intersticio se hace autónomo.

En este intersticio el espectador puede crear polos de reflexión o de tranquilidad. Posibilita una lectura oscilante que se mueve entre la imagen y el lenguaje, el presente y el pasado, entre una dimensión espacial de la fotografía y una temporal del comentario referido a lo pasado. Surge una imagen leída en el sentido “benjaminiano”, una imagen que porta “el sello del instante crítico y peligroso que funda toda lectura”.<sup>66</sup>

En el ensayo filmico ocurren colisiones entre las imágenes, sobre todo entre la banda sonora y la banda imagen: las fracturas resultantes sirven como medio para instalar la duda, para doblar la mirada hacia sí mismo por así decirlo en lugar de poner obstáculos a través de la amalgama subrepticia de las imágenes y los sonidos. Es lo

que se formula de manera programática en *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard: *El cine sustituye nuestra mirada por un mundo que se adapta a nuestros deseos*. Esta frase no procede del off (-off) sino que relampaguea fragmentada como los fragmentos de la historia del cine sobre los que se inscribe como escritura, como (v)ideograma y signo del pensamiento en el film: entre las líneas de este texto Godard se hace *legible* como narrador de filmes que ha visto en el cine y que ha hecho él mismo más tarde. El vídeo sirve aquí como instrumento de análisis que declara al fotograma el átomo del cine del que Godard siempre repite que ha de ser “descompuesto”. Los nuevos significados no nacen sólo en los pasajes entre la escritura, la imagen y el sonido sino también entre los medios cine, fotografía y vídeo.

## NOTAS

- 1 Publicado como introducción a Christa Blümlinger y Constantin Wulff (eds.), *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen film*, Sonderzahl, Vienna, 1992. En la traducción francesa que aparece en Suzanne Liandrat-Guigues y Murielle Gagnebin (eds.), *L'Essai et le cinéma*, Champ Vallon, Paris, 2004, se incluye esta nota introductoria: “Este texto se publicó por primera vez en 1992 como introducción a un libro sobre el ensayo filmico (...), resultado de un simposio y un ciclo de cine celebrado en Viena (Austria). Por esta razón no contempla las publicaciones de los últimos quince años. No obstante, el texto intenta confrontar dos planteamientos distintos (francés y alemán), en su día escasamente correspondientes, de una problemática y de una forma cinematográfica”. Traducción del alemán original de Marta Muñoz Aunión.
- 2 Cámara estilográfica. [Nota de la traductora]
- 3 Alexandre Astruc, “L’avenir du cinéma”, *La Nef*, n° 48, noviembre 1948, pp. 46-53 (reeditado en *Trafic*, n° 3, verano 1992, pp. 151-158). (Véase también Astruc, “Naissance d’une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo”, reeditado en *Trafic*, n° 3, verano 1992). [Trad. castellana: “Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo”, en J. Romaguera y H. Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1998.]
- 4 *Ibid.*, p. 53 (reedición, p. 157).
- 5 *Ibid.*, p. 49 (reedición, p. 153).
- 6 Raymond Bellour, *Alexandre Astruc*, Seghers, 1963, p. 71.
- 7 Véase R. Bellour, “Un cinéma réel” en *Art Sept*, n° 1, 1963, pp. 5-28. Sobre este punto, p. 20.
- 8 Gaston Bounoure, *Alain Resnais*, Seghers, Paris, 1962, p. 67.
- 9 André Bazin, “Chris Marker. Lettre de Sibérie”, en *France-Observateur*, 30 octubre 1958, reeditado en Bazin, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Cahiers du cinéma, 1983, pp. 179-181.
- 10 André S. Labarthe, *Essai sur le jeune Cinéma français*, Paris, 1960.
- 11 *Ibid.*, p. 39
- 12 *Ibid.*, p. 19.
- 13 Cine ciencia-ficticio. [Nota de la traductora]
- 14 *Ibid.*, p. 39.
- 15 Bazin, “Lettre de Sibérie”, *op. cit.*
- 16 Gilles Deleuze, *L’image-temps. Cinéma 2*, Editions de Minuit, 1985, p. 350. [Trad. cast. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós]
- 17 Véase Dominique Villain, *Le montage au Cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 1991, p. 143. [Trad. cast. *El montaje*, Cátedra]
- 18 *Ibid.*, p. 142.
- 19 Véase Raymond Bellour, “La double hélice”, en *Passages de l’Image*, Paris, 1990, pp. 37-56. [Edición trilingüe (inglés, catalán y castellano) del mismo título: Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1991.]
- 20 Las imágenes mentales se inscriben en una relación directa con el pensamiento haciendo de los objetos exteriores objetos de pensamiento; remiten a “actos simbólicos”, a “sentimientos intelectuales”. Cf. Deleuze, *L’image-mouvement. Cinéma 1*, Éd. de Minuit, 1983, p. 268. [Trad. cast. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós]
- 21 Véase Karsten Witte, “Die Kosmogonie eines Autors, *La Rabbia* von Pier Paolo Pasolini”, en *Freiburger*, n° 42, 1989, pp. 98-104.
- 22 T. W. Adorno, “Der Essay als Form”, en *Noten zur Literatur I*, Frankfurt/M., 1981, p. 10 y siguientes.
- 23 Michel de Montaigne, *Essais*. Libro III, cap. 2.
- 24 Véase Ralph-Rainer Wuthenow, “Epílogo” a la traducción alemana de los *Ensayos* de Montaigne, pp. 299 y siguientes.
- 25 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbeck bei Hamburg, 1978, vol. 1, p. 253.
- 26 Montaigne, *op. cit.*, Libro II, cap. 10.
- 27 Véase Michael Renov, “History And/As Autobiography: The Essayistic in Film and Video”, en *Frame/Work*, vol. 1/3, 1989, pp. 6-13.
- 28 Roland Barthes, *Leçon*, Ed. du Seuil, 1978, pp. 7 y 20.
- 29 Véase M. Beaujour, *Miroirs d’encre*, Paris, 1980; Bellour, “Autoportraits”, en *L’Entre-Images. Photo, Cinéma. Vidéo*, Paris, 1990 ; pp. 271-337, aquí p. 287 y siguientes.
- 30 Véase Sigmund Freud, *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main, 1975, p. 185.
- 31 Deleuze, *L’image-mouvement, op. cit.*, p. 268.
- 32 Prohibido subir. [Nota de la traductora]
- 33 Deleuze, *L’image-temps, op. cit.*, p. 321.
- 34 Véase Bellour, *Autoportraits, op. cit.*, p. 333.
- 35 Primer verso del poema de Arthur Rimbaud *Vocales* recopilado por Paul Verlaine en la obra *Illuminaciones*. [Nota de la traductora]
- 36 Deleuze, *L’image-temps, op. cit.*, p. 319.
- 37 Véase Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix*, Paris, 1976, p. 31 y siguientes.
- 38 Véase Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, 1982, p. 26 y siguientes.
- 39 Término procedente de la filosofía. “Heautonomía” es la auto legislación. Kant habla junto a la autonomía del entendimiento y la razón de una “heautonomía” del juicio (Urteilkraft) a través de la cual éste se otorga una norma. R. Eisler, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. www.textlog.de [Nota de la traductora]
- 40 Deleuze, *L’image-temps, op. cit.*, p. 327.
- 41 Marguerite Duras, *La femme du Gange*, Gallimard, 1973, p. 103 y siguientes. Citado en Deleuze, *L’image-temps, op. cit.*, p. 327.
- 42 Deleuze, *L’image-temps, op. cit.*, p. 340.
- 43 Véase Veronika Rall, “Die Grenzen des Textes. Zu Marguerite Duras, *Die grüne Augen*”, en *Frauen und Film*, n° 46, pp. 11-118. Aquí p. 113.
- 44 Benjamin, “Zentralpark”, en *Illuminationen*, Frankfurt am Main, 1977, p. 235 y siguientes.
- 45 Véase Stuart Liebman, “Why Kluge?”, en *October*, n° 46, otoño 1988, pp. 5-22, sobre este punto p. 21.
- 46 Véase Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism”, en *October*, n° 12, primavera 1980, pp. 67-86.
- 47 Kluge, en *Ästhetik und Kommunikation*, n° 53-54, diciembre 1983, p. 184.
- 48 Véase Heide Schlüppmann, “‘Unterschiedenes ist gut’. Kluge, Autorenfilm und weiblicher Blick”, en *Frauen und Film*, n° 46, febrero 1989, pp. 4-20, sobre este punto p. 8.
- 49 Benjamin, “L’auteur comme producteur”, conferencia pronunciada el 27 de abril de 1934 en el Instituto de estudio del fascismo en París aparecida en Benjamin, *Gesammelte Schriften II, 2*, Frankfurt am Main, 1977, p. 689 y siguientes. Trad. castellano *Illuminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, Taurus, 1975, pp. 115-134.
- 50 Véase Guntrain Vogt, “Ästhetik und Ethik im Essayismus Alexander Kluges”, en *Augen-Blick*, n° 10, junio 1991, pp. 83 y siguientes. Vogt intenta describir el ensayismo de Alexander Kluge a través de un análisis de sus textos autobiográficos y sus escritos teóricos que adoptan a menudo ellos mismos un tono ensayístico. La conexión intertextual entre los textos de Kluge y sus filmes se ha mencionado pero no ha sido analizada.
- 51 Alexander Kluge (ed.), *Bestandsaufnahme: Utopie, Film*, Frankfurt am Main, 1983, p. 223 y siguientes. Cf. Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften (El hombre sin atributos)*, Reinbeck bei Hamburg, 1978, vol. 1, p. 247. En Musil: “En efecto, no existe sólo una precisión imaginaria (que en realidad no existe) sino también una pedante y ambas se diferencian en que la imaginaria se atiene a los hechos y la pedante a las creaciones de la imaginación”.
- 52 Véase Noël Burch que en sus análisis se refirió sin embargo a Ozu: *Pour un observateur lointain*, en *Cahiers du cinéma-Gallimard*, Paris, 1982, p. 174 (citado en Deleuze, *L’image-temps, op. cit.*, p. 322).
- 53 Burch, citado arriba, pp. 186 y siguientes.
- 54 Farocki, “Über das allmähliche Verfertigen von Gedanken beim Filmemachen”, entrevista de Christa Blümlinger en *Falter* 21/91.
- 55 Serge Daney, en *Cahiers du cinéma*, n° 305, p. 6.
- 56 Daney, *La rampe*, Paris, 1983, pp. 85-95.
- 57 Cámara baja del Parlamento alemán. [Nota de la traductora]
- 58 Hansen, “Reinventing Nickelodeon: Notes on Kluge and Early Cinema”, en *October*, n° 46, otoño 1988, pp. 179-198, aquí p. 195.
- 59 Véase Deleuze, *L’image-temps, op. cit.*, p. 325.
- 60 *Ibid.*, p. 314.
- 61 Schlüppmann, *op. cit.*, p. 8.
- 62 Kluge, *Utopie Film, op. cit.*, p. 11.
- 63 Deleuze, *L’image-temps, op. cit.*, p. 237.
- 64 Astruc, “Naissance d’une nouvelle avant-garde”, *op. cit.*, p. 149 Deleuze,
- 65 Deleuze, *L’Image-temps, op. cit.*, p. 362.
- 66 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, 1982, p. 578.





## A LA BÚSQUEDA DEL CENTAURO: EL CINE-ENSAYO<sup>1</sup>

Phillip Lopate

Mi intención es definir, describir, analizar y elogiar un género cinematográfico que apenas existe. Mi condición de cinéfilo y ensayista personal me lleva a querer examinar estos dos intereses combinados a través de trabajos de directores dedicados al ensayo cinematográfico. Aunque casi todos los géneros literarios tienen un equivalente cinematográfico, da la impresión de que los directores de cine recelan del ensayo y este hecho en sí mismo despierta mi curiosidad. Creo que el motivo radica en que, a pesar de que Alexandre Astruc acuñara un término tan tentador y utópico como la *caméra-stylo* (cámara-pluma), la cámara, al fin y al cabo, no es una pluma y resulta bastante complicado pensar con ella como lo haría un ensayista.

Desde que empecé a buscar filmes-ensayo, los expertos cinematográficos a los que consulté no tardaron en sugerir candidatos con escasas probabilidades, teniendo en cuenta lo que un ensayo es para mí. Clasificaron como “ensayos”, de un tipo u otro, los abstractos poemas fílmicos de Brakhage, las magistrales tomas panorámicas de Jancso, los trascendentales dramas de Tarkovsky, e incluso el *remake*, supuestamente subversivo

para el género, de *Little Shop of Horrors*. Sin embargo, en mi opinión, estos ejemplos evidencian la confusión existente entre un estilo reflexivo y autoconsciente y uno ensayístico. Mientras que un ensayo tiene que reflexionar o meditar, no toda sensibilidad meditativa es ensayística. Tomemos a Brakhage como ejemplo: a pesar de la extraordinaria dedicación de su obra o la satisfacción lírica de sus imágenes, yo me siento incapaz de seguir un argumento coherente y de saber con seguridad cuál es su opinión respecto a, por ejemplo, el juego de luces en un cenicero durante cuarenta minutos. Así que permítanme sugerir que, en lugar de apresurarnos ansiosamente a llenar el vacío, podría ser importante, como punto de partida, reconocer la inmensa ausencia y escasez de filmes-ensayo.

¿Qué quiero decir exactamente con film-ensayo? Antes de poder contestar a esta pregunta tengo que dar un paso hacia atrás y explicar lo que un ensayo literario significa para mí. El ensayo es tanto una tradición como una forma, y una forma bastante diferenciada: prefigurada por autores clásicos como Cicerón, Plutarco y Séneca, cristalizada con Montaigne y Bacon, impul-

<sup>1</sup> Publicado en Charles Warren (ed.) *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*. Wesleyan University Press, Hanover, 1996. Traducción de Susana Antón.

**Un ensayista incapaz de sorprenderse a sí mismo en el proceso de escritura acabará por aburrirnos**

sada con el ensayo familiar inglés del Dr. Johnson, Addison y Steele, Hazlitt, Lamb, Stevenson, Orwell y Virginia Woolf, propagó una vertiente americana con Emerson, Thoreau, Mencken y E.B. White, hasta llegar a nuestros contemporáneos Didion, Hoagland, Gass y Hardwick. También existe una tendencia europea de ensayo filosófico que se extiende desde Nietzsche hasta Weil, Benjamin, Barthes, Sartre, Cioran y otros; y una tradición ensayística japonesa que incluye a Kenko, Dazai, Tanizaki, etcétera.

Es más fácil elaborar una lista de los ensayistas profesionales que definir su forma proteica. Según el *American Heritage Dictionary* se trata de “una composición literaria breve sobre un único tema y que, por lo general, expone los puntos de vista personales del autor”. Aunque desafío a cualquiera a sintetizar en un único tema o a definir como breves los tardíos e incoherentes ensayos de Montaigne, sí que estoy de acuerdo en que el ensayo expone puntos de vista personales. Esto no significa que utilice siempre la primera persona o que sea autobiográfico, sino que rastrea los pensamientos de una persona mientras él o ella intenta deshacer una especie de nudo mental, sea cual sea su número de hebras. Un ensayo es una búsqueda que tiene como objetivo descubrir lo que uno piensa sobre algo.

Normalmente el ensayo sigue una dirección descendiente helicoidal. Trabaja desde la suposición preliminar para alcanzar un núcleo más complejo de sinceridad. El motor narrativo que impulsa esta forma no es “¿Qué opinión se supone que debo tener sobre X?” sino “¿Qué pienso realmente sobre X?”. Por eso, el ensayista suele interpretar con frecuencia el papel de inconformista, actuando en contra de los principios predominantes.

Por lo general, los ensayistas se asignan el papel del hombre/mujer superfluo, el *belletrist-*

*ta* marginal. El contrapunto a esta humildad, el “¿Qué sé yo?” de Montaigne, es la libertad mental y un cierto desparpajo ante las modas y la autoridad. El ensayista ostenta con orgullo la confusión de un alma independiente que busca el camino en medio de la oscuridad y el aislamiento.

Adorno, en *El ensayo como forma*, vio exactamente el método anti-sistemático, subjetivo y no metódico del ensayo como su promesa radical e hizo un llamamiento a que la filosofía moderna adoptase su forma, en una época en la que los sistemas autoritarios de pensamiento suscitaban suspicacia. Nietzsche hizo la célebre afirmación de que toda filosofía es una psicopatología disfrazada. El ensayista suele comenzar confesando una patología, prejuicio o limitación para, más tarde y en el mejor de los casos, pasar a un nivel de sabiduría general que, siendo generosos, podría denominarse filosofía.

Independientemente de los giros y cambios que acontezcan a lo largo de su camino e independientemente de lo profundas y morales que sean sus conclusiones, un ensayo no suscitará interés duradero si no muestra también un cierto brillo o chispa estilística. Para el ensayista matar al toro no es suficiente; su faena tiene que tener más de sutileza que de carnicería. La frescura, honestidad, autoexposición y autoridad deben imponerse sucesivamente. Un ensayista capaz de argumentar de forma solemne y exquisita pero incapaz de sorprenderse a sí mismo en el proceso de escritura acabará por aburrirnos. Un ensayista vulnerable y sincero pero incapaz de proyectar autoridad parecerá lamentable y simplemente patético, perdiendo así el derecho a que le prestemos atención. Está claro que no es una tarea fácil. Los lectores tienen que sentirse incluidos en una conversación real, tienen que sentir que les está permitido avanzar a través de procesos mentales de contradicción y digresión,

## Nunca he visto una película de la época del cine mudo que pueda considerarse un film-ensayo

pero siendo conscientes de una rotundidad formal que se desarrolla simultáneamente en un segundo plano.

Un ensayo es una continua formulación de preguntas que no tiene que encontrar necesariamente “soluciones” pero sí representar a la vista de todos la lucha por la verdad. Lukács, en su interesante publicación *Sobre la esencia y forma del ensayo*, escribió: “El ensayo es un juicio, pero lo esencial y determinante en él no es el veredicto (como ocurre con el sistema) sino el proceso de juzgar”.

A continuación, intentaré definir las cualidades que, en mi opinión, son propias del cine-ensayo. Empezaré con la propuesta más cuestionable:

I  
Un film-ensayo tiene que contener palabras en forma de texto, bien hablado, subtulado o intertitulado. Digan lo que digan respecto a la visualización como centro del pensamiento, me niego a aceptar la idea de que un discurso ensayístico pueda crearse con un mero flujo de imágenes en medio de un silencio sepulcral. Y esta opinión es igualmente aplicable a películas compuestas de imágenes con ruidos incidentales de fondo, como el exquisito trabajo de Robert Gardner, *Forest of Bliss*, o *Het oog boven de put (El ojo por encima del bien)* de Johan van der Keuken. A pesar de sus muchas virtudes, en mi opinión estos no son filmes-ensayo. Para ser honesto, nunca he visto una película de la época del cine mudo que pueda considerarse film-ensayo. Hay quien me ha dicho que la obra de Dziga Vertov *Tri pesni o Lenine (Tres cantos sobre Lenin)* transmite su contenido conceptual únicamente a través de sus imágenes. Admito que expone un mensaje ideológico claro, como también lo hace, digamos, *Le sang des bêtes* de Franju. Pero el hecho de transmitir un mensaje político a través

de imágenes no significa que un trabajo sea ensayístico. Si fuese así también llamaríamos ensayos a los anuncios o los carteles políticos. Tanto la película de Franju como la de Vertov parecen (para utilizar la etiqueta de Vertov) más “melódicas” que ensayísticas.

## 2

El texto tiene que representar una voz única, bien la del director o la del guionista. En caso de combinarlas, éstas deben fundirse para que parezcan hablar desde una única perspectiva. Un ensayo no es un mero collage de citas textuales. No hay nada de malo en que un ensayo contenga muchas citas (pensemos en Montaigne), pero siempre y cuando exista una perspectiva unificada en torno a ellas. Sé que Walter Benjamin solía soñar con la idea de un ensayo redactado íntegramente con citas pero nunca tuvo el tiempo suficiente para llevarlo a cabo. De todas formas, si hubiese llegado a redactarlo, ese ensayo nunca habría sido lo que nos atrae de Benjamin, su convincente y sensible voz y su proceso de pensamiento. Cuando leo una descripción de un folleto de *Anthology Film Archives* de un super-8 japonés “tipo ensayo” en el que “se utilizan algunas palabras de Dostoievsky, otras de Susan Sontag, Rimbaud y Bob Dylan, creando una serie de imágenes superpuestas que al final construyen una imagen innata”, sé que ni siquiera tengo que verlo para saber que ésta no es mi idea de film-ensayo.

## 3

El texto tiene que representar el intento de trazar una línea de discurso razonado sobre un problema. No estoy del todo seguro de cómo poner a prueba este criterio, pero reconozco cuándo no se cumple. Por ejemplo, el inolvidable texto de Jonas Mekas en *Lost, Lost, Lost* funciona como un poema incantatorio, pero no como un ensayo.

Ya debería quedar claro que estoy utilizando el término “film-ensayo” a título descriptivo y no honorífico. Existen magníficos trabajos cinematográficos no clasificados como ensayo y pésimos trabajos clasificados como tal.

#### 4

El texto tiene que transmitir algo más que información; tiene que tener un firme punto de vista personal. La voz en off del documental estándar que nos habla sobre, digamos, la cría de arenques es esencialmente periodística, no ensayística. Ni siquiera el astuto trabajo *Tierra sin Pan* de Buñuel, que parodia la anónima y objetiva perspectiva documental absteniéndose de mostrar la opinión del propio Buñuel sobre Las Hurdes, es una obra ensayística. El elemento del que carece se hace patente de inmediato al contrastar la película con *Mi último suspiro*, maravillosa autobiografía de carácter idiosincrático.

#### 5

En último lugar, el lenguaje del texto debería ser lo más elocuente, interesante y lo mejor escrito que fuera posible. Puede que este punto parezca más una valoración estética que una condición. Sin embargo, lo incluyo porque estoy seguro de que uno nunca esperaría que una colección de los mejores ensayos del año incluyera una obra escrita con una dicción condescendentemente simple y primaria. Por lo tanto, se supone que tampoco debería escuchar este tipo de lenguaje desleído en un film-ensayo. El hecho de que magníficos escritores de los años treinta de la talla de Hemingway o Dudley Nichols utilizaran, con el fin de llegar a las masas, un discurso tan limitado y paternalista en sus narraciones para *The Spanish Earth* (*Tierra de España*) y *The 400 Million* de Joris Ivens, cuando hubiesen podido escribir ensayos genuinos, representa, lamentablemente, una oportunidad perdida.



*Noche y niebla*

Los que consideren que el cine es, ante todo, un medio visual pueden objetar que mis cinco criterios no tienen en cuenta en ningún momento el tratamiento de las imágenes. No es que intente despreciar el componente visual de las películas; más bien al contrario, es lo que más me atrae y más me seguirá cautivando de este medio. La cuestión no es que me centre en el valor del texto con el fin de ensalzar las palabras por encima de las imágenes ni que niegue la importancia del análisis visual formal, sino que simplemente no creo que el tratamiento de las imágenes *per se* dictamine que una obra deba clasificarse como film-ensayo. Después hablaré más detalladamente sobre la relación existente entre el sonido y la imagen en este género. Ahora, permítanme analizar algunos ejemplos.

Vislumbré por primera vez el centauro que representa el cine-ensayo con *Nuit et brouillard* (*Noche y niebla*, 1955) de Alain Resnais. Mientras lo veía en la universidad fui consciente de que el guión de Jean Cayrol contenía una belleza

**No creo que el tratamiento de las imágenes *per se* dictamine que una obra deba clasificarse como film-ensayo**



*Noche y niebla*

lingüística totalmente opuesta al machacante tratamiento que normalmente se daba al Holocausto:

“A veces un mensaje cae al suelo. ¿Lo recogerá alguien? La muerte hace su primera selección. La segunda la hará al llegar, entre la noche y la niebla. Hoy, en la misma vía, el sol brilla. La recorreremos lentamente. ¿En busca de qué? ¿Los rastros de los cadáveres que cayeron, al abrirse las puertas? ¿O las huellas de aquellos conducidos a los campos a punta de pistola, entre perros ladrando y proyectores deslumbrantes, con las llamas del crematorio a lo lejos, en uno de aquellos escenarios nocturnos que tanto les gustaban a los nazis?”.

La voz de la banda sonora era una voz mundana, cansina, oprimida por la necesidad de

refrescar aquellos horrores que tan pronto se habían quedado desfasados. Era una voz auto-interrogadora, como la de un verdadero ensayista, dubitativo, irónico, revoloteando y buscando la esencia de su tema. “¿Cómo descubrir lo que queda de la realidad de estos campos cuando es repudiada por los que los construyeron e insondable para aquellos que los soportaron?” Mientras tanto, las refinadas tomas panorámicas de Resnais conformaban un equivalente visual de su paciente búsqueda de significado histórico en lugares ahora vaciados de su infame actividad.

Puede que suene grotesco, pero sentí más placer por el embriagador uso del lenguaje de Cayrol que depresión por el tema tratado, tema que ya conocía en profundidad por haberme criado en el Brooklyn judío. Esa voz en off se quedó grabada en mi mente durante años: “La única

**Años después volví a sentir un escalofrío similar al de *Noche y niebla* al ver *Oratorium pro Prahú*, de Nemec**

señal... pero hay que saberlo, son los arañazos en el techo”. Ese “pero hay que saberlo” (*mais il faut savoir*) insertado en medio de la frase de una forma tan astuta me estremeció como un pellizco inesperado y agresivo: su interpelación directa quebraba el contrato neutral con el espectador y me forzaba a admitir una conversación, con todas las responsabilidades que ésta conlleva.

Años después, volví a sentir un escalofrío similar al ver un documental, por el contrario, convencional. *Oratorium pro Prahu (Oratorio de Praga)*, de Nemec, sobre los acontecimientos acaecidos en la Checoslovaquia de 1968. Las imágenes mostraban tanques rusos avanzando entre la multitud y, en ese momento, el narrador decía algo así como (cito de memoria): “Normalmente no sabemos a quién echar la culpa de las masacres, así que recurrimos a causas históricas generales, etc. Pero esta vez sí que sabemos quién dio la orden de abrir fuego. Fue el capitán —“ y la cámara se aproximaba a la cabeza de un hombre del ejército soviético. Volví a sentir una especie de placer impúdico. No porque supiera quién era ese oficial ruso, sino porque me encantó esa forma tan súbita de reventar la civilizada elegía de la Primavera de Praga, que nos catapultaba hacia una mentalidad más típica del Este europeo, la de los ajustes de cuentas tribales, viejos recuerdos y humor sardónico: ese cerdo ruso puede habernos acribillado pero aquí lo hemos identificado y ésta es su cara, por si acaso el milenio de la justicia llegara algún día. Más tarde, identifiqué esa voz atípicamente maliciosa del comentario como una intrusión ensayística.

Existen elementos ensayísticos que colorean determinadas películas de Chris Marker, Alexander Kluge, Jon Jost, Ralph Arlyck, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Joris Ivens, Pier Paolo Pasolini, Dusan Makaveiev, Jean-Marie Straub, Yvonne Rainer, Woody Allen, Wim Wenders, Hartmut Bitomsky, Orson Welles,

## **El verdadero ensayista por excelencia en el medio cinematográfico es Chris Marker**

Ross McElwee y Robb Moss; los cortometrajes de Alain Resnais, *Roma* de Fellini, *Roger and Me* de Michael Moore, *Looking for Langston* de Isaac Julian, *Lightning Over Braddock* de Tony Buba, *Academy Leader* de Morgan Fisher, *Le Testament de Orphée* de Cocteau, *My Dinner with André* de Louis Malle, *Swimming to Cambodia* de Jonathan Demme y seguro que muchos otros que he olvidado o se me han pasado por alto. Hablar aquí sobre todos ellos es una tarea imposible, así que me centraré en unos cuantos con la esperanza de poder dar una idea del potencial y obstáculos de la forma y de distinguir entre los verdaderos filmes-ensayo y aquéllos que sólo tienen un tinte ensayístico.

El verdadero ensayista por excelencia en el medio cinematográfico es Chris Marker. *Lettre de Sibérie* (1958), *Le mystère Koumiko* (1965) y *Sans Soleil* (1982) son sus filmes-ensayo de mayor pureza. No obstante, parece tener una empedernida tendencia ensayística que surge hasta en sus documentales de mayor orientación a la entrevista, como *Le Joli Mai* o sus películas de compilación como *Le fond de l'air est rouge*. En las películas de Marker existe una tensión entre el estilo documental políticamente comprometido, modesto y de izquierdas heredado de la tradición de los años treinta y de Ivens, y un tono personal irreprimentemente montaignesco. Tiene reputación de elusivo y tímido, cualidades que, a primera vista, no son las más apropiadas para un ensayista personal y, sin embargo, quizás debido a que desarrolló un yo tan diverso y complicado (ex combatiente de la resistencia, novelista, poeta, director de cine), puede exhibir lo suficiente de ese yo como para transmitir una intensa percepción de individualidad y proteger al mismo tiempo su intimidad. También tiene el don aforístico del ensayista que le permite manifestar una personalidad histórica colectiva, un plural en primera persona incluso cuando la pri-

mera persona singular se mantiene en suspenso. Por último, Marker tiene el impulso ensayístico de decir la verdad, atributo que no siempre resulta cómodo para un artista comprometido.

Una película como *Lettre de Sibérie* que, en un principio, parece el amable testimonio de un compañero de viaje occidental al bloque soviético, termina envolviéndonos en una contradicción tras otra. Si la película al final permanece en la Izquierda es por ese tono más humorístico que siniestro con el que Marker revela los aspectos problemáticos de la vida siberiana. En un pasaje especialmente ingenioso, Marker interpreta el mismo material de tres formas diferentes en base a tres diferentes posiciones ideológicas. Desmitifica así la falsa objetividad de los documentales, aunque de una forma más suave a la habitual en este tipo de procedimientos. La secuencia también muestra uno de los enfoques clave de Marker como ensayista cinematográfico, la concepción de la banda sonora de la película a posteriori, en base al material filmado. Por lo general, en Marker suele haber un pronunciado intervalo entre el ojo rápido y la mente de lenta asimilación que describe, meses o incluso años más tarde, el significado de lo que ha visto. Esta demora explica una cierta nostalgia por el presente fugaz y una melancolía por el inherente desvanecimiento de la realidad de las imágenes fotografiadas. Es como ese pasaje de *Tristes trópicos* en el que Claude Lévi-Strauss lamenta que el viajero/antropólogo siempre llega demasiado pronto o demasiado tarde. En el caso de Marker, su cámara llega a tiempo para grabar los acontecimientos pero su mente y su corazón tardan demasiado en captarlos sin apreciarlos lo suficiente en el momento.

Esta demora también permite a Marker proyectar una comprensión histórica sobre un material que de lo contrario sería trivial o neutral. El ejemplo más dramático es la ceremonia de entre-

## Los lugares y la nostalgia por la patria son temas habituales de los filmes-ensayo

ga de medallas en Cabo Verde, África, que se muestra en *Sans Soleil*. Marker nos explica que hace falta avanzar un año en el tiempo para que podamos saber que ese hombre al que el Presidente está entregando la medalla será quien le derrocará. Al explicar que el oficial creía merecerse algo más que una medalla, tenemos la escalofriante sensación de que estamos viendo una tragedia sangrienta al estilo Macbeth, una tragedia que nos ha sido revelada en el mismo momento en el que la idea pasa por primera vez por la cabeza del advenedizo. Pero tal y como comenta Marker en otra parte de la película: “Bueno, la historia sólo sabe amarga a aquellos que esperan un sabor dulce de ella”.

*Sans Soleil* es la obra maestra de Marker y quizás una de las obras maestras del género ensayo. Resulta irónico que Marker opte por la estrategia ficticia de que sea una voz femenina (Alexandra Stewart, en la versión inglesa) la que lea los pasajes de las cartas de un amigo, Sandor Krasna. Obviamente, el compañero Krasna es un doble del autor ligeramente ficcionalizado, como es el caso de Elia, el alias de Charles Lamb. El montaje de la película se realizó en su mayor parte durante la década de los setenta. En ese periodo Marker formaba parte de una comuna política y prefirió no incluir su auténtica firma (la línea “Concepción y edición: Chris Marker”, enterrada entre la larga lista de créditos, es la única información que le acredita como autor de la película). Esto puede explicar en parte la tímida banalidad de esconderse tras “Krasna”. Por otro lado, el uso de la tercera persona para sus comentarios produce el efecto distanciador de otorgarles un respeto y peso que quizá de otra forma no habrían inspirado. Cuando Stewart lee pasajes de las cartas de Krasna, introduciéndolos con “una vez me escribió” o “él dijo”, el efecto que se crea es casi el de un retrato verbal en un funeral. Marker parece estar anticipando y cele-

**Marker afirma: “La poesía nace de la inseguridad, y de la ausencia de algo”**

brando, con mordaz deleite, su propia muerte, proyectando en el proceso una figura más mítica de sí mismo.

“Él escribió: He viajado alrededor del mundo varias veces y ahora sólo me interesa la banalidad. En este viaje, he seguido su pista como un caza recompensas”. Los lugares y la nostalgia por la patria son temas habituales de los filmes-ensayo: *Sans Soleil* es una meditación sobre lugares en la época de la aviación en jet, en los que la disponibilidad espacial desvanece los límites de la percepción del tiempo y la memoria. Si Wim Wenders lamenta (en *Tokyo Ga*, por citar un ejemplo entre otros) que los lugares empiecen a parecerse entre sí, como un aeropuerto, lo que Marker tiene son ansias geográficas y de diferenciación local; si algún lamento tiene, ése es el de sentirse como en casa en demasiados lugares. Atraído en particular por Japón, visita sus lugares favoritos de Tokio y la narradora dice: “Esa alegría que nunca antes había sentido al regresar al hogar y que doce millones de habitantes anónimos siempre le ofrecen”. Marker/Krasna es un hombre de entre la multitud fascinado por el anonimato; es un romántico que rastrea San Francisco buscando los lugares en los que Hitchcock rodó *Vertigo*; es un coleccionista de memorias (“Se puede decir que me he pasado la vida preguntándome sobre la función del recuerdo”) que asocia de forma explícita el recuerdo y la reescritura.

La anterior película japonesa de Marker, *Le Mystère Koumiko*, puede leerse como una especie de conmovedora lucha de poder entre una enérgica y joven mujer que vive en el presente y un director de cine de mediana edad decidido a convertirla en pasado y memoria mediante el proceso del encaprichamiento. Absorbe su vitalidad, la “reescrive” meditando sobre su imagen filmada, quizás poseyéndola así a ella y a su misterio de la única forma que puede.



*Le Mystère Koumiko*

*Sans Soleil* es un trabajo de gran envergadura que tiene todo lo que uno puede imaginar: tiempo, vacío, Japón, África, videojuegos, tiras cómicas, listas de Sei Shonagon, entierros de animales domésticos, reliquias, manifestaciones políticas, muerte, imágenes, apariciones, suicidio, el futuro, Tarkovsky, Hitchcock, religión y el absoluto. El nexo de unión es la perspectiva de soltero, melancólica, ingeniosa y con un toque de humor de Marker frente a los fragmentos del mundo moderno, observándolos momento tras momento e intentando al menos buscar un sentido poético en ellos. “La poesía nace de la inseguridad –dice–, y de la ausencia de algo”, en cuyo momento vemos una lucha de espadas de samuráis en la televisión.

Casi llegué a pensar que el excelente ejemplo de Marker, la “revolución” del acceso al vídeo y el creciente número de artistas conceptuales y depuestos académicos encaprichándose con los Portapaks y los baratos accesorios de rodaje iban a desembocar en el desarrollo de toda una escuela de cine-ensayo en los setenta y ochenta. Existía no sólo el potencial técnico sino también un círculo de distribución de locales alternativos, universidades y museos que promovían el “cine personal” como alternativa al producto comercial. Pero el cine-ensayo no terminó de llegar y,



*Le Mystère Koumiko*

**Jon Jost es otro director independiente que ha experimentado de forma intermitente con elementos ensayísticos**

en su lugar, se produjo una explosión de películas con carraspeos ensayísticos como uno más de los muchos ruidos en la cámara de ecos de referencias cruzadas estéticas que, en última instancia, “subvertían”, para usar la jerga de moda, la mera noción de una única voz.

La desgracia del cine-ensayo fue que justo cuando llegó su momento técnico las tendencias intelectuales del momento, como la deconstrucción, el postmodernismo, el arte de la apropiación, las nuevas formas del feminismo y el marxismo, modernizadas con una crítica semiótica de los medios de comunicación, cuestionaron la validez de una única voz autoral. Prefirieron, en su lugar, demostrar una y otra vez el grado de condicionamiento y sometimiento que las imágenes a nuestro alrededor nos imponen. No se trata de cuestionar estos argumentos pero silen-

cian la voz ensayística: dado que si el propio yo no es otra cosa que una construcción social y la individualidad no es otra cosa que una ilusión burguesa cuya intención es conservar el status-quo, en ese caso lo que hay que hacer para ser “trasgresor” y estar a la última es satirizar lo que otros han dicho, apropiarse del contenido y hacer un collage con todo.

Algunas prometedoras jóvenes directoras experimentales, como Abigail Child, Laurie Dunphy y Anita Thatcher, produjeron películas de “metraje encontrado” en las que se mofaban del patriarcado mediante un montaje deconstruccionista. Otras como Trinh T. Minh-ha hicieron lo que yo llamaría “películas de texto” (*Reassemblage, Surname Viet Given Name Nam*), en las que abordan una materia como el colonialismo o la opresión de las mujeres a través de una

remodelación de voces y metraje manipulado. Los videos de Steve Fagin sobre Lou-Andreas Salomé y el *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert utilizaron escenarios de marionetas al estilo Syberberg con resultados fascinantes, extravagantes y elusivos. DeDe Halleck y Anthony McCall desmontaron y reconstruyeron con astucia el *caso Dora* de Freud sin dejar lugar para la duda en cuanto a sus posturas políticas pero sin mostrar con claridad su propia interpretación.

Estas películas son asombrosamente intelectuales y efectivas hasta cierto punto por la forma en la que acotan los temas seleccionados. No obstante, lo último que cualquiera de sus creadores haría es decirnos directa y firmemente lo que piensa realmente sobre esos temas.

*Privilege* (1990), una reciente “película collage” de Yvonne Rainer, es un caso que nos sirve: este trabajo mezcla escenas dramáticas, material de archivo, entrevistas ficticias, textos escritos, secuencias documentales y así sucesivamente en una atractiva exploración entrelazada de la menopausia y el racismo. Jonathan Rosenbaum defendió este trabajo en el periódico *Chicago Reader* de la siguiente forma: “Desde el punto de vista narrativo, el sexto largometraje de Yvonne Rainer tarda una eternidad en comenzar y otra eternidad en acabar. Por lo demás, sus fronteras están mal definidas, el propio guión es objeto de continuas interrupciones, se demora o se prolonga hasta el infinito, se pospone con frecuencia y casi se olvida... Sin embargo, abordado como ensayo, *Privilege* se desarrolla como un solo argumento de múltiples facetas, iluminado de forma uniforme por una rabia candente e ingeniosa, sin duda una cacofonía de voces y discursos, pero una cacofonía intencional y significativa en la que todas las voces nos hablan tanto a nosotros como entre ellas”. Por mucho que simpatice con la postura de Rosenbaum, lo que está diciendo es básicamente que lo único que hay

**En *Speaking Directly: Some American Notes* Jost no ha intentado comprenderse a sí mismo de verdad**

que hacer es reclasificar una especie de materia carente de argumento como ensayo y todo encaja de inmediato. ¡Hasta los ensayos tienen argumento! Da la casualidad de que me encanta la película de Rainer, si bien todavía no puedo aceptar una “cacofonía de voces y discursos” como un ensayo. Salí del cine y aún no tenía claro cuál era exactamente el argumento de Rainer sobre la menopausia o lo que intentaba decir sobre la relación de ésta con el racismo, aparte del hecho de que ambos implican sentirse como un intruso. Probablemente ella diría, “no estoy intentando decirte nada, estoy intentando que pienses”. Bien, eso es lo que hace un ensayo, aunque un ensayo también nos dice lo que su autor piensa.

Jon Jost es otro director independiente que ha experimentado de forma intermitente con elementos ensayísticos. Hace poco analicé la obra de Jost, *Speaking Directly: Some American Notes* (1972-1974), a la que el propio director se refiere como un “film-ensayo”. Me pareció insufriblemente irritante. Mi reacción se debe en parte a la solemne persona que adopta Jost, carente de humor, odiándose a sí mismo y tediosamente sermoneador. Admito que todos los ensayistas pueden mostrar la parte más odiosa de su personalidad pero normalmente lo compensan con algo de encanto. En el caso de Jost, quería esconderme bajo el asiento cada vez que aparecía en la pantalla. Le podría haber aplaudido si hubiese hecho un verdadero trabajo ensayístico, pero, en su lugar, crea otro híbrido collage de atroces historias de Vietnam y citas simultáneas de noticieros nocturnos para causar un efecto irónico; con definiciones de diccionario que sugieren algo sobre lingüística; ensordecedores ataques verbales al imperialismo; entrevistas de *cinéma-vérité* a sus amigos y amante; e insertos de gran amplitud y prepotente autorreflexión que nos informan de que esto es una película, como si no lo



*Ici et Ailleurs*

supiéramos. Los pasajes autobiográficos de Jost cuando se dirige a la cámara sugieren un mayor potencial para una película del género ensayo. No obstante, sus afirmaciones sobre su vida o relaciones, en las que censura a sus padres con una simple frase para tacharlos respectivamente de criminal de guerra y de enigma, son tan vagas e inverificables, que el auto-análisis resulta evasivo y superficial. Puede que todo sea intencional, que se trate de un autorretrato de un sujeto desagradable. Sin embargo, definitivamente tengo la impresión de que Jost no ha intentado comprenderse a sí mismo de verdad, sino que simplemente ha subsumido su autorretrato en categorías socio-históricas mayores y más comprensivas. (He oído que Jost se ha redimido con un trabajo ensayístico de mayor calidad titulado *Plain Talk and Common Sense*. Si es así, supongo

que debo esperar a que se demuestre que estoy equivocado).

La mayor influencia en el primer Jost, y de hecho en la mayor parte de los cineastas independientes que han utilizado de forma selectiva maniobras ensayísticas sólo para abandonarlas o socavarlas, es evidentemente Jean-Luc Godard. Godard puede ser hoy en día el mayor artista cinematográfico de nuestra era. No lo discutiré. Pero considerando estrictamente la evolución del cine-ensayo, su influencia tiene pros y contras. Y es debido a que Godard es el maestro del escondite, es el gran provocador. Justo cuando piensas que le tienes, se escaquea. Cuando susurra comentarios en *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, ¿cómo podemos estar seguros de que ésas son realmente sus opiniones? Es demasiado modernista, divisionista, disociacionista y artista del

**Considerando estrictamente la evolución del cine-ensayo, la influencia de Godard tiene pros y contras**

***Lettre à Jane*  
resuelve uno de  
los problemas  
clave de los  
filmes-ensayo:  
qué hacer con el  
aspecto visual**

collage como para ser sorprendido expresando sus puntos de vista tan directamente. (Esto plantea una interesante cuestión lateral: ¿hasta qué punto la estética modernista es en sí misma contraria al ensayo? Es cierto que el ensayo permite en gran manera la fragmentación y disyunción y sin embargo consigue recomponer su integridad resistiéndose a la alienación, al menos a través del poder de una voz sintetizadora y personal con sus suposiciones humanistas pasadas de moda).

Godard ha empleado con frecuencia el término “investigaciones” al describir su enfoque fílmico, sobre todo después de 1968. Este término conlleva un posicionamiento científico que permite a Godard presentar, digamos, tomas inexpressivas de diez minutos de duración de una línea de montaje. A través del “tiempo real” evoca de forma evidente el tedio que nos hará empatizar con los trabajadores de la fábrica. (No sólo no lo consigue sino que por desgracia sólo logra impacientarnos con la pantalla. Esto es un claro ejemplo que ilustra lo que yo llamaría la falacia del pensamiento mágico del tiempo real.) Digamos que en términos generales, la palabra “investigaciones” resulta apropiada para hablar de los intentos de no-ficción de Godard, que no “ensayos”. Las dos posibles excepciones son  *Ici et Ailleurs* (1974) y *Lettre à Jane* (1972).

*Ici et Ailleurs* representa tanto el intento sorprendentemente sincero de Godard por reflejar la frustración que causa hacer una película sobre la lucha palestina como un intento típicamente modernista “de tejer un texto y romperlo en pedazos, de crear una ficción y arruinar sus pretensiones” (André Bleikasten). Dos voces, “él” y “ella”, se persiguen en la banda sonora, diciendo cosas como: “Demasiado sencillo y demasiado fácil dividir el mundo en dos. Demasiado fácil decir que los ricos están equivocados y que los pobres tienen la razón. Demasiado fácil. Dema-



La foto de Jane Fonda en *Lettre à Jane*

siado fácil y demasiado sencillo. Demasiado fácil y demasiado sencillo dividir el mundo en dos”. Godard utiliza aquí el método de repetición incantatoria y leve variación de Gertrude Stein con el fin de crear una experiencia cubista de lenguaje. Resulta efectivo a la hora de hacernos reflexionar sobre si una verdad no es menos válida por ser sencilla. Sin embargo, yo no diría que el texto, con ráfagas de eslóganes entrecortados con arabescos verbales, sea un intento de discurso ensayístico razonado.

Por otro lado, *Lettre à Jane* es una muy meditada aunque molesta provocación de dos desagracedidos unidos por el simple hecho de ser hombres. Ellos son Godard y Jean-Pierre Gorin y ella es la estrella de cine femenina que tan generosamente colaboró con ellos en su largometraje *Tout Va Bien*, cuyo presupuesto no se habría podido afrontar de no ser por ella. Hay algo de ridículamente injusto en su lenguaje impersonal y didáctico cuando Godard y Gorin, como puros interrogadores policiales, critican el

**Ya hay todo un subgénero de filmes-ensayo sobre la “película que podría haber sido, o fue, o todavía podría ser”**

grado de inclinación supuestamente neocolonialista y etnocéntrico de la cabeza de Jane Fonda cuando ésta aparece para escuchar de forma simpaticante a un campesino vietnamita. *Lettre à Jane* abre nuevas posibilidades para el cine-ensayo, aunque sea por resistir audazmente toda tentación de deslumbrar nuestra vista (su contenido visual se reduce a la foto de periódico de Fonda y a unas cuantas fotos fijas más) y por permitir el predominio sin complejos de la voz en off. *Lettre à Jane* también resuelve uno de los problemas clave de los filmes-ensayo, qué hacer con el aspecto visual. Lo consigue haciendo del análisis semiótico de la imagen su auténtico tema. El resultado es, se quiera o no, un film-ensayo. Y, a pesar de una frialdad digna de Robespierre, en general me gusta, aunque sólo sea por su incondicional confianza en el poder de la prosa expositiva.

El ex socio de Godard, Gorin, pasó a desarrollar un estilo de cine-ensayo personal mucho más verdadero en sus propios largometrajes *Poto and Cabengo* (1982) y *Routine Pleasures* (1985). En *Poto and Cabengo* Gorin toma como punto de partida una historia sensacionalista, al parecer verídica, de dos hermanas que inventan su propio lenguaje para convertirlo en una reflexión sobre la adquisición del lenguaje. De la misma forma que Joan Didion y otros ensayistas del nuevo periodismo se implicaban en la historia, la narración de Gorin también incluye sus dudas y la sensación de desasosiego que le causa el tipo de película que está intentado hacer, interrogándose no sólo a sí mismo sino también a los supuestos del género documental. A pesar del cliché del Nuevo Documental que hace de la dificultad de conseguir el material necesario el aspecto esencial del trabajo finalizado, Gorin aporta a este respecto una voz flexible y autoirónica (el cineasta expatriado con acento francés, demasiado listo y vago para su propio bien) y el

resultado es un deleite. En *Routine Pleasures* prescinde completamente del “gancho” de una noticia, alternando con descaro dos cosas que casualmente había filmado, aficionados a los trenes de juguete y el crítico de cine y pintor Manny Farber. Intenta tejer una conexión entre estas materias que en realidad no tienen conexión alguna (¿es algo así como recrear el mundo de una forma ideal?). Su finalidad no es otra que la de justificar que se ha gastado el dinero que había recibido para la producción de una televisión europea. El resultado es una obra perversamente voluntariosa e imprevisible sobre la difusa línea existente entre el arte y las aficiones (la película en sí misma parece una demostración de esto). Es un trabajo que permite conocer más a fondo la personalidad inerte y seductivamente inteligente de Gorin. No obstante, al centrarse más en sí mismo como sujeto eleva el nivel de nuestras expectativas: por ejemplo, habiendo reconocido a Farber como su mentor, el discreto rechazo de Gorin a sincerarse respecto a la personalidad de Farber y su dinámica de asesoramiento le deja a uno decepcionado. En ambos largometrajes, Gorin parece interesado en las huellas del género ensayístico, pero todavía es demasiado tímido y reservado a la hora de compartir todos sus pensamientos.

Uno de los temas naturales de los filmes-ensayo personales es la propia realización de películas, ya que habitualmente es lo que los directores conocen y por lo que más se preocupan. Ya hay todo un subgénero de filmes-ensayo sobre la Película Que Podría Haber sido, O Fue, O Todavía Podría Ser. *Appunti per un'Orestiade africana* (1970), de Pasolini, es una especie de cuaderno de notas en celuloide en el que el director expone sus ideas preliminares sobre el reparto, la música o la política general de un proyecto que nunca llegó a hacerse realidad. Puede ser que el rodaje de estas “notas” agotara el entu-



*Filming Othello*



siasmo que podría haber dedicado a la filmación del clásico. Dada la abstracción de su versión de *Medea*, simplemente preferiría ver un film-ensayo de Pasolini pensando cómo haría un *Orestes* en África antes que ver realmente el producto acabado. Las secuencias de apertura son prometedoras; hace su casting filmando a gente que pasa por la calle y nos dice: “Este joven hombre podría ser Orestes”; muestra un noticiero de un desfile militar africano, diciendo: “Éste podría ser el ejército griego”; y especula sobre localizaciones hipotéticas: “Este podría ser el campamento griego”. Ofrece impresiones turísticas ambiguas, como, “El terrible aspecto de África y su soledad, la monstruosa forma que la Naturaleza puede adoptar”. Se dice a sí mismo, “El protagonista de mi película... tiene que ser la gente”, y se mantiene dando vueltas a la cuestión del coro. Todo bien hasta el momento. Sin embargo, después, la película abandona estos pensamientos durante diez minutos en los que aparece Gato Barbieri ensayando con un instrumento de viento, y una pesada discusión escenificada en la que Pasolini pregunta a un grupo de perplejos estudiantes de intercambio africanos cómo se sienten respecto a la Orestíada.

Lo tentador y frustrante de *Appunti per un'Orestiade africana* es que un narrador de la estatua intelectual y moral de Pasolini muestre sólo una parte de su mente. Si hubiese escrito un ensayo sobre el mismo tema, seguro que se hubiese esforzado más por hacer de sus pensamientos el centro de atención. (Pasolini podía ser un ensayista muy convincente y persuasivo). La forma de collage final del film parece dictada claramente por el material disponible en la fase de edición más que por cualquier intento meditado de entender. J. Hoberman lo ve de otra forma: “*Appunti* es una película que requiere un espectador activo, la narrativa deconstructiva requiere que sea usted el que realice el montaje de la película de Pasolini en su cabeza”. Estoy totalmente a favor del espectador activo pero me parece que esto es perdonar a Pasolini. “Deconstructivo” no debería convertirse en una excusa multiusos para poder presentar metraje irresuelto y dispuesto de cualquier manera.

*Filming Othello* (1978), de Orson Welles, resulta mucho más satisfactoria como ensayo cinematográfico sobre el proceso de realización de una película y sobre lo que podría haber sido. Esta brillante, aunque apenas vista, auto-exége-

***Filming Othello*, de Orson Welles, resulta mucho más satisfactoria que *Appunti per un'Orestiade africana*, de Pasolini**

sis consiste, en su mayor parte, en la imagen de Welles sentado de espaldas a un monitor de televisión mientras habla a la cámara para mantener, tal y como él lo expresa, una “conversación” sobre la filmación de *Otelo*. La conversación es, por supuesto, el centro de la tradición del ensayo personal. Habiendo afirmado que leía a Montaigne a diario, Welles difícilmente podría resultar naïf en este aspecto. Estaba realmente sumido en el fluctuante y picante discurso del maestro francés.

Welles, renombrado narrador y actor digno de una compulsiva contemplación, resuelve con su propio carisma el eterno problema de qué hacer con las imágenes en un film-ensayo. Y lo hace de una forma tan sencilla como llenar la pantalla consigo mismo mientras habla. De repente nos encontramos cara a cara con nuestro ensayista en lugar de escuchar una voz incorpórea. Fragmentos de secuencias de *Otelo* (remon-tada), una relajada conversación durante la comida sobre la obra entre Welles y los actores Michael MacLiammoir y Hilton Edwards, y metraje de Welles dirigiéndose a un público de Boston, proporcionan la suficiente variación visual a su busto parlante.

Lo que resulta tan refrescante en su forma de hablar es su discurso honesto y extremadamente inteligente sobre cosas que ama, Shakespeare y el cine. Este Welles se parece bien poco al petulante de los *talk shows* nocturnos. De hecho, el público tiene el privilegio de escuchar, como quien no quiere la cosa, a un genio del arte dramático mientras éste comparte sus pensamientos y dudas sobre una de sus más importantes producciones. Medita para sí mismo y también parece dictar un ensayo en voz alta (a pesar de que probablemente fue escrito de antemano). Por otro lado, también está actuando, por lo que no podemos evitar valorarlo al mismo tiempo como actor, la forma en la que agita su cabeza de

**De repente nos encontramos cara a cara con nuestro ensayista, en lugar de escuchar su voz incorpórea**

lado a lado o eleva sus cejas. La investigación de Jonathan Rosenbaum sobre la realización de *Filming Othello* nos permite saber más acerca del artificio que se esconde detrás de esta conversación en apariencia natural. Aparentemente fue rodada a lo largo de varios años, con equipos de televisión que cambiaron y trabajaron bajo la estricta dirección de Welles. (Ver “Orson Welles’s Essay-Films and Documentary Fictions”, Rosenbaum, Cinematograph n° 4, 1991).

Welles nos habla de las vicisitudes de la filmación de *Otelo*: cómo se le acercó un productor italiano que le dijo “Tenemos que hacer *Otelo*”; cómo había planeado originalmente el rodaje, en un estudio con planos generales y tomas largas; y cómo después de que el productor italiano se declarara en bancarrota se vio obligado a emplear localizaciones naturales improvisadas, rodando en todo el mundo, y a emplear un montaje rápido para disimular los cambios; cómo tuvo que crear una armadura martilleando latas de sardinas; y otras batallas de guerra. Lo cuenta de una forma exótica, “como un cuento de Casanova”, saltando hacia atrás y adelante en su cronología, saltándose cosas, incurriendo en digresiones que van del sustancioso análisis shakespeariano a las anécdotas y las críticas que recibió la película. “No hay forma de evitar estos... lapsos en una autobiografía”, se disculpa, mientras más tarde nos pide disculpas por divagar y no citar las críticas negativas. Estas disculpas ayudan a crear confianza y complicidad, a la manera clásica del ensayista personal.

Vlada Petric (“*Filming Othello*”, Film Library Quarterly, 1980) apunta que, después de recitar soliloquios tanto de Otelo como de Iago como “una especie de compensación por el deficiente sonido de la copia original”, Welles “admite que su Otelo ‘no hace justicia a la obra’; no obstante, afirma que la película se encuentra entre sus obras favoritas... ‘Creo que era demasiado joven para este papel y me gustaría poder haberlo

hecho de nuevo’.” La película actual representa, en cierta forma, ese “hacerlo de nuevo”.

La otra película de Welles denominada también film-ensayo, *F for Fake* (*Fraude*, 1975), está mucho menos lograda como tal. En gran parte se debe a que Welles muestra mucho más interés en mixtificar y hacer alarde de su imagen de mago Próspero que en abrirnos su mente. Nunca termino de estar convencido de que Welles hace todo lo posible por decirlo todo sobre el arte de la falsificación; está tan obsesionado con una defensa fácil del artificio que olvida transmitir su propia sinceridad, algo que un ensayista tiene que hacer. Prefiere conseguir que consintamos tímidamente en que todo arte es una especie de mentira antes que conmovernos. Los críticos cinematográficos académicos, que sobrevaloran la autorreflexividad cinematográfica y la atención a la “estructura” narrativa, adoran ese chiste fácil que nos hace cuando promete que todo lo que acontecerá durante la próxima hora del filme es pura realidad. Después, hacia el final, nos cuenta un cuento chino, sin avisarnos antes de que los sesenta minutos ya han llegado a su fin. Sin embargo, *F for Fake* me gusta porque su florido y locuaz Welles hace que aprecie mejor al tan maravillosamente civilizado y humano Welles de *Filming Othello*.

Antes de morir, Welles estudiaba la posibilidad de hacer otro autoanálisis cinematográfico, *Filming The Trial*. Si se tienen en cuenta los anteriores proyectos de Welles con elementos ensayísticos, como *Portrait of Gina e It's All True*, es evidente que había pasado a profesar una seria devoción al cine-ensayo. En una entrevista de 1982, el propio Welles dijo: “El ensayo no tiene fecha de caducidad, porque representa la contribución del autor, por muy modesta que sea, al momento en el que éste fue hecho”.

Se podría decir que toda narración en primera persona tiende a ser ensayística, porque desde

**Es evidente que Welles había pasado a profesar una seria devoción al cine-ensayo**

el momento en el que un “Yo” empieza a definir su posición y visión del mundo se pone en acción el potencial para el discurso ensayístico. La narración cinematográfica en primera persona resulta complicada por la disyunción existente entre la voz subjetiva de la banda sonora y la objetividad material en tercera persona que la cámara tiende a otorgar a todo lo que fotografía, guste o no. Directores como Robert Bresson, Joseph Mankiewicz y Woody Allen, atraídos por la primera persona, han explotado astutamente esta tensión. La narración en primera persona suele otorgar a las películas un carácter libresco, por una parte, porque se ha utilizado con mucha asiduidad en películas adaptadas de novelas y, por otra, porque la mirada retrospectiva sobre el supuesto “ahora” de la película superpone una perspectiva meditativa. Incluso un filme como *I Walked with a Zombie* (*Yo anduve con un zombi*) empieza a parecer estudiado y literario en el momento en el que escuchamos el comentario en boca de Frances Dee llevándonos hacia acontecimientos que comenzaron en el pasado.

La narración en primera persona también despierta el apetito de confesiones. Pensemos en los extraños acentos de la Isak Dinesen de Meryl Streep en el primer comentario en off de *Out of Africa* (*Memorias de África*): esperamos que la temblorosa autoprotección de esa voz se rompa y pase a ser menos cautelosa. El resto de la película juega al gato y al ratón con esta promesa confesional (que al final no se cumple, en gran parte).

Las películas con narradores en primera persona son un buen punto de partida para buscar fragmentos de cine-ensayo. En especial, películas autobiográficas como *Sherman's March y Backyard* de Ross McElwee, *Roger and Me* de Michael Moore, *The Ties That Bind y Sink or Swim* de Su Friedrich, *Lightning Over Braddock* de Tony Buba, *Lightning Over Water* (*Relámpago*



*Sherman's March*

sobre agua) y *Tokyo Ga* de Wim Wenders, *Le Testament de Orphée* de Cocteau y *Une histoire de vent* de Joris Ivens.

Al igual que el diario es correctamente considerado un género literario diferente al ensayo, las películas diario como *Sherman's March* y *David Holzman's Diary* tienen una estructura diferente a la de los filmes-ensayo. La diferencia radica en que ésta sigue una cronología lineal y reacciona ante acontecimientos diarios, en vez de seguir un argumento mental. Sin embargo, existen muchas superposiciones entre ellas, tal y como demuestra el meditativo y digresivo narrador de McElwee en su maravillosa obra *Sherman's March* (1986). Aquí McElwee juega con la auto-ironía, apostando visiblemente por nuestra simpatía mientras pide a los espectadores que juzguen a su personaje soltero como racional y

ensimismado. De hecho, la última parte de la película se convierte en una fábula moral contemporánea en la que el narrador entrega su poder de juicio a su amiga Charlene, que se convierte en la voz de la sabiduría y vitalidad, diciéndole lo que ha estado haciendo mal con las mujeres. Este giro ofrece una conclusión pero también refuerza la sospecha de que lo que McElwee quiere es que leamos a su "Ross" como leeríamos a un personaje ficticio que se engaña a sí mismo.

El uso de la primera persona invoca el potencial de un narrador poco fiable, un mecanismo que solemos reservar estrictamente para la ficción; ensayistas desde Hazlitt hasta Edgard Abbey han jugado con un personaje afianzado entre el encanto y la mordacidad, invitando de forma alternativa la complicidad y la alienación

**Las películas diario como *Sherman's March* tienen una estructura diferente a la de los filmes-ensayo**



*Roger and Me*



### Existe una enorme diferencia entre el hecho de escribir sobre uno mismo y filmarse a uno mismo

del lector. La diferencia radica en que el ensayista mantiene la fe en sus narradores, mientras que McElwee al final deja plantado a “Ross”. Es una estrategia efectiva e incluso sirve para aniquilar purgativamente el ego, pero socava la identidad del trabajo como film-ensayo: por muy engañado que pueda estar, el ensayista tiene que tener la última palabra en su propio ensayo.

*Roger and Me* (1989) de Michael Moore promete ser, en un primer momento, un film-ensayo modélico. El director propone, durante los primeros veinte minutos, un sólido narrador que nos cautiva: vemos a sus padres, el pueblo en el que creció, sus desventuras en los cafés de San Francisco. A continuación y para nuestra decepción, Moore prescinde paulatinamente del aspecto personal de su narrador, dejando espacio para una serie de “coloridas” entrevistas: la señora de los conejos, el sheriff desahuciador, la mística ex-feminista, el apologista de General Motors. Es cierto que introduce un motivo recurrente de sí mismo intentando enfrentarse a Roger Smith, presidente de GM, pero esta estructura de suspense de un falso carácter naif pasa a ser una farsa demasiado mecánica, y ninguna de sus posteriores apariciones nos permite

apreciar con mayor profundidad el personaje o la mente de Moore .

Es como si el director consiguiera que picásemos ofreciéndose a sí mismo como cebo para arrastrarnos a su sermón anti-capitalismo corporativo. Se ha analizado en profundidad la deformación fáctica de *Roger and Me* y sus arrogantes manipulaciones de la verosimilitud documental al servicio de una polémica política. Yo sigo creyendo que es una película magnífica, hasta cierto punto, y aunque no doy tanta importancia a su “injusticia” hacia la verdad (especialmente cuando los medios de comunicación nacionales muestran noticias que normalmente tergiversan la realidad en la otra dirección), sí que se la doy a su abandono de lo que había parecido una obra ensayística muy prometedora. Sin embargo, quizás ambos aspectos estén relacionados: la decisión de Moore de diluir su “Michael” subjetivo y personal parece coincidir con su deseo de que su versión de la historia de Flint, Michigan, se acepte como verdad objetiva.

También hay que decir que, al contrario que un ensayista personal de verdad, Moore se resiste a someterse a la carga del auto-entendimiento optando por ridiculizar las inanidades de los

**Ralph Arlyck es, junto a Marker, el único director consistente de cine-ensayo**

ricos y no siendo lo suficientemente duro consigo mismo. No se trata de si *Roger and Me* traiciona al cine-ensayo, forma que apenas existe y de la que Moore puede no tener concepción alguna. La verdadera cuestión es, ¿por qué resulta tan difícil a los directores de cine seguir un hilo de pensamiento guiándose por su propia voz y experiencia personal? En el caso de Moore, parece existir una agenda política más apremiante. Sin embargo, otra razón podría ser la enorme diferencia que existe entre el hecho de escribir sobre uno mismo y filmarse a uno mismo. Los directores normalmente eligen esa carrera con la esperanza de poder quedarse detrás de la cámara. Sospecho que esa inmensa reticencia o pudor puede afianzarse una vez que un director que ha tomado el protagonismo como conciencia gobernante y actor principal de una película autobiográfica se percata del grado de exposición al que está sujeto. (Y esta exposición puede exceder ampliamente la que siente un ensayista literario. De ahí el baile de coqueteo y retirada antes mencionado en referencia a Gorin).

*Roger and Me* también plantea la siguiente cuestión: ¿Hasta qué punto un film-ensayo puede admitir e ingerir entrevistas y seguir siendo fiel a su naturaleza ensayística? ¿En qué momento la multiplicidad de voces amenazará la presentación unificada de “los puntos de vista personales del autor”? Una película puede estar, por supuesto, compuesta en su totalidad por entrevistas sin dejar por ello de mostrar una visión personal, como por ejemplo los documentales de Erroll Morris o Marcel Ophuls. Sin embargo, una visión personal no es necesariamente un ensayo personal. Los trabajos de Erroll Morris, tan excéntricos y personales como son, no me parecen filmes-ensayo. Cuando en *Vernon, Florida* o *Gates of Heaven* muestra extraños especímenes humanos, sólo podemos suponer lo que él piensa. Lo ambiguo, precisamente, es que no

sepamos cómo se supone que tenemos que interpretarlos. Asimismo, existen otras películas de no-ficción con ingredientes ensayísticos, como *Le Joli Mai* de Marker o *Chronique d'un Été* de Rouch y Morin, que utilizan material de entrevistas en un grado tal que, en mi opinión al menos, inclina la balanza hacia el documental y no hacia el ensayo.

La relación entre el documental y el ensayo cinematográficos es, en el mejor de los casos, incómoda. Por lo general, existe una confusión entre ellos. Los trabajos suelen empezar como ensayos para, después, ponerse a cubierto bajo los patrones protectores del documental. A veces, no obstante, se comportan como dos criaturas diferentes.

Durante el revuelo que Michael Moore provocó con *Roger and Me*, éste se empeñaba en decir a los periodistas, de una forma un tanto maleducada, que odiaba la mayor parte de los documentales y los estándares del procedimiento ético documental. También quiso dar a entender que había inventado un tipo de película completamente nueva, en lugar de reconocer que otros directores autobiográficos como McElwee, Buba y Arlyck ya lo habían conseguido antes.

Que yo sepa, Ralph Arlyck es, junto a Marker, el único director consistente de cine-ensayo. Arlyck, cuyas dos últimas películas *An Acquired Taste* (1981) y *Current Events* (1989) se proyectaron en el New York Film Festival (y en casi ninguna otra parte más), contaba que participando una vez en una discusión en panel se describió a sí mismo como director de filmes-ensayo y, en ese momento, un productor de la industria comentó con una incrédula sonrisa sarcástica: “¿Quiere decir, como *Thoreau*?”. Después de aquello, Arlyck no se ha vuelto a fiar de utilizar el término “film-ensayo”, que puede ser incluso más venenoso para la taquilla que el de “documental”.

*An Acquired Taste* es un ensayo personal realmente divertido de media hora de duración que trata sobre la falta de éxito comercial de los directores, sobre sus celos y envidia profesional, todo ello concebido como contraposición al sueño americano de llegar a lo más alto. Arlyck aporta diversión a sus patéticos intentos de buscavidas: hay una escena insostenible en la que le vemos escribir a máquina una solicitud de beca. “Me siento cada vez más como el Toro Ferdinando de la cinematografía”, concluye. Prefiere quedarse en casa, jugar con los niños y realizar obras cortas intrascendentes, mientras su mujer se marcha de repente a Francia para defender su tesis doctoral. El personaje de Arlyck se presenta como un agradable *schlemiel* primo cercano de Woody Allen. Y no necesariamente porque esté influido por Allen sino porque ambos sacan beneficio del mismo pozo de humor judío urbano auto-despreciativo. (De hecho, al escuchar a los digresivos y epigramáticos narradores de Woody Allen en películas como *Annie Hall*, *Hannah and Her Sisters* (*Hannah y sus hermanas*) o su tercio de *New York Stories* (*Historias de Nueva York*), muchas veces he pensado que con un pequeño empujón, Woody podría haber terminado siendo un director natural de cine-ensayo... para gran disgusto de su libreta de ahorros. Quizás su truco más original haya sido pasar el ensayismo de contrabando al cine de ficción).

Arlyck, mientras tanto, se pega ensayísticamente y sin reparos a un único tema y expone sus puntos de vista personales sobre éste. Su largometraje *Current Events* aborda la cuestión de cómo debería responder un tipo normal ante los problemas del planeta. Trata básicamente de un veterano de las protestas de los sesenta, un hippy con un pie en la tumba según sus hijos, que transcurridos veinte años reflexiona sobre el significado del compromiso político frente a la aplastante miseria mundial y su propio escepti-

cismo ideológico. Dado que el tema es mucho más grave que la vanidad profesional, el tono es más serio y Arlyck sale más de casa, entrevistando a gente cuyo persistente compromiso con el bien le parece ejemplar aunque imposible de imitar. Como un buen ensayista personal, relaciona el tema de forma continua con sus propias experiencias diarias, con el examen de su propia conciencia. Y está la misma e intacta imagen de Arlyck: el director independiente y hombre de familia, perplejo, incapaz, sardónico, decente y con buen humor.

Últimamente ha habido muchas directoras de películas autobiográficas que emplean las memorias familiares como trampolín para la reflexión personal. Cabe destacar *Sink or Swim* (1990) de Su Friedrich, incluso más que su anterior película *The Ties That Bind* (1984), por su compleja y escalofriante exploración de la relación con su padre. Aunque la película parece un poema filmico estructuralista tanto como un ensayo, Friedrich realmente demuestra la posibilidad de hacer filmes-ensayo desde la perspectiva feminista.

*A Spy in the House That Ruth Built* (1989) de Vanalyne Green es otro film-ensayo (o mejor dicho, vídeo-ensayo) de gran intensidad que resulta ejemplar por su exploración personal de un tema (el béisbol), la singularidad de su texto en primera persona y su humor de auto-burla y elegante lenguaje. Green entreteje divertidas conexiones entre el pasatiempo nacional, las fantasías eróticas y el romance familiar. Aquí está planeando su vestuario para un rodaje en el estadio: “Quería ir como una fulana, parecer que estaba recién salida de la cama y que el gentil toque de la yema de un dedo en mi hombro me haría caer de nuevo sobre ella, donde yacería enmarcada seductivamente por el más fino algodón y sábanas de un rosa pastel, oliendo a la vez a sexo adulto y a culito de bebe recién nacido ...

**Arlyck: director independiente y hombre de familia, perplejo, incapaz, sardónico, decente y con buen humor**

pero ¿cómo no abandonar esa otra parte de mí misma –la mujer adulta experimentada– mientras el niño que tengo en mi interior está deseando prostituir su alma por un minuto de contacto visual con el gran Dave Winfield?”. Las imágenes nos muestran un ingenioso collage compuesto por la parafernalia del béisbol, breves entrevistas y tropos visuales modestos y cómicamente caseros. Si a veces el texto parece desgarrarse hacia una línea feminista demasiado programática, Green reconoce el peligro y se detiene a sí misma, diciendo: “Cuanto más retórica soy, menos digo sobre mí”. Al final, logra decir mucho de sí misma, de una forma muy generosa, comprensiva y atractiva.

He comentado al principio la escasez de cine-ensayos pero no he explicado el por qué. Permítanme que lo haga ahora.

En primer lugar, tenemos la naturaleza en cierto sentido intratable de la cámara como mecanismo de grabación de los pensamientos: su tendencia a plasmar sus propios pensamientos en forma de información de segundo plano filmada espontáneamente, en lugar de expresar siempre claramente lo que está pasando por la mente del director. Es cierto que el director también puede registrar sus pensamientos a través de la edición; no obstante, así no se soluciona el problema de la imagen promiscuamente saturada.

En segundo lugar, puede haber, tal y como ha sugerido Stanley Cavell, una especie de resistencia por parte del cine hacia la verbosidad. Hoy en día, los guiones utilizan diálogos escualidos, por la idea recibida de que la pantalla no puede “absorber” demasiado lenguaje. Independientemente de si esto se debe a una propiedad inherente al medio o a que realmente aún no se han probado sus límites (pensemos en la novedad de *Ma nuit avec Maud* (*Mi noche con Maud*) de Rohmer, cuando apareció por primera vez: ¡una auténtica “película hablada”!), la cantidad de

**Casi ninguno de los ejemplos que consideraría filmes-ensayo se caracteriza por lo sublime de sus imágenes**

lenguaje rico y amplio que una película puede tolerar todavía es incierta.

Además hay consideraciones comerciales: si apenas se venden colecciones ensayísticas en las librerías, es de suponer que los filmes-ensayo también tendrán poca popularidad; y, al fin y al cabo, una película requiere una inversión inicial superior a la de un libro. Hasta el momento, este improductivo aspecto no parece haber detenido precisamente a una multitud de directores experimentales a la hora de realizar trabajos que por lo general adoptan una forma más esotérica e impenetrable que la que adoptaría un film-ensayo de una inteligente naturaleza comunicativa.

Otra de las razones está relacionada con la naturaleza cooperativa del medio: conseguir que un grupo de gente contribuya contigo a una historia de ficción o documental social o incluso una visión surrealista resulta más sencillo que conseguir su respaldo para llevar a la pantalla tu discurso ensayístico personal.

Muchos directores independientes reciben ayudas para trabajar en 16mm o en proyectos de vídeo que sean visiblemente personales y cuyo rodaje o montaje lo realice uno mismo: ¿por qué no hacen más filmes-ensayo? Creo que existe un proceso de autoselección que atrae a cierto tipo de gente a la realización de películas como forma artística: idolatran las imágenes, quieren hacer magia y la manifestación de pensamientos que exige el ensayo les incomoda. Probablemente si distribuyéramos las cámaras y los presupuestos entre ensayistas literarios y les pidiéramos que escribieran su próximo ensayo para la pantalla tendríamos más posibilidades de conseguir una cosecha de buenos filmes-ensayo que si nos dedicásemos a merodear alrededor de los directores independientes habituales pidiéndoles que hicieran este tipo de filmes.

Supongo que ahora más de uno querría protestar: si lo que busca es un texto literario pulido

¿por qué no simplemente escribir un ensayo? ¿Por qué hacer una película? ¿No entiende que el medio cinematográfico tiene ciertas propiedades? Sí, lo entiendo, pero sigo creyendo que merece la pena explorar esta forma infrutilizada que puede darnos algo que ni los ensayos literarios ni otros tipos de películas pueden.

En mi opinión, existen tres procesos a través de los cuales se puede llegar a un film-ensayo: (1) Escribir o tomar prestado un texto, salir y encontrar las imágenes para ese texto. No hablo necesariamente de una “ilustración” que sitúe el componente visual en una posición subordinada. Las imágenes y el texto hablado pueden tener una relación de contrapunto o incluso contradictoria entre ellas. En *La guerre d'un seule homme* (1984) de Edgardo Cozarinsky, se juxtapone el texto basado en el diario de Ernst Jünger como oficial del ejército de Hitler durante la ocupación de París con material de archivo de aquel periodo. El resultado es un choque estimulante entre las irónicas sensibilidades de un director emigrante de izquierdas y un asceta reaccionario desplazado. Pero en realidad no es un film-ensayo, ya que Cozarinsky socava las palabras de Jünger sin ofrecer una relación de sus propios pensamientos. (2) El director puede rodar material o compilar metraje rodado anteriormente y escribir a continuación un texto de reflexión sobre las imágenes ensambladas. Normalmente ésta es la propuesta de Marker. (3) El director puede escribir un poco, rodar un poco, escribir un poco más y así sucesivamente: éste es el único proceso que interactúa con el otro desde el principio hasta el final.

No sé si la culpa es de estos procesos, del azar o de la inmadurez del género, pero hasta ahora, casi ninguno de los ejemplos que yo consideraría filmes-ensayo se caracteriza por lo sublime de sus imágenes. Funcionales sí son, pero nada comparable a la brillante nobleza visual de una

### **En el ensayo predomina el componente racional, que es la forma por excelencia para la manifestación de la reflexión**

película dramática de Mizoguchi, Antonioni o Max Ophuls. La única excepción que conozco es *Nuit et brouillard* en cuyo caso la separación entre estilista visual (Resnais) y guionista (Cayrol) puede haber ayudado tanto a las imágenes como al texto a conseguir el mismo nivel de madurez artística. Incluso cuando un excelente estilista cinematográfico como Welles intenta hacer un film-ensayo, las imágenes no son para nada tan interesantes como las de sus obras narrativas. *F for Fake* padece de un exceso de François Reichenbach, que rodó la mayor parte de su material documental, y *Filming Othello* es una producción de aspecto convencional de bustos parlantes hecha para la televisión alemana. Marker utiliza un estilo visual que es destacablemente agradable y descentrado (y ocasionalmente incluso de una lúgubre belleza, como en *Le Joli Mai*, cuando tenía presupuesto para mejores cámaras); pero en su mayoría, sus imágenes carecen del rigor sintáctico y elegancia de su lenguaje. Los textos de Arlyck tienen una considerable complejidad y encanto pero sus imágenes superan en poco las del habitual documental neutral o *cinéma-vérité* rodado cámara en mano. Es algo así como si la parte del cerebro que ordena un sofisticado discurso racional pasase a la acción, y la imaginación visual pasase a ser lenta, pasiva y menos exigente.

Hay quien podría discutir que el poder de las imágenes cinematográficas procede de la mente inconsciente y no de procesos del pensamiento racional, que para hacer películas visualmente resonantes es necesario acceder a lo irracional, al onirismo. Me quedo asombrado. La teoría del cine está tan sesgada a favor de lo onírico que dudo si tengo el valor de enfrentarme a estos prejuicios. Todo lo que sé es que muchas de las imágenes de cine que más me conmueven reflejan una objetividad, serenidad o resignación filosófica hacia el mundo despierto que sólo puedo

calificar de racionales. No quiero sonar demasiado dualista al suponer que los ensayos se escriben sólo con la mente racional; desde luego que soy consciente en mi propia escritura de utilizar corrientes inconscientes para generar imágenes o pasión. Pero sigo creyendo que en el ensayo predomina el componente racional, que es la forma por excelencia para la manifestación del razonamiento y la reflexión. Y así también debería ser el cine-ensayo.

Ahora me doy cuenta de que hay muchas cuestiones de envergadura que quizás mi discusión no ha podido plantear y de mi incapacidad como mero escritor para contestar a ninguna de ellas. Preguntas como: ¿qué es el pensamiento? ¿Qué es la racionalidad? ¿Es posible pensar exclusivamente en términos visuales o exclusivamente en lenguaje sin imágenes? ¿Llegará a existir algún día la fórmula para unir en la pantalla el mundo y la imagen de forma que ambos reflejen con mayor precisión su participación inicial en la aparición de un pensamiento, en lugar de que sólo parezcan unidos de una forma mecánica que obliga a que uno domine siempre al otro o a que uno desaparezca para poder ilustrar al otro? Y por último, ¿es posible que el ensayo literario y el ensayo cinematográfico sean inherentemente diferentes, que el cine-ensayo esté destinado a seguir un desarrollo histórico diferente, dados los puntos fuertes y limitaciones del medio? ¿He sido injusto con el cine-ensayo al pedirle incluso un estilo o conducta propios del ensayo literario?

Veamos: sería totalmente aceptable que después de haber leído este texto Vd. decida llamar ensayo a trabajos como la película collage *WR (Wilhelm Reich: los misterios del organismo)* de Makaveiev; o un dueto en el que el director renuncia al acuerdo con el texto hablado, como *La guerre d'un seul homme* de Cozarinsky; o una sinfonía de voces entrevistadas, como *La chagrin et la pitié* de Marcel Ophuls; o una visión onírica

## Ahora mismo el cine necesita el medio que le permita salir en libertad de la jaula de los géneros

como la mitopoiética Faust de Brakhage. No obstante, siempre y cuando lo haga entendiendo que está utilizando el término “ensayo” de una forma que poco tiene que ver con el significado literario tradicional del término.

No me sorprende la repentina frecuencia con la que el término “film-ensayo” se está invocando de forma optimista e indirecta en círculos cinematográficos. Ahora mismo, la estética del cine y la práctica del cine necesitan inexorablemente el medio que les permita salir en libertad de la jaula de los géneros y reflexionar sobre el mundo de una forma más intelectualmente estimulante y responsable. Cuando una buena película con elementos de no-ficción incita a la reflexión, como *Privilege* de Rainer, es normal que se la denomine film-ensayo. Y al final puede resultar que no haya otra forma de hacer cine-ensayo, y que el tipo de ensayo cinematográfico que aquí he estado pidiendo apenas es viable o es demasiado restrictivo o no es acorde a la naturaleza inherente al medio. Pero seguiré avivando las brasas de esta forma tal y como yo la imagino, convencido de que los verdaderos filmes-ensayo están todavía por llegar y de que esta succulenta oportunidad aguarda a los audaces ensayistas cinematográficos del futuro.

## Posdata

Desde que empecé a escribir este texto he visto una serie de fascinantes películas de no-ficción que incitan a la reflexión y que deberían incluirse en la discusión. Está la hábil, conmovedora aunque reticente continuación de Ross McElwee de sus meditaciones autobiográficas, *Time Indefinite*; el divertido y complejo retrato documental que Alan Berliner hace de su abuelo, *Intimate Stranger*, sobre un hombre querido por sus compañeros pero juzgado más severamente por su familia; *London* de Patrick Keiller, una elegante meditación de esta ciudad, utilizando el



*Le Tombeau d'Alexandre*

comentario distanciador de una figura ficticia en tercera persona, Robinson, de modo muy parecido al dispositivo utilizado en *Sans Soleil*, aunque Robinson se muestra menos fiable; y el increíble montaje estratificado de la obra en varias partes de Godard, *Histoire(s) du cinéma*, melancólica meditación sobre el medio de una forma evocativamente “ensayística”, trastornada insistentemente por distanciamientos brechtianos. Cada uno de estos trabajos coquetean con y dudan de un compromiso con el cine-ensayo, confirmando mi tesis de que es una forma cada vez más tentadora, sin dejar de ser problemática, en nuestra era. Por último, *The Last Bolshevik / Le Tombeau d'Alexandre*, el más reciente film-ensayo de Marker, sobre el director ruso Alexander Medvedkin y las vicisitudes de mezclar el radicalismo y el arte, consigue de manera triunfal y segura afianzar la forma ensayo, reafirmando el derecho de Marker a ostentar el título de “único y verdadero ensayista cinematográfico”.

*Es mucha la gente que me ha ayudado a escribir este ensayo, independientemente de lo mucho que discrepara de mis conclusiones. Quiero dar las gracias a Jonathan Rosenbaum por haber compartido conmigo material y cintas de una forma tan generosa y por la información facilitada sobre Welles; también quiero agradecer a Terrence Rafferty, por sus conocimientos sobre Marker; a Amos Vogel, por su sabio escepticismo; al personal de Women Make Movies, por permitirme acceder a su biblioteca; a Charles Silver, por prestarme Ici et Ailleurs; a Ralph Arlyck, por las cintas de sus películas; a Richard Peña, David Sterritt, Ralph McKay y Carrie Rickey por su valioso asesoramiento; y, en último lugar pero no por ello menos importante, a Vlada Petric por su invitación y su constante ayuda.*





## LAS CENIZAS DE PASOLINI Y EL ARCHIVO QUE PIENSA

Josep M. Català

Desde hace varios años vienen coincidiendo en el tiempo dos fenómenos peculiares a cuya confluencia vale la pena prestar atención. Se trata en primer lugar de la existencia de una especial inquietud por las cuestiones relacionadas con el concepto de archivo, cuyo exponente más notable es una conferencia auspiciada por la Société internationale d'Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, el Freud Museum y el Courtauld Institute of Art, que Derrida pronunció en Londres en 1994 con el título de “Mal de Archivo”. El otro caso es la creciente importancia que ha ido adquiriendo en los últimos años la recuperación de imágenes cinematográficas de archivo con finalidades estéticas que ha dado lugar a una serie de formas fílmicas, cercanas al documental, bautizadas con diversos nombres como *cine de metraje encontrado* (*found footage film*) o *cine de apropiación*. El uso del material de archivo es, en estos casos, sustancialmente distinto del de los documentales de montaje o históricos tradicionales, o de lo que se llamó en su momento *cine de compilación* que, como indica Antonio Weinrichter, tiene muchas relaciones con los documentales de propaganda (2004).

En ambos casos, puede explicarse fácilmente la génesis del fenómeno. Digamos de entrada que el acercamiento de Derrida es tan específico que sólo nos sirve como síntoma del alcance del problema, si bien se deslizan en el texto algunas ideas que pueden relacionarse con nuestra reflexión, como veremos luego. Pero, en un sentido más general, podemos decir que el interés por el archivo vendría determinado inicialmente por un fenómeno que Miguel Morey sitúa en la quiebra de la noción de biblioteca y su sustitución por una nueva forma paradigmática de la compilación del saber que se ha denominado *archivo*: nos encontramos ante la descomposición de un canon universal del saber, preciso y perfectamente estructurado, que paulatinamente se convierte en “la exhaustividad de un archivo interminable donde ha quedado todo consignado, sin principio de selección alguna” (Morey 2006, p. 23). Este suceso coincidiría con la proliferación de bases de datos digitales y el problema de su gestión que vendría a poner en primer término la problemática de la memoria histórica, general e individual.

Por otro lado, tenemos un gesto muy peculiar que se da en el ámbito cinematográfico

**La recuperación de imágenes cinematográficas de archivo con finalidades estéticas ha dado lugar a una serie de formas fílmicas, cercanas al documental**



*Un instante en la vida ajena*

**La memoria individual o familiar se convierte en material de trabajo para innumerables cineastas**

actual, concretamente en el del llamado postcine. Ya no se trata del documentalista filmico o del reportero de televisión que va en busca de imágenes de archivo para ilustrar un determinado acontecimiento histórico o social, sino de algo esencialmente distinto. No estamos hablando por lo tanto de una acción rememorativa del propio acto de recordar, como era antes, aunque el ejercicio actual conserve mucho de esta función alegórica. Ahora se trata, por el contrario, de trabajar directamente con la memoria visual concreta que abandona así la condición genérica que tiene en los archivos tradicionales para adquirir un carácter óptico más típico del archivo posmoderno y que la dispone para ser reutilizada. Cineastas como Gustav Deutsch y Peter Delpout nos enfrentan en sus obras con las posibilidades retóricas que destila la nueva condición del archivo. Deutsch, en *Welt Spiegel Kino* (2005) aplica el dispositivo cinematográfico sobre las

imágenes de archivo y penetra en las mismas para establecer conexiones de carácter hipertextual con otras imágenes concomitantes: materializa el espacio mismo del archivo para convertirlo en un territorio que se puede recorrer, advirtiendo que este recorrido tiene consecuencias heurísticas. Delpout ya había introducido en 1990, con *Lyrical Nitrate*, una nueva forma de pensar los archivos, al reexaminar sus imágenes para establecer con ellas insólitas clasificaciones. Algo similar haría años más tarde el mismo Deutsch con *Film Ist* (1998). Esta incursión espeleológica en los materiales de archivo de carácter general, va acompañada de un renovado interés por las cintas caseras, por la memoria visual particular. Desde *Un instante en la vida ajena* (Rioyo y Linares, 2003) hasta *El perro negro* (Péter Forgács, 2005), la memoria individual o familiar se convierte en material de trabajo para innumerables cineastas con intenciones muy diversas.



*El perro negro*

De la misma manera que la preocupación por el archivo coincide en el tiempo con la quiebra de la organización tradicional del saber, las nuevas formas de atender el material cinematográfico del pasado, es decir, la proliferación de películas que recurren al archivo cinematográfico de muy distintas maneras, coincide con una creciente sensibilidad hacia la pérdida, en algunos casos ineludible, de la memoria cinematográfica, así como con los consiguientes esfuerzos institucionales para la preservación de este material en proceso de decadencia. Incluso esta decadencia en sí misma es, a veces, tomada como base del proyecto, tal como sucede en los films de Bill Morrison, *Decasia: The State of Decay* (2002) y *Light is Calling* (2004), en los que el deterioro de

los fotogramas crea un mundo fantasmagórico a través del que aparecen los trazos del film original, alegorizando así las relaciones entre un archivo en ruinas y una memoria no menos quebrantada. Nos encontramos, por lo tanto, ante una preocupación general (quizá generacional) por los temas relacionados con el archivo, en un caso debido a que la quiebra de una determinada disposición del saber da paso a otra que puede calificarse, según Derrida, de “mal de archivo”, y en el otro a causa de que el propio archivo, tal como se venía concibiendo, está en decadencia, lo cual corrobora la exactitud de la mirada de Derrida y confirma que, efectivamente, nos encontramos ante un *mal del archivo*, puesto que su condición tradicional se está desvaneciendo a

**Nos encontramos ante una preocupación general (quizá generacional) por los temas relacionados con el archivo**



*Decasia: The State of Decay*

**El encuentro de la memoria personal, subjetiva, con la memoria histórica de carácter oficial, provoca un choque que hace que ambos registros pierdan su consistencia**

la vez que su propia estructura se convierte en una especie de forma simbólica.

Vemos que ambos fenómenos, el del cine en sí y el del archivo cinematográfico en concreto, se producen, pues, en una determinada zona crepuscular. Por un lado, se problematiza el archivo cuando culmina la implementación de un nuevo tipo de memoria que como la que representa Internet es desestructurada, caótica y prácticamente infinita, una memoria inhumana que viene a sustituir a la memoria humana representada por la biblioteca y que va poco a poco desapareciendo. Por otro, la desaparición o el olvido del importante archivo fílmico, que se produce en medio de una gran proliferación de nuevos archivos audiovisuales, desata una inusitada

urgencia por alegorizar la pérdida. En ambos casos, además, el sustrato en el que se apoyan los fenómenos tiene un doble carácter: es a la vez general y particular. Se trata de una memoria que al escindirse en dos partes pone de manifiesto la dialéctica entre las mismas que tradicionalmente se mantenía soterrada. El encuentro de la memoria personal, subjetiva, con la memoria histórica de carácter oficial provoca un choque que hace que ambos registros pierdan su propia consistencia: ya no puede haber una historia monolítica porque su narrativa homogénea se fragmenta al entrar en contacto con las memorias individuales, ni puede haber un recuerdo individual, subjetivo, sin fisuras porque este registro memorístico tiene que debatirse, en el

mismo campo, con la gran memoria institucionalizada y con el resto de memorias individuales que salen a la luz constantemente.

Foucault establece una diferencia esencial, que surge de las ruinas del sujeto cartesiano, entre el *pensar*, como actividad centrada y homogénea, y el *hablar* como forma dispersa en constante movimiento (Morey 2006, p. 22): se trata de una separación que podría equipararse con este enfrentamiento actual entre las distintas memorias, individuales y sociales, que acabo de mencionar o, dicho de forma clara: entre la memoria y la historia. Ello nos podría llevar a suponer que la decadencia del sujeto cartesiano coincide paradójicamente con un resurgimiento de una memoria cuya característica más relevante podría ser precisamente su subjetividad. Por el otro parece claro que la historia, representada por los cánones culturales instalados en la biblioteca, se diluye en la extensión indiscriminada del archivo. Dejemos planteado el problema y aceptemos momentáneamente que este declive del sujeto cartesiano que piensa supone, como quiere Foucault, su completa desaparición, su disolución en la pura funcionalidad del habla, y que no se produce, como en realidad sucede, su retorno en forma de ruina. Aceptémoslo porque la distinción entre pensar y hablar, o mejor dicho la indeterminación entre el pensamiento y el habla es una de las características de una forma como el film-ensayo, a través de la que el cineasta piensa como si hablase.

El problema general del archivo tiene su propia dinámica que no voy a tratar aquí, excepto en lo que se refiere a su relación con lo que habría que denominar cine de *metraje apropiado* – al que quizá sería mejor llamar metraje *sustraído*, para así englobar en una sola acepción todas las manifestaciones que hacen uso de forma novedosa de películas ya existentes, tanto si éstas son de ficción como si son documentales, distinción

**La historia del film-ensayo, todavía por hacer, se presenta de momento como un puzzle de elementos desperdigados**

que, desde el punto de vista de la apropiación no es necesariamente relevante, ya que el gesto sustancial de acudir al archivo hace que todo cuanto haya en él sea un documento. A su vez, esta problemática cobra especial relevancia cuando se la relaciona directamente con el film-ensayo, como veremos.

### **La peculiar manera inacabada del film-ensayo**

La historia del film-ensayo, todavía por hacer, se presenta de momento como un puzzle de elementos desperdigados, contradictorios y ambiguos que se resisten a ocupar su lugar. No en vano, se trata de una forma filmica de la que la práctica totalidad de sus usuarios ignoraban, hasta hace bien poco, que la estaban practicando. Fue Bazin quien advirtió en 1957 que Chris Marker había realizado un film-ensayo con su *Lettre de Sibérie*, pero no parece que el director francés haya hecho nunca ninguna mención a sus películas en este sentido. Sin embargo, existe desde las primeras décadas del cinematógrafo una corriente de pensamiento que considera que el nuevo arte consigue hacer visible el pensamiento o bien que plantea la posibilidad de una nueva forma de pensamiento. Desde Canudo a Bela Balázs, desde Münsterberg a Germaine Dulac, la idea se repite en todas sus variaciones (Frampton 2006), sin que nadie acierte con la posibilidad de una reflexión personal a través de las imágenes filmicas. Todas las teorías se detienen más bien en proponer una especie de mimesis del pensamiento (que sería alternativa a la mimesis de la realidad) o en afirmar una suerte de pensamiento autónomo del film, olvidándose sistemáticamente del sujeto que pueda estar detrás de la construcción filmica y de su propia capacidad reflexiva. Al mismo tiempo, una serie de cineastas intuyen en diversos momentos que se están acercando a esta forma de reflexión cine-



*À propos de Nice*

matográfica y proponen diferentes maneras de denominarla. Por ejemplo, Vigo, muy pronto adelanta el concepto de *punto vista documentado* para calificar a *À propos de Nice* (1929). Y Eisenstein, a través de su teoría del montaje intelectual puesta en práctica de manera más significativa en *Octubre* (1929), coloca el horizonte del cine en el ensayo filmico que, en esos momentos, parece verdaderamente inalcanzable: por ello nadie entiende que el director soviético pueda proponerse filmar *El Capital de Marx* y el proyecto se considera durante décadas como un verdadero disparate. Por otro lado, Orson Welles, que estuvo haciendo ensayos radiofónicos durante gran parte de su vida, no atinó a pensar en el ensayo filmico hasta muy tarde, cuando en los años

setenta realizó en Francia *F for Fake* (1972) y, aún así, el concepto fue extendido más por sus colaboradores que por él mismo.

El film-ensayo compone, pues, un territorio al que podríamos considerar la antítesis de la ruina: no tanto un objeto en descomposición que guarda los restos de pasados esplendores, como un ámbito construido fragmentariamente que apunta siempre hacia una poderosa totalidad que, curiosamente, cuando puede ser alcanzada, como ahora, se diluye en multitud de formas mestizas e híbridas. Es por ello quizá que se trata de un anti-género, ya que no tan sólo no tiene normas, ni parámetros, sino que su especialidad consiste en evitarlos. En estas condiciones, no es extraño que sea difícil construir su historia, de la

**Quizá se trata de un anti-género, ya que no tan sólo no tiene normas, ni parámetros, sino que su especialidad consiste en evitarlos**

**El film-ensayo se nutre de imágenes y sonidos (en íntima relación): es a través de las imágenes y sonidos que el cineasta reflexiona**

misma manera que, si bien es fácil hacer una historia de la literatura, no lo es tanto confeccionar una posible historia del habla o la conversación cotidiana. Pero esta dificultad no nace sólo de la materialidad y solidez de un registro frente a la evanescencia del otro, sino del hecho sustancial de que un modo tiene un estructura estable, una arquitectura mnemotécnica podríamos decir, y el otro, en cambio, nace literalmente *en ruinas*: su estructura es una estructura siempre incompleta, no preparada para su inclusión en la biblioteca. Lo mismo le sucede al film-ensayo, que, curiosamente, por su factura proverbialmente incompleta y su tendencia a *formular*, o a formar, enunciados no categóricos, está mejor preparado para acomodarse a la navegación por los territorios rizomáticos del archivo que ocupan el vacío dejado por la arbórea biblioteca.

Si consideramos el film-ensayo como un modo cinematográfico que tiene la característica general de nacer y desarrollarse como ruina, y lo hacemos asimilando plenamente este concepto, es decir, no como el resultado negativo de un proceso de decadencia, sino como una forma estética —un modo que respondería a lo que Elizabeth Wanning Harries denomina *una manera inacabada* (1994)—, si estamos de acuerdo en ello, digo, la cuestión del archivo cobra en el seno del ensayismo filmico nueva relevancia. Porque el *pensar* del film-ensayo es con claridad una manera voluntariamente inacabada en tanto en cuanto es también una *forma de hablar*. Ahora bien, ¿de qué se nutre sustancialmente este pensamiento-habla del film-ensayo? La respuesta es diáfana, se nutre de imágenes y sonidos (en íntima relación): es a través de las imágenes y sonidos que el cineasta reflexiona. Por tanto, ¿qué peculiaridad puede tener aquel film-ensayo que se nutre de materiales de archivo? Esta pregunta no tiene tan fácil respuesta por un motivo fundamental: porque el cineasta que se atiene al modo

film-ensayo utiliza las imágenes siempre como si fueran imágenes de archivo, como si fuera *metraje encontrado*. Hay una diferencia, es cierto, porque a veces es este mismo cineasta quien filma o graba las imágenes, es decir que no las encuentra, sino que las crea, mientras que en otros casos las *sustraer* de un archivo, se apropia de ellas. Pero el hecho de que deba reflexionar sobre las imágenes hace que su actividad se desplace a un punto en el que todas las imágenes, tanto las propias como las ajenas, son ya representaciones de segundo nivel: imágenes de representaciones de la realidad. Los diarios de Jonas Mekas son el ejemplo más efectivo de esta actividad: Mekas va filmando a lo largo de su vida y luego regresa sobre esas imágenes para comentarlas cuando ya han dejado de ser “documentales” para convertirse en material de archivo. El hecho de que el archivo sea de su propia vida no varía la cuestión, si acaso nos permite darnos cuenta de una peculiaridad de la memoria personal que, por ser íntima, parece ligada al sujeto de manera inalienable, cuando en realidad tiene las características del archivo. Es decir, que cada vez que se recuerda algo, se está revisando de nuevo la memoria y los recuerdos aparecen bajo una nueva perspectiva: son igualmente vivencias desplazadas de aquella relación inmediata con la realidad que en algún momento mantuvieron. Algo de ello hay en la declaración que hace Pasolini al inicio de sus apuntes filmicos sobre la India, *Appunti per un film sull'India* (1967-1968). “Éste es un film sobre un film sobre la India”, afirma el cineasta, constatando el hecho de que no se trata de un documental, sino de una mirada desplazada desde la realidad a la realidad filmica; una mirada al sesgo o una visión de paralaje, que diría Zizek: “el aparente desplazamiento de un objeto (su desplazamiento de posición sobre un contexto) causado por un cambio en la posición de observación que brinda una nueva línea de visión”



*La Rabbia*



(Zizek 2006, p. 25). El cineasta ensayista no comenta, sin embargo, los recuerdos, propios o ajenos, con los que trabaja, sino que piensa a través de ellos, con ellos; los recompone para construir el hilo de una reflexión que es como un acto de habla prolongado y, fundamentalmente, inacabado, no porque la película no tenga fin, sino porque cada imagen es en sí misma una ruina, un resto de lo que fue cuando era representación directa de la realidad, proceso que alegorizan perfectamente las películas de Morrison. Pero también porque el habla, en realidad, no tiene fin: el fin en ella se pospone indefinidamente.

### La rabia de Pasolini

Con cuánta prisa enterraron a Pasolini, unos y otros. Debimos sospechar que si había tanta prisa en enterrarlo, sería porque no estaba muerto. Y, efectivamente, Pasolini, en su cine y en su teoría, especialmente en esa teoría suya que fue tan despreciada por la academia, está más vivo que nunca. No sólo vaticinó a finales de los años 1960 el fin de las vanguardias, lo cual, en ese momento, no dejaba de ser arriesgado, sino que, de hecho, sentó las bases para el

cine que había de venir después de esa vanguardia finiquitada, y lo hizo evitando el proverbial regreso a cualquier tipo de neo-realismo. Es decir, evitó a la vez los dos polos de la eterna discusión entre realistas y vanguardistas, arrebátándoles a ambos tanto la bandera ética como la estética que cada cual enarbolaba a conveniencia para arrogarse el impulso esencial del cine progresista. Pasolini se avanzaba mucho a su tiempo, porque hasta los años 90 no se vio despegar ese cine postvanguardista que él pregonaba, a través de una recomposición del documental y especialmente a través de la forma más novedosa del mismo, el film-ensayo, que alcanzaba finalmente así su consolidación. Habíamos olvidado, si es que alguna vez lo supimos, que Pasolini, entre otras muchas cosas, era también un ensayista fílmico.

Pretendiendo justificar su film *La Rabbia* (1963) —aquél que provocó tal sobresalto que su productor Gastone Ferranti corrió a incorporarle una segunda parte realizada por el conservador Giovanni Guareschi con el fin de equilibrar el radicalismo pasoliniano—, afirmaba Pasolini que “su ambición había sido la de inventar un nuevo género cinematográfico. Llevar a cabo un

**Pasolini, entre otras muchas cosas, era también un ensayista fílmico**



*La Rabbia*



ensayo ideológico y poético con unas secuencias nuevas” (Mariniello, 1999, p. 207). He aquí un nuevo nacimiento del film-ensayo, después de Vigo, después de Eisenstein, después de Welles, después de Marker y después de ese intento valeroso y fracasado de Rossellini de hacer cine-televisión didáctica. Así es de fragmentaria e incompleta la historia del film-ensayo.

Cuando realiza *La Rabbia* (el mismo año que *La Ricotta*, un film que no es exactamente ensayístico, pero que lleva la ficción al borde de serlo), Pasolini ya había hecho, o está haciendo, alguna incursión hacia territorios cercanos a esta forma cinematográfica: su *cuaderno de viaje* durante su estancia en Palestina para preparar el rodaje de *Il Vangelo secondo Mateo* (*El Evangelio según San Mateo*, 1964), titulado *Sopraluoghi in Palestina* (1963-64), es un buen ejemplo. También *Comizi d'Amore* (*Encuesta sobre el amor*, 1963-64) establece relaciones con un cine distinto, en este caso más cercano, sin embargo, al documental tradicional, concretamente al *cinéma vérité*. Posteriormente, *Appunti per un film sull'India* (1967-1968) y *Appunti per un'Orestiade africana* (1968-1973) acaban de certificar la cercanía de Pasolini al film-ensayo.

Pero el centro es *La Rabbia*, con el que se introducía en un “nuevo género cinematográfico... con unas secuencias nuevas”. Estas secuencias nuevas debemos entenderlas como material fílmico renovado, puesto que ésta es la base de la película: segmentos de reportajes televisivos y documentales, extraídos de su contexto para sustituir su “orden cronológico o lógico por un orden “político-poético” de un discurso nuevo que no intenta representar la realidad, sino adherirse a su materialidad haciéndola emerger en su complejidad y produciéndola en la pantalla” (Mariniello 1999, p. 213). Adherirse a esta materialidad de lo real de la que habla Mariniello significa atender no a la realidad en sí, sino a su representación convertida en imagen-recuerdo. Esta imagen-recuerdo es la que emerge en su complejidad porque aparece con toda su carga ideológica incorporada. Esto es posible, no sólo porque, existen las imágenes de archivo, sino porque se ha producido la conciencia de que el archivo pone a nuestra disposición algo más que documentos: en el archivo penetran los trazos de lo real, pero de él se extraen formas ideológicas e imaginarias del mismo. Este problema lo plantea Derrida en el citado artículo sobre el *mal de*

**En el archivo penetran los trazos de lo real, pero de él se extraen formas ideológicas e imaginarias del mismo**

**El movimiento de las imágenes de archivo, en lugar de ser un índice de lo real, se convierte en un desvelamiento de esta realidad**

*archivo*. Contrariamente a lo que parece desprenderse de una visión excesivamente despreocupada del actual fenómeno del archivo, esa visión que propone Miguel Morey al hacerlo sustituto informal de la formalidad de la biblioteca, Derrida advierte que “el archivo, como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnémica en general, no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable pasado que existiría de todos modos sin él, tal y como aún se cree que fue o que habrá sido. No, la estructura técnica del archivo archivable determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. Ésta es también nuestra experiencia política de los *media* llamados de información”.<sup>1</sup> No hemos pasado, pues, de una forma de dominación (la biblioteca) a una liberación informal (el archivo), sino que simplemente nos hemos desplazado de un tipo de estructuración a otro.

### **La realidad archivada**

En lugar de retroceder para contemplar la génesis de esa fenomenología visual que Pasolini detecta y pone en práctica en su film-ensayo, hagámoslo a la inversa y, en una arqueología del futuro, veamos primero a dónde va parar todo ello. Propongamos otro factor que conjuntamente con la voluntad de saber determina el panorama que se abre en el arte de después del arte, es decir, en el ámbito de lo que se viene denominando, de forma a veces engañosa, cultura visual. Esta nueva variable tiene que ver con la proliferación de imágenes del mundo, imágenes documentales por contraposición a las imágenes artísticas, un proceso que se inició en el siglo XIX y que incrementó su actividad en el XX de forma tan considerable que ha acabado convirtiéndose en un fenómeno paradigmático. Mucho

antes de que Debord denunciara la sociedad del espectáculo o que Baudrillard nos advirtiera sobre la proliferación de simulacros (de hecho, ambas nociones no son equiparables, sino correlativas), ya se había desarrollado una duplicación fotográfica y cinematográfica del mundo y su historia, es decir, de su desarrollo temporal, que luego se convertiría en duplicación videográfica y que, finalmente, en su fase digital, alcanzaría el paroxismo. Este paroxismo consiste en que prácticamente todo lo ocurrido en el mundo de relevante (y gran parte de lo no tan relevante) durante el último medio siglo ha sido transformado en archivo audiovisual (si pensamos también en la fotografía, este archivo de lo real se amplía espectacularmente). Tenemos constancia, pues, de esos sucesos, de esa *historia*, a través de imágenes y sonidos. Y por lo que se refiere a los acontecimientos de los últimos veinte años, su preservación visual (en archivos analógicos o digitales) alcanza incluso a los sucesos locales, particulares, domésticos. Poco queda de lo sucedido en este pasado reciente que no haya sido preservado en imágenes de diversos tipos,<sup>2</sup> pero especialmente imágenes en movimiento, tan susceptibles de ser confundidas con la propia vida que retratan, cuando en realidad la entrada de estas imágenes del mundo en el archivo contradice su conexión inmediata con lo real. El movimiento de las imágenes de archivo, en lugar de ser un índice de lo real, se convierte en un desvelamiento de esta realidad: lo que en el registro inmediato (el que va, idealmente, del rodaje a la pantalla) es índice de realismo (el registro de las relaciones espacio-temporales ciertas, según Bazin), en el archivo —o deberíamos decir después del archivo, ya que lo relevante del archivo no es su existencia, sino el paso por el mismo de los materiales—, después del archivo, digo, el movimiento ya es otra cosa: forma parte, como decía Pasolini, del lenguaje de la acción.

## La conversión del mundo en memoria visual produce una reconsideración de lo real

Este proceso apunta hacia una materialización de la memoria, hacia una reificación de su intrínseca visualidad primaria. Es esta re-producción del mundo la que da paso de forma más radical a la era de la imagen, y no otros factores relacionados con los medios de masas, como se acostumbra a pensar. En sí misma, esta duplicación y almacenaje de la visualidad del mundo, la conversión de éste en memoria visual, siendo ésta intrínsecamente distinta a la memoria lingüística que había predominado hasta principios del XIX, produce una reconsideración de lo real cuyos resultados sólo hacia finales del siglo XX se hicieron notar en profundidad. No es, pues, la proliferación de medios de masas de carácter visual lo que implica un cambio, sino el hecho, que podríamos denominar *fotográfico*, de que el flujo de imágenes vitales deje de ser fugaz y se convierta en cosa visual. Un fenómeno trascendente sobre el que se fundan los medios de masas, los cuales pueden ser así considerados medios procesadores de la realidad visualizada. Pero sobre esta charla insensata que ejecutan los medios de masas con las imágenes del mundo, se sitúa la charla sensata del film-ensayo que convierte el material registrado, y directa o indirectamente archivado, en habla reflexiva o en pensamiento-habla de carácter visual.

De estas cuestiones ya se ha hablado mucho, o por lo menos esto parece. Sobre todo se ha hablado de la relación entre fotografía y realidad, y no voy a volver sobre ello. Pero los problemas se han pretendido resolver a distancias muy cortas, intentando dilucidar el grado de realismo de las imágenes documentales, o su carácter de recuerdos, cotejando, de forma muy mecanicista, imagen y realidad, como si estos dos campos no estuvieran ya mediados por la propia posibilidad de establecer la comparación. Quiero decir que la proliferación de imágenes documentales forma un nuevo territorio donde se inscribe el viejo

orden de lo real existencial y el nuevo orden de lo visual realista y que hace que las viejas comparaciones sean inútiles.

Hablo de imágenes documentales porque creo que el fenómeno tiene su verdadera génesis en esa captación de lo real que la fotografía, y técnicas afines, consigue. En este sentido, el cine de ficción tendría también su parte documentalista en la captación de esa capa testimonial que se desprendería siempre de los procesos dramáticos, además del hecho, ya apuntado, de que al pasar por el archivo el material ficticio se convierte también en documento, por ello podemos poner en paralelo propuestas como *Fast Film* (2003) de Virgil Widrich, cuya textura está compuesta por los restos, por la ruina, de unos 300 films de ficción, y *Private Hungary (Hungria privada, 1988-2002)*, la larga serie a través de la que Péter Forgács recupera la memoria visual de su país.

No hablamos ahora, por lo tanto, del trabajo con las imágenes en general, ya sea artístico o de otro tipo. Por ello, tampoco hablamos del ámbito de la pintura, ni siquiera la más realista, que la fotografía dejaría a sus espaldas, ni de las composiciones o los montajes, fotográficos, cinematográficos, electrónicos o pictóricos, que quedarían por delante. Para comprender el fenómeno debemos ceñirnos momentáneamente al proceso de reencantamiento del mundo que supone la invención de la fotografía.

Pero antes de continuar señalemos que este proceso de reencantamiento del mundo que inicia la fotografía y continúan otros medios documentales es, por sí mismo, el factor que hace necesario plantearse, no ya la posibilidad, sino la necesidad de una reflexión visual *realista*. No se trata, por lo tanto, de una disyuntiva que nos aboque a una posibilidad de elección, susceptible por consiguiente de crítica como pretenden los apocalípticos, sino de una cuestión perentoria.

ria que nos obliga a reflexionar sobre el ensayo visual porque la capa reproducida del mundo visual origina por su propia existencia un tipo de *mentalidad visual* que debe ser gestionada, de la misma manera que el habla origina, por su misma existencia, un acto racional que debe ser conducido a través del pensamiento que conocemos de manera más fidedigna. Si el habla entraña, incluso en sus expresiones de menor densidad, la existencia del pensamiento (relación posiblemente metafísica pero no por ello menos real), la imagen documental implica igualmente la existencia de un pensar de las imágenes: cualquier acto de habla es un acto de pensamiento, susceptible de ser formalizado; cualquier acto visual, dentro de la esfera documental, significa un acto de pensamiento visual, susceptible asimismo de ser formalizado en distintos grados, gestionados por los diferentes medios visuales. Como se ve, no trato de constatar la obviedad, por otro lado ampliamente contestada, de que cualquier acto de habla significa la comunicación de un pensamiento, sino que intento dejar constancia de algo mucho menos evidente como es el hecho de que cualquier acto de habla implica una actividad reflexiva, aunque sea mínima o esté implícita en el proceso. Del mismo modo, cualquier visualización implica una determinada reflexión de las mismas características. De modo que los procesos comunicativos empiezan antes de que los agentes de los mismos se propongan comunicar algo. Esto, especialmente en el campo visual, es importantísimo tenerlo en cuenta: “La reflexividad ya no está separada sino “encarnada” en las actividades. El conocimiento está “reflexivamente atado” a las actividades, expresiones y acontecimientos. En esa fenomenología empirista ya no hay distancia alguna entre el conocimiento y la práctica, el conocimiento ya no reflexiona sobre el hacer; antes bien, el hacer es al mismo tiempo conocer” (Lash 2005, p. 45).

La existencia, ya sea en el habla o en el discurso visual, del pensamiento anterior a la expresión del mismo, tan discutida por los estructuralistas, vendría avalada por la existencia del espacio íntimo. Ello implicaría una presencia del sujeto (el autor en los textos) que Derrida, entre otros, se han encargado de denunciar no sin razón, aunque enseguida veremos que la razón que les asiste no es una patente de corso. En especial, Derrida ha criticado la presencia del sujeto en su discusión con John Searle, uno de los más conspicuos representantes del pensamiento angloamericano, que es el que menos preparado está para comprender y dar a comprender las complejidades de la realidad contemporánea: “la teoría anglo-americana de los actos del lenguaje es, por tanto, solidaria de aquello que hay de más constante y más estructurante en la tradición occidental: la metafísica de la presencia. Esta teoría presupone en efecto que los fenómenos del lenguaje son “actos”, los cuales constituyen, por consiguiente, la actualización de la intencionalidad del sujeto” (Goldschmit 2003, p. 182). Pero, por muy necesario que sea el giro que propone la deconstrucción, no podemos olvidarnos de la existencia, real más que metafísica, del espacio de la intimidad aquilatado por la tradición occidental y de la que el film-ensayo sería el último heredero. Este espacio de la intimidad, formado a través de introspecciones, diarios íntimos, autorretratos, etc., a lo largo de siglos, es un ejemplo muy claro de metafísica convertida en física y que, por lo tanto, nos obliga a desdoblarnos en su consideración. Es cierto que existe una idea perversa de la *presencia* del autor en la obra que la convierte en el simple resultado de las intenciones de éste, un claro ejemplo de un pensamiento simplista y lineal, pero también es cierto que la actuación de esta metafísica ha dejado un trazo en la propia psique que ahora actúa con toda pertinencia más allá, o más acá, de la meta-

**La imagen documental implica, como en el habla, la existencia de un pensar de las imágenes**

física. Se trata del regreso del sujeto, que no es, desde luego, el regreso del sujeto metafísico que Searle y Austin colocan en los fundamentos de su teoría de la intencionalidad, sino el regreso de un sujeto que ha transitado previamente por el cuerpo y cuyo retorno sigue los parámetros de todos los retornos actuales, es decir, se nos presenta con un aire siniestro que nos obliga a mirarlo dos veces antes de proceder a su aceptación. Por ello decía antes que el sujeto regresaba como ruina de sí mismo, como sujeto incompleto que ha abandonado el centro de la racionalidad cartesiana y se arrastra por entre el paisaje en ruinas de lo que queda de esa racionalidad después de Freud. De estas ruinas de lo real, materializadas en la visualidad del archivo fotocinematográfico, se nutre el ensayismo filmico actual a través del que se encarna el post-sujeto. No hay, pues, un acto de habla tras el que se encuentra un sujeto enunciador, pero sí hay un *habla* visual que se hace sujeto a través de su propia estructuración. En la visualidad del film-ensayo coinciden sujeto y objeto, reproduciéndose mutuamente.

El pensamiento visual es la expresión más inmediata de esta condición siniestra con la que se nos aparece el nuevo sujeto, lo es puesto que el propio ámbito visual tal como se ha desarrollado nos obliga a reconsiderar la existencia del sujeto. Es curioso que a ello contribuya en gran medida la condición fotográfica de la que hablábamos anteriormente, ya que la presencia del sujeto en la fotografía ha estado en disputa, es decir, ha sido negada desde un principio. Pero es precisamente ella la que nos obliga a tener en cuenta al sujeto, no tanto como presencia omnipotente, sino como ausencia que no puede ser.

¿Por qué, si hablamos de pensamiento visual, no nos ocupamos directamente de la pintura, cuando en ella residiría el germen del mismo? ¿No piensa, pues, el pintor en imágenes?:

**La fotografía duplica la realidad, pero en esa duplicación convierte en símbolo esa realidad: es un acto de pensamiento en sí misma**

“Habiendo objetos o fragmentos de objetos que existen pesadamente en su entorno, cada uno en su lugar, y siendo recorridos y relacionados en su superficie por una red de vectores y en su profundidad por una conjunción de líneas de fuerza, el pintor tira los peces y guarda el anzuelo. Su mirada se apropia de las correspondencias, de las preguntas y las respuestas que, en el mundo, no están indicadas más que de manera sorda, y siempre ahogadas por el estupor de los objetos” (Merleau-Ponty 1969, p. 66). Las palabras del filósofo francés nos indican que la pintura es, a la vez, anterior y posterior a la fotografía. El procedimiento pictórico implica un pensamiento visual primitivo: un habla de las imágenes que conlleva una reflexión débil. Pero se trata de una actividad que establece una distancia con el mundo, necesaria para poder pensarlo, sólo que esta distancia, conceptualizada por Merleau-Ponty, es todavía insuficiente: en la pintura post-fotográfica de las vanguardias veremos aparecer una verdadera reflexión visual que, en algunos casos, se acercará a la posibilidad del ensayo, pero que en realidad se trata de una faceta muy especial de la pintura. Lo que ha impedido que la pintura generase una verdadera cultura de la imagen y por lo tanto la necesidad de formalizar un pensamiento visual, ha sido su grado inferior de realismo. El pintor siempre se dirigía al mundo para requerirle las condiciones de su realidad, mientras que el fotógrafo las recoge directamente de ésta. No quiero volver con ello, como digo, a la cuestión del realismo fotográfico, sino resolver esta etapa de una vez por todas: la fotografía duplica la realidad, pero en esa duplicación, en el solo hecho de convertir en imagen material el flujo de la vida, convierte en símbolo esa realidad: la fotografía es un acto de pensamiento en sí misma, y la proliferación de imágenes documentales promueven la necesidad de formalizar ese acto. La existencia de un mundo *fotográfico*, es

decir, de un mundo fotografiado, es un clamor que hay que escuchar. Supone el regreso sinies-tro de la memoria que nos hace despertar del sueño del presente. Y ello se produce a través de la instancia del archivo al que acude el ensayista filmico como antes el documentalista acudía, o creía acudir, a la realidad.

Supuestamente, la llegada de la fotografía debía acabar con las imágenes en favor de la pura transparencia representativa, pero lo cierto es que lo que hacía era inaugurar la era de la imagen. A partir de la fotografía, es necesario volver a pensar todas las imágenes. Y luego de haberlas pensado todas, hay que regresar a la fotografía para pensar también las imágenes fotográficas y sus destilaciones en el cine, el vídeo, etc. Este es el peculiar mal de archivo filmico: no tanto el trabajo con una realidad materializada, sino la necesidad de reconsiderar de nuevo todas las imágenes, de pensar que el mundo es un archivo. O como decía Pasolini, un almacén de signos: “La vida se está alejando indudablemente de los clásicos ideales humanistas y se está perdiendo en el *pragma*. *El cinematógrafo* (con las otras técnicas audiovisuales) *parece ser la lengua escrita de este pragma*. Pero quizá sea también su salvación, *precisamente porque lo expresa* —y lo expresa desde su mismo interior: produciéndose a partir de ello y reproduciéndolo” (Pasolini 1977, p. 207).

## Pasolini en la encrucijada

Puede que haya llegado el momento de reivindicar la calidad visionaria de la teoría filmica de Pasolini. A pesar de estar lastrada aún por la hegemonía lingüística y semiótica, una corriente que al leerlo ahora de nuevo a él se ve cómo enturbia el flujo de sus ideas más revolucionarias, Pasolini fue capaz de elevarse por encima de su tiempo y vislumbrar las verdaderas relaciones de la imagen con la realidad y con el sujeto. A partir de Rossellini y su abjuración de un cine

**Pasolini fue capaz de elevarse por encima de su tiempo y vislumbrar las verdaderas relaciones de la imagen con lo real y con el sujeto**

puesto al límite después del neorrealismo, se abría una brecha que señalaba la falta de conexión natural entre las formas neorrealistas y la modernidad cinematográfica, faltaba un eslabón perdido que no era ni el Rossellini de *Viaggio in Italia* (*Te querré siempre*, 1953), como tantas veces se ha dicho, ni el Rossellini de la posterior etapa didáctico-televisiva, tan cercana al espíritu del film-ensayo: no podía ser Rossellini la clave porque el director italiano se situaba a ambos lados de la hendidura. Idéntica separación se ha producido luego entre la fugacidad del cine moderno y la efervescencia del actual postcine y, en este caso, tampoco otro icono de las transiciones como Godard puede colmarla, a pesar de que pudiera parecerlo, porque también Godard está en todas partes pero no necesariamente en la separación que hay entre ellas. Y es aquí, en esta encrucijada que forman los desencuentros del cine clásico y el cine de la modernidad, por un lado, y el de este cine y el de la posmodernidad, por el otro, donde las ideas cinematográficas de Pasolini cobran pleno significado.

Pasolini afirma que el cine es la lengua escrita de la realidad porque la realidad ya es en sí misma una lengua, la de la acción. Y de la misma manera que la escritura impulsa la toma de conciencia de la lengua oral, el cine como escritura de la realidad sirve para desvelar el sentido de esa lengua oral-gráfica que es la realidad. Pero no nos dejemos llevar por las analogías lingüísticas, si no queremos perder de vista la verdadera trascendencia de estas propuestas, que residen en el hecho de considerar que cine y realidad están unidos, no por el mecanismo reflejo de la mimesis, sino por la organicidad de un movimiento simbólico que envuelve a la vez cine y realidad de modo que uno y otra sólo unidos adquieren sentido.

Debe quedar claro, sin embargo, que el lenguaje oral-gráfico no se refiere a la voz: no caiga-

mos de nuevo en el error de Bazin de considerar que el film-ensayo inventa un nuevo tipo de montaje que va del oído al ojo. El habla tiene aquí la misma acepción que surge de la contraposición que hace Foucault entre el pensamiento estructurado y la dispersión del que habla: puede ser el mismo pensamiento pero con una textura diferente que, a la larga, acaba provocando pensamientos distintos, como bien sabía Montaigne que escribió sus *Essais* como si conversara consigo mismo. Para Foucault este reino del habla era también el reino del enunciado sin sujeto enunciadore: “El archivo tiene por función cobijar aquello que no tiene sentido guardar en la memoria. En este nivel, la oposición entre biblioteca y archivo, es una oposición que también enfrenta a una forma de interioridad y una forma de exterioridad. La biblioteca sería un lugar de interiorización posible, mientras que el archivo nace del gesto mediante el cual exteriorizamos nuestra memoria, la depositamos en algún lugar ajeno que no es, desde luego, el lugar de nuestra propia e íntima experiencia. Es un lugar que está ahí, donde los datos están, para cuando la necesidad nos exija ir a buscarlos” (Morey 2006, p. 24). El error del estructuralismo fue pensar que podía librarse tan fácilmente del sujeto. En su intento por buscar una imposible objetividad, se dejaba de lado aquel espacio interior, íntimo, que había sido laboriosamente construido y que forzosamente debía permanecer en la ecuación aunque fuera en su más pura decadencia: después de Freud, el sujeto cartesiano ya no puede ser el mismo, pero el espacio ruinoso del sujeto sigue existiendo y es un error pretender ignorarlo. Por ello, es cierto que el paso de la biblioteca al archivo supone un gesto de exteriorización que continúa con el proceso de exteriorización de la memoria y la experiencia que la técnica desde lo más antiguo ha estado efectuando y que se concreta a partir del siglo

XIX con una exteriorización tecnológica de ese espacio interior aquilatado desde el Renacimiento en el proceso de creación de la identidad individual. Es cierto, pero el sujeto también se exterioriza en ese movimiento: no queda atrás, de la misma manera que los datos del archivo no están simplemente allí, como fardos, a la espera de que alguien los use. Los datos del archivo son recuerdos traspasados al imaginario y quien los recoge no los usa como objetos o cosas, sino como memorias-otras destinadas a convertirse en materiales del propio pensamiento. El sujeto se extiende por el archivo y el sujeto se extiende a partir del archivo. Por ello, entre otras cosas, es fundamental el film-ensayo para la comprensión de la fenomenología visual contemporánea: porque pone de manifiesto la intensidad de este movimiento y sitúa al sujeto en el lugar que le corresponde.

Para Pasolini la realidad se revela a sí misma a través del cine, es decir, a través de la técnica cinematográfica. Porque es en este sentido que hay que entender el concepto de cine y es en este sentido que la técnica cobra significado: tanto la cámara como el archivo son técnicas y ambas transforman igualmente lo real, que no es otra cosa que aquello que de lo que las dos están compuestas. Las siguientes palabras de Pasolini sirven tanto para la técnica del cine como para la técnica del archivo: “Esto mismo sucede al que estudia el cine: como el cine reproduce la realidad, acaba por conducir al estudio de la realidad. Pero de un modo nuevo y especial, como si la realidad hubiera sido descubierta a través de su reproducción y algunos de sus mecanismos expresivos se hubieran hecho evidentes sólo en esta nueva situación “reflejada”” (Pasolini 1977, p. 232). La realidad cinematografiada, la realidad reproducida por las imágenes es, por tanto, una realidad estudiada, pensada, expresada: no sólo material de la memoria, sino esencialmente

**Los datos del archivo son recuerdos traspasados al imaginario y quien los recoge no los usa como objetos o cosas, sino como memorias-otras destinadas a convertirse en materiales del propio pensamiento**

**El cine-ensayo es siempre un “cine de archivo”, que utiliza la realidad no directamente a través de su simple representación, sino tras haber desvelado su significado**

material del archivo en el pleno sentido de la palabra. Pero es pensamiento y expresión de aquello que ya estaba allí, en la propia realidad, esperando a ser revelado por la cámara. Por eso el cine-ensayo es siempre un *cine de archivo*, que utiliza la realidad no directamente a través de su simple representación, sino tras el movimiento que supone haberla convertido en imagen y, en consecuencia, haber desvelado su significado.

El cine que utiliza directamente materiales de archivo, el cine de metraje encontrado, se sitúa un paso más allá en este proceso y, por tanto, es capaz de alegorizarlo a la vez que compone su propia reflexión. Un proceso que podría equipararse al de la cita literaria, pero en lo que la cita tiene de fragmento, de ruina: la cita a la manera de Benjamin en la obra de *Los pasajes*, en la que el filósofo pretendía reconstruir *documentalmente* el París de fines de siglo XIX a través de sus propias ruinas en forma de imágenes, textos, planos, anuncios, etc. De la misma manera que la cita se refiere a un texto con un significado preciso que se amplía en el contexto en el que se inscribe y que, por lo tanto, pone de manifiesto su condición incompleta en el momento mismo en que pretende completar un nuevo proceso de pensamiento, así el *metraje encontrado* ayuda a edificar, mediante su fragmentariedad, el edificio de una reflexión precaria, siempre consciente de su propia carencia: ello se pone especialmente de manifiesto en los films de Martin Arnold, como *Piece touchée* (1989) entre otros, donde el metraje de películas comerciales adquiere una condición que podríamos denominar histérica porque exterioriza sus tensiones ocultas al enfrentarse entre sí el movimiento original del film, fluido, y la retención obsesiva de este mismo movimiento por parte del autor.

Pero es esta misma precariedad, de carácter *oral*, la que se acomoda a lo que, según Pasolini, es la oralidad propia de lo real, y es ella la que

pone así de manifiesto su verdadero realismo que no existiría de otra forma. Entre la “existencialidad” de la lengua oral y la “historicidad” de la lengua escrita (Mariniello 1999, p. 57), entre el archivo y la biblioteca, el film-ensayo se decanta siempre, pero en especial cuando acude expresamente al metraje encontrado, a restos de otras visualidades, por la condición rizomática del archivo que es la que mejor se corresponde con su tradición, contraria por otro lado a la del manual tan adscrito a la voluntad conclusiva de la biblioteca. Pero, si como decía Pasolini, el cine es la lengua escrita de la realidad, es decir, la conciencia de lo real, el cine-ensayo, que por su textura es oralidad visual pero por su condición cinemática es actividad reflexiva, se nos presenta claramente no sólo como proceso de pensamiento, sino como pensamiento del pensamiento, como *filosofía*. Filosofía de lo real, a través de la realidad convertida en imágenes.

## BIBLIOGRAFÍA

- Frampton, Daniel (2006), *Filmosophy*, Wallflower Press, Londres.
- Goldschmit, Marc (2003), *Jacques Derrida, une introduction*, Pocket, París.
- Lash, Scott (2005), *Crítica de la información*, Amorrortu Editores Buenos Aires.
- Mariniello, Silvestra (1999), *Pier Paolo Pasolini*, Cátedra, Madrid.
- Merleau-Ponty, Maurice (1969), *La prose du monde*, Gallimard, París.
- Morey, Miguel (2006), “El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo”, en *Registros imposibles: El Mal de Archivo*, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, Madrid.
- Pasolini, Pier Paolo (1977), *Empirismo Eretico*, Garzanti, Roma.
- Wanning Harries, Elizabeth (1994), *The Unfinished Manner. Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*, University Press of Virginia, Londres.
- Weinrichter, Antonio (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Festival de Las Palmas/T&B Editores, Madrid.
- Zizek, Slavoj (2006), *Visión de paralaje*, Fondo de Cultura Económica, México.

## NOTAS

- 1 Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* en “Derrida en castellano” (<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>, 16/12/06)
- 2 Posiblemente lo que haya quedado fuera de este proceso de visualización sea la intimidad, un espacio que, desde esta perspectiva, quizá pueda ser definido precisamente como aquél que no ha sido observado por ninguna cámara, aquél que no se ha convertido en imagen.



## TRA(D)ICIONES Y TRASLACIONES DEL ENSAYO FILMICO EN ESPAÑA

### (ALGUNAS IDEAS EN TORNO A LA CONDICIÓN AUTORREFLEXIVA DE NUESTRO CINE DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA)

José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán

#### Ponerse en contexto

No vamos a caer aquí en la tentación de proponer una nueva definición de cine-ensayo pues, imaginamos, el editor del presente volumen ya habrá asumido dicha titánica función, o bien la habrá descargado sobre las espaldas de otros compañeros en este fascinante viaje colectivo a tan escurridizo terreno.

Sí que reflexionaremos, mínimamente no se preocupen, sobre la condición histórica del cine-ensayo y más concretamente, del cine-ensayo español (o sobre algunas de sus más evidentes características) antes de pasar a dibujar un siempre urgente mapa de navegación para la obra audiovisual ensayística sobre ese objeto de estudio que es, continúa siendo a pesar del empeño de algunos, el cine español.

Pensemos, en primer lugar, en el ya ‘clásico’ libro de Rick Altman sobre los géneros cinematográficos<sup>1</sup> y tomémonos la libertad, quizá excesiva, lo sabemos, de clasificar al cine-ensayo como un género cinematográfico (sin duda sería mejor decir audiovisual). Según la aproximación semántico-sintáctico-pragmática de Altman, un género cinematográfico es algo en constante

#### Reflexionaremos sobre la condición histórica del cine-ensayo, y más concretamente, del cine español

movimiento que se desarrolla en un espacio que comparte la industria, la crítica y el público. Hay un lugar de convergencia de intereses de estos tres aspectos cinematográficos, una inestable posición de negociación, donde los géneros nacen, se desarrollan y mueren (si queremos utilizar un quizá poco afortunado símil evolutivo, pues es evidente que los géneros no tienen por qué responder a esas etapas de los seres vivos). Centrémonos en la cuestión de los factores que son pertinentes para la ‘consolidación’ de un género y veremos cómo en el caso del cine-ensayo estos tres elementos se hacen presentes de forma muy desigual. Empecemos por la industria. Pocos son los productores cinematográficos, por muy alternativos que sean, que presenten sus películas más especulativas como films-ensayo. En lo que respecta a España, quizá podríamos considerar a Pere Portabella en su faceta de productor, como el único que, en un momento dado, asume un discurso de defensa del cine que produce como un cine ensayístico (y de intervención artística sobre lo político y lo social). No resulta extraño que sean algunos más los cineastas que defienden para sí mismos la

categoría de ensayísticos o para su obra, la condición de film-ensayo. Era algo que defendía Joaquín Jordà para las películas de su última etapa, es algo que Basilio Martín Patino también ha alegado sobre su trabajo desde hace mucho tiempo. Más recientemente, Isaki Lacuesta ha defendido el carácter ensayístico de su primer trabajo de largometraje *Cravan vs. Cravan* (2002), pero poco más. Por lo que respecta al público, es evidente que el cine-ensayo –cuando esta modalidad cinematográfica es reconocida como tal entre los consumidores cinematográficos– no es algo que mueva a grandes masas de espectadores. Sin embargo, sí que ha alcanzado una cierta posición de (re)conocimiento entre las más recientes (y desprejuiciadas) generaciones cinéfilas. Aquéllas que consumen productos audiovisuales de igual forma en la sala cinematográfica, en el museo, en los festivales (que ya no son sólo de cine), en los canales de la televisión mundial que captan con sus antenas parabólicas digitales, en el DVD o en el ordenador de su casa. Algunos de esos públicos cinéfilos han alcanzado una cierta visibilidad social como críticos gracias a la aparición de medios alternativos (muchas veces relacionados con la World Wide Web) que a su vez les ha permitido pasar a otros más tradicionales. En definitiva, la cuestión es que algunos de estos cinéfilos que sí (re)conocen el cine-ensayo se han desplazado del consumo cinéfilo a la práctica crítica. Y eso nos sitúa ante este tercer elemento configurativo del género audiovisual según Altman. No nos vamos a entretener en este asunto, pero está claro que en el caso del cine-ensayo hay una serie de autores y textos que son verdaderas piedras angulares para su conceptualización o para la divulgación del mismo entre nosotros (sobresalientes ejemplos de ello se pueden encontrar entre los artículos reeditados en este mismo volumen). No hay duda, de que en el caso del ensayo filmico, la crítica aca-

**Es posible abordar una característica presente en la producción española: la reflexividad o autoconciencia**

démica es la que ha jugado el papel más destacado a la hora de conceptualizar el terreno *genérico* en el que éste se mueve. Y lo ha hecho de forma relativamente reciente, a pesar de las honrosas excepciones que nos pueden retrotraer hasta los años cincuenta (André Bazin) e incluso antes.

Esto nos sitúa ante una incómoda posición a la hora de conceptualizar históricamente el ensayo filmico español. En un país donde apenas se ha desarrollado un acercamiento teórico-historiográfico medianamente serio a algunos de sus desarrollos genéricos más evidentes como la comedia o el musical, ¿cómo se puede abordar un trabajo que cartografie algo con una continuidad mucho más difusa como es el ensayo filmico? Es difícil establecer una genealogía, un árbol de familia, del cine-ensayo en el panorama internacional ya que la circulación de este tipo de films es muy limitada y los ‘parentescos’ y las continuidades son realmente complicadas de abordar (es algo que ocurre con el documental ya después de la segunda guerra mundial, con mucho más motivo afectará a una división genérica más ‘estrecha’ en términos de producción como es el caso que aquí nos ocupa). Con más razón, resulta un esfuerzo baldío querer trazar esa hoja de ruta por el ensayo filmico sólo en el caso del cine español. Renunciamos aquí a establecer una genealogía del ensayo español no sólo porque la consideremos poco fructífera, sino y principalmente, porque nos parece que formaría más parte de un ejercicio de historia-ficción que de otra cosa.

Sin embargo, sí creemos que es posible abordar una de las cuestiones constitutivas del cine-ensayo que, curiosamente (o quizá no tanto), ha sido una característica presente en la producción cinematográfica española desde una etapa muy temprana: la reflexividad o autoconciencia. Sin extendernos sobre la cuestión, podemos asegurar que el cine español ha sido desde muy tem-



*Tierra sin pan*

### **El cine español es auto-reflexivo como lo son las pinturas de Goya**

prana fecha, un cine que ha tenido una clara que-  
rencia por lo auto-reflexivo. Muchos films de la  
historia de nuestro cine, desde las películas de  
los géneros populares (melodrama, policíaco o  
cómico), hasta el cine de autor de más rancio  
abolengo, han introducido en su cuerpo narrati-  
vo, dramático o de puesta en escena elementos  
que distanciaban y situaban al espectador en una  
posición *brechtiana*, ofreciéndole la posibilidad  
de reflexionar sobre la naturaleza de aquel  
espectáculo al que estaba asistiendo. Una apre-  
surada intuición, que posiblemente tendrá que  
ser revisada, nos hace pensar que quizá esa con-  
dición de nuestro cine puede tener al menos dos  
puntos de partida y un trágico y bélico aldabo-  
nazo en su desarrollo. Por un lado las mimbres

populares más subversivas que configuran bue-  
na parte de nuestra historia cinematográfica.  
Para que se nos entienda rápidamente, el cine  
español es auto-reflexivo como lo son las pintu-  
ras de Goya. En segundo lugar, el endémico  
retraso industrial que sufrió nuestro cine duran-  
te sus años constitutivos lo sitúa desde el inicio  
como un cine que no sólo tiene que pensar(se)  
con su público natural, sino que tiene que hacer-  
lo también con respecto a los géneros exitosos  
que llegan de fuera (Francia, Italia, Alemania, y  
finalmente... Estados Unidos). Esa cuestión de  
buscarse a sí mismo entre otras formas cinema-  
tográficas repercute en el hecho de que las pelí-  
culas jueguen con sus narraciones, con su dra-  
maturgia y con su puesta en escena como



*Tierra sin pan*

**Resultaría necesario citar el germen que supuso el movimiento cineclubista de finales de los años veinte**

ejercicios de (re)apropiación, casi de hurto, de esos otros cines. El acercamiento a esos otros géneros se propone muchas veces desde el extrañamiento de los materiales y eso deviene en auto-reflexividad cuando los directores daban una vuelta más de tuerca a la formalización de sus films. Después, y finalmente, la Guerra Civil vendrá a situar a los narradores posbélicos ante la necesidad de continuar con su trabajo y satisfacer las expectativas de su público sin poder olvidar la sangre y la muerte que los rodeaba por todas partes, modificando (y distanciando) su posición enunciativa y anticipándose incluso –aunque por procedimientos diferentes– al modo como el cine norteamericano hará más y más opacas y ambiguas unas ficciones que hasta

la Segunda Guerra Mundial merecían –más o menos ajustadamente– el calificativo de *transparentes*.

Pero arranquemos, por no ir más atrás, en el efervescente momento del cine republicano.

## **I. Documentales de una República de trabajadores**

Aunque en una hipotética *historia* del ensayismo español resultaría absolutamente necesario citar el germen que habría de suponer el movimiento cineclubista de finales de los años veinte, y en especial el Cineclub Español dirigido por Luis Buñuel y surgido en 1928 en el entorno de La Gaceta Literaria (1927-1932) y de su director Ernesto Giménez Caballero –autor además de los

célebres cortometrajes *Noticario del Cineclub* y, sobre todo, *Esencia de Verbena*, que mezclaba de forma singular la popular verbena madrileña con un montaje que asociaba visualmente pinturas de Goya, Picasso o Maruja Mallo y contaba con la presencia de Ramón Gómez de la Serna—, la mayor contribución de Buñuel y el entorno vanguardista que representa para nuestros actuales intereses ha de ser, sin duda alguna, la excepcional *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1933). Concebida en principio como un artefacto revolucionario y antirrepublicano—aunque luego paradójicamente convertido en propaganda leal una vez iniciado el conflicto bélico—, con *Las Hurdes* Buñuel se enfrenta al documental de forma nada traumática en relación con su filmografía anterior y con la voluntad de “interpretar la realidad”, para lo cual partirá de un riguroso trabajo preparatorio de guión, rodaje y montaje que adquirirá excepcional potencia significativa al frotarse —en una lección que aprenderá el Franju de *Le sang des bêtes* (*La sangre de las bestias*)— con una *voice-over* aparentemente etnográfica y aséptica, fricción que hace de *Tierra sin pan* el film único y excepcional que es. Porque de esa aparente contradicción será capaz de extraer el texto algunos de sus más vigorosos hallazgos, al poner en contacto una *textura documental* con una planificación altamente intervenida y, todavía, con la particular y distanciada voz del narrador. Un buen (y célebre) ejemplo de cuanto decimos lo constituye el fragmento de Las Batuecas, donde, por medio de elementos de puesta en forma (fundidos-encadenados, movimientos de cámara... y su uso singular y *económico*) se pone en pie un discurso nítidamente anticlerical que sugiere las posibles connivencias del monje y la criada, a través de un trabajo sobre tamaños, distancias y posiciones del todo ajeno a una lectura superficial y, digámoslo así, *realista*. Construida como una pesadilla —en la que todo logro contiene su inversión siniestra (escuela

**Con *Las Hurdes* Buñuel se enfrenta al documental de forma nada traumática en relación con su filmografía anterior y con la voluntad de “interpretar la realidad”**

blanca, niños incluseros)—, *Las Hurdes*, a partir de la mirada *naturalista* —en sentido deleuziano— y super-real de Buñuel, entronca también con toda una tradición del arte español que, desde la picaresca a Solana, denuncia una visión amarga de España como tierra de muerte, miseria y enfermedad, abandonada tierra sin pan.

No por casualidad, el mismo Luis Buñuel iba a elegir el en la actualidad prácticamente olvidado *La ruta de don Quijote* (1934)<sup>2</sup> como uno de los films que debían ser exhibidos en el Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1937. De hecho, este documental dirigido por el catalán Ramón Biadiú (1906–1984, luego montador de la singular *Vida en sombras* [Llobet-Gràcia, 1947], sobre la que tendremos que volver) se aproxima a la obra cervantina para, lejos de la adaptación convencional, proponer una en cierta forma ensayística y moderna transmutación semiótica, reduciendo “a imágenes esenciales las múltiples sugerencias ofrecidas por el material de partida”.<sup>3</sup> Esencialmente materialista, el cineasta opta por situar la cámara ante la realidad “actual” (1934) de la ruta quijotesca y, aquí, se encuentra el trabajo cotidiano, con el campesino desarrollando su función. Deshojando la realidad tras la ficción, Biadiú parece decirnos que hasta la excelsa imaginación cervantina depende, en último término, del esfuerzo obrero, y que el gigante-molino está ahí —para ser visto tanto con los “realistas” ojos de Sancho como con los enloquecidos del Quijote— gracias al esfuerzo de quienes construyen y reparan sus astas. De igual manera, por ejemplo, el episodio del Toboso —tras el intertítulo estrictamente cervantino que señala cómo las tinajas recuerdan a Alonso Quijano “la prenda de su mayor amargura”— nos muestra una detallada aproximación, *documental*, al trabajoso proceso de la fabricación de las mismas, incluyendo el prensado de barro con los pies, el moldeado, el pulido, el horneado y el secado final al sol. Pero ese pro-

ceso, arduo y pesado, no es abstracto, sino que toma cuerpo y rostro en los trabajadores que ese día y a esa hora –las del rodaje, en ese día concreto del republicano 1934– desarrollan tales acciones. Y, ahondando en tal dirección, quizás la secuencia clave la constituya el hermosísimo pasaje de las Lagunas de Ruidera, culmen del discurso populista del film. Fuesen lo que fuesen éstas en el universo de encantamientos caballerescos, aquí, en la tierra española del siglo XX, la cámara sólo encuentra un pueblo trabajador que descansa y se divierte; rostros anónimos, reales, de hombres, mujeres y niños disfrutando de ellas para su recreo, al modo playero. De alguna forma, entonces, eludiendo cualquier referencia religiosa –incluso en el hermosísimo y melancólico plano final, previo al cervantino VALE–, Biadiú parece aproximar el Quijote hacia ese materialismo alegre y regenerador, de espíritu rabelaisiano, que Mijail Bajtin veía todavía tardía pero ejemplarmente representado en la gran novela española.

Paralelamente, una socarrona y despreocupada apropiación de géneros del cine extranjero encuentra también en la II República sus primeras manifestaciones mayores. Citemos únicamente, por su radical, reflexiva y desorbitada comicidad, la serie de cortometrajes dirigida por Eduardo García Maroto y escrita por Miguel Mihura: *Una de fieras* (1934), *Una de miedo* (1935) y *Y ahora, una de ladrones* (1935), que todavía encontraría continuidad posbélica en las no menos modernas y disparatadas parodias de Ramón Barreiro (*El sobrino de don Búffalo Bill*, 1944; *El pirata Bocanegra*, 1946–49, estrenada tras graves problemas con la censura).

## 2. La Guerra Civil: autoconciencia y reflexión

Si el cine documental realizado durante la contienda bélica española que comienza en 1936 es con probabilidad uno de los segmentos más ricos

### Durante la Guerra Civil, quizá el más amplio y valioso movimiento documentalista provenga de las experiencias de la CNT-FAI

en experiencias de la historia del cine mundial, quizás el más amplio y valioso movimiento documentalista provenga de las experiencias de la CNT-FAI, particularmente llamativas en extensión y originalidad. La falta de experiencia de muchos realizadores y la extrema urgencia significativa del trágico momento que se vivía habrán de producir extraños híbridos que, sin reparo alguno, amalgamarán ficción y documental, con films que tendríamos que situar entre el reportaje de propaganda y la película de ficción. Algunos ensayos iniciales en este sentido fructificarán por ejemplo en la singular *La silla vacía* (Valentín R. González, 1937) donde por vez primera se incorpora un pequeño hilo argumental, con el actor José Pal interpretando a un civil que al ver unos mutilados de guerra, abandona la silla del café barcelonés donde estaba para alistarse como voluntario. Entonces nos trasladamos a Caspe e Híjar, donde se ha instalado el Consejo de Aragón que preside Joaquín Ascaso, mostrándose varios episodios en el frente aragonés, para finalizar con la muerte en combate del, diríamos, protagonista. Similar estructura presenta *En la brecha* (Ramón Quadreny, 1937), relacionando la lucha en el frente (imágenes documentales) y las actividades laborales en la retaguardia (imágenes ficcionales de la vida diaria de un militante de la CNT, interpretado por Joaquín Pujol). De esta manera los realizadores cenetistas se situaron, involuntariamente, en el centro de una no explicitada polémica (documental *versus* ficción), y mientras el resto de organismos productores abordaba casi exclusivamente la elaboración de documentales de corte más clásico, los anarcosindicalistas optarán por ficcionalizar el documental, improvisando a menudo con algo de precipitación y precarios instrumentos técnicos, dando lugar tanto a desinhibidas y felices soluciones formales como, en ocasiones, a un escaso control de los elementos significantes del film,

que llegaban a torpezas técnicas o narrativas mayúsculas, pero mostrando un permanente afán por complejizar y densificar el cuerpo textual del film, huyendo de la estructura del documental clásico (recogida de información en imágenes montadas cronológicamente).<sup>4</sup> Brota de este modo, en buena parte de las cintas, un trabajo reflexivo sobre la propia naturaleza del film, como ocurre en ese momento revelador y posterior de *Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* (1936) en el que un equipo de rodaje vuelto del frente entrega unas latas con el título del documental que acabamos de ver.

En el bando sublevado –y entre otros ejemplos que podrían ponerse–, señalemos el destacado trabajo de Edgar Neville, especialmente en *Vivan los hombres libres* (1939), rodado inmediatamente después de la caída de Barcelona en manos del ejército franquista el 26 de enero. En apenas diez minutos y con destacada fotografía de Güerner, la falta de urgencias bélicas permite al cineasta ciertas “operaciones ficcionales que legitimen las afirmaciones del comentarista”<sup>5</sup> a la hora de mostrar, *tal y como las han dejado*, las checas republicanas de la capital catalana; operaciones que habrán de centrarse, muy especialmente, en una *voice over* que supone un ejemplo sin duda extraordinario de una no demasiado bien conocida transición del documental y noticiario de guerra a la película de ficción y que, entre otros factores, bien pudiera contribuir a explicar la generalización de dicho dispositivo en el más temprano cine español posbélico, antes, incluso, de la probable (repetida y cansinamente citada) influencia norteamericana.<sup>6</sup> Vista hoy, además, la película parece una más que posible fuente de inspiración para la falangista, virulentamente experimental y eisensteiniana *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), tanto por su preocupación por la situación femenina en el interior de las cárceles con la que se abre como –y sobre todo– por la uti-

lización de ciertos recursos visuales de sorprendente densidad metafórica y, en algunos casos, de inequívoca ascendencia vanguardista.

### 3. Los años 40: el dolor de la Guerra

El dolor y la tristeza de la posguerra surgirán, a poco que se mire, por entre las rendijas del cine de esta década, sea cual sea el género de que se trate, incluidas las triunfales películas militares elaboradas a mayor gloria del bando vencedor. La reflexividad y la autoconciencia alcanzan entonces cotas sorprendentes –y bien poco conocidas–, en parte por influencia de la literatura del más adaptado de nuestros escritores, Wenceslao Fernández Flórez (*Intriga*, Antonio Román, 1942; *El destino se disculpa*, José Luis Sáenz de Heredia, 1945). En efecto, la constante presencia de efectos deconstructores que desvelan de algún modo al carácter artificioso de la representación, si bien tiene mucho que ver como señalamos, y entre otras razones, con algunos de los populares espectáculos matrices de nuestro cine (y de los que lógicamente había bebido el propio Fernández Flórez), puede rastrearse en los más variados films del periodo, desde en las tempranas, alocadas y eficaces comedias arrevistadas de Ignacio F. Iquino (*¿Quién me compra un lio?*, 1940; *El difunto es un vivo*, 1941) o las sorprendentemente anarquizantes parodias metafílmicas de Ramón Barreiro ya citadas, hasta en la concepción narrativa de algunas otras de las más características comedias de la década (por ejemplo, la crítica y corrosiva *Dos cuentos para dos*, Luis Lucia, 1947), pasando –entre muchas y muy diversas manifestaciones que podrían ponerse– por el demiúrgico y asfixiante sistema textual del denso melodrama de ambientación histórica *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), célebre producción de la compañía valenciana CIFESA. Aunque quizás auténti-

**La reflexividad y la autoconciencia alcanzan cotas sorprendentes en la posguerra**

Los films de Val del Omar parten de elementos populares para establecer una reflexión sobre la propia condición representacional del cinematógrafo



La imagen congelada en *Bienvenido Mr. Marshall*

co rango ensayístico alcance en verdad una ficción en extremo singular y desgarradora que entrecruza cine, guerra, muerte y herida del deseo como densos pilares sobre los que poner en pie uno de los más sobrecogedores discursos filmicos de la modernidad. Nos referimos, claro está, a la ya citada *Vida en sombras*, sorprendente joya filmica, tallada sobre el dolor y la desolación.

#### 4. Una crispada distancia

En los años siguientes, va a ser el cine de José Val del Omar (*Aguaespejo-granadino*, 1952-1955, *Fuego en Castilla*, 1960) con sus piruetas y pirotecnias técnicas el que realice una labor auto-reflexiva más evidente, jugando en profundidad

esa hibridación única entre la trascendencia y la técnica tan bien resumida en el título de ese poema suyo: *Meca-mística*. Artefactos de evidente inspiración vanguardista –incluso en su vertiente tecnológica– los films de Val del Omar parten de elementos populares, como los gitanos del Sacromonte granadino o las imágenes religiosas castellanas, para establecer una reflexión sobre la propia condición representacional del cinematógrafo.

Pero no nos podemos olvidar de la proliferación en esos años de la *voice-over* en gran parte del cine español como elemento no sólo guía del espectador, sino también distanciador y claramente intervencionista. Sin ir más lejos, ejemplar resulta en este aspecto la secuencia intro-

Es indudable que otro cineasta fundamental para una reconfiguración de la auto-reflexión que se produce en ese momento es Basilio Martín Patino

ductoria de *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), donde Fernando Rey no sólo comenta las imágenes, sino que también las detiene, las vacía y las vuelve a llenar de personajes, devolviéndoles el movimiento finalmente. No se trata sólo de una intervención omnisciente, sino de su trabajo con la propia materialidad del film, algo que lleva implicada una reflexividad sobre esa misma condición, una distancia progresivamente crispada que aproximará sus populares materiales de partida hacia la esperpentización final y definitiva de principios de los años sesenta (*El verdugo*, 1961).

## 5. El final de una etapa. La obra capital de Basilio Martín Patino

El final del franquismo nos va a traer algunas obras que, en su posicionamiento político, ofrecen claros elementos de auto-reflexividad. *Lejos de los árboles* (1963-1970), producida por el ya aludido Pere Portabella y dirigida por Jacinto Esteva, es quizá uno de los films españoles que más claramente hereda las formulaciones de Buñuel en *Las Hurdes*, tanto en lo que se refiere a la propuesta filmica que supone como a las estrategias de puesta en escena. *No compteu amb els dits/ No contéis con los dedos* (1967) y *Nocturno 29* (1968) son las dos primeras obras que Portabella firma como director, y lo hace con el poeta surrealista Joan Brossa como coguionista. Films de claro aliento poético, sus formalizadas imágenes se encuentran entre lo más ensayístico que ha dado nuestro cine, aunque quizá es el juego que le permite *Vampyr-Cua de cuc* (1970), filmación de otra filmación, la película más auto-reflexiva hasta la fecha del director catalán.

Es indudable que otro cineasta fundamental para una reconfiguración de la auto-reflexión que se produce en ese momento es Basilio Martín Patino. Y aunque sus títulos señeros en este

sentido se prolongan desde *Canciones para después de una guerra* (1971) hasta la actualidad y son de todos bien conocidos, buscaremos nosotros el origen en su *opera prima* (*Nueve cartas a Berta*, 1965), digna punta de lanza de la filmografía de un cineasta que ha hecho de los límites entre el *territorio* documental y la ficción su privilegiado objeto de reflexión. La propia y peculiar estructura epistolaria de la película –nueve “capítulos” que se corresponden con otras tantas cartas enviadas por Lorenzo, el estudiante de derecho protagonista (Emilio Gutiérrez Caba), a la joven Berta, hija de españoles exiliados a la que conoció en su breve estancia en Inglaterra, y que nosotros oímos, fragmentadas, a través de la *voice-over* del muchacho– que recoge una clásica tradición literaria reforzada todavía por el tono medievalizante de los “cartones” pintados por Alfredo Alcáin para iniciar cada uno de los bloques, se contrapone dialécticamente a un trabajo fotográfico en blanco y negro en el que la universitaria pero provinciana, inmovilista y grisácea Salamanca de 1965 adquiere un marcado protagonismo “documental”, sin ajustarse tampoco el film a tipo alguno de convención narrativa, sino bien al contrario, aproximándose a un testimonio poético y personal, en cierto sentido autobiográfico, sobre dicha realidad<sup>7</sup>, todavía transformada, musicalmente ennegrecida, por la excelsa partitura para clavicémbalo de Carmelo Bernaola. Ese constante juego de contrastes y contraposiciones –a la postre, como veremos, auténtica *figura formal* del film– parte sin duda del que enfrenta a una España vieja, aferrada al pasado, y otra que trata desesperadamente de emerger del silencio, y se manifiesta en complejas espirales (entre la aldea familiar y Salamanca, entre la provincia y Madrid, entre España e Inglaterra, entre el “mudo” y desesperanzado padre falangista y su revista “que nadie lee” y el profesor José Caballeira, padre de la



*Nueve cartas a Berta*

muchacha, afamado ensayista sobre literatura española y reconocido docente en universidades extranjeras...) cuya densa materialización formal hace hoy de *Nueve cartas a Berta* –ensalzada primero y vilipendiada después, en función de los vaivenes críticos e historiográficos sufridos por el Nuevo Cine Español– un texto de inexcusable referencia en la historia del cinema hispano y más específicamente en su vertiente auto-reflexiva. Así, y si incluso muchos de los conflictos (familiares, religiosos, sexuales, socioculturales) aunque *encarnados* aquí en el muy determinado contexto histórico de la España franquista, permiten vincular estrechamente el film con otros títulos de los “nuevos cines” (y, en particular, de la *Nouvelle Vague* francesa), es la intransferible

manera de *ensamblar* textualmente sus materiales visuales y sonoros la que nos lleva a considerar su indiscutible modernidad como algo más que un embrión de las experimentaciones llevadas a cabo por su autor en posteriores “documentales” reflexivos tan relevantes como *Canciones para después de una guerra* (1971) o *Caudillo* (1976). El interés de su complejo montaje, construido a modo de auténtico *collage* en el que Patino recurre a la más variada paleta significativa (fotografías, congelación de la imagen, cámara lenta, constantes asincronías, música y *voice-over* que se entrecruzan en ocasiones con las de los personajes que vemos, reencuadres, bruscas rupturas de todo tipo) va mucho más allá de la simple novedad o el coyuntural “distancia-

**La densa materialización formal de *Nueve cartas a Berta* la hace un texto de inexcusable referencia en la historia del cinema hispano**



*Nueve cartas a Berta*

**El film logra, en ocasiones de manera en verdad extraordinaria, sutilísimos cambios de nivel**

miento” para lograr, en ocasiones de manera en verdad extraordinaria, sutilísimos cambios de nivel o fértiles *ensamblamientos* entre el esquivo mundo diegético y la siempre latente presencia de lo que de *histórico* y doloroso tiene la materia “real” situada ante la cámara. Un solo ejemplo (y un solo plano), si bien excepcional, bastará para explicar lo que decimos. Mediada la segunda *carta* (“Rosario en familia”), y mientras la voz de Lorenzo nos habla con distancia y cariño de su padre, de su desesperanza, de su fracasada vocación de escritor y su oscura vida de bancario sin ilusiones, un montaje de fotografías del personaje (Antonio Casas) da paso a la presencia de éste en el acto que los alféreces provisionales celebran en la Plaza Mayor. Partiendo de un primer

plano oblicuo de su rostro, la cámara gira lentamente —trazando un movimiento de 360°— hasta retornar finalmente a él. En ese *trayecto* —rodado realmente en dicho acto, pese a las dificultades de todo tipo que se le presentaban— el encuadre *salta* literalmente de la diégesis para aferrarse a unos rostros que, por el azar del momento y el movimiento, entran y salen al modo, diríamos, de los primitivos obreros de Lumière. Pese a que la voz de Gutiérrez Caba nos ancla todavía de algún modo en el *relato*, es tal el peso real, el pasado brutal, al que esas imágenes nos enfrentan que ese real-fotográfico, aun conviviendo con el padre del protagonista, acaba por eclipsarlo momentánea pero absolutamente. Y si, como señaló Román Gubern,<sup>8</sup> la toma bien pue-

de ser deudora en origen de aquel pasaje de *A bout de souffle* (1959) en que Jean-Paul Belmondo se integraba en la multitud que acudía a los Campos Elíseos con motivo de la llegada de Eisenhower a París, aquí Patino da un nuevo sentido discursivo al “original” godardiano al con- jugar y entrelazar ficción y realidad, personaje y persona, pero también pasado y presente, de *forma* tan pregnante como (aunque de manera en todo diversa) a los célebres *travellings* “históri- cos” de ciertos films de Theo Angelopoulos.

Si hay una imagen-ensayo, que se piensa a sí misma<sup>9</sup> como tal y como fruto de una época, en la historia del cine español, posiblemente ésa no esa otra que la de la estatua del poeta Leopoldo María Panero forrada y atada (y bien atada, que diría aquél) en el film de Jaime Chávarri *El desencanto* (1976). Y es que el cine de la transición va a dar pie a una serie de obras de claro aliento ensayístico y elementos autorreflexivos. Son muchos los trabajos que se podrían citar en este punto: la conciencia del momento único es evi- dente en el resurgir del cine documental que se produce en esos años y en su clara inclinación hacia la auto-reflexión. Films como *Ocaña, un retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978), *Raza, el espíritu de Franco* (1977) y *El asesino de Pedralbes* (1978), ambas de Gonzalo Herralde, o *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1980) cuentan con algunas secuencias que sin duda requerirían mayor atención en un acercamiento detenido sobre la cuestión. Por motivos de espacio nos detendremos aquí únicamente sobre dos títulos: *Animación en la sala de espera* (Carlos Rodríguez Sanz y Manuel Coronado) y *Cada ver es...* (Ángel García del Val), ambas de 1981, títulos que casi se pueden considerar como un acta de defunción de esa forma ensayística de entender el documental durante los años de la transición. La radicalidad de su propuesta, sobre todo en el caso de la segunda,<sup>10</sup> y el hecho de que tardasen

### **El cine de la transición va a dar pie a una serie de obras de claro aliento ensayístico y elementos autorreflexivos**

varios años en llegar a las pantallas así lo atesti- guan. Ambientadas en el límite de lo invisible socialmente, la locura en el caso de *Animación...* y la muerte (pero también la locura en su primer segmento) en *Cada ver es...*, ambos films, lejos de ocultar su condición de tales, hacen gala de las formas materiales en que han sido construidos como tales. Las repeticiones de los *travellings* por los jardines del manicomio a lo largo de todo el metraje en el primer caso son un claro ejemplo de lo que estamos diciendo. Pero también lo son los diferentes juegos de desplazamiento entre las voces de los internos y sus cuerpos. Un ejercicio de subrayado no sobre su condición de locos, sino de alienados sociales, que se vuelve a su vez reflexión fílmica. *Cada ver es...*, por su parte, para mostrar una jornada en la vida de Juan Espada del Coso, encargado del cuidado y man- tenimiento de los cadáveres que los estudiantes de la Facultad de Medicina de la Universidad de Valencia utilizan en sus prácticas, no sólo desve- la constantemente el proceso fílmico (la voz de la entrevistadora, los planos del equipo de rodaje e incluso una claqueta), sino que reutiliza, por ejemplo, ciertos planos de *The Birds* (*Los pájaros*, Alfred Hitchcock, 1963). Radicalmente van- guardista, verdadero ejercicio de etnografía experimental, su mirada sobre la muerte, aboli- da toda posibilidad de realismo, sólo puede ser una mirada mediada, la que nos propone la prác- tica cinematográfica, en un ejercicio metacine- matográfico que nos recuerda a las técnicas puestas en marcha por los pintores hiperrealistas de finales de los años sesenta para enfrentarse al mundo con la mediación de la fotografía.

El más hermoso y denso film español de la última década del pasado siglo quizá sea *Tren de sombras*

## 6. La Historia, el cine y las heridas del tiempo. Erice, Guerín, Jordá. Los últimos años

Evacuado el documental de las pantallas cinematográficas y, por lo tanto, de los planes de producción de la industria española desde comienzos de los ochenta por una serie de complejas razones legales, económico-industriales y estéticas, van a ser una serie de propuestas que se adentran, con claro propósito experimental, en ese terreno, las que marquen, a finales de esa década y principios de la siguiente, un nuevo punto de partida: *Gaudí* (Manuel Huerga, 1987, el primer falso documental que se realiza en España con plena conciencia de lo que está haciendo), *Innisfree* (José Luis Guerín, 1989, revisitación y reconstrucción de un territorio “fantástico”, que se convierte en un ejercicio de reflexión sobre el cine), *El encargo del cazador* (Joaquín Jordá, 1990, que aún lo personal y lo biográfico sin renunciar a la reflexividad) y *El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992, trascendente y particular reflexión sobre las relaciones cine-pintura con una clara apuesta por este último medio, único capaz de captar una realidad conformada por el espacio y el tiempo). A pesar de la dificultad con que han circulado todas ellas, las cuatro han generado la suficiente literatura para que reconozcamos su crucial importancia sin necesidad de extendernos demasiado.

Hagámoslo un poco más, sin embargo, sobre el que quizás sea el más hermoso y denso film español de la última década del pasado siglo: *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997). Tercer largometraje del cineasta barcelonés y auténtico film-límite, de estremecedora belleza formal, *Tren de sombras* es un riguroso ensayo sobre la representación de la realidad y la construcción de la ficción a través del cinematógrafo, elaborado a partir de falsas películas familiares supues-



*Tren de sombras*

tamente rodadas en 1930 por el abogado y cineasta amateur Gérard Fleury en la localidad francesa de Le Thuit. Nostálgico de la mirada primigenia del cinematógrafo, de la inocencia de los primitivos, pero perfectamente consciente de la imposibilidad de su retorno, Guerín pone en pie este complejo discurso sobre la capacidad del cine para atrapar el tiempo, para tornar eterno el instante efímero, y logra hacer del film un capítulo nada irrelevante de esa (verdadera) Historia del cine que, como han demostrado Burch o Godard, no puede permitirse renunciar a las imágenes (su materia prima) si quiere explicar por qué la pérdida y la melancolía laten dolorosamente por debajo de hasta las más reconfortantes ficciones. Guerín escribe su film –en extremo matérico y reflexivo– no para ir a la búsqueda de la verdad oculta tras las peripecias cotidianas de los Fleury, sino para reflexionar acerca de la (dramática) *falla* que caracteriza su medio de expresión. El enérgico enunciador de *Tren de sombras* es, pues, consciente y lúcidamente melancólico. Como André Bazin o Roland Barthes, conoce (y se desgarrar con) la contradicción última que atraviesa al cinematógrafo: hacer vivir eternamente a los muertos para poner bru-



*Tren de sombras*

talmente su ausencia ante nuestros ojos doloridos. El intento de profundizar en ese dolor, en ese *punctum* barthesiano más allá del análisis, al que Guerin se dirige apasionado, hace de *Tren de sombras* un texto de sobrecogedora densidad. De lo que se trata es de, escogido un trozo de ese *real bruto* que capta la cámara, tratar de comprender cómo la forma filmica puede tejer los sentidos de ese sensible e insondable haz de hilos deseantes que conforman, sin acabar nunca la prenda, las miradas del sujeto. Ante su resplandeciente objeto de deseo (el bello cuerpo adolescente de la hija de Fleury, Hortense), el cineasta —auténtico protagonista *masculino* del film— acecha, violenta el celuloide, se aproxima a él hasta dejar su aliento, intenta literalmente penetrarlo, buscando desesperado ese lugar imposible del encuentro, de la culminación del deseo. No recordamos más fértil, plástica y matérica metáfora de la imposibilidad de la satisfacción del deseo, del dolor que sigue a la ineluctable pérdida posterior, que esa imagen fantasmática, estrictamente cinematográfica, en la que el *imaginario* y hermoso rostro de Hortense se desvanece en el tiempo, en el celuloide deteriorado y atravesado por las heridas de los años idos. Guerin lo *resca-*

**Quizás sea *Monos como Becky/Mones com la Becky* el film de Jordá más arriesgado**



*ta*, lo manipula, lo trabaja con cariño de artesano. Para intentar, en vano y como siempre, dar vida a la falsa Iseo esculpida que nos oculte la nada, la ausencia de figura.

Por su parte, y pese a los logros de *El encargo del cazador* y de otros relevantes títulos de su filmografía, quizás sea *Monos como Becky/Mones com la Becky* (1999, codirigida por Nuria Villazán) el film de Jordá más arriesgado, tanto desde el punto de vista estético como desde el narrativo, por lo radical de su propuesta y lo heterogéneo de su rizomática formulación ensayística. Construido como un enorme *collage* de piezas, desarrolla de forma mucho más libre las estrategias discursivas ya ensayadas en *El encargo del cazador*. Si por un lado predomina lo performativo, también avanza por otros terrenos: tanto en su construcción formal como en su proceso de aproximación al mundo histórico, Jordá construye diferentes líneas por las que transcurre la película y todas ellas utilizan diferentes estrategias narrativas y de puesta en escena: los expertos nos ilustran sobre las diferentes acepciones de la locura; los familiares de Egas Moniz (médico portugués que inventó la lobotomía y fue premio Nobel en 1949) glosan su figura; João Maria Pin-

to, contratado como actor para el film, investiga a la eminencia portuguesa (como trasunto ocasional en la pantalla del propio Jordá), expone sus propios trastornos psicológicos e interpreta, en breves reconstrucciones, al propio Moniz; Jordá entrevista y dirige, pero también se expone a la cámara para mostrar su embolia cerebral y la consecuencias de la misma... En esa reunión de elementos tan divergentes se encuentra la apuesta más arriesgada del director: en su voluntad discursiva no desprecia nada, todos los materiales son útiles para la estructuración del film y todos acaban encontrándose bajo su experta mano directriz. Se trata por lo tanto de un reciclado de estilos, imágenes y recursos tan amplio como fascinante e inagotable, pero sobre todo base fundamental de esa condición autoconsciente que aquí nos ocupa.

Podemos pensar que en los últimos años nuevas vías se abren a lo ensayístico en España. No es baladí el gesto de Basilio Martín Patino cuando hace en vídeo y para la televisión *La seducción del caos* (1992). Hoy nuevos autores están llamando a las puertas. Quizá el más conocido de todos ellos, por haber estrenado sus largometrajes en circuitos comerciales de exhibición, es Isaki Lacuesta, pero hay otras voces (y otros ámbitos) que también debemos tener en cuenta. María Cañas, Lluís Escartín Lara o Andrés Duque son tres realizadores cuya obra contiene elementos auto-reflexivos y ensayísticos claros. Tiempos vendrán para volver la vista con distancia sobre sus obras, hoy nos limitamos a citarlos aquí como prometedoras simientes de futuro en una producción audiovisual, como la española, que siempre se ha mostrado generosa con los realizadores que han vuelto la vista sobre sus propias armas de oficientes.

## NOTAS

- 1 Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2000.
- 2 Llama la atención que el de Biadiú sea un film sin apenas parangón (en la filmografía española o internacional) sobre la más famosa de las obras cervantinas. El único producto audiovisual que podemos identificar en su estela es el programa televisivo 'La Mancha de Cervantes' que Ramón Masats realizase en 1968 para la serie *La víspera de nuestro tiempo*. En él, Masats no sólo se toma su tiempo para identificar casi antropológicamente a los herederos de Sancho Panza entre los campesinos manchegos, sino que construye con el montaje todo un homenaje a una Dulcinea campesina en sus labores como lo hubiese hecho cuarenta años antes Sergei Eisenstein con cualquier campesina soviética. Esa cuestión de volver sobre los materiales y sobre la historia de los materiales a través de los personajes, convierte al film de Masats en el más claro epígono de *La ruta de Don Quijote*.
- 3 Tomamos buena parte de estas ideas del revelador texto de Santos Zunzunegui, "*La ruta de Don Quijote* (Ramón Biadiú, 1934)", en VV.AA., *Diccionario del cine español y latinoamericano*, Madrid, SGAE, en prensa.
- 4 Seguimos aquí la inspirada lectura de dichos films elaborada por Julio Pérez Perucha a través de variados trabajos y conferencias sobre la cuestión.
- 5 Julio Pérez Perucha, "Años de incertidumbre", en *Edgar Neville: 100*, Nickelodeón nº 17 (invierno, 1999), pp. 150-156.
- 6 Cf., al respecto, José Luis Castro de Paz, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Paidós, Barcelona, 2002.
- 7 Como señala José Enrique Monterde, "*Nueve cartas a Berta* podría inscribirse en aquello que Pasolini denominaría agudamente 'cine de poesía'". (Monterde, "*Nueve cartas a Berta 1965 [1967]*" en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997, p. 612).
- 8 Román Gubern, 1936-1939: *La Guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986.
- 9 Seguimos aquí a Josep Maria Català, 'Film-ensayo y vanguardia' en Casimiro Torreiro y Jostxo Cerdán (eds.), *Cine y vanguardia*, Cátedra, Madrid, 2005, pp. 109-158.
- 10 Esteve Riambau ya ha apuntado los orígenes cinéfilos de la primera que, aunque resulta también radical a nuestros ojos, era una propuesta menos extrema en ese momento. Ver Esteve Riambau, "Vivir el presente, recuperar el pasado: el cine documental durante la transición (1973-1978)", en Josep Maria Català, Jostxo Cerdán y Casimiro Torreiro (eds.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental español*, IV Festival de Cine Español de Málaga-Ocho y medio, Madrid, 2001, p. 136.



## AL PRINCIPIO FUE EL VERBO. NOTAS SOBRE EL CINÉ-ESSAI

Ángel Quintana

**I**  
Con motivo del centenario del cine, Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville realizaron para el British Film Institute un curioso *ciné-essai* conmemorativo sobre el devenir del cine francés titulado *Deux fois cinquante ans du cinéma français* (1995). El ensayo no quería ser ningún compendio enciclopédico sobre las grandes obras y los grandes autores, sino básicamente una entrevista de formulación socrática con el presidente de la asociación Premier Siècle du Cinéma, Michel Piccoli, en la que se cuestionaba el concepto de celebración. También se llevaba a cabo una breve incursión en torno a las huellas que el cine francés clásico había dejado en la memoria popular. Después de constatar que el tenista Boris Becker es bastante más popular que el cineasta Jacques Becker, Godard y Miéville, daban su peculiar respuesta a lo que consideraban como la gran aportación que el cine francés –más allá de los Lumière y de la Nouvelle Vague– había ofrecido a la Historia del cine. Lo más importante del cine francés residía en haber generado una gran escuela crítica cuyas raíces, parafraseando el título de un libro de Henri Lan-

**La cinematografía francesa ha sido clave porque de ella han surgido los pensadores más importantes de la historia del cine**

glois titulado *Trois cents ans du cinéma*,<sup>1</sup> no se hallan en la propia historia del cine sino en la historia de la cultura.

Para comprender, según Godard y Miéville, de donde surge el cine francés, no es preciso partir de los hermanos Lumière sino del *Ensayo sobre la ceguera* de Diderot y continuar con *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire. La verdadera historia del cine francés está formada por las críticas de Louis Delluc y Germaine Dulac, por los textos de André Malraux, Roger Leenhardt, Alexandre Astruc, André Bazin, François Truffaut y finaliza con los escritos en la revista *Trafic* realizados por Serge Daney, en los años ochenta. Al proponer este curioso canon de teóricos del cine, Godard y Miéville no hacen más que certificar que la cinematografía francesa ha sido clave porque de ella han surgido los pensadores más importantes de la historia del cine, unos escritores cuya tradición de pensar el arte se remonta a los tiempos de la Ilustración. Este “otro” cine francés ha sido, sobre todo, un espacio ensayístico, en el que el acto de escribir y de pensar sobre cine se ha convertido en un capítulo esencial de la historia.

Por los mismos motivos que Godard, si queremos establecer un artículo que funcione como recorrido por ese curioso territorio institucionalizado por la propia cultura francesa como el *ciné-essai*, quizás debamos ir un poco más lejos de la Ilustración y situarnos en el tiempo en que Michel de Montaigne escribió sus *Essais*. Al analizar el origen del concepto nos encontramos con que, en los años en que la mística y las novelas de caballería ocupaban un lugar privilegiado en la literatura, Montaigne realizó un paso fundamental en el proceso de desacralización de la literatura confesional. El escritor propuso una especie de enciclopedia sobre el caos organizado de su existencia. Durante quince años (1572-1588), escribió sobre sus experiencias vitales, llevó a cabo especulaciones filosóficas y tradujo las impresiones que surgían de su conciencia. Su método no partía de la voluntad de abarcar todo el saber a partir de la constitución de la objetividad sino de construir la obra a partir de la duda, mediante el vagar constante por el laberinto de la memoria. El propio Montaigne definía de este modo su método: “Si filosofar es dudar, como generalmente se siente, con mayor razón será dudar el bobear y fantasear, como yo hago; pues de los aprendices es propio el inquirir y cuestionar, y sólo a los maestros les incumbe el resolver”.<sup>2</sup>

Montaigne propone una escritura del yo, juega con la divagación como antídoto al razonamiento lineal y convierte la reflexión en un gesto de toma de conciencia sobre la propia acción de escribir. Años después, en el texto *Contre Sainte Beuve*, Marcel Proust retoma la lección de Montaigne para establecer una dura crítica contra el positivismo de Sainte Beuve y para destruir la pretensión de verdad del texto literario, reivindicando la eclosión de la subjetividad y de la digresión. La literatura no puede seguir la idea de progreso porque para un escritor “las

**Según Bergala, el film-ensayo debe funcionar como una película libre que no se ajusta a los parámetros clásicos del cine como institución**

obras de sus predecesores no constituyen, como en la ciencia, una verdad adquirida, de la que se aprovecha quien la sigue. Un escritor con genio lo tiene todo por hacer. Se encuentra en el mismo nivel de progreso que Homero”.<sup>3</sup> En su libro, escrito en un curioso territorio situado entre la novela de ficción biográfica y el ensayo, Proust abre el camino hacia una idea abierta de lo ensayístico como forma moderna de escritura, que certifica la libertad del autor y dilapida las convenciones genéricas, las fronteras y los cánones establecidos en nombre de la sacrosanta objetividad.

Si abandonamos, momentáneamente, la literatura para intentar centrarnos en el cine y buscar las claves para una definición del film-ensayo que nos permita vislumbrar su presencia en el interior del cine francés, veremos que una de las definiciones más utilizadas en Francia no hace más que trasladar al territorio de la escritura documental los debates planteados en la literatura por Montaigne. Con motivo de una retrospectiva en el Centro Georges Pompidou en la que se intentó institucionalizar el término *ciné-essai*, Alain Bergala trazó algunas de las claves para una tipología del género. Según Bergala, el film-ensayo debe funcionar como una película libre que no se ajusta a los parámetros e imperativos clásicos del cine como institución, que inventa su propia fórmula y que rehuye el concepto de tema como regla preexistente del discurso documental. Bergala no hace más que oponer el concepto de tesis, entendida como discurso hacia una dirección predeterminada, con la idea del ensayo cercana a como lo concibió Montaigne, entendido como digresión, como intento de llevar a cabo un pensamiento abierto a múltiples territorios.<sup>4</sup>

¿En qué momento de la historia del cine francés surge el cine antiinstitucional abierto a la digresión donde se construye un pensamiento



*À propos de Nice*

### El ensayo ya estuvo prefigurado en la época de la vanguardia

dirigido a múltiples territorios? Si aceptamos como válida la tesis de Alain Bergala nos encontraremos con la paradoja de que el ensayo ya estuvo prefigurado en la época de la vanguardia –los años veinte– y que quizás el ejemplo más interesante sea *Rien que les heures* (1926) de Alberto Cavalcanti. La película fue realizada por un cineasta brasileño que llegó a París como ayudante de Marcel l'Herbier, entabló contacto con Jean Renoir y, en los años treinta, trabajó en Inglaterra invitado por John Grierson en la realización de un documental ortodoxo como *Coal Face* (1936). En el momento que realiza *Rien que les heures*, Cavalcanti se encuentra en el corazón de la vanguardia parisina. A partir de un relato sobre los destellos de la vida de una muchacha y

de una anciana a lo largo de las horas de un día, por las calles de París, nos propone un juego de múltiples registros que rompe con las leyes de la objetividad. Así, por ejemplo, en los primeros momentos, muestra una imagen idealizada de París con postales de la Place de l'Opera y de la torre Eiffel. Inmediatamente aparecen las manos de un demiurgo que rompe con esta imagen y nos advierte que este París postal no es más que una quimera y que el verdadero París se encuentra en otro sitio. Las imágenes de la anciana nos remiten al París de la pobreza, mientras que la de la chica joven nos introduce en los barrios populares. Cavalcanti rompe con los modelos institucionales, parece acercarse al terreno documental, pero su mirada no pretende ser el reflejo de



*À propos de Nice*

ningún ejercicio de antropología urbana sino una simple digresión sobre algunas esferas de visibilidad que habían sido excluidas del cine institucional. La fuerza de *Rien que les heures* reside en su libertad enunciativa y en su mirada crítica.

En algunos tratados sobre el documental, *Rien que les heures* funciona como un precedente de las sinfonías urbanas popularizadas por *Berlín: Die Sinfonie des Grosstadt* (*Berlín-Sinfonía de una gran ciudad*, 1927) de Walter Ruttmann, pero además de adelantarse un año a la pieza inaugural del género, puede ser vista como un elogio a la subjetividad que se opone a ese querer verlo todo de Ruttmann. *Rien que les heures* conecta perfectamente con *À propos de Nice* (1930) de Jean

Vigo, esa obra de análisis acerca de la vanidad que rodeaba a la gran ciudad turística de la *Côte d'Azur* francesa. Algunos autores consideran que la reflexividad que acompaña el famoso *point de vue documenté* de Vigo podría ser considerado como otro precedente del *ciné—essai* francés. Personalmente, considero que *Rien que les heures* y *À propos de Nice* forman parte de un momento de la historia del cine en el que la frontera entre vanguardia-documental y ficción se encontraba bastante diluida. Forman parte de esos años en los que el padre de la escuela documental, Robert Flaherty, se aliaba con el mayor constructor de formas del cine del periodo, F. W. Murnau, para rodar en Polinesia *Tabu, A Story of the South Seas* (1931). También pertenecen a

***Rien que les heures* puede ser vista como un elogio a la subjetividad**

Era necesario poner en cuestión la representación del mundo y cambiar la naturaleza del discurso

la época en que el cine vanguardista convertía la autorreflexión en una materia clave para la mirada documental tal como certifican las obras de Dziga Vertov. El *ciné-essai* no estaba únicamente presente en lo que actualmente podríamos llamar escritura documental, también se instalaba en la ficción. Así, un cineasta como Jean Epstein en *Six et demi, onze* (1927) se situaba en la frontera entre la ficción y la vanguardia para construir un ensayo sobre el poder de la fotografía para capturar la muerte. No obstante, la gran época del cine-ensayo tardaría aún unos años en llegar y en Francia lo haría básicamente a partir de la literatura, mediante la fuerza que la palabra poética adquiriría como *voice over* en el cine documental de los años cincuenta.

## 2

En un magno tratado sobre la imagen documental, François Niney lanza una idea que me parece muy sugerente. En la inmediata posguerra, cuando fue brutalmente descubierto el reverso del cine de propaganda —los campos de concentración y el Apocalipsis atómico—, los jóvenes documentalistas se encontraron con la paradoja de que no podían continuar propagando la fe en la verdad de las imágenes y en la fuerza del comentario. Para poder salir de la espiral era necesario poner en cuestión la representación del mundo y cambiar la naturaleza del discurso, especialmente la relación establecida entre la voz y la imagen: “Esta necesidad conduciría a los jóvenes cineastas a reinventar el documental comentado, antes de la explosión del cine-directo”.<sup>5</sup>

La reflexión de Niney me parece pertinente, ya que durante este proceso de cuestionamiento de las relaciones entre el texto y la imagen se abrió un curioso camino hacia la búsqueda de una poetización del documental que desembocó hacia el *ciné-essai*. En las bases de este proyecto

tuvo una importancia fundamental el trabajo de escritura realizado en torno a la *voice over*. Al no poder creer en la objetividad del comentario, ya que, como certificó Bela Balázs en la época, los “noticiarios acabarán convirtiéndose en una de las más grandes mentiras de la historia”,<sup>6</sup> empezaron a proponer una revisión de los procesos enunciativos. Esta revisión estuvo acompañada de un trabajo de búsqueda de la apertura del discurso, mediante la ambigüedad en el tono. Los primeros *ciné-essais* partieron, sobretodo, de la idea de que la voz enunciativa no debía ser forzosamente la voz de Dios, sino la de un individuo o varios individuos ocultos que establecían una serie de correspondencias y de juegos poéticos con el espectador. El sustrato de la voz no debía ser informativo sino marcadamente poético, tampoco debía funcionar como la condensación de un saber que la imagen acababa ilustrando, según el método clásico, sino como un trabajo de digresión que muchas veces se situaba en una relación de *décalage* respecto a las propias imágenes. El nuevo *ciné-essai* no tardó en introducir la presencia de una serie de escritores como redactores de la voz de sus textos, hasta el punto de que acabaron tejiendo un interesante juego de relaciones con las investigaciones que en los años cincuenta llevaba a cabo el *nouveau roman* o a principios de los sesenta los miembros de la revista *Tel Quel*.

El camino del *ciné-essai* de los años cincuenta aparece prefigurado en uno de los más importantes trabajos llevados a cabo en el campo del documental de montaje, *Paris 1900* (1947) de Nicole Védres, en cuya realización participa activamente Alain Resnais. La película está formada íntegramente por imágenes de archivo sobre la Belle Époque parisina (1900-1914) y articula, de forma progresiva, un interesante discurso en torno a la idea de que la felicidad aparente del período prefiguraba la catástrofe de la primera



*Le sang des bêtes*

**Védres y Franju parten de la idea de que la imagen no necesita certificar ninguna verdad**

guerra mundial. La imagen de archivo no funciona de forma voluntariamente objetiva, la *voz en off* enfatiza el tono poético de la fábula y certifica el camino trazado de la luz a la oscuridad. La capacidad metafórica de la imagen a partir del juego voz/texto también aparece claramente expuesta en otro documental clave, *Le sang des bêtes* (1949) de Georges Franju, donde tras la imagen plácida de la banlieu parisina se nos muestra un matadero. La imagen de la ejecución de un caballo con una pistola a presión o de una vaca con una maza nos traslada al horror en estado puro, incluso adquiere los ecos de una cierta idea del holocausto. Franju construye un texto que no quiere ser informativo, en el que el enunciado combina dos *voces en off*—una masculina y

otra femenina— y en el que las imágenes funcionan como metáfora. Védres y Franju parten, en sus dos documentales, de la idea de que la imagen no necesita certificar ninguna verdad ya que cualquier imagen puede acabar ocultando otra verdad o acabar mostrando alguna cosa diferente de lo que aparentemente parecía querer mostrarnos.

La eclosión del *ciné-essai*, incluso de su concepto, tiene lugar en los cortometrajes que realizan en los años cincuenta los llamados integrantes del cine de la Rive Gauche, sobre todo Agnès Varda, Alain Resnais y Chris Marker. Para todos estos cineastas, el cortometraje documental se transforma en una apuesta posibilista frente a la rigidez de las leyes que impedían el acceso a la



*Noche y niebla*

### **Marker es considerado como el Montaigne del documental**

profesión de los jóvenes cineastas, pero para ellos el documental no funciona como un género sino como propuesta ensayista. Marker es considerado como el Montaigne del documental y él mismo considera que su función en el cine no es otra que la del ensayista. Tal como indica Thomas Tode, la etiqueta de *ciné-essai* empieza a instaurarse en el interior de una serie de películas en las que “más que exponer un argumento lo que hacen es desarrollar una idea... Son películas que abordan planteamientos intelectuales conflictivos e invitan al espectador a la reflexión”.<sup>7</sup> La base de la reflexión que plantea Marker a lo largo de su filmografía está construida, generalmente, a partir de múltiples voces enunciativas de origen marcadamente literario que en

vez de expresar un yo directo, proponen una especie de enmascaramiento de este yo. Este hecho constituye una clara paradoja ya que, en palabras de Josep Maria Català, “actúan como disfraces a través de los que se presenta y, mediante los que, a la vez, se oculta”.<sup>8</sup> Así, si tomamos como ejemplo *Lettre de Sibérie* (1957), observaremos que tras la supuesta obra de encargo sobre la Unión Soviética a un hipotético simpatizante del comunismo, se lleva a cabo un enmascaramiento, en forma de carta, en la que el texto adquiere una gran fuerza literaria y sirve de pretexto para actuar como contrapunto a una imagen que reflexiona sobre la cultura, la memoria y la representación, temas que se cruzan y constantemente se funden. Unos años después,

para poner otro ejemplo canónico, en *Sans Soleil* (1982), la voz de Arielle Dombasle lee una serie de cartas de un amigo –la voz repite *Il m'écrivait...*– que actúan como el trabajo de un cineasta *free lance* que viaja por el mundo. El juego con las correspondencias enunciativas también se halla presente en los primeros trabajos de Agnès Varda, que entiende el *ciné-essai* como un modo de situarse entre el documental y la ficción. La imagen adquiere fuerza discursiva cuando se coloca en la frontera, tal como pone de manifiesto en *La pointe courte* (1956).

Si analizamos los primeros trabajos de Alain Resnais veremos que existe una clara voluntad de poetizar la voz. En *Toute la mémoire du monde* (1956), el comentario de Remo Forlani transforma el hipotético documental sobre la biblioteca nacional de París en un ensayo sobre un universo kafkiano, en una detallada descripción clínica de los procesos de preservación de la memoria, salpicada por algunas notas de ironía. La voz informativa actúa como el contrapunto de los largos travellings de Resnais que certifican la idea visual de laberinto o de fortaleza inexplorable. En *Nuit et Brouillard*, el trabajo realizado en torno a los campos de concentración basa su fuerza en las imágenes de archivo, en los lentos travellings de Resnais sobre los lugares y en el comentario del escritor Jean Cayrol, superviviente de Mauthausen. En esta ocasión la *voz en off* no tiene como objetivo informar sobre el horror, sino certificar que ha existido y que aconteció en unos lugares determinados. A diferencia de Chris Marker, para quien la fórmula ensayística tiene como soporte las imágenes documentales reelaboradas a partir de la subjetividad camuflada y de los juegos con el texto literario, para Resnais el ensayo puede desplazarse hacia el territorio de la ficción. Si tomamos como ejemplo, *Mon oncle d'Amerique* (*Mi tío de América*, 1980) veremos cómo las teorías sobre el com-



*Méditerranée*

portamiento humano del profesor Henri Laborit dan pie a un ensayo en el que los personajes se convierten en cobayas y la ficción un espacio para la experimentación.

En los años sesenta, dentro de un territorio periférico en los juegos con los lenguajes para llevar a cabo la conquista de un lenguaje ensayístico a partir de la relación voz/imagen, surge una figura clave, Jean-Daniel Pollet. En 1963, Pollet entró en contacto con el grupo Tel Quel, que quería estimular una corriente que buscaba una clara correspondencia entre el lenguaje y el pensamiento como espacio en el que se fabrican las asociaciones del lenguaje poético. Philippe Sollers escribió el texto de *Méditerranée* (1963-1967) de Pollet, una especie de meditación sobre la cultura mediterránea planteado como una errancia en la que crea una distancia particular con las cosas filmando objetos, rostros y paisajes. Tal como indica Jean Breschand, el cineasta acabó materializando un modelo que bautizó como cine de lo irreal porque su objetivo no era explicar, ni demostrar, sino el de encontrar los estados olvidados que funcionan como cimientos de civilización.<sup>9</sup> Pollet trabaja a fondo una cierta idea del cine-ensayo poético que continuó materializándose en obras como *L'ordre* (1974), centrada en una isla griega donde el estado abando-

**A diferencia de Chris Marker, para Resnais el ensayo puede desplazarse hacia el territorio de la ficción**

## ***Chronique d'un été* inauguró algunas vías estilísticas claves en el cine francés**

naba los leprosos. Pollet, a partir de textos del poeta Francis Ponge recitados por Michel Lonsdale, acaba interrogándose sobre la construcción de la diferencia y la alteridad.

Como hemos visto, en el cine francés, el cine-ensayo surge a partir de los juegos que se establecen con unas voces que buscan la poética, camuflando el yo del cineasta y creando un interesante montaje basado en la digresión, en la realización de cruces entre las imágenes, los espacios y los meandros de la memoria. Este modelo, nacido en los años cincuenta, ha generado una larga corriente cuyos ecos podemos continuar hallándolos en los trabajos ensayísticos de Jean Eustache como *Le jardin des délices de Jérôme Bosch* (1980) o en los juegos epistolares establecidos por Chantal Akerman en *News from Home* (1975). Todos los casos certifican la idea expuesta por Gilles Deleuze en *La imagen tiempo* de que el pensamiento en cine aparece en un espacio de intervalo entre imágenes y sonidos.<sup>10</sup> Para pensar el mundo y la historia el cine debe situarse en un espacio intermediario de donde surge la idea del *ciné-essai*, como propuesta clave de una modernidad que no cree en el documental como captura de una hipotética verdad del mundo, sino en el cine como laboratorio de formas que permitan crear múltiples vías de acceso hacia el pensamiento del mundo.

### **3**

En el verano de 1961, el cineasta Jean Rouch y el sociólogo Edgar Morin pasearon por París con su cámara ligera de 16 mm. y su magnetófono Nagra. Realizaron una serie de entrevistas a los jóvenes en torno al tema de la felicidad. Eran los años de la guerra de Argelia. El mayo del 68 todavía era como una especie de horizonte lejano, fantasmagórico. La película resultante, *Chronique d'un été* es una de las piezas claves del *cinéma-vérité*, el movimiento inaugurado por Jean

Rouch con sus documentales antropológicos sobre África, entre los que destaca el retrato de la soledad de la juventud del continente, ejemplificado en *Moi, un noir* (1958), película en la que el juego entre voz/imagen constituye también una de sus bases.

Debido a su condición de film-encuesta sobre los sentimientos de la generación del bienestar, *Chronique d'un été* inauguró algunas vías estilísticas claves en el cine francés. En su discurso, Rouch y Morin dejaban de considerar la cámara como un testimonio invisible de la realidad para analizar su poder como elemento configurador de las cosas. Para Edgar Morin y Jean Rouch, el cine no podía filmar la vida ya que estaba siempre sometido a la provocación de la cámara. En los momentos finales, los entrevistados contemplan su imagen en una pantalla mientras son interrogados por los cineastas para investigar hasta qué punto su presencia ante la cámara condiciona su declaración. Con este gesto Morin/Rouch introducían una nueva manera de hacer *ciné-essai* en la que lo ensayístico no estaba determinado por la forma literaria del texto recitado por la voz, ni por su relación con las imágenes, sino por la autorreflexividad, entendida como gesto de autoconsciencia sobre el propio medio. El ensayo cinematográfico ya no era únicamente una reflexión subjetiva sobre el mundo, sino que se transformaba en una reflexión teórica sobre el propio medio, sobre el propio acto de filmar. Esta nueva fórmula llegó incluso a cruzarse con el documental poético, como, por ejemplo, en *Level Five* (1997) de Chris Marker, en donde el discurso sobre la memoria de Okinawa enunciado de forma poética mediante la voz de una chica francesa frente al ordenador, se engarza con la reflexión sobre la capacidad de las imágenes, en plena era de *internet*, para dar cuenta de algunos episodios olvidados por la historia.



*Chronique d'un été*

**Podemos proponer un breve circuito que parte de Agnès Varda y desemboca en Jean-Luc Godard, pasando por Raymond Depardon y Hervé Le Roux**

El camino que inaugura esta segunda vía del *ciné-essai* dentro de la cinematografía francesa resulta fundamental, ya que tiene una clara continuación y entronca con esa preciada reflexión teórica a la que Jean-Luc Godard aludía en *Deux fois cinquante ans du cinéma français*. Para comprender cómo esta vía autorreflexiva sobre el propio medio llega al ensayo y nos lleva a plantearnos algunas formas hipotéticas de autorreflexividad, podemos proponer un breve circuito que parte de Agnès Varda y desemboca en Jean-Luc Godard, pasando por Raymond Depardon y Hervé Le Roux.

El primer camino a analizar podríamos bautizarlo como ensayo en torno a las imágenes de la memoria. En 1982, Agnès Varda filma *Ulysse*, un

ensayo en torno a una fotografía que la propia realizadora realizó en 1954 y que ha acabado incluyendo en el tríptico *Cinévardaphoto* (2004). La directora se propone buscar el destino de ese instante fotografiado, interrogándose sobre el modo cómo la imagen revela unos estados de ánimo del pasado y una cierta idea del tiempo. La cineasta encuentra a los exiliados republicanos españoles que protagonizaban la foto y descubre algunos indicios sobre el momento capturado. El mismo camino es el que lleva a cabo Hervé Le Roux en el largometraje *Reprise* (1997), que gravita en torno a una filmación realizada en junio de 1968 por los alumnos del IDHEC a la entrada de la fábrica de pilas Wonder, en Saint Ouan, el día después de los aconte-



*Delits flagrants*

**Hervé le Roux  
entra en los  
senderos del  
pasado,  
interrogando el  
poder de  
evocación  
memorialística de  
la imagen**

cimientos del mayo del 1968. En ella, una mujer chilla que no quiere entrar a la fábrica a manufacturar más pilas alcalinas porque es el infierno. La imagen, que en su momento Serge Daney y Serge Le Peron definieron como el reverso de la salida de los obreros de la fábrica Lumière,<sup>11</sup> sirve a Hervé Le Roux de punto de partida para la creación de un ensayo sobre un tiempo histórico en que hacer cine era una forma de hacer política. La peculiaridad ensayística radica en el modo en que el autor, de forma parecida a como proponía Agnès Varda, entra en los senderos del pasado, interrogando el poder de evocación memorialística de la imagen y planteando su función como cineasta que persigue el fantasma de una imagen. Un camino parecido es el que lleva a cabo Henri-François Ymbert en *No pasarán. Album souvenir* (2003), en donde a partir de una serie de cartas postales sobre los campos de concentración de Argées sur Mer, se interroga sobre el destino de los exiliados republicanos

españoles y la política del gobierno francés. Para Ymbert, la imagen proporciona pistas de un complicado puzzle del que acaban surgiendo algunos modos de combate contra el olvido.

En el momento de abordar los límites y las fronteras del *ciné-essai* como espacio de reflexión teórica sobre el propio acto de filmar, surge una primera duda consistente en saber si el trabajo llevado a cabo por algunos cineastas que practican un método más cercano al documental observacional puede apuntar algún indicio de reflexividad ensayística. El caso más interesante aparece cuando nos enfrentamos a un cineasta como Raymond Depardon. De forma aparente Depardon filma, como Fred Wiseman, trabajos en ámbitos institucionales –el periodismo, la justicia, la medicina, la vida rural– con una cámara inmóvil que disecciona desde una posición claramente estática determinados momentos de verdad. No obstante, la voluntad de Depardon no es la de filmar objetivamente un mundo para

afirmar una verdad entendida como tesis, sino la utilización del plano fijo para revelar las contradicciones del acto de mirar. En *Delits Flagrants* (1994), película centrada en el acto de filmación de las conversaciones con los pequeños delincuentes que son atrapados in fraganti y conducidos a una comisaría de París, Depardon no quiere mostrar el funcionamiento de la justicia, sino el acto de representación que se establece entre el policía y el acusado. Para mostrar sus mecanismos, permanece impasible como si la cámara de vigilancia nos alertara de las ambigüedades del objetivo fotográfico. Tal como ha reconocido Carlos Muguero, la fuerza de Depardon radica en su voluntad de jugar con la “experiencia de los límites” entre fotografía y cine.<sup>12</sup> Dentro del mismo debate sobre los límites y su deriva hacia la autorreflexión ensayística podemos situar los inclasificables trabajos de William Klein, que detrás de la frivolidad pop de *Qui êtes-vous Pollo Magoo?* (1966) lleva a cabo una reflexión sobre cómo se construyen las imágenes en el mundo de la moda.

En el momento de trazar una línea que nos permita delimitar algunos elementos sobre la autorreflexividad ensayística en el cine francés, el discurso acaba proyectándose definitivamente hacia Godard. Cuando observamos el cine-ensayo como un signo de la modernidad debemos asumir irremediablemente que en el cine moderno todos los caminos parten de Roberto Rossellini y conducen a Jean Luc Godard. ¿En qué momento Godard empieza a experimentar con los elementos propios del cine-ensayo? Si analizamos su filmografía podremos ver que estas reflexiones de carácter ensayístico empiezan a aparecer en *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), en donde la reflexión sobre el urbanismo en la periferia de París acaba estableciendo un proceso de disolución entre la ficción y lo documental. Este juego de disolución de una ficción o

### En el cine moderno todos los caminos parten de Roberto Rossellini y conducen a Jean-Luc Godard

de búsqueda de un relato imposible atraviesa todo el Godard más marcadamente militante desde *Le Gai savoir* (1968), su ensayo más marcadamente relacionado con el espíritu del mayo del 68, hasta sus trabajos con el grupo Dziga Vertov.

En 1972, coincidiendo con el rodaje de *Tout va bien*, Godard empieza a establecer otro juego consistente en realizar, de forma paralela a sus largometrajes más o menos canónicos, una serie de ensayos o apuntes que funcionan como esbozos, investigaciones formales o simplemente ejercicios en torno a una obra central. Estos trabajos suelen ser rodados en 16 mm. o en vídeo, frente a los trabajos en 35 mm. que conforman el epicentro de su filmografía. Así, resulta curioso comprobar cómo *Tout va bien* (1972), por ejemplo, se complementa con *Letter to Jane* (1972), un ensayo articulado como una carta dirigida a la actriz Jane Fonda que había protagonizado junto a Yves Montand la película de Godard. *Passion* (1982) se complementa con el apasionante ensayo rodado en vídeo *Scénario pour Passion* (1982) y *Je vous salue, Marie* (1983) con el esbozo *Petites notes à propos du film Je Vous salue, Marie* (1983), ensayo que se convierte en un canto de amor a la belleza de la actriz Myriem Roussel, hacia la que Godard no puede disimular su afecto.

Los trabajos ensayísticos que Godard rueda en paralelo son también un trabajo de autorreflexión y de búsqueda de nuevas formas ensayísticas, apoyadas en la experimentación en torno al uso de nuevas texturas y formatos. *Numéro Deux* (1975), rodada en el momento de irrupción del vídeo, es un ensayo sobre la imagen televisiva que es capturada desde múltiples monitores. *Lettre à Freddy Buache* (1982) adquiere el aspecto de una serie de apuntes sobre la ciudad para transformarse en una reflexión sobre las formas y motivos visuales que surgen de la realidad y su

# CINÉMA HISTOIRE (S)

*Histoire(s) du cinéma*

posibilidad de transformación en imágenes abstractas. En algunos casos, Godard parece situarse en terrenos propios de la ortodoxia ensayística, como en el retrato autobiográfico que emerge de *JLG/JLG: autoportrait de décembre* (1995), para acabar penetrando en un curioso territorio poético en el que el acto de filmar el yo acaba siendo la puerta de un ensayo sobre el tiempo que vive el propio creador.

Sin lugar a dudas, el cine ensayístico de Jean-Luc Godard llega a su culminación con el proyecto *Histoire(s) du cinéma*, iniciado en 1989 y finalizado en 1997, del que surgen dos interesantes complementos, a modo de apéndice, como *The Old Place* (1999) y *L'origine du XXI è siècle* (2000). ¿Cómo podemos situar las *Histoire(s) du*

*cinéma* frente a los debates sobre el cine ensayístico? Por una parte, parece como si con ellas Godard quisiera reconfigurar una cierta idea de la Historia del cine poniéndola en relación con la Historia del siglo. El cine es el medio de expresión que atraviesa el siglo XX pero que fracasa en el momento en que debe capturar los grandes hechos de su tiempo. El cine llega tarde a Auschwitz y prefiere convertir la ficción en una forma de enmascaramiento de la realidad. Esta reflexión construida como un collage textual en el que la imagen cinematográfica está permanentemente confrontada a la imagen pictórica y a la cita literaria, acaba transformándose en una reflexión ensayística sobre el yo del autor, en un ensayo en torno a un medio de expresión y sobre

**El cine ensayístico de Jean-Luc Godard llega a su culminación en el proyecto *Histoire(s) du cinéma***

# HISTOIRE DU (S) CINÉMA

*Histoire(s) du cinéma*

todo en una experimentación sobre la capacidad de ese medio como máquina visual orientada a dar forma a los fantasmas perdidos en la memoria. El resultado es una obra apasionante en la que las líneas del cine-ensayo quedan difusas para abrir nuevos y importantes territorios a la cultura visual.

## NOTAS

- 1 Henri Langlois, *Trois cents ans du cinéma*, Cahiers du cinéma/Cinémathèque Française, París, 1986.
- 2 Michel de Montaigne, *Ensayos I*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003, p. 296.
- 3 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, París, 1954, p. 124.
- 4 Alain Bergala, “Qu’est-ce que un film-essai?”, en Silvie Astric (ed.), *Le film-essai. Identification d’un genre*, Bibliothèque du Centre Georges Pompidou, París, 2000, p. 14. Cf. Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real*, T & B Editores, Madrid, 2004, p. 98.
- 5 François Niney, *L’épreuve du réel à l’écran*, De Boeck, París, 2000, p. 93.
- 6 Bela Balázs, *L’esprit du cinéma*, Payot, París, 1977, p. 197.
- 7 Thomas Tode, “Fantasma Marker: inventario antes del film”, en María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter (eds.) *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, Festival Internacional de cine de Las Palmas-T & B, Madrid, 2006, p. 66.
- 8 Josep Maria Català, “La forma ensayo en Marker”, en Ortega y Weinrichter, *Mystère Marker, op. cit.*, p. 151.
- 9 Jean Breschand, *El documental. La otra cara del cine*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 63.
- 10 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo Escritos sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1987.
- 11 Serge Daney y Serge Le Peron, “Le direct en dix images”, Cahiers du cinéma, n° 232-234, mayo de 1981.
- 12 Carlos Muguero, “Cuaderno de paradojas. Apuntes sobre el silencio, las imágenes imposibles y el largo regreso a casa de Raymond Depardon”, en Rafael R. Tranche (ed.), *De la foto al fotograma*. Ocho y medio, Madrid, 2006, p. 172.



## EL CINE-ENSAYO COMO HISTORIA EXPERIMENTAL DE LAS IMÁGENES

Luis Miranda

**I** Poco tiempo después de recibir la propuesta de escribir algo sobre un género que hemos convenido en llamar ‘cine-ensayo’, llegó a mis manos una copia de un film de Pasolini que, lo confieso, nunca había visto: *Appunti per un’Orestiade africana* (1970). La primera imagen hizo que me frotrara las manos. El propio autor –su voz en *off*– acude a describirla: “Aquí estoy junto a la cámara, reflejado en el cristal de escaparate de una tienda en una ciudad africana”.

A partir de un gesto de enunciación en primera persona tan evidente, traté de ir enumerando qué otros signos podían corroborar la primera impresión de estar ante un genuino ejercicio ensayístico en cine. Tenía ya la inscripción de un enunciador subjetivo, que habla “en nombre de sí mismo”, y cuyo discurso no sólo será subjetivo y poético –en el más amplio sentido de la palabra– sino también, al mismo tiempo, un discurso de conocimiento especulativo.

Los *Apuntes* africanos de Pasolini recopilaban rostros y paisajes sobre los que construir una posible adaptación de la *Orestiada* de Esquilo al mundo africano, en lo que podría verse como un

**Un ensayo en imágenes incluye también un discurso explícito sobre sus propias imágenes**

ejercicio de etnografía subjetiva.<sup>1</sup> Algo, no obstante, se resistía a la idea –en el fondo, meramente intuitiva– que yo tenía de lo que ha de ser un ensayo en cine. Hasta que, de pronto, ciertas imágenes –una operación militar, un combate, una explosión– sugerían una ruptura, una distancia diferente entre la voz que habla y aquello que se ve. “Estas imágenes de la guerra”, nos dice Pasolini, “son demasiado abstractas”. El cineasta impugna dichas imágenes, pero no renuncia a insertarlas, porque eso le permite escenificar el discurso en el momento mismo de ser producido. Más aún: le permite escenificar los medios que hacen posible dicho discurso. Entiendo en ese momento que, al menos en lo que a mí respecta, un ensayo en imágenes incluye también, aun de forma implícita, un discurso explícito *sobre sus propias imágenes*.

De hecho, tengo la impresión de que el cine-ensayo se convierte en una práctica *reconocible* cuando, en la modernidad tardía, surgen películas que, desde estrategias de enunciación similares al documental, examinan las imágenes a partir de dos grandes líneas que suelen entremezclarse: por un lado, la historicidad del uso otorgado a los



*Appunti per un'Orestiade africana*

**Todas aquellas películas que puedo clasificar como ensayos se construyen sobre la sugerencia de un subtexto alternativo latente en las imágenes**

materiales que se examinan, y por el otro, las posibilidades de un uso alternativo. De ahí que surjan películas que ensayan una especie de teoría práctica de las imágenes. No quiere decirse que un film-ensayo haya de ser, necesariamente, un estudio visual.<sup>2</sup> Pero sí que las imágenes al menos suelen ser objeto de un tratamiento herético. De hecho, todas aquellas películas que puedo clasificar –intuitivamente– como ensayos, se construyen sobre la sugerencia de un subtexto alternativo latente en las imágenes.

En busca de ese subtexto “otro”, algunas de las piezas más representativas del ensayismo cinematográfico proponen nada menos que una “Historia experimental del Cine”. El programa ideal de esta Historia se encuentra en la reflexión

que condujo a Jean-Luc Godard desde aquel ciclo de conferencias llamado “Por una verdadera historia del cine” –en el cual proyectaba una película suya, después de otra extraída de su propia memoria cinematográfica– hasta sus celebradas *Histoire(s)*, un proyecto monumental, tan asimilable a la práctica del ensayo –puesto que implica una retórica de investigación sistemática– como al de la poesía –puesto que pone en funcionamiento una libre asociación de signos– en el que las imágenes (y los sonidos) se proyectan literalmente unas sobre otras, capa tras capa, pliegue tras pliegue, para escribir una Historia del Cine con el cine mismo.

Cine-ensayo: junto con el proyecto de Godard, inmediatamente me viene a la cabeza *Sans Soleil*

**En todos ellos, la imagen es un signo inseparable de su referente. Pero se trata de signos reversibles. Se pueden combinar y recombinar en busca de un sentido inesperado**

(1982), la obra maestra de Chris Marker. No es éste un film-sobre-cine en un sentido evidente, mas sí una exploración de las posibilidades del mismo como memoria audiovisual. Puedo enumerar automáticamente algunos otros casos que forman parte de ese canon oculto del ensayo cinematográfico: por supuesto, una buena parte de la obra de Chris Marker; pero también *F for Fake* (Fraude, 1973), de Orson Welles. *Histoire(s) du cinéma* (1989-1999) de Godard. *From the Journals of Jean Seberg* (1995), de Mark Rappaport. Algunos trabajos de Harun Farocki: *Wie man sieht* (1986), *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) y *Stilleben* (1997), entre otros. También *Six O'Clock News* (1997), de Ross McElwee. (Hay otros ejemplos, ha de haber, sin duda, muchos más. Pero son estos los que ahora puedo recordar sin recurrir a archivo). Todos estos títulos proponen una cierta pedagogía del cine, puesto que experimentan con el vínculo entre las imágenes. Todos ellos desnaturalizan el automatismo de ese vínculo, que aparece así como operación del pensamiento. En todos ellos, la imagen es un signo inseparable de su referente –del acontecimiento que las convirtió, precisamente, en signos–. Pero se trata de signos reversibles. Se pueden combinar y recombinar en busca de un sentido inesperado que debe ser construido. A Marker le obsesiona la condición inacabada de la imagen –pues toda construcción de la memoria es siempre provisional–, y Welles considera el posible valor de la imagen tan sólo en virtud de sus cualidades falsificantes. McElwee colecciona visiones directas o televisadas del mundo con el fin de construir un sentido, un relato que regalar a su hijo pequeño. Farocki explora las implicaciones ideológicas de las tecnologías audiovisuales, conectando la idea benjaminiana de la reproductibilidad técnica –de las imágenes y, en general, de las cosas– con las tesis de Paul Virilio acerca de las relaciones entre la guerra y la imagen. Rappaport escenifica auto-

biografías ficticias de ciertos iconos del cine, y de paso desarrolla succulentos ejercicios de análisis filmico mediante el uso de los propios medios del cinematógrafo.

Este abanico de propuestas implica, en cada uno de los casos, el ejercicio de un muy liberal agenciamiento de las imágenes. El libre agenciamiento de imágenes –no hablaremos tan sólo de “apropiación”–, la inscripción de una voz subjetiva que busca su lugar *entre* ellas y, como veremos después, el trabajo especulativo de montaje proposicional –no sólo de estas imágenes entre sí, sino sobre todo entre las imágenes y la voz– podrían ser, si no las condiciones del film-ensayo, al menos sí las operaciones que inclinan el desarrollo de este “género” hacia una práctica activa del “estudio visual”.

## 2

Una ficticia Jean Seberg, encarnada en el cuerpo y la voz de la actriz Mary Beth Hurt, narra su propia biografía en *From the Journals of Jean Seberg*. Se trata, desde luego, de una biografía imaginaria. Y no sólo porque el auto-análisis que efectúa el personaje haya sido imaginado por el autor del film, Mark Rappaport, sino también porque de lo que se nos habla es de la vida de una imagen. El drama de esta Jean Seberg pensante es el de una mujer apresada en su propio icono. Ella habla desde el otro lado, literalmente sobre esas imágenes de sí misma que no le pertenecen: las detiene, las habita (por sobreimpresión), las comenta y reorganiza en un nuevo, lúcido montaje que, trazando correspondencias sorprendentes a partir de la figura del primer plano, describe círculos cada vez más amplios al poner en relación diferentes imágenes y momentos. La voz del autor Rappaport toma cuerpo a través de la *performance* de Hurt, cuyo rostro a menudo se dispone como una rima visual con la imagen de la verdadera Seberg, formando capas que desdo-



*From the Journals of Jean Seberg*

blan su original y lo hacen hablar de sí mismo, siempre con ironía, a menudo con acritud.<sup>3</sup>

Rappaport convierte en leit-motiv el célebre gran primer plano de Seberg —con la mirada directa hacia la cámara— que cierra *A bout de souffle* (*Al final de la escapada*, 1959). El doble ficticio de Seberg emprende entonces la reconstrucción de una genealogía de esa imagen “aberrante” cuyo precedente, oh sorpresa, se hallaría en un film de Hollywood: la mirada a cámara —con espejo de por medio— que la propia actriz representara algunos años antes en *Bonjour Tristesse* (*Buenos días, tristeza*, 1957) de Otto Preminger. Poco a poco, el zig-zag del montaje irá recubriendo estas imágenes, capa a capa, rima a rima, de una nueva e inquietante densidad no

exenta de humor y que se resume en una protesta del personaje: “Si puedes leer algo en mi rostro, serán tus propios pensamientos. A mí déjame aparte”.

Si el leit-motiv en *From the Journals...* es el primer plano, su principio de articulación tiene como principales figuras la imagen detenida (la imagen que “se da a ver dos veces”), la sobreimpresión que hace hablar a la imagen más allá de su inscripción original (a través de Mary Beth Hurt; casi como si aquella imagen originaria tomara relieve y desprendiera algo que permanecía silenciado en ella); y por último, una inteligente modulación de repeticiones y variaciones a partir de la noción de *contraplano*. Pero el contraplano como figura *falsa*, como virtualidad

**Seberg-Hurt: “Si puedes leer algo en mi rostro, serán tus propios pensamientos. A mi déjame aparte”**



*From the Journals of Jean Seberg*

**El discurso cinematográfico del ensayista remite siempre a las imágenes, a las condiciones en que éstas se articulan y reciben para crear sentido**

reconstruida de acuerdo a las leyes de un montaje proposicional de imágenes agenciadas a tal o cual relato, en busca de correspondencias o discontinuidades elocuentes.

El amplio segmento del film dedicado a la primera experiencia cinematográfica de una muy joven Seberg como intérprete de *Saint Joan* (1957), también bajo la dirección de Preminger, ironiza con el agotamiento de una dramaturgia, la de Juana de Arco, vaciada por la repetición. Rappaport/Seberg monta por ejemplo un primer plano de uno de los jueces del film de Dreyer como contraplano del de Preminger. Sin embargo, al punto comprendemos que ese contraplano repite un mismo momento del relato según sus dos versiones citadas —cuando Juana

responde ingeniosamente a la pregunta de si el ángel aparecido estaba vestido o desnudo—. Lo que parecía unido por contigüidad narrativa, resulta ser la yuxtaposición de dos versiones de una misma escena. No obstante, este tipo de juegos tiene un alcance aún más amplio en la estructura de *From the Journals...* Volveremos a ver el plano final de *Al final de la escapada*, pero tras remontar el trayecto estético y vital que lleva desde *Bonjour tristesse* hasta el film de Godard, habremos de proyectar irremediamente esa imagen sobre todo lo que hemos visto hasta ese momento. Sabemos lo que significa *Al final de la escapada* en la historia/mitología del cine, sabemos del valor de ruptura de ese plano, de ese gesto. *From the Journals...* iguala sorprendente-

mente a través de esta genealogía más imaginada que “real”, la vampirización del rostro de una actriz y la irrupción de la modernidad. Y de paso vindica a la persona tras el icono insertando inteligencia allí donde persistía la apariencia de un rostro singularmente frágil, absorbido por el cine en virtud de esa fragilidad.

Sobre esta referencia al film de Rappaport, creo que es posible generalizar algunas hipótesis que servirían tal vez para iluminar la declinación del “estudio visual” como forma paradigmática del cine-ensayo. La primera de estas hipótesis se resume en la afirmación de que *el ensayista filmico adopta como postura necesaria una ironía estetizante, y produce “imágenes falsificantes”*. El discurso cinematográfico del ensayista remite siempre a las imágenes, a las condiciones mismas en las que éstas se articulan y reciben para crear sentido. Al imponerse este examen como principio, el ensayo filmico deriva en formas de estudio visual que, en sus más elaboradas formas, devienen poéticas –al menos, en el sentido que daba Todorov al “texto poético”: aquél en el cual el paradigma de su propia lengua se proyecta sobre el sintagma enunciado. O dicho de otra forma: donde el lenguaje examina su propia posibilidad y, por tanto, sus límites–.

La segunda hipótesis introduce una aparente paradoja, puesto que parece instalar una fe en la imagen allí donde el ironista solo permitiría entrecomillados: *en la expresión ‘cine-ensayo’, puede más la proposición ‘cine’ que la proposición ‘ensayo’*.

### 3

Así pues, el cine-ensayo es una práctica irónica, puesto que su discurso implica, en primer lugar, un trabajo de extrañamiento hacia su propio material; y en segundo lugar, de juego combinatorio con él.

### **El ensayo filmico deriva en formas de estudio visual que, en sus más elaboradas formas, devienen poéticas**

¿Qué material? El cine mismo, o la imagen misma (o lo audiovisual) como práctica de ensamblaje de registros, archivos, signos, códigos (formas); imaginarios, discursos (contenidos); y mecanismos de producción de objetos y sentidos (instituciones del audiovisual). La mirada a cámara de Jean Seberg señala su propio lugar histórico (*El final de la escapada*) y su condición de exabrupto “gramatical” modernista, pero se proyecta mucho más lejos. Es la opacidad fascinante de un rostro de “chica filmado por un chico” –es decir: un signo de posesión fetichista– y un condensado de la desposesión de esa mujer por sí misma. (Hay, obviamente, una militancia en esta visión, y no es precisamente la blanda militancia cinéfila).

¿En qué consiste la actitud irónica? Citaré, como corresponde en estos casos, a una autoridad en la materia: Richard Rorty define al ironista como aquel sujeto consciente de la contingencia de su propio “léxico último”. El “léxico último” sería aquel “conjunto de palabras que (los seres humanos) emplean para justificar sus acciones, sus creencias y sus vidas” y aclara que “es último en el sentido de que si se proyecta una duda acerca de la importancia de esas palabras, el usuario de éstas no dispone de recursos argumentativos que no sean –sino– circulares”.<sup>4</sup>

Dicho de otra forma: las palabras en las que asentamos nuestras creencias, se asientan a su vez en otras creencias. Las unas remiten a las otras como pez que se muerde la cola. Tal vez no sea descabellado tomar literalmente esta figura de la circularidad como impotencia de un pensamiento esencialista y establecer analogías, por ejemplo, con el hecho probado de que en los filmes de Chris Marker, la figura retórica más característica sea el discurso circular. En sus mejores trabajos, ciertas tomas “robadas” al vasto archivo histórico de las imágenes en movimiento comienzan a remitir las unas a las otras

**Las imágenes, el mundo, siempre sobrepasan al pensamiento. De ahí la necesidad de la ironía**

mediante rimas misteriosas. Marker, en efecto, se complace en trazar correspondencias entre las imágenes de las que se apropia *su voz*. Pero aquellas imágenes no constituyen ningún léxico último –salvo para los mitómanos de la objetividad de la imagen–. Ellas constituyen más bien un léxico primero. El léxico último se encuentra en el gesto que reúne y ensambla dichas imágenes, que las detiene y rebobina, en ese hacer hablar a las imágenes que la voz de Marker *escenifica*. A la imagen “actual” de una anciana que llora ante una fila de ciudadanos que aguardan una entrega de comida en Moscú durante los momentos más duros de la *perestroika*, le sigue el plano de una mujer que agacha la cabeza llorando en una antigua película de Alexander Medvedkin, cineasta soviético –cito un fragmento de *La tombeau d’Alexander* (1992). Entre ambas imágenes, median setenta años de utopía desmantelada. La proposición de Marker no es tanto un simple réquiem por aquel sueño (“ahora como entonces”, se podría decir) ni una afirmación en la persistencia del destino histórico (“el pueblo ruso” contenido en el llanto de una anciana), sino un extraño trasvase entre la ficción (aquel film de propaganda de los años 20) y el registro de un detalle de la realidad. La dialéctica queda sobrepasada por el signo que une imagen real e imagen ficcional: es decir, por el orden mismo en que una imagen sigue a la otra. Primero, la imagen “actual”. Luego, en veloz inserto, la imagen ficcional de la epopeya. Para Marker, hay siempre un substrato de realidad que sobrevive a la voluntad de sentido. Pero ese substrato sólo puede aparecer a *posteriori*. Sólo puede ser *construido* con la ayuda del tiempo, de su puesta en perspectiva.

La ‘verdad’ que Marker parece buscar es siempre una verdad posible puesto que es construida (con la colaboración del tiempo). La creencia en las imágenes se pone de manifiesto como una creencia en el mundo. Pero las imáge-

nes –el mundo– siempre sobrepasan al pensamiento. De ahí la necesidad de la ironía. El discurso sobre las imágenes en Marker –en *Sans Soleil*, en *La tombeau d’Alexander*– es siempre una construcción progresiva de esa historicidad pendiente que las imágenes evocan, y cuya forma no es la de los hechos sino la del pensamiento. Más que ficcional, el montaje de proposiciones en Marker es la escenificación de una virtualidad, un “quizá” de la historia, sustancia mental propiciada por el narrar.

Al contrario de lo que afirmaba Bazin en su célebre texto sobre *Lettre de Sibérie* (donde implícitamente consideraba que el discurso paralelo de la voz en off debía dominar y re-diseñar la imagen para constituirse en film-ensayo), la voz *se escenifica* a sí misma en el ejercicio de interrogar, retroceder sobre la imagen y, en suma, exhibir un pensar sorprendido y sobrepasado por ella. El pensamiento remontado a partir de ahí, no procede tan sólo de la voz, aun cuando sea ésta la que señala su posibilidad entre las imágenes. Marker, como Rappaport, Harun Farocki o Godard, no monta planos y a continuación los explica. Monta las imágenes *más* la voz para engendrar la escenificación de un pensamiento polifónico, distinto de la monodía literaria.

El léxico último que el film-ensayo pone a prueba, es, por un lado, la autoridad de la voz, emblema del pensar: la voz pone en escena a la inteligencia, pero no se trata ya de una inteligencia abstracta y dominadora, sino concreta, subjetiva y abierta. Y por el otro, el montaje proposicional que extrae significados de una inesperada articulación de imágenes heterogéneas.

La construcción de un pensamiento *en cine* mediante una contigüidad “natural” entre las imágenes –de naturaleza pulsional (el efecto–Kuleshov, según el cual el primer plano de un rostro puede cambiar de sentido según los



*Sans Soleil*

**Cuando el ensayista se “apropia” de fragmentos del cine documental, tiende a utilizarlos de modo ficcionalizante**

planos que se yuxtaponen), dialéctica (el modelo de montaje ideológico soviético, ya sea mediante oposiciones, “atracciones” o enunciados metafóricos) o metonímica (la descomposición en fragmentos que dan cuenta de un todo preexistente), queda transfigurada una y otra vez. En este sentido, llaman la atención dos cosas: en primer lugar, se diría que los ensayistas cinematográficos encuentran más precedentes de un montaje intelectual al que tomar como referencia —aun cuando el objetivo sea “deconstruirlo”— en el cine de ficción narrativa que en la tradición documental. Esto no significa que, como Rappaport, se inclinen a utilizar siempre fragmentos de cine de ficción. Significa más bien que, por razones obvias, en la apropiación de imágenes de ficción el gesto de agenciamiento y construcción de un nuevo sentido es herético de un modo mucho más evidente. Esta circunstancia tiene además un complemento: cuando el ensayista se “apropia” de

fragmentos del cine documental, tiende a utilizarlos de un modo *ficcionalizante*.

De hecho, tanto Marker como Rappaport entre otros parecen encontrar un inusitado placer en jugar con los efectos de contigüidad del montaje.

Pondré tres ejemplos markerianos:

- *Lettre de Sibérie*: una misma secuencia de planos que registran la vida cotidiana en una ciudad siberiana, se monta con tres voces distintas que simulan distintas posturas ideológicas: el optimismo propagandístico socialista, la denuncia capitalista de la miseria imperante en el bloque soviético, y la intelectualidad exquisita del etnógrafo distante. Cada una de ellas aporta un significado opuesto, de acuerdo a estrategias canónicas del documental de reportaje. El efecto es, naturalmente, paródico.
- *La tombeau d’Alexander*: la imagen de una cabalgata zarista es detenida y analizada



*Sans Soleil*

retrospectivamente a la luz de los acontecimientos que habrían de venir. Un noble se dirige hacia alguien para exigirle que se descubra la cabeza. El contraplano queda en suspenso, es imposible. En su lugar, la voz reflexiona e invoca la revolución inminente. Ese comentario histórico rebobina virtualmente la imagen, hacia atrás y hacia adelante, hasta transfigurar la primitiva imagen en un objeto nuevo e incierto. La imagen es fascinante por aquello que le falta.

- *Sans Soleil*: A la primera imagen feliz de unos niños islandeses, le sigue una imagen en negro. El contraplano es imposible, o sólo puede ser, en cierta manera, perverso: tras el negro, una imagen de guerra. El contraplano provoca un efecto de contraste en apariencia muy “soviético” (metafórico), pero que es del todo *falsificante*. Es un contraste arbitrario, producto de la voluntad del narrador (que a su vez es un narrador doblemente falso). Su

elección puede no ser arbitraria en el sentido de que ese narrador virtual tiene sus razones. Pero el montaje obedece, precisamente a esas razones, y no a una especie de exigencia dialéctica.

Las imágenes falsificantes no aluden ni a una mera desconfianza de las representaciones ni al placer lúdico del *fake*. Lo falsificante, tal como es definido por Gilles Deleuze en sus *Estudios sobre cine*,<sup>5</sup> es una condición mucho más amplia que implica tan sólo la disolución de una garantía de verdad, y que adopta múltiples formas que se concretan en la *condición reversible del montaje*. Su efecto extremo es la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario. Esto que es más o menos evidente cuando se estudia la historia del cine de ficción durante la modernidad, adviene igualmente al terreno de la no-ficción. Es decir, a un terreno de la práctica audiovisual cuyo primer baluarte ideológico ha sido tradicionalmente el registro de algo real, no construido.

**El efecto extremo de lo falsificante es la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario**

De hecho, la forma-ensayo aparece como tal –o es reconocida como tal– cuando en el cine moderno empiezan a proliferar las imágenes *falsificantes*. El ensayo sería entonces, además, un espacio donde la herejía falsificante puede ser “tolerada”, puesto que ha de hablar (también) de las propias imágenes, y desde una posición claramente subjetiva además de irónica.

Si aceptamos la original visión “evolucionista” de la historia del cine que diseña Deleuze, se aceptará entonces como necesario que, en la modernidad, se debilitaran los supuestos que garantizan el sentido en la contigüidad de las imágenes –tal como, en su forma de pensamiento cinematográfico primitivo, insinúa el efecto–Kuleshov (percepción-reacción). Y que en el cine moderno, por el contrario, las percepciones no provoquen reacciones, sino una interiorización del desconcierto ante un mundo que ya no se comprende. A esto lo llamaba Deleuze “cine de vidente”.

Según esta teoría, la imagen-tiempo (que aquí nos permitimos llamar imagen moderna) es “cine de vidente”, ya no “cine de actante”. Las descripciones de las cosas mediante su transformación en imagen cinematográfica ya no suponen la pre-existencia de la cosa, sino que la descripción viene a borrar y sustituir a la cosa. La imagen moderna, podríamos deducir mediante un pequeño y tendencioso salto conceptual, es aquella que duda del estatuto de realidad de lo que ella registra. Lo cual no significa, naturalmente, dudar que la cosa exista, sino preguntarse más bien qué hacer con ella. Con qué otras cosas-imágenes conectarla para que lo pensable surja como algo *a la vez desprendido de la descripción del mundo* (el cine clásico / el documental de reportaje), *de la ilustración de un discurso pre-diseñado* (el montaje idealista soviético) o de una posibilidad latente del mundo físico que se expresa en puras

**Las descripciones de cosas mediante su transformación en imagen ya no suponen la pre-existencia de la cosa**

intensidades (Dziga Vertov, Walter Ruttmann, Jean Vigo...).

En el cine moderno, el mundo aparece como algo en trance de hacerse. De reconstituirse, desaparecer y volver a ser pensado. En esa incierta dinámica, es lógico pensar –como Deleuze– que lo real acabe por adoptar el estatuto de lo imaginario, *y viceversa*. Este viceversa es importante, pues si el programa realista de la modernidad ponía el acento en las epifanías de lo real –en las que lo real parece mental–, la modernidad tardía subraya lo que hay de ‘real’ en lo mental, en lo imaginario. Era de hecho necesario vindicar este valor de lo mental para que pudiera confrontar lo real, medirse con ello. La especie más inmediata de confrontación es aquella de orden auto-crítico, que pone de manifiesto la ambigüedad del efecto de realidad del cinematógrafo. Como es propio de todo ejercicio de denegación, éste pronto se agota en sí mismo. Una vez dicho lo que la imagen no puede ser (digamos, documento verídico, inmediato, no condicionado), queda por ver qué cosa sí puede ser. Podrá ser el mundo como visión y signo abierto, como conciencia y memoria en trance de producirse. Así pues, dentro de la historia del cine de no-ficción, el salto que media entre los documentales etnográficos de Jean Rouch o del *direct cinema* americano, y un film como *Sans Soleil*, es la *sustitución de la línea recta de lo verdadero, por las bifurcaciones de lo posible*. Para entender esta proposición, se hace preciso poner el acento en la idea de bifurcación. Tal vez podría demostrarse que la forma-ensayo, cuando menos en el cine, surge a partir de este punto. A partir de la puesta en crisis de lo verdadero (más aún: de lo verdadero cinematográfico, que deriva de lo verdadero ideológico) y la consiguiente proliferación de posibles.

Rappaport hará explícita esta liberación del montaje como juego abierto de significados

El juego asociativo del montaje ya no es pulsional e inconsciente sino intertextual, consciente y especialmente perverso



El efecto Kuleshov según Rappaport

posibles al efectuar, precisamente, su propia versión, hilarante y post-modernista, del famoso “efecto Kuleshov”. Los círculos cada vez más amplios que describe *From the Journals of Jean Seberg*, llevan de la actriz a uno de sus maridos, el escritor y cineasta Romain Gary, en una de cuyas películas aparecía como personaje el actor ruso Ivan Mosjukin (que era su padre); y de este último, naturalmente, al célebre experimento. Como han narrado tantos libros de cine durante décadas, el cineasta soviético proponía yuxtaponer a un primer plano inexpressivo del actor mencionado, imágenes de un plato de comida, de una sugerente mujer y de un niño. El espectador habría de deducir hambre, lujuria y ternura. Mas, ¿qué sucede si la hermosa mujer del contraplano es la difunta Inge en el interior de su féretro en *Ordet* (Carl Th. Dreyer, 1955), la niña que salta a la comba en el inquietante plano de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) o la pequeña víctima del “vampiro” de Dusseldorf en *M* (Fritz Lang, 1931)? El juego asociativo del montaje ya no es pulsional e inconsciente sino intertextual, consciente y especialmente perverso. Por el camino del juego irónico, lo que desaparece poco a poco es, finalmente, la dialéctica –forma cerrada, oposicional y resolutive– mientras se perfila el imperio de lo dialógico –forma abierta, no conclusiva, donde impera lo permutable.

Naturalmente, la práctica del cine-ensayo como historia experimental de las imágenes no se nutre siempre de este tipo de ironía lúdica. El cineasta alemán Harun Farocki poco tiene que ver con la sensibilidad pop del norteamericano Rappaport y sí con las preocupaciones políticas y a la voluntad de indagación histórica de Marker. Su trabajo prolonga en cualquier caso una severa tradición dialéctica embarcada en una crítica sistemática de la modernidad. Sus trabajos más celebrados son exploraciones, no de una

cierta memoria cinematográfica, sino de las transformaciones de la imagen de acuerdo a la dinámica del capitalismo industrial, y de las necesidades estratégicas de vigilancia y de logística militar. *Wie man sieht*, *Stilleben* y *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* toman la historia de las imágenes como el desarrollo de un amplio dispositivo de control de la realidad: desde los experimentos matemáticos aplicados a la representación de la perspectiva en la pintura renacentista, hasta la fabricación de autómatas que producen artefactos en serie gracias a un cartografiado de las cosas que permite repetir formas idénticas perpetuamente. El desarrollo más impresionante de esta idea se encuentra en la última de las películas citadas.

En *Imágenes del mundo e inscripción de la guerra* aparece, por ejemplo, un catálogo de rostros de mujeres argelinas fotografiados en 1960 con el fin de realizar tarjetas de identidad: rostros nunca antes retratados, puesto que se ocultaban habitualmente tras un velo. Farocki enlaza una reflexión que, precisamente, se hallaba presente ya en la obra de Chris Marker (“¿Cómo se ha de mirar a una cámara?”): una joven de Guinea Bisau esconde y ofrece su mirada al objetivo, en un juego de seducción que hipnotiza al cineasta en *Sans Soleil*) con la experiencia de invasión de esa intimidad recóndita en la mujer magrebí. Así como esas fotos construyen un catálogo de sujetos para su control por parte del Estado colonial, surge un rostro artificial, permutable: un “otro” colectivo que se puede cuantificar y cosificar. Farocki juega a construir retratos-robot casi monstruosos, pero retorna a la fascinación erótica que se da en la imagen: aquello que el velo cubre, la boca, necesita el contacto para cumplir su cualidad. Por eso se esconde. El ojo, sin embargo, requiere distancia.

En otro momento del film, aparece una indagación meticulosa sobre unas fotografías milita-

### **La práctica del cine-ensayo como historia experimental de las imágenes no se nutre siempre de la ironía lúdica**

res tomadas por la aviación aliada sobre territorio enemigo durante la II Guerra Mundial. Se descubre así que el campo de exterminio de Auschwitz había sido fotografiado inadvertidamente en una de ellas: pues lo que los espías aéreos buscaban no era eso, sino unas fábricas cercanas de mayor valor estratégico. El examen de esa fotografía se centra en un momento dado, por ejemplo, en una de las muchas líneas de ese diseño abstracto que resulta ser la planta del recinto. Esa franja oscura sobre el blanco de la nieve, no es sino una fila de prisioneros en dirección a la cámara de gas. Hay sólo un punto, una mancha blanca donde la línea se interrumpe: el lugar donde cada preso es registrado antes de entrar.

Las “imágenes” de la guerra que preocupan a Farocki incluyen también aquellas que derivan hacia el espacio de la ficción. Se nos muestra, por ejemplo, cómo los realizadores del serial *Holocausto* copiaron un dibujo realizado por Alfred Kantor, superviviente de Auschwitz, para recrear la llegada de los ferrocarriles de la muerte a los campos de exterminio. Inadvertidamente copiaron en la imagen ficcional la firma de Kantor... como si se tratara de una inscripción pintada sobre las tablas de un vagón de carga de prisioneros, en lo que parece un caso de reproductibilidad delirante –por ignorancia–.

Farocki expone por tanto un pesimismo profundo hacia la imagen reproducible. Ésta aparece íntimamente unida a la modernidad, a la Ilustración. El ensayista propone, de hecho, un ejercicio de traducción esclarecedor: Ilustración (“Aufklärung”) significa literalmente “esclarecimiento”, y este término a su vez equivale en su traducción inglesa (“clearing up”) a esclarecimiento de un crimen y a reconocimiento militar... La luz que la modernidad quiere proyectar sobre el mundo, tiene como objetivo (también) la obtención de una ventaja por parte del Estado. Evidentemente, Farocki continúa una senda abierta por la

**La voz misma, liberada de la tradicional neutralidad del documental de reportaje, se ofrece como un simulacro**

escuela de Frankfurt (Kracauer y, sobre todo, Walter Benjamin) pero que pasa por Foucault y llega hasta Paul Virilio.<sup>6</sup> Su ensayismo falsificante es irónico, pese a su proverbial gravedad, porque trata de “esclarecer” las relaciones perversas entre la imagen y el poder a través, precisamente, del ejercicio de la visión. Es esa tautología, ese círculo sin resolución, lo que convierte al ensayista en un visionario –en el sentido literal de la palabra: un sujeto al que le es dado ver– en permanente estado de atención, y al mismo tiempo, un pensador que concibe la intelección como juego, como ejercicio de ensamblaje creativo.

El ensayista experimenta (con) la sustitución de la verdad por el entendimiento. Y la fuerza –el placer– del entendimiento radica en la capacidad de auto-es escenificación, de un lado, y de la pertinencia de las relaciones, inferencias y proposiciones que pone en juego, del otro.

#### 4

De la segunda hipótesis que propongo, se derivan las reglas del juego ensayístico a la hora de agenciarse materiales “ajenos” para construir un discurso: *en la expresión ‘cine-ensayo’, puede más la proposición ‘cine’ que la proposición ‘ensayo’.*

Al re-montar las imágenes para deslizar un nuevo sentido inesperado (latente, hipotético, subjetivo o del tipo que sea), borro las comillas de la “cita”: estoy reescribiendo la imagen. Aparece *otro* texto, aun cuando su sentido sea paradójico. Y éste se encuentra actualizado, en primer término, y no tan sólo reproducido al fondo de un discurso. No hay cita sino una reescritura que, sin embargo, se sustenta precisamente en la heterogeneidad de los materiales agenciados y montados. Esa reescritura ni borra el origen de la imagen –el archivo– ni el propio gesto de apropiación, porque la escritura misma es el montaje. Si la realización de un texto compuesto únicamente de citas era un proyecto utópico ya

formulado por Walter Benjamin, cabe decir que es el audiovisual el medio que mejor parece haber realizado este proyecto, pero a través de una forma polifónica.

La voz misma, liberada de la tradicional neutralidad retórica del documental de reportaje, se ofrece como un simulacro en el interior de esta polifonía. A pesar de la preeminencia aparente de la voz de “Jean Seberg” en *From the Journals...* como guía y organizadora, e incluso como garante de un sentido que aflora en los falsos *raccords* del montaje, su inscripción obedece a una fórmula de contrapunto que entra en un circuito de distanciamiento especulativo pero también de intimidad con las imágenes. Algo semejante sucede con las palabras que el ficticio *cameraman* Sandor Krasna transfiere a la narradora de *Sans Soleil*, quien, supuestamente, recibe y lee las cartas (y las imágenes) de su amigo. O con la voz de la joven Koumiko, quien se transforma en personaje de sí misma en *Le mystère Koumiko* (1968) al leer como propio, igualmente, un texto a todas luces redactado por el cineasta, Chris Marker, en lo que supone un gesto de doble apropiación. Convertida en simulacro (es decir: en escenificación), la voz puede escenificar su singularidad y participar de un complejo aparato de montaje intelectual en primera persona.

La apropiación se convierte, de hecho, en el otro gesto fundador del film-ensayo, pero en un sentido muy amplio. No sólo en el más evidente –la apropiación literal de imágenes “ajenas” que son recombinadas con amplias cotas de libertad– sino en otro más profundo.

Finalmente, es Godard quien, al definir su propio proyecto de memoria cinematográfica, enuncia a su vez la naturaleza del film-ensayo: “un pensar que forma una forma que piensa” (*Histoire(s) du cinéma*, cap. 3A). En los cuatro capítulos de las *Histoire(s)*, el montaje opera desde la memoria cinéfila del autor para carto-

## Las *Histoire(s)* de Godard suponen la más arriesgada propuesta de historia experimental de la imagen

grafiar una memoria del cine y una memoria del mundo. Fragmentos de películas, fotos fijas, cuadros, palabras, voz, sonidos y sintonías componen un gran texto cuya estructura musical remite, precisamente, a la metáfora de la polifonía: superpuestos en capas que parpadean o se cierran y abren en iris, que se interrumpen, que son repentinamente invadidas por la palabra escrita o una música, o por el propio rostro de Godard, los fragmentos establecen relaciones de contraste, o contrapunto, rimas, deslizamientos; pero también extrañas formaciones armónicas.

Las *Histoire(s)* suponen la más arriesgada propuesta de historia experimental de la imagen porque en ellas el saber que es propio del discurso ensayístico exige una apertura del lenguaje a lo asociativo, a la reverberación de los signos más que a su significado, en el sentido “sobrio” de la palabra. *Las Histoire(s)* hacen de este espacio mental, además, una región temporal con leyes propias. El tiempo de la visión y de la imagen rememorada, el de los acontecimientos históricos y el de su sentido desvelado en clave futura, se pliegan en un gran movimiento de conjunto.

Semejante magma musical transforma el fragmento agenciado, pero lo hace a partir del fragmento mismo, haciendo viable a partir de su propio valor originario, no sólo la incorporación de otro valor posible, sino la virtualidad de una infinitud de valores, de usos. Lo audiovisual, parece decir Godard, tiene ya los medios para pensar el mundo. Porque ese mundo ya estaba ahí. En el cine.

## NOTAS

- 1 Según Pasolini, ese mundo de “color” contemporáneo que veía entonces el fin del proceso descolonizador, contendría una energía capaz de vitalizar el mito. El punto de contacto entre el presente africano y el mito arcaico se encontraría en la constitución de la primera asamblea democrática por parte de la diosa Atenea, pero también en la reserva de una cultura oral en la que el cuerpo reclama su lugar en el interior del mito.
- 2 Alusión al concepto sugerido por Nicole Brenez en “L’Étude visuelle” en 1996 (ver bibliografía).
- 3 Seberg terminó sus días suicidándose en 1979, a la edad de 40 años, al parecer después de ocho intentos frustrados, y tras sufrir, entre otros infortunios, el acoso del gobierno norteamericano por su militancia en los Black Panthers y la muerte de su hija a los dos días de nacer.
- 4 Richard Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 92.
- 5 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Paidós, Barcelona, 1987.
- 6 Véase al respecto: Paul Virilio, *Guerre et cinéma*, Éditions de l’Étoile, París, 1984; *Logistique de la perception*, Cahiers du cinéma, París, 1984 ; y *La máquina de visión*, Cátedra, Madrid, 1989.





# EL ENSAYO EN LA TRADICIÓN DEL CINE DE VANGUARDIA\*

Miguel Fernández Labayen

Para Laia,  
tú y yo somos tres

*Emancipémonos de los imposibles, de todo lo que buscamos y creemos a veces que no hay, y peor aún, que no puede haber. Nada entonces debe detenernos en la busca de la solución plena, sin restricciones, sin resabios irreductibles*

Macedonio Fernández

## I. Cine pluridisciplinar ¿Cine qué?

Desde los orígenes del cinema y, a través del interés que presenta el entonces nuevo medio para las vanguardias, se establecen una serie de categorías híbridas con la intención de dar cuenta de la naturaleza del fenómeno fílmico. Cine-poesía, cine-pintura, cine-ojo, cine-danza, coreocine, cine visual, poesía visual, música visual o cine ballet son sólo algunos de estos conceptos mestizos, entre los que evidentemente existen diferencias en función del término que acompañe al objeto “cine”, pero cuyo denominador común es su voluntad de cimentar lo fílmico en un encuentro pluridisciplinar.<sup>1</sup> De este modo, dichas analogías tratan, con mayor o menor fortuna, de trazar un eje transdisciplinar en el que se hallaría la esencia cinematográfica, esencia que paradójicamente estas mismas asociaciones parecían negar. Por otro lado, estas alianzas nacen de una posición consciente de rechazo ante las implicaciones del cine narrativo, que ya en los años veinte era el modelo hegemónico.

Es muy probable que el lector se pregunte dónde queda el ensayo en todo esto. Muy sencili-

**Esta cualidad “bastarda” de lo fílmico lo hace apto para todo tipo de experimentaciones, cruces y desdoblamientos**

llo. Por un lado, lo que la vanguardia pone encima de la mesa es el indisoluble carácter híbrido del cinematógrafo. Un medio nacido (no lo olvidemos) como atracción de feria y a medio camino entre la investigación tecnológico-biológica y la explotación recreativa. Por otro, esta cualidad “bastarda” de lo fílmico lo hace apto para todo tipo de experimentaciones, cruces y desdoblamientos que, en su máximo nivel de contaminación, darán lugar al *expanded cinema* (cine expandido) o a procesos mucho más cercanos a nuestro devenir diario como el multimedia. Pero es que además, en su voluntad por fundir el arte y la vida en una experiencia indisoluble, las vanguardias establecen un nexo entre la creación y lo cotidiano y lo popular, creando un *continuum* por el cual las expresiones estéticas serían consecuencia de un *ethos* personal. Quizá sea desde ahí donde debemos empezar nuestro recorrido, pues es ese encuentro entre el subjetivismo vanguardista y el compromiso comunitario el que alumbró una explícita capacidad discursiva para pintar a ese ser en tránsito ya buscado por Montaigne. Es en esa encrucijada entre unas prácticas culturales y sociales y unas formas fílmicas

heterogéneas en la que situaremos las relaciones entre el ensayo y la tradición (con todas las implicaciones de la palabra, aparentemente antinómicas con el concepto) del cine de vanguardia.<sup>2</sup>

Por consiguiente, una investigación histórica de los préstamos, alianzas y correspondencias entre vanguardia y ensayo no puede quedarse en el rastreo de modos y características, sino que cabe englobarlo en un estudio más amplio que atienda a cómo se formulan ambos géneros, tanto en términos lingüísticos como en parámetros receptivos e institucionales. Frente a los intentos por estudiar el ensayo como forma tanto en la tradición literaria como en la cinematográfica,<sup>3</sup> lo que aquí se propone es analizar las maneras de experimentar el cine (y el audiovisual, claro está) desde la vanguardia artística. Por decirlo de otro modo, tal vez no sea tan urgente definir y concretar en qué consiste el film ensayo (tarea ímproba y casi por definición inalcanzable),<sup>4</sup> como (si se nos permite el juego de palabras) detenernos ante las posibilidades de ensayar el cine que ofrece la vanguardia. Esos modos de investigar, analizar, probar, intentar, examinar, en definitiva, de entender el cine y relacionarse con el mundo a través de él son básicos para situar la emergencia del ensayo y varias otras expresiones contemporáneas, que tienen en la mezcla y en la estratificación de discursos su razón de ser. Y no sólo nos referimos a la crítica o al ensayo escrito (que también) sino a un conjunto de prácticas que juegan con las posibilidades industriales, sociales y estéticas del medio. Es decir, de qué manera la vanguardia ha “ensayado” el cine, dando lugar a esas tentativas a las que alude el subtítulo del presente libro. Puesto que como escribe Paul Arthur a raíz de cierta performatividad del cine experimental, “lo que está en juego es el repudio a la absoluta autonomía de la imagen cinematográfica –y su compli-

**Tal vez no sea tan urgente definir y concretar en qué consiste el film ensayo como detenernos ante las posibilidades de ensayar el cine que ofrece la vanguardia**

cidad en sistemas corporativos y explotadores de reproducción mecánica– junto con un aplazamiento de su cierre semiótico”.<sup>5</sup>

Así, no podemos ignorar que el cine de vanguardia mantiene unas relaciones problemáticas con la institución artística y con la institución cinematográfica. En esa gestión con ambas instituciones hallamos los fundamentos de la vanguardia, que en términos de producción, distribución y exhibición se sitúa al margen y en contra de las prácticas hegemónicas y posibilita esa superación del marco contextual y referencial propia también del cine ensayo. En todo caso, lo que podríamos caracterizar como principales propiedades del modelo vanguardista (la dialéctica entre subjetividad y realidad y la tensión entre el individuo y la realización de un proyecto social utópico) desembocan en una serie de prácticas que podríamos sintetizar en la vigorización de la teoría y la crítica; la hiperconciencia de la primera persona discursiva, tanto a nivel productivo como receptivo; el realce del carácter procesual de la obra; el experimentalismo formal, el énfasis sensorial y la libre asociación poética; la contemplación del error como posibilidad expresiva; la voluntad didáctica; la variabilidad en el formato y duración de las películas; la proyección como experiencia abierta y no necesariamente continua ni completa; la capacidad asociativa y la igualdad corporativa. Evidentemente, no estamos diciendo que estas propiedades sean directamente aplicables o causantes de la existencia del cine-ensayo, pero sí que debemos tenerlas en cuenta a la hora de situar la relación entre el film-ensayo y la vanguardia, en tanto en cuanto la capacidad de investigación social, económica y cultural de ésta última supera el mero marco estético y posibilita una serie de interrelaciones abiertas y hábiles para la formación de discursos fragmentarios, incompletos, personales y dinámicos.



Mekas en *Lost, Lost, Lost*

### **Mekas evoluciona como pensador desde el neorrealismo hasta defensor del cine experimental**

Las líneas que siguen intentan trazar un puente entre las prácticas y experiencias vanguardistas y el desarrollo de un subgénero caracterizado por su mutabilidad, la mezcla de elementos, el encomio de la subjetividad, la exposición discursiva y el razonamiento abierto. Para estudiar esa relación entre la vanguardia cinematográfica y el ensayo nos detendremos en tres momentos históricos concretos, con sus consiguientes ramificaciones. A saber, la contracultura de los años sesenta y setenta en la diarística de Jonas Mekas, el desarrollo y crecimiento de las políticas identitarias y las reivindicaciones de las minorías en la performatividad de Yvonne Rainer, y por último la parodia pop y la hibridación genérica de la arqueología

mediática de Craig Baldwin y el cine de apropiación de Abigail Child.

## **2. Un cine de lo posible**

Cualquier análisis de la obra de Jonas Mekas debe partir de la ambivalencia que implica la evolución de su posicionamiento teórico, desde sus inocentes sueños hollywoodienses iniciales<sup>6</sup> hasta su conversión en la figura tutelar de la vanguardia americana de los años sesenta. En todo este arco, que va desde la llegada de Mekas a Estados Unidos a finales de los cuarenta hasta la canonización del *underground* a mitad de los sesenta, Mekas evoluciona como pensador desde el neorrealismo hasta defensor del cine experimental de Stan Brakhage, Kenneth Anger y



*Lost, Lost, Lost*

compañía. La complejidad y ambigüedad de su trayectoria crítica son fundamentales para entender su concepción y su práctica cinematográfica en el sentido más amplio (es decir, no sólo como realizador sino también como distribuidor, exhibidor y archivero de películas), con la que mantiene una continuidad evidente. No en vano, los ensayos de Mekas entre la mitad de los cincuenta hasta mediados los sesenta documentan su descubrimiento de un cine alternativo y su posicionamiento al respecto, abandonando progresivamente las tesis de los nuevos cines europeos y plasmando por escrito las reflexiones que luego acompañarán la realización de sus películas. A pesar de que los valores de la cultura *beat* como la improvisación, espontaneidad y sinceri-

dad dominan su pensamiento desde el principio, la aparición de la contracultura a principios de los sesenta le permite plasmar sus ideas en una teoría filmica correlativa a esos valores. No será hasta finales de la década cuando Mekas realice su primera entrega de sus diarios, notas y *sketches*. Parece pues inevitable detenerse aunque sea brevemente en la labor periodística de Jonas Mekas, en la que se hallan ecos de alto voltaje personal y una postura antidogmática y libertaria que caracterizará su obra filmica.

Si de acuerdo a la provocativa aseercción de Ricardo Piglia “la crítica es una forma postfreudiana de la autobiografía”,<sup>7</sup> no cabe duda que los escritos de Mekas, no sólo los propiamente críticos sino sus diarios y poemas personales, nos

**En la labor periodística de Jonas Mekas se hallan ecos de alto voltaje personal y una postura antidogmática y libertaria**

**Mekas: “Un nuevo cine, que como el nuevo hombre, no es nada definitivo, nada final. Es una cosa viviente. Es imperfecto. Yerra”**

ofrecen un completo mosaico de la personalidad del realizador. En sus intentos por formar un cine independiente estadounidense, Mekas funda en 1955 la revista *Film Culture* y, a partir de 1958, escribe una columna semanal en el *Village Voice*. Convencido de que el cine es un agente de cambio social, Mekas se involucra en multitud de iniciativas para dar voz a ese otro cine, erigiéndose en portavoz de la contracultura cinematográfica neoyorquina. Hermanando su formación poético-periodística europea con la subjetividad romántica de los escritos de Walt Whitman, Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau, encuentra una sólida base intelectual a la vez que sus poemas y diarios (filmados o no) representan una lógica continuación del espíritu de rebelión y de la voluntad de cantar sobre el nuevo hombre de los tres artistas decimonónicos. Un canto que, como los diarios de Thoreau, los ensayos de Emerson o la poesía de Whitman, deberá realizarse necesariamente en primera persona, punto de encuentro de lo trascendente y lo inmanente, lo colectivo y lo individual. Si como argumentan ciertos autores, los mejores trabajos de los trascendentalistas americanos están en sus diarios, Mekas desarrolla conscientemente esta tradición con una clara voluntad social. A saber, el rechazo parcial del capitalismo mercantil de Estados Unidos y su sustitución por un tiempo personal dependiente de lo social en cuanto proyecto de reinención supranacional utópico. Hablará entonces de la necesidad de explorar un nuevo cine, que “como el nuevo hombre, no es nada definitivo, nada final. Es una cosa viviente. Es imperfecto. Yerra”.<sup>8</sup>

Así, el primer tomo de los *Diaries, Notes and Sketches* se titula precisamente *Walden* (1969), en honor al escrito homónimo de Henry David Thoreau. El impulso anarquista y el ímpetu colectivo de Mekas se ven plasmados en una

película de casi tres horas, dividida en seis rollos y que describe un arco temporal de unos veinte años, incorporando metraje en blanco y negro de la llegada del autor lituano a Estados Unidos a principios de los cincuenta hasta material rodado pocos días antes del corte final. Ésta será sin duda una de las características del trabajo de Mekas. Sus películas a partir de *Walden* son resultado, primero, de un proceso de acumulación, en el que el diarista rueda cada día fragmentos de la vida cotidiana. Luego, en la moviola, se dispone de la segunda operación, en la que se ordena el material y se descarta todo aquello “inútil”. En todo caso, cabe remarcar cómo para Mekas este proceso es inseparable de la experiencia personal, de ahí que sus películas mantengan un cierto *look* amateur y espontáneo próximo a las *home movies* o películas caseras.

No en vano, ya en el primer rollo de *Walden*, Mekas invierte el *dictum* cartesiano mientras vemos fotos de su familia en su apartamento semivacío y lo adapta a su manera de hacer cine: “I make home movies, therefore I live; I live, therefore I make home movies”; e inmediatamente a continuación añade, acompañado de su acordeón, que suena de fondo: “They tell me I should be always searching, but I am only celebrating what I see. I am searching for nothing, I am happy. I am searching for nothing, I am happy. I am searching for nothing, I am happy”.<sup>9</sup> Más allá de la evidente nota melancólica que se desprende del encuentro entre el audio de Mekas, emigrante lituano, y sus imágenes de soledad en el departamento y tomando café en “Marseilles”, el off del director es fundamental para entender el mecanismo que opera en los diarios filmados.

Por un lado, el audio añade un baño de significado actual y retrospectivo sobre las imágenes que estamos viendo. A través de este proceso de capas, el biógrafo se crea una identidad narrativa y ficcionaliza su persona.<sup>10</sup> De esta manera, en la

autobiografía nos encontramos, según Paul De Man,<sup>11</sup> con la presencia de dos sujetos, ambos intercambiables y disímiles: uno –el Yo presente– que hilvana el discurso y que opera como máscara, y otro –el Yo pasado– que se presenta como un vacío velado y al mismo tiempo colmado, aunque infructuosamente, por ese otro *yo* que dice. Es un ejercicio basado además en la repetición, no sólo verbal (obvia en el fragmento analizado), sino por supuesto visual. Determinadas imágenes pueden aparecer en más de una ocasión e incluso en películas diferentes, re-produciendo nuevos significados en función del contexto de la propia película pero también de la mutabilidad emocional y cognitiva del sujeto (Mekas no es el mismo en sus otros diarios y nosotros tampoco).

Por otro lado, el interés de establecer un nexo entre lo social y las formas, contenidos y desarrollos de la subjetividad se traduce en el filtro continuo de otras voces a lo largo del filme. Desde los fragmentos fotografiados del libro de Thoreau hasta las intervenciones a cámara de los amigos, conocidos y anónimos que rodean a Mekas junto con los objetos filmados, todos parecen “querer hablar” en discursos paralelos, simultáneos o contradictorios al del propio autor.

Por último, Mekas deja al descubierto a través de la banda de sonido toda la potencialidad de su proyecto. Pues sus diarios son algo parecido a un *work in progress*, en el que el sentido final es abierto y no siempre unívoco. Ciertamente es el audio de las películas de Mekas el que ordena, clasifica, juzga y justifica las imágenes que vemos (junto con los intertítulos), pero en ningún momento existe una jerarquización de la información cronológica o temáticamente. La voz inconfundible de Mekas opera como guía, traductora, cantante y recitativa en una clara asunción de la primera persona del experimen-

**Sus diarios son algo parecido a un *work in progress* en el que el sentido final es abierto y no siempre unívoco**

talista, pero como decíamos sus diarios están marcados por la heteroglosia y la polifonía. A otro nivel, la música seleccionada también aumenta esta sensación evocativa, recorriendo espacios y movimientos que, en *Walden*, van desde la música clásica al rock ruidista pasando por los cánticos Hare Krishna, la música circense o el “Give Peace a Chance” de John Lennon y Yoko Ono.

Toda esta observación de actividades sociales y artísticas adquiere valor como práctica cultural, por la que Mekas participa, interviene y nos hace cómplices de estos procesos experienciales. Así, en el rollo 5, Mekas nos vuelve a interpelar: “Just watch these images... Nothing much happens. The images got no tragedy, no drama, no suspense, just images for myself and for a few others. One doesn’t have to watch. One doesn’t... But if one feels so, one can just sit and watch these images, which I figure as life through continue won’t be here for very long. (...) This is Walden. This is Walden. What you see...”<sup>12</sup>

Nos encontramos por tanto con una invitación a ejecutar nuestra capacidad espectral abandonando incluso la proyección. Práctica nada habitual en la experiencia cinematográfica común pero fundamental en el cine de vanguardia, en el que el visionado no tiene por qué ser íntegro y completo.<sup>13</sup> El complejo equilibrio entre “el discurso axiológico del estar (valores que dominan y diferencian a la vez una época de otra), y el discurso axiológico del ser (la conciencia del autor de su historicidad, de estar viviendo ante un horizonte de posibilidades e imposibilidades que modelan su libertad)”<sup>14</sup> que caracterizaría al ensayo se ve aquí completado por la interpelación directa del cineasta para que uno libremente encuentre su lugar entre esos dos ejes, sea viendo la película o saliéndose de ella. Esta reivindicación del error y del discurso

**Nos encontramos con una invitación a ejecutar nuestra capacidad espectacular abandonando incluso la proyección**

fragmentario e inacabado es una manera de convertir el momento estático en suceso histórico, abierto a interpretación y debate y libre de una exégesis espacio-temporal determinante. Es en esta línea en la que la experimentación de Mekas alcanza mayor profundidad, sean las cien miradas de *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) o los “rabbit shit haikus” de *Lost, Lost, Lost* (1975). En todo caso, el reencuentro entre ese momento vivido y su representación y reorganización en la mesa de montaje desencadena toda una serie de estratos significativos que desafían la linealidad y que se incorporan a la experiencia vital del director y del espectador. Si en pura retórica contracultural “lo personal es lo político”, ejercicios como los diarios filmados (o no) de Mekas amplían y desarrollan las prácticas cinematográficas hasta preñarlas de un sentido social, cultural y político que va más allá de la contemplación formal audiovisual, reclamando su posición como ejercicios comprometidos con una visión personal y un diálogo grupal.

### **3. Formas que piensan (y hacen pensar) sobre formas que piensan (y hacen pensar)**

Si las películas de Jonas Mekas incorporan reflexiones sobre la recepción desde la investigación histórico-personal, toda una serie de filmes de fines de los sesenta y principios de los setenta van a enhebrar elucubraciones desde y hacia el mismo dispositivo filmico. El cine estructural materialista de Ernie Gehr, Hollis Frampton, Michael Snow u Owen Land (antes conocido como George Landow) es buena prueba de ello. La investigación sobre los marcos espacio-temporales y la inversión de la cualidad observacional del cinematógrafo a partir del juego constante con el dispositivo dará lugar a experiencias tan dispares como las de Larry Gottheim, Victor

Kossakovsky o Harun Farocki.<sup>15</sup> De esta manera, los directores materialistas se esconden tras las posibilidades retóricas y lingüísticas del aparato filmico. Enmascaramiento fundamental para entender el paso de un cine subjetivo-poético hacia otras posibilidades que coquetean e incorporan elementos del cine narrativo de ficción y abordan sin complejos la discursividad genérica. El juego entre imágenes personales e impersonales, el desplazamiento lingüístico, el uso de la parodia y la oposición entre la imaginación y el tiempo real posibilitan este ejercicio de charada intelectual, ejemplificado en obras de Owen Land como *Institutional Quality* (1969), *Wide Angle Saxon* (1976) u *On the Marriage Broker Joke as Cited by Sigmund Freud in Wit and its Relation to Time Unconscious, or Can the Avant-Garde Artist Be Wholed?* (1980), en el que los presentadores de un programa infantil disfrazados de oso panda ironizan sobre el cine estructural, discuten a Freud y cuentan chistes basados en juegos de palabras. En resumen, la postura de mascarada de estos filmes no oculta su reflexividad, de la que el autor pretende autoexcluirse tras los excesos subjetivistas del *underground*. Como decía explícitamente Owen Land en su *Remedial Reading Comprehension* (1970), “This is a film about you, not about its maker”.<sup>16</sup>

Este materialismo formal se va a socializar y a expandir en los setenta a través de un triple eje: la institucionalización de la vanguardia, la proliferación de un cine identitario ligado a la (auto)representación de las minorías y la revolución tecnológica (con el vídeo a la cabeza). En efecto, los setenta se inician con un amplio proceso de institucionalización de la vanguardia. Son los años en que museos como el Whitney empieza a proyectar películas de vanguardia, proliferan las revistas y los estudios dedicados al cine experimental, se crea Anthology Film Archives y los cineastas descubren nuevas sali-



*Film about a woman who...*

**Los presentadores de un programa infantil disfrazados de oso panda ironizan sobre el cine estructural y discuten a Freud**

das a sus apuros económicos tanto en los departamentos de estudios fílmicos como a través de las becas de fundaciones. Además, la llegada del vídeo como tecnología doméstica y su expansión como disciplina artística conlleva una profunda reflexión en el seno de lo que se había denominado underground, agravada por la llegada de la sensibilidad posmoderna y que culminará a finales de los setenta con la llegada de la denominada Nueva Narración.

Si la entrada masiva del cine en los departamentos universitarios va a generar un renovado interés por la vanguardia, el vídeo aumenta esta ola reflexiva sobre el medio fílmico. Pues si por una parte el vídeo va a hacer tambalear el integrista del celuloide que perseguía a la vanguar-

dia (hasta el punto de que nuevos y viejos cineastas van a emplear otros formatos a partir de los años ochenta), por otra propuestas como las de Robert Whitman, Bruce Naumann, Nam June Paik, Vito Acconci o Douglas Gordon van a establecer un nuevo vínculo con el cine y con el arte, que indudablemente afecta a la vanguardia y a sus posibilidades ensayísticas. Tal y como apunta el videasta argentino Carlos Trilnick, “en términos de lenguaje es muy difícil pensar el vídeo. Si *hacés* una película *tenés* convenciones, libros de guión, manuales, que indican ciertas estructuras fijas o al menos firmes, con duración determinada, con lugares específicos para mostrar. El vídeo no los tiene; se puede mostrar en cualquier parte, y puede tener cualquier duración”.<sup>17</sup>

La llegada del vídeo como tecnología doméstica y su expansión artística conlleva una profunda reflexión en el seno de lo que se había denominado *underground*

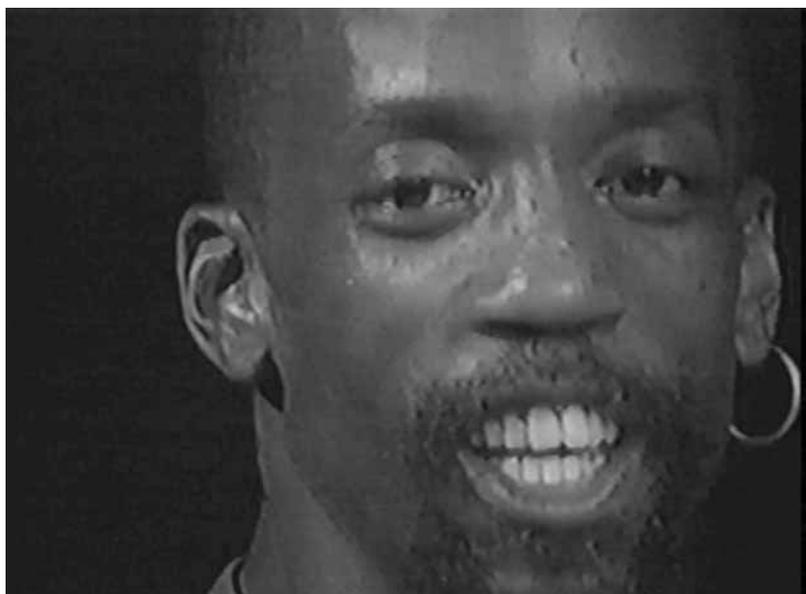
En este panorama tremendamente complicado y enmarañado, la aportación de Yvonne Rainer a la narrativización del cine de vanguardia americano durante la década de los setenta y principios de los ochenta se antoja fundamental. Bailarina, coreógrafa, intérprete, cineasta y teórica, Yvonne Rainer empieza su carrera como coreógrafa en 1961 y realiza su primera película en 1967. Sin embargo, son sus cuatro películas realizadas a lo largo de los setenta y principios de los ochenta las que aportan luz a esa evolución hacia la narrativa.<sup>18</sup> Sus antecedentes en la danza y en la *performance* multimedia le aportan un bagaje sobre el que desarrollará una intensa crítica de las convenciones representacionales y una continua interrogación sobre el papel de la *performance*. La construcción identitaria y la subjetividad como ficción desmontable son categorías centrales en las películas de Rainer. La interrogación de la posición espectral se realiza no desde una posición de complicidad como en Mekas, sino más bien con la firme voluntad de romper unas prácticas culturales que perpetúan estereotipos basados en la dominación y en el ejercicio discriminado del poder.

Para ello, el cuestionamiento de la representación convergerá en la incorporación y domesticación de formas narrativas tradicionales, desde el film de género hasta el discurso confesional o el epistolar. El juego con estas convenciones se antoja en última instancia fundamental para subvertir los valores hegemónicos: “Por ejemplo, una serie de acontecimientos que contenga respuestas a cuándo, dónde, por qué, quién, da lugar a una serie de imágenes, o quizá a una única imagen, en la que, a través de su repetición obsesiva o duración prolongada o ritmo predecible o incluso en su estatismo, se convierte en independiente de la historia y entra en otra categoría, llámese demostración, lirismo, poesía o pura búsqueda”.<sup>19</sup>

Esa deconstrucción de las convenciones narrativas se da mediante un diálogo entre las intenciones de la directora y una compleja escenificación de discursos sociales y culturales que circulan en la esfera pública. Rainer busca así un “tono” general, sobre el que monta, desmonta y remonta estereotipos dramáticos con la intención de acabar con “la tiranía de una forma que crea la expectación de una respuesta continua a ¿qué pasará a continuación?”<sup>20</sup>

De esta manera, si en *Kristina Talking Pictures* (1976) los personajes se sientan en la cama y charlan durante cuarenta minutos, en *Journeys from Berlin / 1971* (1980) la palabra adquirirá un protagonismo radical. Este último filme es, entre otras cosas, una polifonía disonante y a veces contradictoria sobre política, psicología y feminismo. No hay una estructura temática determinada, sino que los temas flotan en una especie de collage arrítmico y heterogéneo.

Rainer mezcla información sobre la banda terrorista Baader-Meinhof con fragmentos de sus diarios adolescentes, una sesión psicoanalítica con un terapeuta interpretado por tres actores distintos, un diálogo en *off* entre un hombre y una mujer discutiendo sobre la propiedad privada, memorias de anarquistas rusos, una entrevista con el sobrino de Rainer o una carta de Rainer interpretando un personaje dirigida a su supuesta madre. La utilización de *found footage*, secuencias ficcionalizadas e intervenciones directas a cámara acentúan más si cabe esta heterogeneidad de materiales y discursos superpuestos, en una especie de plasmación filmica de la crisis de la representación ya examinada por los cineastas de la modernidad. En todo caso, Rainer emplea estos mecanismos formales para denunciar privilegios socioeconómicos de determinados grupos contemporáneos, cuya teatralización actúa como detonador de esas situaciones de poder.



*Tongues Untied*

En esta línea de ejemplificación y denuncia desde colectivos considerados minoritarios, películas como *Nitrate Kisses* (Barbara Hammer, 1992), *Ecce Homo* (Jerry Tartaglia, 1989) y *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1988) son sólo algunas de las que siguen la estela iniciada por feministas como Rainer. Estos tres casos otorgan visibilidad a posiciones históricamente borradas social y cinematográficamente. En una operación que invierte las categorías y las conductas “normales” asumidas mayoritariamente, estos cineastas post-Stonewall y en plena época de la difusión del SIDA reclaman su existencia en la historia social, cultural y política entendida como forma de ejercitar el poder. El caleidoscopio de formas, juegos de palabras, posicionamiento personal y performatividad que se desarrolla en los setenta va a colisionar con un interés historiográfico sin precedentes, en el que la manipulación de los medios va a ser el eje fundamental para vehicular discursos y prácticas contraculturales.

**El cine como mecanismo se erige como una amalgama de posibilidades técnicas, expresivas y económicas**

#### 4. El futuro está detrás tuyo

En efecto, si atendemos al desarrollo de la vanguardia en los últimos treinta años, observamos una creciente preocupación por la historia que para estudiosos como Paul Arthur y P. Adams Sitney marcaría el resurgir del cine ensayo<sup>21</sup> y de la sátira menipea<sup>22</sup>. En todo caso, ese interés por la historia es extensible a otras facetas de la vida intelectual y social del siglo XX, en las que hallamos una tensión emergente entre discursos apocalípticos, revisionismos nacionalistas y recuperaciones nostálgicas. Entre todo este marasmo, que desencadena un interesado fervor por la época de los “post” (postmodernidad, postcine, postvanguardia y posthumanidad, por citar los aquí relevantes), la vanguardia va a replegarse en una mirada historicista al pasado audiovisual, replanteándose las posibilidades de la imagen en movimiento. Pues tal y como ha propuesto Tom Gunning en sus investigaciones sobre el cine de los orígenes, nos hallamos ante la imposibilidad de hablar de un objeto unitario, sino que existe un continuo cuestionamiento de los límites del medio y de la historia.<sup>23</sup> El cine como mecanismo se erige como una amalgama de diversas posibilidades técnicas, expresivas y económicas, por lo que el hecho de que lo que se conoce genéricamente como cine haya adoptado una forma y unos modos de explotación hegemónicos representa apenas una de las opciones que el objeto encierra en sí mismo. Por otro lado, y siguiendo la explicación de Gunning, no cabe olvidar que el siglo XX es el siglo de la historia del cine pero también el siglo de la historia *en* el cine. No puede por tanto sorprendernos que la vanguardia de finales de siglo y principios del XXI enarbole toda una serie de investigaciones y búsquedas que giran alrededor de esas dos ideas: el siglo XX como la centuria del cine y el siglo XX como los cien años en los que la historia se mediatizó de forma irreversible.

**Piglia: “No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción, sino de ver la presencia de la ficción en la realidad”**

Encontramos por tanto toda una pléyade de directores que desde los años 80 hasta la actualidad se sitúan en ese cruce de caminos entre lo personal y lo histórico, dando luz a toda una serie de investigaciones en las que la historia se inscribe en la biografía del creador a través de los medios. Directores como James Benning, Leslie Thornton, Su Friedrich, Abigail Child o Craig Baldwin han explorado de forma intensa los vínculos entre memoria, representación, repetición y discursividad, dando lugar a una concatenación de trabajos caracterizados por su fragmentación, polifonía, reflexividad y contingencia. Film-ensayos, en definitiva.

Quizá sea Craig Baldwin uno de los directores que de manera más consistente ha trabajado en esta línea. Como enuncia el director californiano, “mi proyecto es acabar con las distinciones entre la historia oficial y la historia no oficial.”<sup>24</sup> Para llevar a cabo esta tarea, Baldwin se convierte en un agitador cultural, con la infracción del copyright como bandera (i)legal, la hibridación genérica y mediática como posición contracultural y la pasión tecnofílica como metodología intelectual. Así pues, Baldwin se inicia en el cine como consecuencia de su fascinación por el material desechado, comprando en los años 80 los descartes audiovisuales de las librerías públicas estadounidenses. Autor hasta la fecha de siete filmes y multitud de actos públicos, se ha convertido en un referente del cine experimental reciente, no sólo por sus actividades como director sino también por su dilatada trayectoria como programador (lleva 15 años proyectando asiduamente en el Artists’ Television Access de San Francisco), distribuidor y editor de fanzines. A través de su sello Other Cinema,<sup>25</sup> Baldwin ha logrado integrar y dar rienda suelta a una postura *underground*, basada en su posición de arqueólogo mediático y cercana a los parámetros de la *exploitation*. En su cruzada mediática, Baldwin aglutina multitud de materia-

les provenientes de las más diversas fuentes, realizando conexiones entre ellos para reconstruir esa historia no oficial, a medio camino entre la objetividad del reportaje televisivo, la ciencia ficción y el apócrifo.

Si ya su primer filme, sintomáticamente llamado *Stolen Movie* (1976), lleva a cabo el ejercicio surrealista del visionado entrecortado de diferentes películas, *Tribulation 99: Alien Anomalies Under America* (1991) y *Spectres of the Spectrum* (1999) son los mejores ejemplos de la disolución histórico-narrativa-tecnológico-personal propuesta por Craig Baldwin. Si la primera es una crónica narrada por el mismo Baldwin de la intervención estadounidense en América Central mezclada con ovnis, zombis y todo tipo de monstruos, la segunda reconstruye la historia del espectro electromagnético mediante la fusión del documental científico con la ficción futurista basada en las peripecias de Yogui y su hija Boo Boo en 2007, en el que una corporación controla todo el espectro.

Es sintomático que Baldwin emplee como voces visibles de autoridad a la ciencia y al periodismo, entendidas como plataformas para relacionarse con la realidad de manera más directa y, aparentemente, menos mediada. A partir de ahí, Baldwin subvierte esos discursos para integrarlos en su puzzle audiovisual, urdir un discurso histórico posible y construir un mundo mítico-popular. Como ha apuntado Ricardo Piglia en su repaso a la historia y la tradición de la literatura argentina, no en vano una de las tradiciones más cercanas a esa hibridación genérica con la que estamos tratando,<sup>26</sup> “no se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía)”.<sup>27</sup>

Pero dejemos que el propio Baldwin se explique: “Ésa es toda mi aproximación, no desde un punto de vista académico, ni siquiera documental;



**Baldwin: “Ése era mi proyecto, no hacer un filme bonito sino realizar un gesto crítico contra la industria del cine”**



es más un impulso subcultural –los clubs, el rock’n’roll, la subcultura juvenil y el crear esta idea de *happening*. Me satisface porque yo invierto en eso, de nuevo, no por el arte elevado –ni por el arte popular–, sólo por el juego, este obsesivo y fetichista amor por las imágenes, ser capaz de controlarlas. De una manera casual, informalmente Costa Oeste, *funk*. (...) Esta tradición de coleccionismo de garaje o este intercambio de un mundo subcultural –cinéfilos *freaks* es lo que serían–, gente que fetichiza el objeto del film. No mirar a lo nuevo o aparente, sino centrarse en los huesos viejos que se pudren... Ensayos, collage-ensayos como yo los llamo, poner un montón de imágenes

diferentes juntas que tienen un cierto significado que la gente conoce. Dentro del contexto, por supuesto, de nuestra historia del cine recibida y nuestra cultura popular, ése era mi proyecto, no hacer un filme bonito sino realizar un gesto crítico contra la industria del cine (...). De nuevo, intentar generar actividad para la creatividad individual fuera del matrimonio, la familia, el comercio e incluso el Arte. Más bien esta idea de anarquismo libertario, o autonomía, que es la palabra que yo emplearía”<sup>28</sup>

En su particular ejercicio de *culture jamming*, Baldwin mezcla todo tipo de materiales (*cartoons*, series televisivas, películas fantásticas, documentales educativos...) para componer un estrambótico mosaico en el que la narración apocalíptica se funde con el documental científico, a partir de una serie de elucubraciones montadas sobre material aprovechado, que documenta de manera pseudo-científica las observaciones del propio Baldwin sobre la evolución y el progreso de los avances tecnológicos. La historia pasa entonces a ser entendida como “la proliferación retrospectiva de los mundos posibles. (...) Es el lugar en el que se ve que las cosas pueden cambiar y transformarse. (...) Los rastros del futuro están en el pasado”<sup>29</sup>

Eso es precisamente lo que propone uno de los últimos trabajos de Abigail Child. Titulado sintomáticamente *The Future is Behind You* (2004), Child recupera películas familiares para recomponer la vida de las hermanas Elfrieda y Eleonore Grünig en la Bavaria previa a la Segunda Guerra Mundial (1932-1939). Así, Child adopta la primera persona del singular para narrar, siempre con intertítulos y desde el punto de vista de Elfrieda, su proceso de creciente atracción por su hermana y el sexo femenino en un contexto histórico cambiante y amenazante para la familia judía Grünig. Junto con esta construcción identitaria, la realizadora introdu-

**Child: “Lo que me parece más verdadero es algún tipo de continuidad saltarina, que avance, dé saltos, haga conexiones sorprendentes”**

ce entre la narración otros intertítulos aparentemente impersonales pero que suponen una clara ingerencia e interpelación discursiva al espectador. Al lado de rótulos que presentan a la familia Grünig hallamos preguntas reflexivas como “Why does the camera invite good-byes?”; “Are memories only reliable when they serve as explanation?”; “What is omitted?”; “Can one only be intrigued by what one does not fully grasp?” o “What makes up a past?”.<sup>30</sup> Mediante la manipulación audiovisual del material original, Child estructura un escenario narrativo en el que la búsqueda personal se enlaza con la invitación reflexiva. Las repeticiones de planos, el tratamiento de la banda sonora creada especialmente para la película y la inclusión de fragmentos textuales de escritos de W. G. Sebald, Victor Klemperer, Walter Abish o la US Patriot Act crean un ambiente de ensueño e irrealidad y trabajan elípticamente con el deseo y la esperanza de los sujetos y los espectadores.

Abigail Child, quien ya había elaborado un muestrario de posibilidades expresivas del cine de apropiación y otros materiales “históricos” en su serie *Is This What You Were Born For?* (1981-1989), sintetiza su proyecto en base a procesos que liberen las asociaciones mentales y los esquemas preconcebidos. “La mente quiere unir. Yo quiero *desunir*. (...) Lo que me parece más verdadero es algún tipo de continuidad saltarina, algo que avance, dé saltos, haga conexiones sorprendentes. (...) No hay que limitarse a lo que imaginamos es la posición *correcta*, sino a repositionarse. Entonces, un no-modelo, móvil, una doble-toma, un estado de interrupción en una matriz interrogativa”.<sup>31</sup> Las películas de Child y estos nuevos impulsos de la vanguardia siguen el patrón ya expuesto por Walter Benjamin por el que toda generación imagina a la siguiente a partir de la revisión de la anterior. La reinscripción y aprovechamiento de películas

del pasado parece pues una opción válida y semánticamente operativa. Si el futuro está detrás nuestro es aconsejable su re-visión, pues sólo a partir de ella podemos resituarnos y repensar ese fluir amenazador.

No es mi intención profundizar en el uso del *found footage* o metraje encontrado (ya lo harán algunos de mis compañeros de viaje en este volumen), pero sí constatar cómo dicha práctica no es sino una extensión de la búsqueda incesante de la vanguardia. Esa misma exploración es la que da pie al hallazgo de ese material de derribo (sin búsqueda no hay encuentro) y que se basa como decíamos en el encuentro paradójico entre una forma de representación del pasado adaptada para relatar una memoria del futuro. La vanguardia y, en este caso el ensayo ligado a formas memorísticas, está constituida como un proceso en el que el futuro se anticipa y el pasado se reconstruye, desbaratando cualquier eje espacio-temporal en una acción diferida donde origen y repetición, causa y efecto, antes y después se volatilizan.<sup>32</sup>

La importancia del *found footage* y otras prácticas no reside por lo tanto en un encuentro fortuito con lo pretérito, sino en esencia en una pesquisa en las ruinas y desechos pasados para construir una imagen de presente continuo. Es en esa inquietud y exploración de materiales que den sentido y alumbren el presente donde debemos situar la encrucijada actual del ensayo con respecto al cine experimental y la historia, pues su condición residual, fragmentaria y “accidental” resultan ideales para su incorporación a un discurso tentativo, especulativo y provisional.

En un texto escrito con motivo del cambio de milenio, el antropólogo Clifford Geertz intentaba explicar los desafíos de las ciencias sociales en el nuevo siglo. “Parece que sería necesario algo entre (...) las reflexiones filosóficas sobre el yo, la acción, la voluntad y la autenticidad (...), los

recorridos históricos sobre la emergencia de etnicidades, naciones, Estados y solidaridades (...) y las representaciones etnográficas de mitologías, moralidades, tradiciones y concepciones del mundo”.<sup>33</sup> En esa línea parece que configuraciones como el cine-ensayo apoyadas en prácticas culturales como las examinadas en este texto pueden ofrecer alternativas fructíferas a narrativas obsoletas. Repensar el cine desde el ensayo en un sentido amplio quizá pueda pecar de ambicioso o complejo. Y sin embargo, la confrontación personal con propuestas representativas e imaginativas que nos impliquen a nivel social, cultural y político es un reto que no podemos dejar escapar. A fin de cuentas, como asevera el propio Geertz, “en nuestra confusión está nuestra fuerza”.<sup>34</sup>

La investigación de estos límites se establece por tanto no sólo en el terreno estético sino en el ámbito institucional, en el que cabe ver y estudiar la vanguardia como una institución cultural, social, política y tecnológica. En medio del marasmo mediático del panorama contemporáneo, revisiones de material original como el *found footage* se dan la mano con operaciones tecnológicamente posmodernas (como el CD-Rom o el Internet), abonando un terreno fértil para el cruce discursivo y el desglose elucubrativo. Al respecto Abigail Child ha visto cómo “la creciente mecanización de la vida diaria garantiza una serie de rupturas, erupciones que desestabilizan el flujo (sintético). La dislocación y multidimensionalidad que resulta –a través del contrapunto, el estatismo, la percusión y el silencio–disgusta, descarga y redefine el espacio de investigación. Lo que es desaparece en tanto en cuanto lo que está debajo (o al lado o dentro o fuera) aparece”.<sup>35</sup> La relación de creadores como Child, Rainer, Pat O’Neill o el mismo Jonas Mekas con toda esta red institucional y de posibilidades creativas aún está por explorar. El

**La creciente mecanización de la vida diaria garantiza una serie de rupturas, erupciones que desestabilizan el flujo (sintético)**

museo, los centros de investigación de las universidades o la web proporcionan nuevas zonas para la difusión y recepción de la vanguardia. Espacios que por sus características favorecen la dislocación espaciotemporal, la fragmentación discursiva y la disgregación del sujeto. Las instalaciones de Child, las experiencias de Rainer en el Massachusetts Institute of Technology (M. I. T.), la relectura de O’Neill de *The Decay of Fiction* (2002) en su *Tracing the Decay of Fiction* (2003)<sup>36</sup> o el recientísimo proyecto anual de [www.jonasmekas.com](http://www.jonasmekas.com)<sup>37</sup> son sólo algunas muestras de la revitalizada tradición vanguardista. Sobre ellas deberemos volver para seguir rastreando prácticas y experiencias afines a la riqueza polisémica del ensayo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arenas Cruz, M<sup>a</sup> Elena. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 1997.
- Aullón de Haro, Pedro. *Teoría del ensayo*. Madrid: Verbum. 1992.
- Arthur, Paul. ““I Just Pass My Hands over the Surface of Things”: On and Off the Screen, circa 2003”, *A line of sight. American Avant-garde Film since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2005.
- Arthur, Paul. “The Resurgence of History and the Avant-Garde Essay Film”. *A line of sight. American Avant-garde Film since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2005.
- Català, Josep María. “Film-Ensayo y Vanguardia”. En Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo (eds.). *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra. 2005.
- Child, Abigail. *This is called Moving. A Critical Poetics of Film*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press. 2005.
- Cuevas, Efrén. “The Immigrant Experience in Jonas Mekas’s Diary Films: A Chronotopic Analysis of *Lost, Lost, Lost*”. En *Biography*, 29.1. Invierno 2006.
- De Man, Paul. “La autobiografía como desfiguración” [“Autobiography As De-facement”]. En *Anthropos*, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”), 1991.
- Geertz, Clifford. *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*. Barcelona: Paidós. 2002.
- Gunning, Tom. ““Animated pictures”: tales of cinema’s forgotten future, after 100 years of films”. En Gledhill, Christine y Linda Williams (eds.). *Reinventing Film Studies*. Londres: Arnold. 2000.
- James, David E. *Power misses. Essays across (un)popular culture*. Londres y Nueva York: Verso. 1996.
- Mekas, Jonas. “The Diary Film”. En Sitney, P. Adams (ed.). *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*. Nueva York: Anthology Film Archives. 1978.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte. 1993.
- Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2004.
- Sitney, P. Adams. “Autobiography in Avant-Garde Film”. En Sitney, P. Adams (ed.). *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*. Nueva York: Anthology Film Archives. 1978. Originalmente publicado en *Millenium Film Journal*, n. 1.
- Weinrichter, Antonio. “Jugando en los Archivos de lo Real”. En Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo (eds.). *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra. 2005.
- Weinberg, Liliana. *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

## NOTAS

- \* Debo agradecer el enriquecedor diálogo sobre algunos de los puntos que siguen con Josetxo Cerdán, Gabriela Alemán, Efrén Cuevas, Antonio Weinrichter, Laia Quílez, Antoni Pinent y, por supuesto, mis alumnos de la clase de Historia/s del cine de vanguardia en USA de la Universidad San Francisco de Quito, que con sus intervenciones han colaborado al desarrollo de mis ideas sobre el cine de vanguardia durante todo un semestre. A ellos y al anónimo ingeniero que reparó mi computadora, mi más sincero agradecimiento.
- 1 Uno de los puntos culminantes de esta teorización híbrida se encuentra en el Simposio sobre Poesía y Cine, en el que Maya Deren expuso su ya clásica teoría a favor de un cine poético, que investigara verticalmente sus posibilidades expresivas, frente a la horizontalidad que Deren atribuía a la narrativa en prosa identificada con el cine de ficción. En todo caso, Deren no hacía sino recoger tímidas formulaciones sobre el cine-poesía que circulaban desde los años veinte, con gente como Mary Ellen Bute, Sarah Kathryn Arledge o Slavko Vorkapich como seguidores de esa corriente. Véase “Poetry and Film: A Symposium with Maya Deren, Arthur Millar, Dylan Thomas, Parker Tyler; Chairman Willard Maas; Organized by Amos Vogel”. En P. Adams Sitney (ed.), *Film Culture Reader*, Prager, Nueva York, 1970.
  - 2 Para evitar equívocos, preferimos emplear el término vanguardista sobre el experimental. Pues si bien el ensayo es por definición experimental, no todo el cine experimental es ensayístico. Además, las connotaciones del término “vanguardia” en su triple acepción militar, política y estética son las que mejor se acercan a nuestra investigación sobre las prácticas (no sólo estéticas) de este tipo de cine y el ensayo filmico. Por otro lado, desde el momento en que existe conciencia histórica y reflexiva sobre esas prácticas podemos hablar de “tradición”, entendiendo la vanguardia de manera sincrónica a cada uno de los momentos estudiados.
  - 3 Dos interesantes y completos repaso al ensayo en la literatura y el cine pueden encontrarse respectivamente en José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981; y Josep Maria Català, “Film-ensayo y vanguardia”, en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.) *Cine y vanguardia*, Cátedra, Madrid, 2005, pp. 109-158. El texto de Català es indispensable para revisar la cristalización de la “forma-ensayo” y su vinculación con la vanguardia y el documental.
  - 4 Al respecto, Reda Bensmaïa ha calificado al ensayo como “un género imposible (...) combinando a la vez teoría, combate crítico y placer”. Véase Reda Bensmaïa, *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text.*: University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.
  - 5 Paul Arthur, ““I Just Pass My Hands over the Surface of Things”: On and Off the Screen, circa 2003”, en *A Line of Sight. American Avant-garde Film since 1965*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005, p. 166.

- 6 El propio Mekas reconoce que compró su primera cámara con la idea de “practicar” filmando la vida cotidiana hasta que llegara el momento de ingresar en los estudios, iniciando así lo que con el tiempo ocasionaría la base de los diarios filmados.
- 7 Ricardo Piglia, *Crítica y Ficción*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1993, p. 19.
- 8 Jonas Mekas, “Notes on the New American Cinema”, en *Film Culture*, n° 24, 1962, p. 6. Este concepto de error ligado a una reivindicación humanista es básico para entender la voluntaria dispersión de los diarios filmados de Mekas.
- 9 “Hago películas caseras, luego existo. Existo, luego hago películas caseras”. “Me dicen que siempre debería estar buscando, pero sólo celebro lo que veo. No busco nada, soy feliz. No busco nada, soy feliz. No busco nada, soy feliz”.
- 10 Sigo aquí las aproximaciones de Michael Renov, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004; y de Efrén Cuevas, “The Immigrant Experience in Jonas Mekas’s Diary Films: A Chronotopic Analysis of *Lost, Lost, Lost*”, en *Biography*, 29.1, invierno de 2006.
- 11 Véase Paul De Man, “La autobiografía como desfiguración” [“Autobiography As De-Facement”], en *Anthropos*, n° 29, 1991 [1979], pp. 113-118.
- 12 “Sólo mira estas imágenes... No pasa demasiado. Estas imágenes no tienen tragedia, drama, suspense; solo imágenes para mí y para algunos más. Uno no tiene por qué mirar. Uno no tiene... Pero si se quiere, uno puede sentarse y mirar estas imágenes, que imagino que mientras la vida continúa no seguirán aquí por mucho tiempo. (...) Esto es Walden. Esto es Walden. Lo que tú ves...”
- 13 Varios directores de vanguardia reconocen abiertamente que sus películas no tienen por qué verse íntegramente. Uno de los casos paradigmáticos sería el de los “filmes-concepto”/“filmes-objeto” de Andy Warhol, en especial su *Sleep* (1963) y *Empire* (1964).
- 14 Véase José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo*, *op. cit.*
- 15 En ningún caso estoy sugiriendo que la obra de estos cineastas sea equiparable o que haya influencias y préstamos voluntarios o no. Más bien lo que les une es un cierto interés materialista que se traduce en la interrogación continua sobre las posibilidades y artificios del dispositivo cinematográfico en toda su extensión (cámara, montaje, sonido, proyección).
- 16 “Esta es una película sobre ti, no sobre su creador”.
- 17 “Formas híbridas. Conversación con Claudio Caldini, Carlos Trilnick y Jorge La Ferla”, en *Kilómetro 111*, n° 4, octubre de 2003, p. 162.
- 18 Me refiero a *Lives of Performers* (1972), *Film about a woman who...* (1974), *Kristina Talking Pictures* (1976) y *Journeys from Berlin/1971* (1980).
- 19 Yvonne Rainer, *A Woman Who...Essays, Interviews, Scripts*, The John Hopkins University Press, Baltimore & Londres, 1999, p. 138.
- 20 Rainer, *op. cit.* p. 138.
- 21 Paul Arthur, “The Resurgence of History and the Avant-Garde Essay Film”, en *A Line of Sight* *op. cit.*, p. 61-73.
- 22 La sátira menipea es el subgénero lírico que alterna la prosa y el verso, y es el término que emplea P. Adams Sitney para referirse a “un diálogo de formas y voces, abierto a la narrativa pero no requiriéndola, en el que los personajes personifican ideas y no manifiestan psicologías (...), alterna la fantasía y el realismo (...) con una concatenación de estilos y perspectivas”. Para Sitney, este género (más conocido como film-ensayo) es el dominante en las últimas décadas del siglo XX. Véase P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-2000*, Oxford University Press, Nueva York, 2002, p. 410-424.
- 23 Tom Gunning, “‘Animated pictures’: tales of cinema’s forgotten future, after 100 years of films”. En Christine Gledhill y Linda Williams (eds.) *Reinventing Film Studies*, Arnold, Londres, 2000, pp. 316-331.
- 24 Scott MacDonald, “Craig Baldwin: Sonic Outlaws (1995), August 9, 1995”, en MacDonald (ed.) *A Critical Cinema 3*, University of California Press Londres, 1998, pp. 176-180.
- 25 Las distintas actividades de Baldwin, incluyendo todos los números del fanzine otherzine, se pueden consultar en [www.othercinema.com](http://www.othercinema.com).
- 26 Estas formas híbridas que Piglia detecta en la literatura argentina tienen su equivalente cinematográfico, con la proliferación de formas documentales y experimentales mestizas en la filmografía de ese país en los últimos años. Véase Laia Quílez Esteve, “Posmodernidad y posmemoria en el nuevo documental argentino”, ponencia no publicada presentada en el congreso “Memories of Modernity: An International Conference on Hispanic Cinemas”, Stony Brook Manhattan, 10-11 noviembre, 2006.
- 27 Piglia, *op. cit.*, p. 178.
- 28 “No Text / No Truth / Jouissance and Revolution. An interview with Craig Baldwin by Jack Sargeant”, en *Senses of Cinema*, marzo de 2001. Consultado en noviembre 2006 en <http://www.sensesofcinema.com/contents/01/13/baldwin-revolution.html>.
- 29 Piglia, *op. cit.*, p. 140.
- 30 “¿Por qué la cámara invita a las despedidas?” “¿Son las memorias sólo fiables cuando sirven como explicación?” “¿Qué se omite?” “¿Puede uno sólo interesarse por aquello que no comprende del todo?” “¿Qué construye un pasado?”
- 31 Child, Abigail. “Locales Interview”. En *This is called Moving. A Critical Poetics of Film. Tuscaloosa: The University of Alabama Press. 2005. P. 207-208.*
- 32 Véase Hal Foster, *El Retorno de lo Real. La Vanguardia a finales de Siglo*, Akal, Madrid, 2001.
- 33 Véase Clifford Geertz, *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*, Paidós, Barcelona, 2002, pp. 233-234.
- 34 *Ibid.*, pp. 52-53.
- 35 Abigail Child, “Deselective Attention”, en *This is called Moving. A Critical Poetics of Film*; The University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2005, pp. 120-121.
- 36 DVD-Rom nacido de la colaboración entre el proyecto Labyrinth (dirigido por Marsha Kinder, de la University of Southern California) y Pat O’Neill. Es una iniciativa interactiva que recupera y resitúa el filme de O’Neill y se completa con una instalación.
- 37 Proyecto auspiciado por la Maya Stendhal Gallery en el que Mekas “cuelga” cada día del año 2007 un corto en la red. Además, incluye otros fragmentos de filmes de Mekas, la posibilidad de ver “clásicos” del ci-

ne experimental (Richter, Duchamp, etc.), la colaboración de otros cineastas con sus propias obras (Jarmusch, Scorsese, Ferrara...) y la venta de ediciones limitadas en dvd de algunos de los diarios de Jonas Mekas al precio de mil dólares.





## VOZ, GUÍA TÚ EN EL CAMINO. EL LADO SONORO DEL ENSAYO FÍLMICO'

Karl Sierek

Voy a hablar de la voz. Como uno de los acontecimientos acústicos en el cine, contribuye a llenar la sala. Se diferencia de la música y de los ruidos en primer lugar por su alto grado de articulación, por el lenguaje y sobre todo por su fijación al cuerpo humano del que escapa. Por eso Pascal Bonitzer<sup>A</sup> la ha descrito como un residuo. A mí también me interesa el desecho sonoro. Pero no lo analizaré sólo como un resto del cuerpo sino también como un componente de la película, liberado de las imágenes en movimiento y de los espacios desarrollados por ellas. ¿Qué queda, quiero preguntarme, si dejamos de lado (de ver y de oír) esas voces ancladas en la imagen? ¿Y qué queda de estos sonidos si les sustraemos lo que transportan, es decir, el lenguaje? Pregunto por las significaciones y funciones de aquello que Michel Chion<sup>B</sup> ha llamado la voz acusmática<sup>2</sup>.

### Funciones

Como tal aprovechador de residuos me he preparado tres contenedores: uno para el material, otro para los conceptos y finalmente el tercero para la voz sonante que armoniza con los dispositivos sociales.

**¿Qué queda, quiero preguntarme, si dejamos de lado (de ver y de oír) esas voces ancladas en la imagen?**

### Material

Todos conocen la experiencia táctil de percibir su voz. Se extiende agradablemente dentro del cuerpo y por encima suyo. Esta súbita vibración se siente como una imagen corporal invisible que se lleva siempre consigo, como un retrato. Es una imagen que vive en el interior del cuerpo y que es transmitida por éste directamente, sin depender del oído ni del ojo. Surge independiente de los impulsos parciales acoplados con el ojo y la oreja y es imaginable incluso cuando a uno le desaparecen los sentidos de la vista y el oído. La sala de cine adopta (incluso sin Sensurround) esta ordenación y la socializa. Se convierte en la caja de resonancia de la voz de otro y transmite sus armónicos al cuerpo del espectador no sólo a través del sentido del oído. Si el espectador o el realizador de una película necesitan un espejo o la pantalla cinematográfica para la contemplación de su imagen visual a la que reacciona un determinado impulso parcial (el sentido de la vista), en el caso de la imagen vocal del cuerpo siempre vibra un resto de experiencia polimorfo perversa. Mi voz (también la del otro) me es más cercana que mi imagen. Se refiere a algo que es

anterior a la identificación. Como signo altamente individualizado (es decir, entero) de la corporalidad del ser humano que es responsable de una película, se transmite a menudo al cuerpo de su película y la convierte en su objeto parcial. Por eso es frecuente la intervención de la voz acusmática en las llamadas películas de autor. De forma distinta a la imagen visual, cuya función para identificar delincuentes en las fotos de pasaporte es suficientemente conocida, la voz se parece más a la huella dactilar (el índice) o quizás más aún a la caligrafía. El hablante concede su firma a la imagen con este signo. Firma con su voz. Y es secundario si se trata *realmente* de su propia voz. A menudo el oyente se la atribuye en el proceso de significación. Chris Marker toma prestada la voz de Jacques Rouquier para *Lettre de Sibérie* y la convierte (con el oyente) en la suya propia. Es de segundo orden igualmente si la voz del director (cuando es la suya propia) se hace pasar por el autor o aparece en el papel de una figura ficticia: cuando hacia el final de su película la voz de Marguerite Duras dice: “Je m’appelle Aurélia Steiner. J’ai 18 ans”/“Me llamo Aurelia Steiner. Tengo 18 años”, en lo referente a la cualidad material de la voz, la diferencia con la famosa frase “My name is Orson Welles”/”Me llamo Orson Welles” al final de *El proceso* es insignificante.

### Pneuma<sup>3</sup>

La voz despega muy fácilmente. Abandona el cuerpo del hablante como la paloma abandona al final de *Blade Runner* el cuerpo del héroe purificado. Apagada y suspirante deja también la sala de cine y se extiende por otros mundos sublimes. ¿A quién pertenece entonces esta voz? podría preguntarse y una vez aprehendida quién le pertenece a ella. ¿A quién representa e introduce? Ya no es una voz que zumba o arrulla guturalmente y pierde la apariencia subjetiva que el o la

**El hablante firma con su voz. Y es secundario si se trata *realmente* de su propia voz**

hablante saben darse a través suyo. El que la habla no es sólo invisible sino también inasible: incomprensible porque en vez de operar con imágenes, opera con *conceptos*. No expone la *imagen vocal* de sí mismo sino palabras sobre otros y otras cosas. Su voz cobra importancia precisamente porque se desprende y se convierte en un *discurso*. En vez de interrumpirse se hace retórica. Esta transformación de la voz en discurso encaja sin fisuras en el veredicto platónico contra la imagen y las Artes Plásticas y fue ejercida por los retóricos clásicos seguramente de forma no casual. Para ellos las imágenes (tanto las visuales como las auráticas) son sólo apariciones y están sujetas automáticamente a interpretaciones subjetivas, mientras que la belleza absoluta, como insiste Cicerón en *De oratore*, “sólo es concebible en el pensamiento y el espíritu”<sup>c</sup>. Enlazan así con la idea estoica de la voz sin cuerpo, con el soplo del espíritu, brevemente: con el *pneuma*.

Ya antes de expresar algo, la voz “pneumática” posee esa pesada “esencia”, ese estatus del Todopoderoso que habla desde el más allá. Pretende insuflar amor y vida y proporcionar a las imágenes, siempre subjetivas, esa solidez y ese sentido unificador del que se ven privadas especialmente cuando traspasan la frontera de las historias de ficción (por ejemplo en los ensayos filmicos). Según se alega, conceptualiza las imágenes<sup>4</sup> y finge protegerlas contra su interpretación arbitraria. Lo dicho, lo finge y de ahí obtiene su fascinación seductora. En *Lettres d’amour en Somalie* este pneuma se aísla y se alza para hablar con una voz recostada en el micrófono y que suena a micrófono, probablemente la voz de Frédéric Mitterrand. Dirigida hacia adentro, reservada y retenida por la fuerza de las imágenes, acompañada por una música de piano procedente también de un espacio interior, se escucha una voz de micró-

**En el ensayo no debe tomarse muy en serio la palabra porque entonces corre el peligro de convertirse en chismosa**

fono que de tanto *pneuma* amenaza con tornarse casi pesada.

En el peor de los casos el ensayo (fílmico o literario) puede cultivar y afirmar esta “pneumatología”, que Hegel ha descrito como “la psicología racional”,<sup>D</sup> con la fingida intimidad de un retórico; en el mejor de ellos puede ir contra la corriente “pneumatológica”. En cualquier caso el hablante “pneumático” no se mueve sólo en la ambivalencia del cuerpo y el alma, sino también en la tensión entre imagen y concepto analizada por Adorno en su ensayo sobre el ensayo. “Menos no, sino más que el método definitorio, al ensayo le impulsa la interacción de sus conceptos en el proceso de la experiencia intelectual. En ella los conceptos no constituyen un continuo de las operaciones, la idea no avanza con un solo sentido sino que los momentos se entrelazan como si de una alfombra se tratase. De la densidad de este entrelazado depende la fecundidad de las ideas. En realidad, el pensante no piensa sino que se transforma en el escenario de la experiencia intelectual, sin desenredarla”.<sup>E</sup> Con ello Adorno esboza una forma que está más allá de la tosca antinomia entre la embotada, positivista parafernalia conceptual y el concepto idealista. Esta forma podría servir para aclarar el discurso visual y concreto en el film de ensayo: ni la transmigración del alma “pneumática”, ni la abstracción de tipo panfletario, sino el concepto de una reflexión que se convierte ella misma en la portadora de sus mundos visuales. Su motor sería la voz como *escenario* y lugar de la *idea*. No explica las imágenes, sino que mimética, idéntica a ellas, se sitúa a su lado y las libera del imperialismo dominante de la palabra reducida al concepto.

Este producto de una reducción retrocede en el ensayo fílmico y en el mejor de los casos muestra su lado visual. No obstante este lado visual ha de ser en primer lugar comprendido, ya que luce

tenuemente a través del dominio conceptual. Por eso escuchar el sonido completo de una voz es tan difícil como necesario. De ahí que en el ensayo no deba tomarse muy en serio la palabra porque entonces corre el peligro de convertirse en chismosa. Sólo si reconoce sus fronteras y las de lo representable puede sobrepasar la plasticidad de las imágenes y convertirse ella misma en su escenario (*el de las imágenes*). Quizás es eso lo que Duras quiso decir cuando respondió a la pregunta de Dominique Noguez: “El río es una vacuidad, un vacío de la imagen. A veces una frase”.<sup>F</sup> En este intento en principio aparentemente inútil de vaciar las imágenes para transformarlas en conceptos y frases, surge el deseo de despertar las imágenes adormiladas en las palabras. Frases tan “expresivas” se muestran paradójicamente de forma más clara allí donde se aleja la imagen visual y la pantalla se torna negra, como en muchas películas de Duras.

## **El ventrílocuo del poder**

Junto a la imagen corporal y al *pneuma* de la voz, hay un tercer elemento en la periferia que puede acompañar la separación de la imagen y la palabra. Se desprende también como residuo del desarrollo integral y sincrónico de una película sonora, sin embargo evolucionó con rapidez para convertirse en una característica dominante del actual negocio de las imágenes en movimiento. Es la voz abstracta del poder simbólico, la voz institucional del aparato social. Apreciable de forma más clara como la fría voz del comentarista de televisión, suena siempre como el eco de un hablante ausente o como los sonidos de un ventrílocuo que niega y oculta ante los espectadores el origen corporal y la autoridad discursiva de su voz. Ha sido desposeída de sí misma y ha decaído hasta ser lo que se llama con todos sus significados *un medio*. Brevemente: no está presente pues siempre habla por otros. Se nota ade-



Marguerite Duras

Tan pronto como nos sentamos en el cine hemos perdido la capacidad de orientación. El sonido procede siempre de delante

más que no le divierte: suena incorpórea pero cubriendo totalmente la superficie, asexualada pero dotada de un poder considerable. Mientras la imagen abre un amplio campo de múltiples connotaciones, la voz que comenta nombra el referente y lo fija. Cerca la connotación y la incluye o excluye en este acto de la denotación. Con ello se suprimen los múltiples significados y se atan y reducen a uno.

### Viaje por el tiempo

De los mencionados tres efectos estéticos y las tres funciones narrativas de la voz acusmática es el “pneumático” el que con más intensidad contribuye a la cronotopía<sup>5</sup> del viaje que se desarrolla con frecuencia en el ensayo filmico. El *pneu-*

*ma* se eleva solo y en soliloquio sobre los lugares de las imágenes en movimiento. Da alas a estos espacios, los dota de determinadas direcciones, caminos y tendencias y dirige las construcciones de sentido desde un lugar apartado pero desde el cual es capaz de abarcarlo todo, más allá de las imágenes visuales. La voz como escenario de la experiencia intelectual es el guía a través de un espacio al que ella no pertenece y a través de un tiempo en el que influye sólo de manera muy dosificada.

Fuera de la sala de cine nos orientamos con el oído. Sabemos también con los ojos cerrados de dónde vienen los ruidos y dónde están aproximadamente sus fuentes de origen. Localizamos acústicamente. Tan pronto como nos sentamos

**En muchas películas de Duras la voz actúa como guía para el viajero en el cine. Aquí, dice, y luego por aquí**

en el cine hemos perdido la capacidad de orientación. El sonido procede siempre de delante, da igual dónde creemos oírlo en el espacio de la historia. El sonido es reflejado por las paredes de la sala pero esto no varía nada el hecho de que el sonido no conoce ningún lugar en la historia o que lo ha olvidado después de la grabación. A veces la voz se aprovecha de eso. Viene de delante, de ahí a dónde conducen los trayectos de la cámara. Nunca se sabe realmente a dónde (como en *Cesarée* de Marguerite Duras), a veces se dobla, a veces se para, pero siempre continúa de alguna manera hacia delante. No tanto un emplazamiento o un punto de vista como una dirección o una tendencia, esta voz posee una dinámica que indica hacia delante o hacia afuera en el tiempo y en el espacio gracias a las ventajas tecnológicas de la sala cinematográfica. La escena es un río, por ejemplo el Sena, pero el lenguaje lo amplía a cualquier río. Originalmente sin sitio fijo ni ligazón al espacio, como Aurélia Steiner, de quien Duras dice que vive al mismo tiempo en Melbourne y Vancouver, la voz *generaliza* el lugar concreto del acontecimiento. Por eso se decidió Duras por la voz, por su voz. Si confía en las imágenes, entonces con la máxima economía. A menudo se oscurecen y permanecen así durante largos pasajes de la película, como en *L'homme atlantique*; o se hacen líquidas como el lenguaje que lleva la voz: el río es una vacuidad de la imagen. En los trayectos fluyentes sobre ríos o en la costa tanto el significado como el significativo están de viaje. La cámara, dirigida de tal manera por la voz, conduce al espectador en un bote por vías fluviales y en un coche por bulevares matutinos. Se dirige imparable casi siempre hacia delante y se comporta tal y como Duras lo exige del lenguaje: una frase puede saltar a la imagen, dice en su conversación con Dominique Noguez, y acentúa el carácter sin lugar concreto, constructor de pasajes del discurso que baila en

la voz; *su* discurso: pasajes, viajes, caminos, vías fluviales que como frases unen los lugares concretos y las imágenes. En muchas películas de Duras la voz actúa de esta manera, como guía para el viajero en el cine. Aquí, dice, y luego por aquí. Piensa al espectador con anterioridad o al menos eso pretende. La pantalla es para ella, según las palabras de Michel Chion,<sup>G</sup> como una orilla en la que vive la voz acusmática. Desde ella parte el viaje al mar que inunda la pantalla. La voz coge de la mano a la imagen y camina hacia fuera, hacia extensiones inconcebibles, invisibles. Cuando Racine junto con Bérénice y Titus, a los que se recuerda en *Cesarée*, reprochan a la corte del Rey Sol la propia imagen en el extranjero y en la distancia, Duras devuelve a la hija del rey de Cesárea esta imagen corporal vocal propia. La envía de viaje allí de donde ha salido. El trayecto hacia un lugar incierto en la profundidad de la imagen, más allá del horizonte visible, indica de forma diseminadora el lugar hacia donde la voz conduce al oyente. Por eso esta película y la voz en ella no hablan sólo (a pesar de la evidente cercanía a París) sobre *esta* ciudad. Se ha convertido (gracias a la voz) en un concepto. La hija judía del rey *vaga* como su pueblo por todas partes y permanece presente en todos los lugares: los dos corren mundo.

Realmente la voz “pneumática” solo puede construir tres relaciones distintas con el espacio-tiempo de las imágenes. O lo adelanta o lo persigue y sólo en pocos casos lo acompaña al mismo tiempo. Con *Cesarée* he intentado describir ese efecto en que la voz arrastra las imágenes. La voz “pneumática” finge y fanfarronea y se las da de maestra del discurso con este remolino dinámico. Al igual que el reno de *Lettre de Sibérie* de Chris Marker, tira del trineo de las imágenes y éstas se precipitan detrás suyo. Se las da de cabecera o de instrucción y sirve como título bajo el cual las imágenes se doblegan como órganos eje-

**En un caso la voz propone un acontecimiento al que la imagen reacciona, en el siguiente se convierte ella en la respuesta a la imagen**

cutivos de lo fáctico y son mal utilizadas como verificaciones de una verdad dudosa. Primero la afirmación, luego la corroboración de lo afirmado, ésta es su figura. Por el contrario, la película mencionada de Marker ilumina, cambia e ironiza justamente esta función, como aclara Bonitzer en su análisis de la secuencia de los trabajadores que construyen una calle y el mogol que pasa. Como también en *Si j'avais quatre dromadaires* la voz y la imagen intercambian permanentemente su posición concreta en el eje de tiempo. En un caso la voz propone un acontecimiento al que la imagen *reacciona*, en el siguiente se convierte ella en la *respuesta* a la imagen. Cuando en un momento del último tercio de la película se habla de parientes de distintas nacionalidades y se enumera una selección de los mismos, el montaje visual que muestra a algunos de los representantes se adapta fulminante al ritmo del discurso y se ensambla suavemente en su compás (la voz dirigiendo el discurso, la imagen trotando paciente tras ella). Pero poco tiempo después un desagradable graznido surge del dominio de la voz y comenta una serie de carteles, adopta una posición de contrapunto con respecto a los mismos y se presenta tras el cese de su función central otra vez *reactiva*. Como diría Mijail Bajtin, colorea e ilumina las imágenes.

La voz renquea tras las imágenes o las precede. Rara vez está presente en el momento “adecuado”. En pocas ocasiones y destacadamente en unión con *imágenes caligráficas* (*Schriftbildern*)<sup>6</sup> se superponen las denotaciones de la imagen y la voz en el instante de un abrir y cerrar de ojos, de tal manera que se pueda entrelazar la interioridad de la voz con la exterioridad de la palabra escrita. Cuando en un muro de La Habana se lee “Traicionar a los pobres significa traicionar a Cristo” y un hablante al mismo tiempo reproduce esta frase para el oído, los sonidos se desposan con la cali-



Imagen caligráfica de *Histoire(s) du cinéma*

grafía y se unen en la más estrecha alianza posible de la voz acusmática. No es un titular de las imágenes ni tampoco un comentario a las mismas. Se hace sentir una presencia que parece abolir la fuerza del discurso de dos maneras. Por un lado desaparece la necesaria diferencia denotativa entre la voz y la imagen, por el otro en este momento se entrecruzan las huellas que se desarrollan en el pasado y en el futuro y permiten la aparición de un “aquí y ahora” que el cine consigue sólo en pocas ocasiones. El discurso filmico impone un hiato y la dinámica dialogística se transforma, como el latido de un corazón que se detiene (una sístole), en una paralización. Ni la imagen ni la voz renquean una detrás de la otra y la voz se presenta brevemente como ese lugar de la idea que Adorno adjudica al ensayo. No piensa, no asume una posición a posteriori<sup>7</sup> con respecto a las imágenes y no las fija. Igualmente en *Aurélia Steiner* (*Melbourne*) cuando hacia el final aparece en la imagen el trazo con el nombre de la figura que da nombre al título. En el proceso de la experiencia intelectual la signatura de voz ata la imagen vocal fantasmática, presente sólo por sus oscilaciones, a la firma en la pantalla. Los



*Si j'avais quatre dromadaires*

La voz renquea tras las imágenes o las precede. Rara vez está presente en el momento “adecuado”

momentos visuales y acústicos hasta entonces siempre retrasados se entrelazan hasta conformar una tupida alfombra.

### Pluralidad de voces

Por lo general, es sólo *una* voz la que habla. Y es que sólo hay *un* maestro o uno que aspira a serlo. Y éste protege la unidad del discurso en el que la voz neumática cree ser siempre una consigo misma. Asegura la identidad de una autoridad vinculante, garante de *una* verdad y habla al vacío en un monólogo, también si finge ser (como en *Lettre d'amour en Somalie*) un tratado sobre las imágenes para cualquier otro. El “tú” al que se dirige el hablante, queda como un tropo retórico. Pero semejante monólogo puede des-

hacerse en distintas partes dinámicas que entren en conversación unas con otras. Este conversar de las voces consigo y entre sí es un discurso aunque no sea distinguible de inmediato como diálogo. Pues como subraya Bajtin, “el ser humano (en todas sus manifestaciones vitales) se exterioriza e ilumina completamente a través de la palabra”.<sup>H</sup>

Si dos o más hablantes piden la palabra, entonces la unidad de la autoridad que garantiza la verdad y la exactitud se quiebra en todo caso de forma más masiva. La intimidad de la voz reflexiva y autorreferencial se diluye junto con el lugar en el que se oye hablar. *Si j'avais quatre dromadaires* de Marker proyecta este trío de voces de hablantes en una conversación sobre

las fotografías mostradas en la imagen. Una voz femenina pregunta qué es esto o aquello, una masculina contesta, una tercera contradice y pregunta por su parte cómo se ha de llamar esto o aquello. Se ocupan de lo ya fotografiado, lo observan e intentan adoptar una posición enérgica ante ello. Van detrás de las imágenes pero no se retiran a una posición sin lugar, más allá e inasible, desde la cual anunciar sus firmes verdades. *Si j'avais quatre dromadaires* es un caso ejemplar de discurso dialogístico. Imagen por imagen, imagen por sonido, sonido por imagen y sonido por sonido se hila, de un acontecimiento material (acústico o sonoro) en otro, la red de una pluralidad de voces recíproca. Marker se cuida de hacer un *monólogo sobre* el mundo. Anticipa el *diálogo con él*, estando así de acuerdo con las hipótesis políticas, ideológicas y estéticas de su trabajo. “El mundo social”, se dice en la película en un breve comentario sobre el estalinismo, “no es ya el mundo de una única lealtad”. Su “tú” (dirigido bien a otra voz, a otra figura en la imagen o a otro espectador) se mueve continuamente de un lugar a otro y rodea su objeto no como un hecho substancial sino como una red de relaciones. Como Duras, Marker huye de las posiciones concretas. Pero mientras la de París establece un “en alguna parte” y abandona el lugar concreto viajando en dirección a un U-topos, Marker construye una red abstracta de relaciones *sociales*. La voz en *Césaire* abre la idea de un espacio encerrado en sí mismo pero inalcanzable, mientras que las voces en *Si j'avais quatre dromadaires* ordenan las imágenes existentes (fotos de todas partes del mundo) en grupos temáticos y clases de objetos y los transforma así en sentido general en sistemas de signos codificados socialmente. Las fotos de La Habana y Pekín tomadas de día se agrupan según criterios del día, las fotos nocturnas de Bruselas y Berlín según otros.

**Por lo general, es sólo una voz la que habla. Y es que sólo hay un maestro o uno que aspira a serlo**

Así menciono para terminar otra posibilidad de clasificación de las voces sonantes en el cine pero cuya fuente no se da a conocer en la imagen. En total han sido tres veces tres caminos que pueden tomar los residuos y desechos acústicos de la dominante y construida unidad imagen/sonido. En primer lugar las tres funciones de la imagen corporal, del *pneuma* y del eco de las instituciones simbólicas, a continuación los tres *modos temporales* del antes, el después y el ahora que la voz puede adoptar en relación a sus respectivas imágenes de referencia crónicas y finalmente la *clasificación del diálogo* en el soliloquio, las dos voces y las tres voces. Común a todas es que no *hacen fotografías* como la mirada evaluante, la contemplación apropiadora o la voz anclada en la imagen, sino que *adoptan posiciones* permanentemente. En vez de ocupar puntos de vista indican en todo caso direcciones. Estas formas de aplicación de la voz cambian de color como un camaleón y tiñen por su parte las imágenes. Escenario de experiencias intelectuales y no caja registradora, muestran al oyente los acontecimientos apartados en el margen de las imágenes, interrogan a los salteadores de caminos en el viaje y se lo transmiten (al oyente). La voz puede acentuar su substancia sonora, puede diluirse en esferas *pneumáticas* y sin embargo es integrada en los movimientos discursivos de la imagen. Determina la dirección y con ella el factor del tiempo. Se desprende de la presencia de las imágenes y tiene más movilidad que éstas. En cualquier caso, es altamente inoportuno reducirla a un “comentario”.

## NOTAS

- A Cf. Bonitzer: *Les silences de la voix*. París, 1976.
- B Cf. Chion: *La voix au cinéma*. París, 1982.
- C Cicerón: *De oratore*, p. 8 y siguientes, citado en Grassi: *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Colonia, 1980, p. 205.
- D Cf. Hegel: *Enzyklopädie II/100. Werke*, vol. 9, p. 100.
- E Adorno: “Der Essay als Form”, en *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main, 1974, p. 21.
- F Cf. Beaujour, J. & Mascolo, J.: *La caverne noire* (entrevista de televisión de Dominique Noguez a M. Duras)
- G Chion, *Voix*, citado arriba, p. 100.
- H Bajtin: “Das Wort im Roman”, en *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, Berlin/Weimar, 1986, p. 387.

## NOTAS DE LA TRADUCTORA

- 1 Publicado en Christa Blümlinger y Constantin Wulff (eds.), *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen film*. Sonderzahl, Vienna, 1992. Traducción de Marta Muñoz Aunion.
- 2 Acusmático: término que define el sonido que se siente pero cuya fuente de origen no se ve. Se opone al sonido visualizado. [Nota de la traductora]
- 3 Neuma (del griego “pneúma”): aliento, soplo. Diccionario de uso del español María Moliner. [Nota de la traductora]
- 4 Sierek escribe: “*Sie bringt die Bilder (...) auf den Begriff*”, que también podría traducirse por “transforma las imágenes en conceptos”. Cito esta doble posibilidad para facilitar la comprensión al lector. [Nota de la traductora]
- 5 *Chronotopik*: término acuñado por Mijail Bajtin con el que se refiere a un “proceso de temporalización del espacio”. Karl Sierek aclara este término y el de la “*Dialogizität-Dialogicidad*” en su artículo “*Chronotopenanalyse und Dialogizität*”, *Montage/AV*, 5/2/1996, pp. 23-49. [Nota de la traductora]
- 6 La palabra alemana relaciona *Schrift* (letra/caligrafía) con *Bild* (imágenes). El término “imagen caligráfica” se refiere a las imágenes compuestas de letras o caligrafías. [Nota de la traductora]
- 7 El autor utiliza la expresión latina “post festum” (literalmente, “después de la fiesta”) que significa “demasiado tarde”, “a posteriori”. Es una latinización de una expresión griega que figura ya como locución proverbial en Platón, *Gorgias*. [Nota de la traductora]



## EL ENSAYO FÍLMICO. UNA NUEVA FORMA DE LA PELÍCULA DOCUMENTAL'

Hans Richter

El cine de ficción suizo florece. La veleidad de la coyuntura le ha abierto grandes posibilidades de desarrollo hasta ayer cerradas. Hablar de la película documental en semejantes momentos no es popular; quizás pueda excusarse argumentando que también ella está viviendo un desarrollo interesante, no como consecuencia de la coyuntura, pero sí condicionada por el tiempo.

En general, no hace mucho que se reconoció que la postal no es el ideal de la película documental. En algunos corazones, cabezas y cámaras continúa aún hoy vivo (aunque sea oculto); y si alguna vez sale a la luz contra la voluntad del documentarista, quien ya abjuró tiempo atrás del error, entonces vemos en la pantalla esos castillos bajo la luz de la luna, vistas románticas, planos idealizantes, seres humanos falsos.

Si prescindimos de estas malas costumbres que la película documental acarrea consigo aún hoy en detrimento de su reputación, revela posibilidades que son como mínimo tan interesantes como las de la película de ficción. Analizarlas hoy es especialmente provechoso pues se hacen más y más actuales a diario.

**Flaherty ha representado el gran problema humano de la lucha del hombre contra la naturaleza a través de hechos concretos: el frío, el hambre, el mar**

El americano Flaherty ha mostrado el camino con sus poderosas épicas filmicas (*Nanook, el esquimal* y *Hombres de Arán*). Ha representado el gran problema humano de la lucha del hombre contra la naturaleza a través de la reproducción de hechos concretos: contra el frío, contra el hambre, contra el mar. Ha ofrecido un contenido intelectual, no sólo una vista (postal) y gracias a la magnífica solución de este contenido intelectual ha arrebatado al público en todo el mundo.

Esta tarea, dar forma al contenido intelectual, se presenta de nuevo hoy ante la película documental, aunque en una forma variada y actual.

En pocas ocasiones es viable la financiación de las películas documentales a través de la venta previa o de contratos de distribución. En ese aspecto está mejor situada la película de ficción. La película documental vive en su mayor parte de los encargos. Y quien realiza el encargo, sea el Estado, una asociación o una persona privada representando intereses públicos como la defensa nacional, el servicio de trabajo, Correos, la radio, una agencia forestal, o intereses especiales como anuncios relacionados con el tráfico, la fabricación de armas, etc. estipula exigencias de



*Europa Radio*

**Dar forma al contenido intelectual es la tarea que se presenta hoy ante la película documental**

distintos tipos. Unas pueden ser satisfechas con la forma común de la película documental, otras no.

Películas sobre paisajes y costumbres populares, deportes de invierno y excursiones de verano, cómo se hace una rueda dentada o cómo obtener color de la brea o incluso cómo crece un embrión, permiten una ilustración convincente gracias a una reproducción exacta o a la alineación cronológica de todas las etapas visibles del proceso; de hecho, para poder ser comprendidas exigen esta reproducción exacta en una fácil serie cronológica.

Pero existe otra categoría en la que no se puede utilizar este método. Ya para un tema como “La función de la Bolsa es la de un mercado” no

basta con la reproducción exacta en una serie cronológica de todas las etapas, incluso bien observadas, de un negocio de Bolsa. Pues la función del objeto a mostrar, en este caso la Bolsa, es en principio distinta del funcionamiento de una máquina. El funcionamiento de una máquina se puede leer directamente de ella misma, de la “a” a la “z”. Para hacer comprensible el funcionamiento de la Bolsa hay que añadir otras cosas: la economía, las necesidades del público, las leyes del mercado, la oferta y la demanda, etc. En otras palabras, uno no puede confiar en fotografiar simplemente el objeto a representar como en el caso de una simple película documental, sino que, con los medios que sea, hay que intentar mostrar la idea del asunto.

**Uno no puede confiar en fotografiar simplemente el objeto a representar, hay que intentar mostrar la idea del asunto**

Hay que intentar documentar la noción que uno mismo tiene sobre “la Bolsa como mercado”.

De esta manera la película documental se enfrenta a la tarea de visualizar conceptos intelectuales. También aquello que no es visible ha de ser visualizado. Las escenas actuadas, así como las actualidades registradas directamente, son argumentos en una demostración, que aspira a dar a entender generalmente problemas, pensamientos, incluso ideas. Por esta razón me parece adecuada la definición de ensayo para esta forma fílmica pues ya en la literatura la palabra “ensayo” implica el tratamiento de temas difíciles de una forma comprensible para todos.

En este sentido “La Bolsa como mercado” es un propuesta temática sencilla, parecida a aquella del Ministerio de Correos inglés, “Significado de la radio en el contexto de nuestra civilización actual”.<sup>2</sup> Más complicado es el tratamiento de un tema como “Los Estados Unidos de Europa” y muy difícil un asunto como “La libertad como meta del desarrollo social”. Es evidente que esas películas tendrían títulos más fáciles pero este tipo de tareas son propias de nuestro tiempo. Sin duda son interesantes y dignas de ser representadas. Pero, ¿son representables? ¿son representables de tal modo que obliguen a participar, a pensar y a sentir a un público saturado de cine de ficción y que asiste al cine para ver películas de entretenimiento?

Algunas de las películas realizadas en los últimos años ofrecen una respuesta positiva a esta pregunta y señalan las posibilidades de desarrollo de esta nueva especie cinematográfica: los trabajos del documentalismo inglés en torno a Cavalcanti, Wright, Grierson (que “quieren mostrar a una mitad del mundo cómo la otra trabaja, piensa, siente y vive”), del grupo francés alrededor de Brunius (quien en su película *Violons d’Ingres*, proyectada en la Exposi-

ción Mundial de Nueva York, elogia de forma tan impresionante e ingeniosa el derecho del ser humano a la felicidad privada), del grupo belga en torno a Storck (*L’histoire de l’ancienne Belgique*), así como los míos propios (*Inflation, Börse*).

Todos estos trabajos se han puesto la misma meta a pesar de sus diferencias: dar forma a los pensamientos en la pantalla.

En este esfuerzo por hacer visible el mundo invisible de los conceptos, los pensamientos y las ideas, el cine-ensayo puede echar mano de una reserva de medios expresivos mucho más grande que la del puro cine documental. Dado que en el ensayo fílmico no se está sujeto a la reproducción de las apariencias externas o a una serie cronológica sino que al contrario se ha de integrar material visual de variadas procedencias, se puede saltar libremente en el espacio y el tiempo: por ejemplo de la reproducción objetiva a la alegoría fantástica, de ésta a una escena interpretada; se pueden representar cosas tanto muertas como vivas, tanto artificiales como naturales, se puede utilizar todo, lo que hay y lo que se invente, si sirve como argumento para hacer visible el pensamiento de base. Gracias a esta riqueza de medios incluso los pensamientos “secos”, las ideas “difíciles” pueden obtener esa coloración y ese carácter de entretenimiento que el público necesita para disfrutar el contenido.

Con ello se abren grandes posibilidades artísticas para la película documental y no me parecería raro que estas tareas pudiesen cautivar a algunos de los más jóvenes del mundo del cine que aún hoy se sienten atraídos por la luz cegadora y el funcionamiento del cine de ficción. Quizás duden sobre si, en relación al arte, no merecería más la pena tratar un tema inteligente de documental que trabajar en cualquier película de ficción convencional, puede que incluso estúpida. (Y un día la coyuntura más hermosa se acaba). La duda misma merecería la pena, pues

tal vez la mirada del dudoso se posase en las grandes posibilidades del arte cinematográfico: intervenir creativamente en el mundo de la representación de nuestro tiempo. ¿Y no sería esa una meta a desear ardientemente?

## NOTAS

- 1 Publicado originalmente en *Baseler Nationalzeitung* (suplemento), el 25 de abril de 1940. Traducción de Marta Muñoz Aunión.
- 2 Richter se refiere seguramente a un cortometraje experimental de su propia cosecha, *Europa Radio* (1931) [N. del ed.]





## UN EPÍLOGO QUE PODRÍA SER UN PRÓLOGO: EN EL MAREMAGNUM DE LA NO FICCIÓN

Domènec Font

**I**  
La cantera abierta por el sintagma cine-pensamiento no cesa de removerse, esperando sacar del cine un estimulante que le nutra en periodos de fuerte devastación. Entre sus acordes figura la advocación de un término esquivo y entrecomillado por su complejidad: el ensayo filmico. En los últimos años se han dado cita algunas reflexiones en torno a este género híbrido que a falta de territorio propio estaría integrado dentro del mapa de la no ficción. Todas estas aproximaciones críticas (que sin duda el libro va a compendiar) justifican sus pretensiones, complementarias y opuestas a la vez, pero las incongruencias persisten tanto para identificar el género del ensayo cinematográfico como para definirlo. Su absoluta elasticidad en cuanto forma fílmica y los afectos indecisos que suscita, su sinuosa procedencia del campo experimental y de la vanguardia, del documental reflexivo, la autobiografía de ficción y la prosa lírica, y su condición absolutamente atópica respecto a la institución cinematográfica y sus organigramas de difusión y exhibición hace que cualquier definición que-

**Este género híbrido, a falta de territorio propio, estaría integrado dentro del mapa de la no ficción**

de coagulada, en un atolladero sin salida. Y no es que los esfuerzos analíticos sean despreciables, en propiedad activan un pensamiento del cine, del futuro del cine, fuera de los protocolos canónicos (es sabido que en el cine los cánones son instrumentos de supervivencia académica); pero una cosa es desligarse de las normas de la narración y otra poner orden teórico en el océano de lo no narrativo.

Probablemente lo que explica la multiplicidad de propuestas fílmicas y la amalgama de propósitos teóricos sea una “voluntad de ensayo”, la idea de organizar “formas que piensan” como experiencias de choque en medio del marasmo generalizado por parte de quienes todavía no han perdido la confianza en su propia mirada. Buscar formulaciones insólitas, problemas no censados, la auto-reflexión sobre la propia imagen...a modo de ángulos de ataque contra el descrédito de la ficción y del propio cine, “ese arte dotado de todas las posibilidades pero prisionero de todos los prejuicios”, como señalara Astruc en su famoso manifiesto sobre la “cámara-stylo”.



**El ensayo fílmico coincide con la entrada de la modernidad**

**2**

En el despiece histórico se podría empezar con Eisenstein y sus concepciones dialécticas ligadas al ideario de las vanguardias estéticas y a un determinado contexto histórico. Los escritos de Eisenstein y su práctica fílmica –aunque no siempre equivalentes ni elaboradas en continuidad– plantean un recetario del ensayo fílmico en su teoría del “montaje intelectual” y en el neologismo “mise-en-cadre”, dos dispositivos referidos a la organización de las imágenes y al diagrama emoción-intelecto aplicado al espectador. Con independencia de su carácter fragmentario y no siempre clarividente y desde luego al margen de la condición caduca de muchas de sus propuestas, lo cierto es que Eisenstein elabora

una teoría que, como bien señala Jacques Aumont, parte del deseo de relacionar a toda costa las leyes del cine con las del pensamiento.

En propiedad se podría hacer una cartografía cognitiva (según la pauta de Frederic Jameson) para abordar el pensamiento visible en el interior de los movimientos de vanguardia. Pero las figuras del cine no pueden ser medidas en términos de periodización –evolucionismo acogedor que, sin embargo, fosiliza el cine–, y menos aún una categoría a caballo entre la ficción y la no ficción que carece de líneas de demarcación precisas y no puede escribirse más que sobre sus excepciones. De hecho, el ensayo fílmico y las cuestiones suscitadas en torno a él coinciden con la entrada de la modernidad, una estructura estético-geo-

**Los textos de André Bazin ocupan un espacio determinante en la configuración conceptual del ensayo fílmico**

lógica que admite varios registros y que trabaja la desterritorialización, la impureza y la contaminación genérica al objeto de desvelar la aptitud del cine para la erosión del lenguaje.

Algunos de los propósitos conceptuales del espíritu moderno son muy conocidos, y no casualmente llegan del área francesa, donde la sombra de Montaigne adquiere condición seminal. En 1948 aparece el doble manifiesto de Alexandre Astruc, “Naissance d’une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo” y “L’avenir du cinéma”, en los que el cine accede a la condición de lenguaje, “es decir, una forma en la que y por la que un artista pueda expresar su pensamiento, por abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente como ocurre hoy con el ensayo y la novela...”. Es cierto que para explicitar la capacidad expresiva del cine Astruc se media con las novelas de Faulkner y de Malraux, intraducibles a nivel semiótico, y los ensayos de Sartre y Camus (*sic*), notorios novelistas. Y que su defensa ensayística consistía en rivalizar con Descartes (un proyecto de *home movie* sobre *El discurso del Método* que no pasó de la idea), como Feyder lo había intentado con *El espíritu de las Leyes* de Montesquieu y Eisenstein con *El Capital*, todos ellos tratados infilmables. Pero importa el gesto del ensayo, del cine como forma discursiva, como una vasta geografía del pensamiento (su sombra se alarga hasta Deleuze sin apenas modificar el eje).

Los textos de André Bazin ocupan un espacio determinante en la configuración conceptual del ensayo fílmico. Uno de sus análisis más precisos fue el que dedicó a Robert Bresson en 1951, a propósito de *Journal d’un curé de campagne*, en donde introduce la reflexión sobre el cine impuro, la relación entre el cine y las otras artes, y delinea con rigor la noción de realismo cinematográfico. El otro texto canónico es, sin duda, la famosa reseña que publica en France Observa-

teur en 1958, pocas semanas antes de su muerte, sobre *Lettre de Sibérie* de Chris Marker. Este “ensayo en forma de reportaje, documentado con medios cinematográficos” se organiza, según Bazin, sobre la fuerza y belleza sonora de la palabra permitiendo que el espíritu aflore sobre la imagen. La incorporación del montaje horizontal, en oposición al montaje tradicional centrado en la relación entre los planos, no sigue las relaciones de causa-efecto, utiliza contrapuntos y efectos shock y se permite aparentes contradicciones motivadas por una relación teórico-intelectual y no necesariamente lógico-narrativa. Con la longitud de miras que siempre le caracterizó, Bazin propone aquí la idea del cine como confesión íntima, escritura del yo que enmarcará todo un sistema discursivo y fílmico—de hecho es una teórica generacional la que se formula en estos textos— que será la plantilla del cine moderno francés.

Parecida consideración seminal tendrá la “Lettre sur Rossellini” de Jacques Rivette, publicada en Cahiers du cinéma en abril de 1955. A propósito de *Viaggio in Italia*, el crítico francés admira que Rossellini filme su vida cotidiana y sus ideas, donde todos los gestos, los impulsos, las fulguraciones son trazos que están y desaparecen para ceder paso al retrato íntimo... “Si *El Rio* de Renoir era el primer poema didáctico, *Viaggio in Italia* ofrece finalmente al cine, hasta ahora constreñido a la narración, la posibilidad del ensayo”. Un ensayo metafísico que busca capturar el eterno visible. “Con la aparición de *Viaggio in Italia*—remata Rivette— todas las películas han envejecido diez años de repente... Si quieren mi opinión creo que éste el verdadero juego del cine de mañana”.

Junto a estas aportaciones que sobreviven en estado fecundo en buena medida porque plantean antes una posición ética que una teoría estética, algunas aporías y paradojas. Dos lagunas fun-

damentales para nuestro propósito. La primera se refiere al concepto “arte y ensayo” que acuñó el espíritu moderno frente a uno de sus fiadores más reconocidos, Walter Benjamin, para quien, preocupado por el declive del aura, el cine era solamente un divertimento de masas o si se prefiere el encuentro entre la aspiración de las masas al espectáculo y un medio de reproducción maquínico. Al margen de justificaciones peregrinas –tanto por parte de sus propagandistas europeos cuanto desde las trincheras críticas de América, sólo hay que recordar las etiquetaciones todavía persistentes de David Bordwell y Cia.–, el “arte y ensayo” sirvió para justificar el despegue del cine de su condición de espectáculo en favor de un proceso de escritura de autor. Pero plantearía dos consideraciones restrictivas: se trataba de un cine de autor esencialmente ficcional y narrativo y se privilegió uno de los términos, arte –el empeño moderno de considerar el cine como relevo y síntesis de todas las artes y de afirmar la idea secular del arte frente a los condicionantes de la industria– en prejuicio del otro, ensayo, considerado como una zona de sombra que raramente podía exceder sus límites territoriales literarios y filosóficos. Eso hace que Agnès Varda pueda decir, después de un film-ensayo como *Les Glaneurs et la Glaneuse*, film de una pensadora que ensaya, que filma y se filma, que atraviesa Francia para recolectar imágenes y fragmentos de existencia como maneras de ver el mundo, que “desgraciadamente en el cine se habla mucho de arte y ensayo. Y Dios sabe que yo no quiero hacer arte”.

La otra discriminación de la modernidad se refiere al cine experimental, campo abonado para maniobras ensayísticas. En propiedad, la cinefilia europea, de ideas fijas y urdida bajo los preceptos bazinianos, ha desdeñado sistemáticamente a los cineastas experimentales. Basta pensar en un crítico como Serge Daney que ha deja-

### **La cinefilia europea ha desdeñado sistemáticamente a los cineastas experimentales**

do huella en el imaginario cinéfilo. Pese a la amplitud de registros críticos que le caracterizó, Daney prácticamente ignora las vanguardias, el cine experimental y las nuevas experiencias tecnológicas. En ningún momento se interesa por las experiencias cinemáticas de Stan Brakhage, Paul Sharits, Hollis Frampton, Joseph Cornell o Marcel Broodthaers... y menos aún por el ensayo artístico no narrativo en un arco voltaico que iría de Hans Richter a Peter Kubelka. Una sola excepción enmarca su interés: *La Région centrale* (1970-71) de Michel Snow, evocada en diversos artículos de los 70-80. Tal vez porque se trata de una experiencia singular que se expande como objeto deseante en todas las direcciones, en pleno paisaje desértico a modo de metáfora del propio cine. Pese a la corrección crítica tardía –Peter Wollen, P.A. Sitney o Claudine Eizykman– y a una singular propagación posmoderna (en la órbita de la experiencia de Snow gravitan los travellings meditativos de Chantal Akerman desde el lejano *Hotel Monterrey* (1972) y *News from Home* (1976) al rastreo de las calles de Moscú cruzando rostros y estaciones en *D’Est* (1993), o iluminando fronteras en la reciente *De l’autre cote* (2002) ), lo cierto es que las aportaciones lingüísticas y estéticas del campo experimental fascinadas por la luz, el collage y las texturas de la imagen han encontrado escaso reconocimiento ensayístico...

### **3**

Un discurso subjetivo, no lineal, resistente a la clausura que explora la condición impura de los materiales y de las propias imágenes. Un *work in progress* que instauro un diálogo con el espectador al ritmo de un pensamiento en marcha con sus correspondientes digresiones. Formas diversas de escritura del yo abierta a todo tipo de tanteos... Todos –Carl Plantinga, Phillip Lopate, Patrick Lebouté, Adriano Aprà y en nuestro



Resuenan siempre los nombres de Welles, Godard, Marker...

terreno las intervenciones más sistemáticas de Antonio Weinrichter y Josep M<sup>a</sup> Català— abundan sobre estos gestos sin dejar de marcar incógnitas en torno a la condición proteiforme del ensayo filmico. Eso sí, en las diversas cartografías resuenan siempre los mismos nombres canó-

nicos: Welles, Godard, Marker... suntuosos asteroides en el panorama histórico del cine contemporáneo. No son, desde luego, quienes inauguran esta forma filmica ni sus únicos garantes, pero ofrecen perspectivas concretas dentro de la categoría del ensayo, aun cuando no se les conceda otra afinidad que la de estar dispuestos a sentarse frente a una moviola (o una mesa de edición), de manera velada o exhibitoria, fórmula que para muchos termina asegurando poderosa singularidad conceptual. Tres cineastas excitantes que invitan a reflexionar sobre el documental y la ficción, mares de fondo para el océano del ensayo filmico, aun cuando sus cartas de navegación sean absolutamente imprevisibles.

Welles y Godard proceden del ámbito de la ficción (también Pasolini y Alexander Kluge, menos reverenciados pero igualmente sólidos), pero su fe en los poderes narrativos es más que discutible. Ellos prefieren la búsqueda de la ocasión fulgurante, del gesto (*F for Fake* de Orson Welles está construida de este modo), y la decidida apuesta del fragmento frente a la *ratio* cinematográfica del esquema narrativo. Los grandes especialistas en Welles (Jonathan Rosenbaum, James Naremore, Bill Krohn...) han aportado elementos convincentes sobre la idea de un Welles grandioso que se muestra incapaz de terminar muchos de sus films iniciados. Y reúnen en torno al concepto de “ensayo filmico” aquellos fragmentos descosidos y desconocidos, que han permanecido “invisibles” dentro de una obra global hecha en el nombre de dos padres, Shakespeare (para la ficción) y Montaigne (para los ensayos), y que, finalmente, se rescatan de un fondo perdido y se procede a su resurrección. La tesis de Rosenbaum consistiría en colocar en un mismo saco propuestas tan dispares como el proyecto piloto de la televisión americana *The Fountain of Youth* (1956), *Portrait of Gina*, filmado en Italia en 1958 para la ABC, o *Nella terra di*

*Don Chisciotte* (RAI, 1964) –nótese que en todos los casos se trata de producciones hechas expresamente para la televisión–; junto con *F for Fake* (1973) y *Filming Othello* (1978), considerados ensayos canónicos sobre el arte, la falsificación y los poderes del montaje, y que funcionan como bautismo del falso documental, un saco informe abierto a todo tipo de dentelladas biográficas y otros simulacros que parece tener buena cotización en el mercado de festivales (Pesaro, 1995; Rotterdam, 1997; Gijón, 1998; véase el dossier sobre el falso documental coordinado por Antonio Weinrichter en la revista Archivos n° 30, 1998).

Las fronteras se indeterminan también en el caso de Godard. *Sauve qui peut (la vie)*, *Passion*, *Scénario du film Passion*, *Lettre à Freddy Buache*, *For Ever Mozart* (vagamente inspirada, por cierto, en el *Libro do desasosiego* de Pessoa) son propuestas ensayísticas muy diversas en las que ficción y no ficción, ambas contingentes, confluyen en un mar de fondo hacia una travesía existencial. No digamos ya *JLG/JLG. Autoportrait de décembre*, en donde Godard abunda sobre la voluntad introspectiva e introduce la pregunta, a qué llamamos pensar, o qué supone pensar a través de la representación de figuras y acontecimientos que no piensan por sí mismos. Para desembocar en los jeroglíficos filmicos de las *Histoire(s) du cinéma*, pensados como formas cinematográficas de la historia y como formas que piensan con sus bellezas y sus misterios. Cine de la sustracción que es también un cine de la intensidad coalescente, donde las categorías asumen formulaciones insólitas y la textura poética de las ideas se hace terriblemente densa. Cine ensayístico y al mismo tiempo autobiográfico-diarístico y de compilación.

En fin, no son menores las dificultades para situar el cine de Chris Marker, por más que su fortuna se mantenga pertrechada con el docu-

## **El montaje permite al cine remontar y reconstruir su propia historia**

mental desde aquellos mecanismos perezosos del *cinéma-vérité*. Podemos aceptar el acorde ensayístico que Bazin le concede a *Lettre de Sibérie* a condición de no sacarlo de ruta en tanto que carnet de viaje, etnografía del paisaje como experiencia (un avance de lo que será, en el terreno de la ficción, el cine de Kiarostami, movimiento-meditación sobre la condición del mundo); pero hay que esperar a *Sans Soleil* (1982) y a las sucesivas manipulaciones con la imagen-memoria en su condición de “cineasta multimedial”, como le definiera Guy Gauthier, para certificar el verdadero trazo ensayístico de su obra. Con un “interludio” ficcional como *La jetée*, que muchos consideran el ensayo más pregnante de su autor: sobre el tiempo, la memoria y el tratamiento de las imágenes (Philippe Dubois); sobre los límites de la conciencia moral y la relación ente política y trascendencia (Bruce Katwin).

## **4**

Dos cuestiones a privilegiar de estas fértiles experiencias: una aduce que todo lo que se filma y se monta en cine no es inerte, se trata de imágenes y sonidos que contienen una reserva virtual no expuesta. El montaje posibilita que ese pensamiento latente surja en forma de interrogación. Y la interrogación a través de las imágenes conjuga un problema formal y un problema existencial. Y desde luego el montaje permite al cine remontar y deconstruir su propia historia. Pone en un mismo plano un enunciado y un proceso de enunciación y permite una reflexión ensayística sobre la propia imagen.

La segunda cuestión se apuntala sobre la apropiación de los materiales, esto es, considera posible atrapar imágenes heterogéneas de archivo y descontextualizarlas con arreglo a todo tipo de tratamientos visuales y sonoros. Imágenes preexistentes que se convierten en objetos inestables, expuestos a la transformación o relectura

Una corriente del cine ensayista reciente a escala europea desplaza el ensayismo hacia la visualidad siguiendo la práctica del *found footage*

de una nueva mirada que calificaríamos de *bricoleur*. Es, naturalmente, el procedimiento de Godard, pero también de una corriente del cine ensayista reciente a escala europea que desplaza el ensayismo hacia la visualidad siguiendo la práctica del *found footage*. Basta citar a los italianos Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, cineastas que han renunciado a rodar su propio material y construyen una sistemática película-ensayo sobre las guerras del siglo remontando imágenes preexistentes de la época muda y reelaborándolas según un método analítico (*Prigionieri della guerra, Oh Uomo...*).

Remontar materiales ajenos es también uno de los métodos del ensayismo alemán con nombres propios como Hartmut Bitomsky, Harun Farocki o Alexander Kluge, que no casualmente participan en distintas esferas de la modernidad del cine alemán (los dos primeros desde la revista *Filmkritik*; el tercero como el estratega del manifiesto de Oberhausen). Los procesos de estos cineastas son diversos, pero tienen en común una idea de compilación histórica a través de movimientos en espiral, la propensión hacia el documental impuro con una cierta promiscuidad textual y una no menos decidida voluntad de agitación y el desmontaje de los dispositivos de visión y representación. Por lo demás, sus obras son de acceso problemático y difusión restringida, mayoritariamente expuestas en los museos antes que proyectadas en la sala de cine (desvío proyectivo que, sin duda, incide en la disposición posmoderna del documental). Es el caso de Harun Farocki, que de ser un autor prácticamente invisible ha encontrado en los últimos años con sus vídeo-instalaciones un acceso extensivo en las instituciones museísticas.

Y es el caso, aunque en peores condiciones, de la obra excéntrica de Alexander Kluge. Nacido en Halsberstadt en 1932, Kluge es el realizador de una treintena de films –largos y cortometra-

jes–, algunos de ellos prácticamente invisibles, el productor de magazines, a medio camino entre el reportaje cultural y el ensayo, para las cadenas privadas alemanas SAT y RTL plus en colaboración con el consorcio *Der Spiegel*, y el escritor heterodoxo y torrencial que inyecta voluntad ensayística en todos sus trabajos ya sean novelas, guiones, diarios o libretos de ópera... El historiador Thomas Elsaesser ha subrayado la estructura reticular que une toda esta fragmentación metódicamente ejecutada de Alexander Kluge, desde sus ficciones-ensayo relacionadas con singulares procesos de producción laboral y sexual –*Abschied von gestern / Una muchacha sin historia, Die Artisten in der Zirkus-kuppel: ratlos / Artistas bajo la carpa del circo: perplejos, Gelegenheitsarbeit einer Sklavvin / Trabajo ocasional de una esclava, Der Starke Ferdinand / Ferdinand el radical ...*– hasta sus collages históricos de una obstinada efervescencia. En la obra de Kluge la historia alemana aparece como un laboratorio, pero no al modo de los *misereres* de Syberberg o los narrativos ajustes de cuentas de su compañero de generación Edgar Reitz. El ángel de la Historia para Kluge es una intensa reelaboración de la memoria y la experiencia histórica de Alemania. Mientras la profesora Gaby Teichert de *Die Patriotin* (1979) se pregunta cómo incluir diez siglos de historia alemana en dos horas de clase, Kluge lo hace en un voluminoso estudio de más de mil páginas escrito en 1981 en colaboración con Oskar Negt *Geschichte und Eigensinn* (Historia y obstinación). Un vertiginoso collage en el que se mezclan textos estadísticos y económicos con análisis históricos, *fairy tales* con anécdotas sobre Marx, Kant o Lutero, conversaciones con Wilhelm Reich y estudios de ingeniería, sin olvidar el largo viaje del Tercer Reich que resume el complejo alemán sobre su propio pasado, centrado en la incapacidad de reconocer la culpabilidad pero también para establecer el duelo tanto

de las víctimas del holocausto nazi como de sus propios muertos.

Un permanente *work in progress* sobre el pasado en forma de arabesco discontinuo, una pedagogía audio-visual que tiene algo de gravidez crepuscular y de *jeux d'esprit* en línea con las propuestas de Godard y, al igual que él, engarzadas en una empresa profundamente autobiográfica.

## 5

En la medida que una de las definiciones canónicas del ensayo filmico pone el acento en la subjetividad, el territorio se amplía de forma arbórea con toda la corriente autobiográfica-diarista que el cine moderno y contemporáneo ha explorado como la experiencia de un yo en tránsito. En la presentación de momentos vividos, en el estilo del comentario y en la autoridad de un narrador que describe un mundo y se describe reaparecen entonces –en propiedad, nunca salieron de cuadro– los nombres de Welles, Godard y Marker poniendo énfasis en el autorretrato. Pero la escritura del yo tiene múltiples paradojas y acostumbra a cerrar tantas puertas como vías de acceso. Mientras el género literario acepta divisiones compartimentales entre la novela familiar y el diario íntimo, las confesiones y el inventario antropológico y se nutre de múltiples recovecos de la subjetividad (demarcaciones entre las “confesiones” autobiográficas, sean de Rousseau, Nietzsche o Roland Barthes; entre los “cuadernos” de Gide, Michaux o Pessoa; o las auto-ficciones no ensayísticas de Proust, Handke o Sebald, por ejemplo), el cine autobiográfico se propaga en todas direcciones como depositario de un tono-confidencia, del acto supremo de la confesión y de la introspección. Un cajón de sastre en el que se acogen programas tan diferentes como los diarios de Jonas Mekas y las cartas-diarios de Chris Marker, las autoexperiencias corporales de John Cassavetes o Chantal Akerman y

**Donde el ensayo  
fílmico ha  
encontrado  
inventario es en la  
práctica  
–descentrada–  
del documental**

los documentos ensayísticos de Agnès Varda o Alain Cavalier, las *performances* de Peter Greenaway o Boris Lehman, o los conceptualismos de los austriacos Gustav Deutsch o Peter Tscherkassky. O que, en fin, concede carta de naturaleza a todo aquél que se coloque en trance de comunicarse con sus fantasmas, llámese Godard, Bergman, Garrel, Marguerite Duras o Monteiro. Dudoso estatuto ensayístico para un género tan laxo que se balancea en lo subjetivo como prueba de verdad pero no activa necesariamente “un ejercicio de sí en el pensamiento” como diría Foucault.

La biografía sólo puede ejercerse como un sistemático y fragmentario tanteo, con limitaciones y líneas de fuga, *tranches de vie* y trayectos virtuales. “Mi mundo no existe más que a través de sucesivas aproximaciones”, decía Johan van der Keuken (*Amsterdam Global Village, De grote vacantie*). La “escritura personalizada” tiene también sus ortodoxias y cuanto más implicada está la mirada del propio sujeto más difícil resulta encontrar la distancia justa, esa distancia que separa la subjetividad de la obscenidad.

## 6

Pero donde el ensayo filmico ha encontrado inventario es en la práctica –descentrada– del documental. En ese punto es necesario inscribir algunos gestos: el stock de escenas recicladas para organizar lo visible de *El hombre de la cámara* de Vertov en una extraña coreografía de suspensión y aceleración, excitación escópica y pérdida de visión; el trabajo de Luis Buñuel en *Tierra sin pan*, ese “ensayo cinematográfico de geografía humana” que a través de una voz fría, autoritaria, espectral nos guía por el mundo silencioso de las Hurdes; los documentales poéticos de Jean Vigo (*A propos de Nice*) y Humphrey Jennings (*Listen to Britain, A diary for Timothy*); la “linterna mágica” de Rossellini

La obra ensayística de Chris Marker constituye un permanente *découpage* sobre diferentes zonas de la historia y de la memoria

sobre “el país del realismo por excelencia” (*India Matgri Bhumi*); *The War Game* de Peter Watkins y *David Holzman’s Diary* de Mc Bride; *Les statues meurent aussi* de Alain Resnais y Chris Marker; o esa carta a una ciudad y a unas imágenes entre el cielo y la tierra que constituye *Lettre à Freddy Buache* de Godard. No son documentales etnográficos o sociológico-políticos que necesiten el adobe de las ciencias sociales como partenaires. Tampoco pertenecen a estas modalidades, harto dudosas, que distingue Bill Nichols –expositivo, de observación, de interacción y reflexivo– en su afanosa búsqueda de patrones organizativos para los cineastas documentalistas de excepción. Son constelaciones poéticas de imágenes y sonidos, propuestas para someter a la mirada subjetiva las fisuras visibles e invisibles de la realidad y forcejear con su re-creación. En suma, muestras de un documentalismo imperfecto que flirtea con el ensayo.

Algunos de estos ejemplos tienen el credo del diario o la carta, formas subjetivas de afrontar la escritura ensayista. De eso sabe mucho precisamente Chris Marker, que desde *Lettre de Sibérie* a *Level Five* no ha hecho otra cosa que diarios –ficticios– filmados (también Chantal Akerman se interroga con frecuencia desde la carta, desde un texto escrito que pugna por conquistar la imagen). El dispositivo epistolar es, antes que nada, un gesto subjetivo, además de un extraordinario vehículo de ideas y de visiones del mundo. Marker tiene necesidad de construirse interlocutores y la carta permite instaurar un diálogo, compartir una experiencia, habilitar, en cierto modo, un cara a cara como diría Foucault. Actúa mediante el gesto de la escritura sobre sí mismo, lo que permite tramitar *Lettre de Sibérie* como una autoconfesión (Marker podría decir a la manera flaubertiana que “la Sibérie c’est moi”) o considerar *Le tombeau d’Alexandre*, seis cartas póstumas dirigidas al cineasta ruso Aleksandr

Medvedkin fallecido en 1989, como una llamada al inconsciente a través de un diálogo ficticio entre un cineasta vivo y un cineasta muerto. En *Sans Soleil* persiste la relación epistolar a través de las cartas enviadas por el cameraman Sandor Krasna desde Guinea Bissau, Japón o el San Francisco de *Vértigo* a una misteriosa lectora –es sabido que la pasión por la heteronimia le lleva a Marker a buscar alteridades existenciales para preservar su propia identidad–, pero el film se abre a configuraciones diversas como un ensayo sobre el “imperio de los signos”. (Ivelise Pernio-la ha hecho notar las afinidades conceptuales y estéticas de *L’empire des signes* (1970) de Barthes, *Sans Soleil* (1982) de Marker y *Tokyo-Ga* (1985) de Wenders, tres ensayos que escenifican la mirada europea sobre el enigma oriental, pero también sobre el cine, la memoria de una generación y el simulacro del artificio). En esa misma línea se parapeta la portentosa *Livel Five*, un extraño *film de famille* modernizado con la tecnología digital: una mujer, una computadora y un interlocutor invisible, trabajan sobre múltiples sentimientos de pérdida: de la vida y del amor contra la muerte, de la memoria contra el olvido, de lo real y lo virtual, de las mentiras de la Historia, de la manipulación de las imágenes y de su resistencia a esta quirurgia... En suma, la obra ensayística de Chris Marker constituye un permanente *découpage* sobre diferentes zonas de la historia y de la memoria (como si de un mosaico se tratara, al modo del CD-rom *Immemory*).

Esta escritura en primera persona tiene muchos frentes. La preponderancia de los nombres franceses en este terreno –Marker, Pollet, Varda, Comolli, Cavalier– se debe a su excelente factura pero también al hecho de que la mayoría de compiladores académicos del ensayismo documental sean franceses que arriman el ascua a su molino. Hasta fechas recientes el mundo académico europeo ignoraba el ingente, aunque

desperdigado, trabajo que se ha realizado desde nuestro país fuera de cualquier ortodoxia documental (huelga recordar los trabajos de Erice, Guerin, Jordá, Isaki Lacuesta...) o las propuestas del documentalismo reflexivo inglés (Stephen Dwoskin, Patrick Keiller, Chris Petit...), tal vez oscurecido por la sombra alargada de Grierson y Jennings. Por lo demás, la práctica documental no se limita a dar testimonio de una realidad sino que quiere negociar con ella, no necesita expandirse hacia el exterior, puede encerrarse en un piso o abandonarse a la contemplación y la travesía existencial en curso. De Johan van der Keuken a Pedro Costa, de Wang Bing a Peter Forgács y Victor Kossakovski hay una práctica documental subjetiva hecha de travesías existenciales y singulares arabescos que parten de la opacidad de lo real para forzar analíticamente sus trazos.

Tales serían las poderosas y obstinadas tareas del nuevo documental entre los escombros del cine único. Todas estas experiencias plantean cuestiones sobre los límites del cine documental y remiten a esa condición proteica y fluida del ensayo filmico. El ensayo nos sale al paso en muchos terrenos y desde lugares no habituales, desborda sus marcos audiovisuales antes incluso de que adquiriera cartas de naturaleza específica, que en su amalgama tal vez le sean definitivamente vedados. Ignoro si el vaticinio de Alexandre Astruc de que “el lenguaje del cine no es ni el de la ficción ni el de los reportajes, sino el del ensayo” y de que necesita “desligarse de la dictadura de la fotografía y de la representación fiel de la realidad para convertirse en lugar de paso de lo abstracto”, tiene visos de ser expuesto. Sesenta años después de su formulación no parece que la historia se comporte de manera razonable en relación al dispositivo cine. Pero hay una conciencia de que el ensayismo ofrece un campo de experiencias amplísimo, de que es un formato

**La práctica documental no se limita a dar testimonio de una realidad sino que quiere negociar con ella**

antídoto frente a tanta imagen formateada, de que las barreras y las convenciones genéricas han de romperse so pena de asfixiar el campo artístico de maniobras. Si el cine quiere salir de esa libertad vigilada en la que se mantiene encerrado, forzosamente va a tener que recurrir a esos “movimientos del pensar” que diría Wittgenstein, a esa respiración discontinua que permite escenificar ideas, pensar en imágenes.

## **OBRAS DE CONSULTA:<sup>1</sup>**

- Jacques Aumont. *A quoi pensent les films*. Ed. Segquier, París, 1996.
- Raymond Bellour. *L'entre-images II. Mots Images*. Pol, París, 1999.
- Alain Bergala. *Nul mieux que Godard*. Cahiers Essai, París, 1999.
- Philippe Dubois (ed.). *Recherches sur Chris Marker*. Théorème, n° 6, Presses Sorbone Nouvelle, París, 2002.
- Pietro Montani. *Modelli non letterari nel cinema*. Bulzoni ed., Roma, 1999.
- Jonathan Rosenbaum. *Placing Movies. The Practice of Film Criticism*. University of California Press, Berkeley, 1995.

<sup>1</sup> *Sólo retenemos aquí las no incluidas ya en la bibliografía final [N. del ed.]*



# UNA FILMOGRAFIA DEL CINE-ENSAYO

En este apunte filmográfico de carácter provisional se han incluido los títulos que hemos podido ver y otros que se mencionan en los diversos estudios; pero no hay dos recuentos que coincidan y algunos mencionan títulos realmente oscuros. La obra de algunos directores (Marker, Farocki, Godard, Kluge, Bitomsky, Arlyck, muchos cortos de Varda) es usualmente ensayística, por lo que comparecen tan solo con algunos títulos emblemáticos. Para apreciar mejor la evolución, o la genealogía, de esta forma, hemos elegido una presentación por orden cronológico.

**\* Las películas marcadas con un asterisco y subrayadas en azul se incluyen en el ciclo itinerante sobre el film-ensayo**

LAS HURDES/TIERRA SIN PAN. Luis Buñuel, 1932, España, 27'  
 NUIT ET BROUILLARD. Alain Resnais, 1955, Francia, 31'  
 LES MAÎTRES FOUS. Jean Rouch, 1955, Francia, 36'  
 MEDITERRANÉE. Jean-Daniel Pollet, 1963, Francia, 45'  
 LA RABBIA. Pier Paolo Pasolini (y Giovanni Guareschi), 1963, Italia, 53'  
 SKIZBE/NACALO (EL PRINCIPIO). Artavazd Peleshian, 1967, Unión  
 Soviética, 10'  
 COFFEA ARÁBIGA. Nicolás Guillén Landrián, 1968, Cuba, 18'  
 APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA. Pier Paolo Pasolini, 1970,  
 Italia, 55'  
 LE CHAGRIN ET LA PITIÉ. Marcel Ophuls, 1969-1971, Francia, 260'  
 LETTER TO JANE. Jean-Luc Godard, 1972, Francia, 52'  
 REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA. Jonas Mekas, USA,  
 1972, 82'  
 F FOR FAKE (FRAUDE). Orson Welles, 1973, Francia-Irán-Alemania, 85'  
 ICI ET AILLEURS. Jean-Luc Godard, 1974, Francia, 50'  
 NEWS FROM HOME. Chantal Akerman, 1975, USA, 85'  
 LOST, LOST, LOST. Jonas Mekas, 1976, USA, 180'  
 MABABANGONG BANGUNGOT (THE PERFUMED NIGHTMARE).  
 Kidlat Tahimik, 1976, Filipinas, 93'  
 FILMING OTHELLO. Orson Welles, 1978, USA, 70'  
 DAUGHTER RITE. Michelle Citron, 1978, USA, 55'  
 DE GRANDS EVÈNEMENTS ET DES GENS ORDINAIRES. Raoul Ruiz,  
 Francia, 1978, 63'  
 DIE PATRIOTIN. Alexander Kluge, 1979, Alemania, 120'  
 POTO AND CABENGO. Jean-Pierre Gorin, 1979, USA, 77'  
 AN ACQUIRED TASTE. Ralph Arlyck, 1981, USA, 26'  
 LA GUERRE D'UN SEUL HOMME. Edgardo Cozarinsky, 1981,  
 Francia/Alemania, 109'  
 LETTRE À FREDDY BUACHE. Jean-Luc Godard, 1982, Francia, 11'  
 SANS SOLEIL. Chris Marker, 1982, Francia, 104'  
 SCÉNARIO DU FILM PASSION. Jean-Luc Godard, 1982, Francia, 54', vídeo  
 REASSEMBLAGE. Trinh T. Minh-ha, 1982, USA/Senegal, 40'  
 MER DARE (NUESTRO SIGLO). Artavazd Peleshian, 1982, Unión Soviética, 48'  
 LETTRE D'ALAIN CAVALIER. Alain Cavalier, 1982, Francia, 14'

LETTRES D'AMOUR EN SOMALIE. Frédéric Mitterrand, 1982, Francia, 100'  
 ULYSSE. Agnès Varda, 1983, Francia, 22'  
 DEUTSCHLANDBILDER. Hartmut Bitomsky, 1983, Alemania, 60'  
 DIE MACHT DER GEFÜHL (El poder de la emoción). Alexander Kluge,  
 1983, Alemania, 115'  
 VISUAL ESSAYS: ORIGINS OF FILM. Al Razutis, 1973-84, Canadá, 65'  
 [Incluye los segmentos LUMIERE'S TRAIN, MELIES CATALOG,  
 SEQUELS IN TRANSFIGURED TIME, GHOST: IMAGE, FOR  
 ARTAUD y STORMING THE WINTER PALACE]  
 FAR FROM POLAND. Jill Godmilow, 1984, USA, 106'  
 HOME IMPROVEMENTS. Robert Frank, 1984/85, USA, 29'  
 NAKED SPACES: LIVING IS ROUND. Trinh T. Minh-ha, 1985, USA, 135'  
 TOKYO-GA. Wim Wenders, 1985, Alemania, 92'  
 SHERMAN'S MARCH. Ross McElwee, USA, 1986, 157'  
 REICHSAUTOBAHN. Hartmut Bitomsky, 1986, Alemania, 93'  
 I DO NOT KNOW WHAT IT IS I AM LIKE. Bill Viola, 1986, USA, 89', vídeo  
 HANDSWORTH SONGS. John Akomfrah, 1986, Gran Bretaña, 61'  
 REVOLUTIONS HAPPEN LIKE REFRAINS IN A SONG. Nick Deocampo,  
 1987, FILIPINAS, 85'  
 LA VALSE DES MEDIAS. Luc Moullet, 1987, Francia, 27'  
 PLAIN TALK AND COMMON SENSE. Jon Jost, 1987, USA, 117'  
 A PROPOSITION IS A PICTURE. Steve Hawley, 1987, Gran Bretaña, 25',  
 vídeo  
 ODE TO THE NEW PREHISTORY. Peggy Awesh, 1987, USA, 22', super-8  
 THE LAST OF ENGLAND. Derek Jarman, 1987, Gran Bretaña, 87'  
 LIGHTNING OVER BRADDOCK : A RUST BOWL FANTASY. Tony  
 Bubba, 1988, USA, 80'  
 UNE HISTOIRE DU VENT. Joris Ivens/Marceline Loridan, Francia, 1988, 80'  
 BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES (IMÁGENES  
 DEL MUNDO E INSCRIPCIÓN DE LA GUERRA). Harun Farocki, 1988,  
 Alemania, 75'  
 LOOKING FOR LANGSTON. Isaac Julien, 1988, Gran Bretaña, 45'  
 ROUTE ONE. Robert Kramer, 1989, Francia, 240'  
 TONGUES UNTIED. Marlon Riggs, 1989, USA, 55', vídeo  
 I'M BRITISH, BUT... Gurinder Chadha, 1989, Gran Bretaña, 30'  
 ROGER AND ME. Michael Moore, 1989, USA, 91'

CURRENT EVENTS. Ralph Arlyck, 1989, USA, 38' / 56'

SURNAME VIET, GIVEN NAME NAM. Trinh T. Minh-ha, 1989, USA, 108m'

A SPY IN THE HOUSE THAT RUTH BUILT. Vanalyne Green, 1989, USA, 30', vídeo

MR. HOOVER AND I. Emile de Antonio, 1989, USA, 90'

SINK OR SWIM. Su Friedrich, 1990, USA, 48'

LE TOMBEAU D'ALEXANDRE. Chris Marker, 1991, Francia, 100', vídeo

TRIBULATION 99. Craig Baldwin, 1991, USA, 48'

HISTORY AND MEMORY. Rea Tajiri, 1991, USA, 32', vídeo

NOTEBOOK ON CITIES AND CLOTHES. Wim Wenders, 1991, Alemania, 79'

VITAL SIGNS. Barbara Hammer, 1991, USA, 9'

ALLAH TANTOU. David Achkar, 1991, Francia/Guinea, 62'

BERLIN 10/90. Robert Kramer, 1991, Francia, 64', vídeo

BULLETS FOR BREAKFAST. Holly Fisher, 1991, USA, 77'

NITRATE KISSES. Barbara Hammer, 1992, USA, 67'

DIE UNHEIMLICHEN FRAUEN. Birgit Hein, 1992, Alemania, 63'

ROCK HUDSON'S HOME MOVIES. Mark Rappaport, 1992, USA, 63', vídeo

THE PANAMA DECEPTION. Barbara Trent, 1992, USA, 91'

DAS BLEIBT, DAS KOMMT NIE WIEDER. Herbert Schwarze, 1989-92, Alemania, 81'

OUT WEST. Cordelia Swann, 1992, USA, 15', vídeo

SAMMELSURTIUM. Volker Koepp, 1992, Alemania, 108'

A QUESTION OF COLOR. Kathe Sandler, 1993, USA, 56'

SILVERLAKE LIFE: THE VIEW FROM HERE. Tom Joslin & Peter Friedman, 1993, USA, 99'

LADONI. Artur Aristakisjan, 1993, Rusia, 90'

CARO DIARIO. Nanni Moretti, 1994, Italia/Francia, 100'

LONDON. Patrick Keiller, 1994, Gran Bretaña, 82'

NO SEX LAST NIGHT (DOUBLE BIND). Sophie Calle/Greg Shepard, 1992/95, Francia, 73'

COMPLAINTS OF A DUTIFUL DAUGHTER. Deborah Hoffman, 1994, USA, 44', vídeo

BONTOC EULOGY. Marlon Fuentes, 1995, USA, 60', vídeo

RECONSTRUCTION. Laurence Green, 1995, Canadá, 21'

FROM THE JOURNALS OF JEAN SEBERG. Mark Rappaport, 1995, USA, 97', vídeo

JLG/JLG: AUTO PORTRAIT DE DÉCEMBRE. Jean-Luc Godard, 1995, Francia, 62'

AFRIQUES: COMMENT ÇA VA AVEC LA DOULEUR? Raymond Depardon, 1996, Francia, 165'

CHILE. LA MEMORIA OBSTINADA. Patricio Guzmán, 1997, Chile/Canadá, 52'

FAMILY NAME. Macky Alston, 1997, USA, 89'

PRIVATE WARS. Nick Deocampo, 1997, Filipinas, 67'

ROBINSON IN SPACE. Patrick Keiller, 1997, Gran Bretaña, 78'

STILLEBEN. Harun Farocki, 1997, Alemania, 56'

THE FALCONER. Chris Petit, 1998, Gran Bretaña, 45', vídeo

MORT À VIGNOLE. Olivier Smolders, 1998, Bélgica, 25'

PURE CHUTNEY. Sanjeev Chatterjee & Amitava Kumar, 1998, USA, 43'

REGRET TO INFORM. Barbara Sonneborn, 1998, USA, 72'

HISTOIRE(S) DU CINÉMA. Jean-Luc Godard, (1988-)1998, Francia, 214', vídeo

ONE OF US. Susan Korda, 1999, USA, 48'

DE GROTE VAKANTIE. Johan van der Keuken, 1999, Holanda, 145'

PERFORMING THE BORDER. Ursula Biemann, 1999, Austria, 42', vídeo,

\* PASSING DRAMA. Angela Melitopoulos, 1999, Alemania, 66', vídeo

RABBIT IN THE MOON. Emiko Omori, 1999, USA, 87', vídeo

ICH WAR HITLERS SKLAVE (I WAS A SLAVE LABOURER). Luke Holland, 1999, Alemania, 60', vídeo

CECI EST UNE PIPE. Pierre Trividic y Patrick-Mario Bernard, 1999, Francia, 56'

LES GLANEURS ET LA GLANEUSE (LOS ESPIGADORES Y LA ESPIGADORA). Agnès Varda, 2000, Francia, 79'

\* HISTORY LESSONS. Barbara Hammer, 2000, USA, 65'

\* THE FANCY. Elizabeth Subrin, 2000, USA, 36', vídeo

THESE ARE NOT MY IMAGES (NEITHER THERE NOR HERE). Irit Batsry, 2000, Francia, 80', vídeo

THE SWEETEST SOUND. Alan Berliner, 2001, USA, 60'

PRÜFSTAND 7. Robert Bramkamp, 2001, Alemania, 111'

AUGE/MASCHINE. Harun Farocki, 2001, Alemania, 25'

B-52. Hartmut Bitomsky, 2001, Alemania, 120'

PORTO DA MINHA INFANCIA. Manoel de Oliveira, 2001, Portugal, 61'  
 LOS JUSTOS. José Antonio Zorrilla, 2001, España, vídeo  
 PROFIT AND NOTHING BUT. Raoul Peck, 2002, 52', vídeo  
 \* [EAT SLEEP NO WOMAN. Heiner Stadler, 2002, Alemania, 77'](#)  
 TEXAS SUNRISE. Lluís Escartín, 2002, España, 17', vídeo  
 \* [BALNEARIOS. Mariano Llinás, 2002, Argentina, 80'](#)  
 THE FIVE OBSTRUCTIONS (CINCO CONDICIONES). Jorgen Leth y  
 Lars Von Trier, 2003, Dinamarca, 90'  
 \* [BRIGHT LEAVES. Ross McElwee, 2003, USA, 107'](#)  
 \* [LOS RUBIOS. Albertina Carri, 2003, Argentina, 89'](#)  
 \* [LOS ANGELES PLAYS ITSELF. Thom Andersen, 2003, USA, 169'](#)  
 HANS IM GLÜCK/LUCKY JACK. Peter Liechti, 2003, Suiza, 90'  
 RÉVEIL. Mohamed Zineddaine, 2003, Marruecos, 78'  
 \* [SUICIDE. Shelly Silver, 2003, USA, 70', vídeo](#)  
 A DIARY FROM THE NEXT WORLD. Oxana Barkovskaya, 2003, RUSIA,  
 27', vídeo  
 SUPERSIZE ME: A FILM OF EPIC PORTIONS. Morgan Spurlock, 2004,  
 USA, 100'  
 NOTES FOR A COASTLINE. Zoë Roland, 2004, Nueva Zelanda, 26', vídeo  
 \* [NOVEMBER. Hito Steyer, 2004, Alemania, 32', vídeo](#)  
 \* [FOLLOWING SEAN. Ralph Arlyck, USA, 2004, 88'](#)  
 \* [ENERGY COUNTRY. Deborah Stratman, 2004, 15', vídeo,](#)  
 \* [THE ISTER. David Barison y Daniel Ross, 2005, Australia, 180'](#)  
 HETKET JOTKA JÄIVÄT (Y ENVYBORG). Pia Andell, 2005, Finlandia, 51',  
 vídeo  
 \* [WIDE AWAKE. Alan Berliner, 2006, USA, 90'](#)  
 UNREQUITED LOVE. Chris Petit, 2006, Gran Bretaña, 77', vídeo



# BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL CINE-ENSAYO

## I. REVISTAS y CATÁLOGOS

- Allen, Jeanne. "Self-Reflexivity in Documentary", Cine Tracts, vol. 1/2, 1977.
- Alter, Nora M. "The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's Images of the World and the Inscription of War", New German Critique, n° 68, primavera-verano de 1996.
- Alter, Nora M. "Mourning, Sound, and Vision: Jean-Luc Godard's *JLG/JLG*", Camera Obscura, n° 44, vol. 15/2, 2000.
- Aprà, Adriano. "Note sul cinema saggistico", Catálogo festival Filmmaker (Milán), 1996.
- Arthur, Paul. "Essay Questions", Film Comment, vol. 39/1, enero-febrero de 2003.
- Astric, Sylvie (ed.). *Le film-essai: identification d'un genre*. Catálogo, Centre Pompidou, París, mayo de 2000.
- Augen-Blick, n° 10, Marburg, 1991. Monográfico coordinado por H. Möbius: "Versuche über den Essayfilm".
- Bellour, Raymond (ed.). *Eye for I: Video Self-Portraits, A Traveling Exhibition*. Independent Curators Inc., Nueva York, 1989.
- Bergala, Alain. "Qu'est-ce qu'un film-essai?", en Astric 2000.
- Blümlinger, Christa. "Harun Farocki: l'art du possible", Trafic, n° 46, otoño de 2002 [traducción inglesa en Biemann 2003].
- BREF. Le magazine du courtmetrage, n° 65, marzo-abril de 2005. Dossier "Les essais cinématographiques".
- Brenez, Nicole. "Quatre dimensions de l'essai filmique", en BREF, dossier "Les essais cinématographiques", 2005.
- Català, Josep M. "El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva", Archivos de la Filmoteca, n° 34, 2000.
- Cinema, n° 50, Marburg, 2005. Dossier "Essay".
- Corrigan, Timothy. "The Cinematic Essay: Genre on the Margins", Iris, n° 20, otoño de 1995.
- Delso, Patricia. "Una aproximación al cine-ensayo: La forma de ensayo de Chris Marker en *Sans Soleil*", trabajo de la asignatura "Formas no narrativas", Universidad Carlos III, junio de 2006.
- Kawin, Bruce. "An Outline of Film Voices", Film Quarterly, vol. 38/2, invierno 1984/1985.
- Kermabon, Jacques. "Penser en cinéma", en BREF, dossier "Les essais cinématographiques", 2005.
- Moure, José. "Le cinéma au banc d'essai". Catálogo del festival Côté Court, Pantin (Francia), abril de 2005.

- Renov, Michael. "History and/as Autobiography: The Essayistic in Film & Video," *Frame/Work*, vol. 2/3, 1989.
- Tode, Thomas. "L'ange de la beauté: Critique et utopie dans *La Rabbia*, Pier Paolo Pasolini", *Cinémathèque*, n° 12, París, 1997 [orig. en alemán en *Cinema*, n° 39, 1993].
- Tode, Thomas. "I am not what I am: *Portrait of Gina*, Orson Welles", *Cinémathèque*, n° 14, París, 1998 [en alemán en *Cinema*, n° 45, 2000].
- Tode, Thomas. "Ein Bild ist ein Argument. Hans Richter und die Anfänge des Filmmessays", *Navigationen*, n° 2, febrero de 2002.
- Tode, Thomas. "Farockiana", *Filmblatt*, n° 9, Berlín, invierno 1998/99 [en francés en *Hors-Champ*, n° 2, Lausanne, mayo 1999].
- Weinrichter, Antonio. "Subjetividad, Impostura, Apropiación: en la Zona donde el documental pierde su honesto nombre". *Archivos de la Filmoteca*, n° 30, octubre 1998.
- Weinrichter, Antonio. "Una forma que piensa: notas sobre la tradición ensayística europea", ponencia en el CICEC (I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo), Barcelona, junio 2005, publicada en cd-rom.

## 2. LIBROS

- Alter, Nora M. *Projecting History. German NonFiction Cinema 1967-2000*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 2002.
- Arthur, Paul. "The Resurgence of History and the Avant-Garde Essay Film", en Arthur, *A Line of Sight. American Avant-Garde Film since 1965*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005.
- Astruc, Alexandre. "Nacimiento de una nueva vanguardia: la *Caméra-stylo*", traducido en Joaquín Romaguera y Homero Alsina (eds.) *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1998 [orig. de 1948].
- Baumgartel, Tilman. *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki*. Werkmonographie eines Autorenfilmers. b-books, Berlin, 1998.
- Bazin, André. "Lettre de Sibérie", *France-Observateur*, 30 de octubre de 1958. Traducido en N. E. Mayo, M. Expósito, E. R. Mauriz (eds.) *Chris Marker: retorno a la memoria del cineasta*. Ed. de La Mirada, Barcelona, 2000.
- Biemann, Ursula (ed.). *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. Springer, Vienna, 2003.
- Blümlinger, Christa y Constantin Wulff (eds.). *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen film*. Sonderzahl, Vienna, 1992.
- Brenez, Nicole. "L'Étude visuelle. Puissances d'une forme cinématographique (Al Razutis, Ken Jacobs, Brian de Palma)", en Jacques Aumont (ed.). *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions*. Cinémathèque Française, París, 1996.

- Català, Josep M. “Film-ensayo y vanguardia”, en Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (eds.) *Documental y vanguardia*. Cátedra, Madrid, 2005.
- Català, Josep M. “La forma ensayo en Marker”, en Ortega y Weinrichter, 2006.
- Cerdán, Josetxo. “El misterio Christian François”, en Ortega y Weinrichter, 2006.
- Citron, Michelle. “Fleeing from Documentary: Autobiographical Film/Video and the ‘Ethics of Responsibility’”, en Diane Waldman y Janet Walker (eds.) *Feminism and Documentary*, University of Minnesota Press, 1999, Minneapolis.
- Dermody, Susan. “The Pressure of the Unconscious upon the Image: The Subjective Voice in Documentary”, en Leslie Devereaux y Roger Hillman (eds.) *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1995.
- Elsaesser, Thomas (ed.). *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*. Amsterdam University Press, 2004. Ver en especial la sección “Documenting the Life of Ideas? Farocki and the ‘Essay Film’ ”.
- Giannetti, Louis D. “Godard’s *Masculin Féminin*: The Cinematic Essay”, en Giannetti, *Godard and Others. Essays on Film Form*. Fairleigh Dickinson University Press, Cranbury, 1975.
- Kämper, Birgit y Thomas Tode (eds.) *Chris Marker Film-essayist*. Institut Français de Munich/CICIM, 1997.
- Lane, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. University of Wisconsin Press, Madison, 2002.
- Leboutte, Patrick. *Ces films qui nous regardent*. Médiathèque de la communauté française de Belgique, 2002.
- Liandrat-Guigues, Suzanne y Murielle Gagnebin (eds.) *L’Essai et le cinéma*. Champ Vallon, París, 2004.
- Lopate, Phillip. “In Search of the Centaur: The Essay-Film”, en Charles Warren (ed.) *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*. Wesleyan University Press, Hanover, 1996 [traducido en este volumen].
- Macdonald, Kevin y Mark Cousins (eds.). *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*. Faber&Faber, Londres, 1996. Ver en especial el capítulo 8, “The Essayists”.
- Mekas, Jonas. “The Diary Film (A Lecture on *Reminiscences of a Journey to Lithuania*)”, conferencia de 1972 publicada en P. Adams Sitney (ed.) *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York University Press, 1978.
- Ortega, María Luisa y Antonio Weinrichter (eds.). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, T&B y Festival de Las Palmas, Madrid, 2006 [contiene una bibliografía actualizada sobre Marker].

- Renov, Michael y Erika Suderburg (eds.). *Resolutions: Contemporary Video Practices*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.
- Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004. Ver en especial los capítulos “*Lost, Lost, Lost: Mekas as Essayist*”, “*New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-verité Age*” y “*The Electronic Essay*”.
- Hans Richter, “*Der Filmessay: Eine neue Form des Dokumentarfilms*” (1940), incluido en Blümlinger y Wulff, 1992 [traducido en este volumen].
- Ruby, Jay. “*The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film*” (1977), en Alan Rosenthal (ed.) *New Challenges for Documentary*. University of California Press, Berkeley, 1988 (2ª ed.: 2005).
- Russell, Catherine. *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Duke University Press, Durham, 1999.
- Scherer, Christina. *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*. Wilhelm Fink Verlag, Munich, 2001.
- Sitney, P. Adams. “*Autobiography in Avant-Garde Film*”, en Sitney (ed.) *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*. Anthology Film Archives, Nueva York, 1978.
- Weinrichter, Antonio. “*Hacia un cine de ensayo*”, en *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, T&B y Festival de Las Palmas, Madrid, 2004.

### 3. ENSAYO LITERARIO

- Adorno, T. W. “*El ensayo como forma*”, en *Notas de literatura*, Taurus, Barcelona, 1962.
- Arenas Cruz, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997 [contiene una abundante bibliografía].
- Aullón de Haro, Pedro. *Teoría del ensayo*. Ed. Verbum, Madrid, 1992.
- Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre: Rhétorique de l'autoportrait*. Seuil, París, 1980 [trad. inglesa: *Poetics of the Literary Self-Portrait*, New York University Press, 1991].
- Bensmaïa, Reda. *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.
- Dumont, François (ed.). *Approches de l'essai*. Éditions Nota bene, Québec, 2003.
- Good, Graham. “*The Essay and Criticism*”, en *The Observing Self: Rediscovery of the Essay*. Routledge, Londres, 1988.
- Savater, Fernando. “*Pórtico: El ensayista como rebelde y como doctrinario*”, en *Impertinencias y desafíos*, Ed. Legasa, Madrid, 1981.









