



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

CAMPO DE CONOCIMIENTO EN LITERATURA COMPARADA

**IMAGEN Y PALABRA: LA SUBJETIVIDAD AUTORAL COMO ESTRATEGIA  
ESTÉTICA EN EL ENSAYO FÍLMICO**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTOR EN LETRAS

**PRESENTA:**  
ADRIANA BELLAMY ORTIZ

TUTOR: DRA. NOEMÍ NOVELL MONROY  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

DRA. AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DRA. LILIANA IRENE WEINBERG MARCHEVSKY  
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

CDMX, ENERO, 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo I. Hacia una definición de ensayo	
I.1 Lukács, Bense y Adorno.....	15
I.2 El ensayo literario: orígenes y perspectivas.....	33
Capítulo II. El ensayo filmico: una genealogía.....	47
Capítulo III. El ensayo filmico: tres modos de la subjetividad (Marker, Farocki y Varda).....	82
III.1 Chris Marker	
1.a Semblanza.....	95
1.b <i>Sans soleil</i> .....	104
III.2 Harun Farocki	
2.a Semblanza.....	133
2.b <i>Bilder der Welt und Inschrift des Krieges</i> .....	141
III.3 Agnès Varda	
3.a Semblanza.....	163
3.b <i>Les Glaneurs et la glaneuse</i> .....	172
Capítulo IV. La subjetividad autoral o el yo en el mundo: el discurso creado en el ensayo literario y en el filmico.....	192
VI.1 La tridimensionalidad: el yo, el juicio y la forma; el ensayo como crítica; el montaje como herramienta del pensamiento.....	193
VI.2 La subjetividad ensayística.....	207
VI.3 Relaciones textuales y filmicas: imagen y palabra.....	215
VI.4 La voz.....	221
VI.5 El punto de vista y las imágenes-discurso.....	228

Conclusiones.....	241
Imágenes.....	253
Bibliografía.....	277

## Agradecimientos:

A Noemí Novell, por su apoyo incondicional, lectura dedicada, interés y compromiso. Este arduo y valioso trayecto no hubiera sido posible sin tu guía y amistad.

A Aurora Piñeiro por sus valiosas aportaciones que enriquecieron de manera medular este trabajo.

A Liliana Weinberg por las semillas de investigación y enseñarme el amplio horizonte de los caminos del ensayo.

A Efrén Giraldo por aceptar ser parte de este proyecto y seguir la conversación entre ensayos.

A Jorge Ayala Blanco por la infinidad de lecturas, filmes y por ser mi mentor incansable de vida y obra.

A mi familia (Hopy, Clara, Carlos) por ser mi luz y estructura en todo este largo recorrido, les quiero.

A mis amigos Santiago, Rocío, Ev, Isidro, Prax, Carlos, Alberto y todos aquellos que compartieron las oscilaciones de estos años de investigación.

*A nadie debemos estar tan agradecidos como a aquellos que, en una época tan inhumana como la nuestra, fortalecen el elemento humano que hay en nosotros; aquellos que nos exhortan a no renunciar a lo único indeleble que poseemos, nuestro yo más íntimo, a pesar de todas las presiones y obligaciones externas, temporales, estatales o políticas. Pues sólo aquel que se mantiene libre frente a todo y a todos, conserva y aumenta la libertad en la tierra.*

(Stefan Zweig, Montaigne)

## *Introducción*

Tratar de definir el ensayo en el cine pareciera ser una empresa destinada a la imposibilidad, pues esta forma escapa a toda definición que la encierre al interior de ciertos límites. La misma dificultad que se encuentra en los intentos por crear una tipología sobre la ensayística en literatura se complejiza al tratar de abordar el fenómeno en el cine, sobre todo si consideramos que, a diferencia de la vasta tradición literaria de la que parte, son contados los títulos adscritos a este género.

Entre los primeros asuntos a tener en cuenta es que el ensayo, en ninguno de los dos casos, podrá ser concebido sólo a partir de una determinación clásica de género. No obstante, se podrían elegir las pautas que reúnen un grupo de textos relacionados por características en común. Si se comprende el ensayo como la gran creación literaria de la modernidad, una producción textual altamente elaborada que oscila entre lo artístico y lo científico, lo poético y lo prosístico, vemos el dilema que ha enfrentado la historia literaria al intentar trazar tanto genealogías precisas del ensayo como principios que conformen su identidad dentro de un sistema de géneros. La perspectiva metodológica que guiará las reflexiones en este trabajo de investigación se deriva de cuatro propuestas principales en torno de los géneros

ensayísticos de las cuales se extraerán algunas líneas de orientación para abordar su homólogo filmico.

La serie de textos considerados como ensayísticos se origina en la tradición secular de Michel de Montaigne y Francis Bacon y, desde su surgimiento, su inserción en la historiografía literaria ha sido problemática. Para Carballo Picazo, aunque en algunos estudios se han buscado los precursores remotos del ensayo en las obras clásicas de Platón, Séneca y Plutarco, puede decirse que el ensayo tiene su origen, incluso la palabra misma y su uso para designar una obra específica, en Montaigne (1954: 104). Forma discursiva no tradicional que se constituye en las lindes de la antigua tríada de los géneros literarios, el ensayo se anuncia a sí mismo como un nuevo tipo de texto donde la presencia del autor pone en primera instancia la noción de subjetividad que, por un lado, se aleja del discurso filosófico y, por otro, critica la idea de neutralidad. Para otros autores, como Cervera, la solidez del sistema triádico vinculado a la poética literaria enfrenta una confusión constante desde la aparición del ensayo como nueva categoría:

Los géneros literarios eran tres, y tres habían de serlo, y cuando se trató de incluir el ensayo, y podemos seguirlo de cerca en los recorridos de Paul Hernadi o del propio G. Genette, todo era un intento de miscelánea compleja donde bajo la categoría de ‘Didácticos’ (tomada del viejo Diomedes), o bien ‘Argumentativos’ (en la tradición de la Retórica) se intentaba aunar dentro de un criterio enunciativo y expresivo-temático (prosa doctrinal) todo aquello que permitiera incluir al mismo tiempo la Biografía, la Historiografía, la Filosofía, la Estética (Tratados de Pintura o Música), el libro de educación de Príncipes, etc. De ese modo se amalgamaron en tal casilla tradiciones normativas y géneros con una historia muy variada. (2005: 181)

En su primera edición de *Les essais* (1580), Montaigne identificaba su escritura como un acto de buena fe caracterizado, sobre todo, por la mediación de una voz autoral entre un tema determinado y el lector; reflexiones sobre un estado de cosas, ejercicio hermenéutico y afirmación de un “yo” que revela su propio proceso de conocimiento. Es éste el punto axial

que conduce a destacar la operación reflexiva crítica del ensayo literario, la tensión discursiva desde el autor —forma híbrida particular, descrita por la célebre frase de Alfonso Reyes “centauro de los géneros” (1996: 403)—como el criterio principal por el que se configura y se determina la identidad del ensayo filmico.

Estas investigaciones se enlazan con otra propuesta de clasificación planteada por Pedro Aullón de Haro, para quien el carácter heterogéneo de los géneros ensayísticos “pretende abarcar sin restricciones un extenso ámbito de producción textual que posee como rasgo característico general, puro y simple, la reflexión sea cual fuere el adjetivo que según los casos pueda adosarse a ese término o sea cual fuere el objeto a que dicha reflexión se aplique” (1992: 98). Para varios de estos autores el ensayo carece de una estructura determinada o convencional, es decir, una disposición textual fácilmente clasificable. No obstante, podríamos señalar que uno de los rasgos distintivos es la tendencia a la reflexividad, lo cual implica que la presencia autoral tendrá una significación distinta a la que tiene en la novela o en la poesía. El ensayo encarna el momento de un acontecimiento que involucra al emisor como generador de un espacio íntimo y público a la vez, imposible de concebir sin la instancia receptora. Así, desde los orígenes mismos de la palabra, proveniente del latín *exagium*, se nos revela la vocación de esta forma literaria de desplazar o experimentar, de llevar a cabo un proceso interpretativo que enlaza mundo, ensayista y lector.

Siguiendo a María Elena Arenas Cruz, si concebimos el ensayo como una clase de textos podemos encontrar una aproximación bastante completa de la ensayística en dos sentidos: tanto en sus funciones o estrategias textuales (en el nivel semántico, sintáctico y pragmático) como en su constitución histórica (1997: 21). La propuesta y metodología de Arenas Cruz, de la que me ocuparé en el primer capítulo, permite ampliar este panorama e introducir una categoría distinta, la de los textos argumentativos, dentro del gran sistema de clasificaciones



tradicionales de género. Entre sus aportaciones principales se encuentra el género argumentativo como herramienta teórica para agrupar un conjunto de textos de carácter primordialmente reflexivo, elemento crucial que se abordará más adelante.

Aquí podemos empezar a trazar algunas de las características para abordar el fenómeno del ensayo en cine, muchas de ellas heredadas de la clasificación literaria y, por tanto, acompañadas de las mismas dificultades al tratar de establecer una posible delimitación genérica. Dada la disparidad de criterios, al considerar el ensayo como un tipo de texto propio del género argumentativo encontramos un marco de definición que, sin ser conclusivo o determinante, permite analizar las variaciones formales en ambos medios de expresión artística. Así, sobre los diversos estudios ya mencionados es posible derivar una serie de rasgos en común a partir de su identificación en un conjunto de textos, aunque no todos compartan las mismas características:

- tratamiento de todos los temas a partir de un yo meditativo y central
- fusión de lo privado y personal con lo intelectual y conceptual
- situacionalidad
- énfasis en la experiencia
- actitud comentativa del yo en el mundo
- libertad y flexibilidad para organizar los contenidos semánticos. (Weinberg, 2004: 33)

De este modo el ensayo no renuncia a los intentos explicativos sobre su forma, pues como ejercicio de fuerzas vitales se convierte en una búsqueda y cuestionamiento abiertos, tentativa de eternizar lo efímero y correlación fundamental entre conciencia y mundo. Mediante esta caracterización, el ensayo revela la actitud personalista de un autor que organiza los textos no según un criterio temático sino con la finalidad de construir un discurso donde el lenguaje y el pensamiento son uno. Como en cualquier otro ámbito de producción literaria, al recorrer la historia del ensayo se pueden descubrir tanto normas internas como fenómenos de permanencia y cambio. En este sentido, entender el ensayo como un nuevo paradigma que

reúne una suma de casos (desde la referencia central y personalista de Montaigne, cuyo modelo será asumido y transformado por autores como Bacon o en el siglo XVIII por Voltaire, Defoe, Addison o Steele, hasta su desarrollo en la edad contemporánea en autores como Unamuno, Ortega y Gasset, Borges, Paz, Huxley, Orwell, White, por citar algunos de una larga lista) revela un mundo de construcción discursiva extenso. En el seno mismo de su trabajo coyuntural, sintaxis de la yuxtaposición de voces y conceptos utilizados no de manera lógico-racional, el ensayo da cuenta de su propia génesis. De este modo, en las variedades históricas, en las relaciones establecidas en cada texto se llega a afirmar un tipo de vinculación mucho más complejo y sutil que la mera presencia de un “yo”.

Ahora bien, en el caso del ensayo en cine este proceso se complica, sobre todo al enfrentarse con la parvedad de títulos pertenecientes a esta categoría y al angosto territorio de estudios teóricos dedicados a abordar sus características. Al igual que con su homólogo literario, uno de los principales obstáculos es la asistematicidad de un género que evade todo intento de estructurar sus elementos tanto en el aspecto pragmático como en el retórico. Por lo señalado hasta ahora, es posible afirmar que, en literatura, el ensayo tiene la singularidad de definirse y pensarse a partir de un texto matriz, *Les essais* de Montaigne, que no solamente se refieren con el título al género mismo sino a la creación de éste, al esquema o esbozo de sus contornos y, si nos ajustamos a las propuestas revisadas hasta el momento, también se emplea para designar un tipo de texto como prosa no ficcional de vocación argumentativa. Ahora bien, partiendo de estas asociaciones surgidas al utilizar la palabra ensayo y rastrear sus orígenes, cabría preguntarse qué sucede con el cine, ¿acaso existe un filme matriz o de referencia sobre el cual extraer una posible definición de la forma cinematográfica del ensayo: ensayo filmado, ensayo filmico, ensayo cinematográfico o filme-ensayo? (Liandrat-Guigues y Gagnebin, 2004: 24).

Para esbozar una explicación potencial, en uno y otro caso, habrá que rastrear cuáles fueron las razones que condujeron al nacimiento y desarrollo de la ensayística; un escenario donde la escritura toma el papel central y revela un yo que no se puede separar de lo que escribe. El ensayo produce fisuras en el discurso del saber, momentos de discrepancia en los que se suspende la posibilidad de conclusión. La escritura como voluntad crítica, pensamiento de lo heterogéneo y lo indeterminado, descubre un sujeto que se muestra en la coyuntura y la circunstancia. Esta conversión supone un giro estético en el cual el ensayismo va más allá de la irrupción del yo del autor y se constituye como un lenguaje que integra su propio modo de enunciación en el campo de sus reflexiones, manifestación de tensiones irresolubles destinada a desafiar los cánones de su tiempo.

Como podemos observar, el cine ha hecho uso del término obtenido de la literatura para dar cuenta de este desplazamiento referencial dentro de sí y poder abordar ciertas obras que son inclasificables dentro de la nomenclatura cinematográfica tradicional (ni filmes de ficción o documentales o experimentales),<sup>1</sup> que demandan ser aprehendidas según los criterios utilizados por un campo artístico vecino. Al utilizar el término ensayo se afirma de este modo una afiliación y la voluntad de inscribirse dentro de una tradición alimentada de escepticismo: aquella del ensayo literario, forma del pensar cuya etimología, como mencioné anteriormente, sugiere un ejercicio reflexivo, una puesta en equilibrio, examen, prueba, experimentación, tanteo o aproximación sucesiva, experiencia del mundo, de la vida y de sí mismo. La principal diferencia entre ambas creaciones es que en el ensayo literario existe la palabra hecha escritura, mientras que en el cine la palabra forma parte de la interacción entre

---

<sup>1</sup> Para futuras referencias es necesario señalar que utilizaré los términos ensayo filmico, ensayo cinematográfico, cine ensayo, filme ensayo para designar este fenómeno de creación artística, pues en la mayoría de los estudios se utilizan de manera sinónima, lo cual evidencia que es un género en construcción.

imagen, montaje y sonido, un ir y venir entre imagen y palabra. No obstante, la ensayística en los dos medios genera un nuevo espacio discursivo, un pensamiento vivo donde las contradicciones del yo encuentran un medio de expresión. En efecto, se dibuja un horizonte de perspectivas múltiples que conforma un género inacabado<sup>2</sup> con opción de extenderse o continuarse según la disposición de este yo.

De manera similar a lo ocurrido con los estudios sobre el ensayo literario, los problemas definitorios encontrados en los escritos sobre el ensayo fílmico exponen la dificultad de encontrar modelos cinematográficos de cine ensayo integral; sucede con más frecuencia que un ensayo se inserte en un género para así poder reflexionar sobre él (pensemos en *Lettre de Sibérie* [*Carta desde Siberia*, 1957]) o también podemos encontrar fragmentos ensayísticos en películas de ficción como en los filmes de Godard o Wenders (García Martínez, 2006: 86). En comparación con la ensayística literaria, el concepto de cine ensayo es, hasta cierto punto, actual y con frecuencia se ha utilizado para denominar una forma híbrida<sup>3</sup> que combina las dos categorías cinematográficas dominantes: la ficción y el documental.

Aunque se ha convertido en una idea elusiva, cierta parte de la crítica ha intentado darle un estatuto teórico-conceptual preciso al preguntarse sobre sus métodos, técnicas,

---

<sup>2</sup> Según Beatriz Sarlo ésta es una de las distinciones significativas entre el tratado y el ensayo: “El plan del ensayo debe ser descubierto en sus restos... una forma del ensayo es la pregunta y su desenlace no necesariamente ofrece una respuesta, sino una nueva pregunta bordeando lo que no se sabe, después del ensayo un nuevo horizonte para usar una frase de Proust. Otra forma del ensayo es la afirmación radical, cuya radicalidad, precisamente, desencaja los pasos argumentativos. La incompletud del ensayo es su regla porque si se completara daría cierre a una forma que se caracteriza en cambio, por desafiar la clausura”. (2001: 17-18)

<sup>3</sup> Incluso, para algunos autores la única constante en los estudios sobre el tema es la inestabilidad teórica del fenómeno estudiado: “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”. (Weinrichter, 2007:12)

propósitos.<sup>4</sup> El reto de estudiar un tipo de películas inclasificables que cada vez reinventen su forma y tema es subrayado por Nora Alter al reconocer que el cine ensayo no admite una taxonomía rigurosa y se distingue por una clara voluntad transgenérica: “[the essay] is not a genre, as it strives to be beyond formal, conceptual and social constraint. Like ‘heresy’ in the Adornean literary essay, the essay film disrespects traditional boundaries, is transgressive both structurally and conceptually, it is self-reflective and self-reflexive” (citado en Rascaroli, 2009: 24).

Esta condición transgresora del cine ensayo que lo emparenta con el ensayo literario se constata al tratar de constreñirlo a la categoría documental:

The relation between documentary and essay-film is uneasy at best. They are often mistaken for each other; frequently a work starts off as an essay-film and then runs for cover to the protective camouflage of the documentary. Roughly speaking, the essay-film is a sub-genre of the documentary (it must be, since it shelved that way in video rental stores). At times however, they behave like two different beasts. (Lopate, 1992: 22)

Sin embargo, existe una reconocible línea divisoria que los distancia: en el cine ensayo, el trabajo filmico no parte de la realidad,<sup>5</sup> sino de representaciones sonoras y visuales— dependientes de su contrato con lo real— pero que se amalgaman dejando visibles las huellas de un proceso de pensamiento, el proceso de reflexión se encuentra justamente en las imágenes, al jugar con sus tensiones, su carácter no reconciliado. Mediante este mecanismo el ensayo se ubica en una zona indeterminada entre la no-ficción<sup>6</sup> y la ficción, mezcla entre

---

<sup>4</sup> El mayor dilema que enfrentan la mayoría de los estudios sobre el ensayo filmico no es sólo la disparidad de criterios sino también la imposibilidad de utilizar una categoría que funcione sin ser demasiado limitada o tan abierta y arbitraria que todo pueda incluirse y, por tanto, se convierta en irrelevante. (*ibidem*: 24)

<sup>5</sup> Baste recordar a uno de los fundadores del documental, John Grierson quien elabora los principios de este tipo de cine basados en la revelación de lo real a través de la manipulación del material documental mediante técnicas de edición que él denomina formativas; este proceso se resume en la conocida frase “tratamiento creativo de la realidad” (Emonds, Grierson y Meran Barsam, 1990: 72-75).

<sup>6</sup> En otra relación más entre el ensayo literario y el cinematográfico, la revisión de Arenas sobre la ensayística literaria ofrece interesantes sugerencias y vías de comunicación en la teorización sobre la forma: “También es frecuente en las clasificaciones del ámbito anglosajón considerar estas clases de textos [del género argumentativo] como *non fiction*, criterio que hace hincapié en la índole del referente de estos textos, integrado

realidad y creación discursiva que se convierte en el objeto de su meditación fílmica (García Martínez, 2006: 87).

En su estudio sobre el fenómeno ensayístico en el cine, Phillip Lopate se da a la tarea de sintetizar cinco cualidades principales para considerar un filme ensayo: presencia de la palabra (hablada, subtitulada o a través de intertítulos), representación de una voz única (puede ser una voz colaborativa siempre y cuando se constituya en una sola perspectiva), el intento de la voz enunciativa para elaborar una línea de discurso sobre un problema o acontecimiento, debe contener un punto de vista personal, no sólo información y, finalmente, caracterizarse por un lenguaje elocuente. Sin embargo, pareciera que este listado inicial requiere algunos intentos de matización; el propio Lopate reconoce la mayor objeción a su sistema: ninguno de estos elementos se refiere al tratamiento de imágenes, algo fundamental siempre que se define lo audiovisual (1992: 19).

Suzanne Liandrat-Guigues traza los primeros usos de la palabra ensayo para referirse al cine de Eisenstein —quien describía *Octubre* como un compendio de ensayos sobre una serie de temas, idea que vuelve a surgir en su intento de filmar *El Capital*— hasta su empleo como expresión definitoria por Hans Richter en los años cuarenta.<sup>7</sup> El texto de Richter es una de las contribuciones más importantes para los estudios generales sobre la forma ensayística como una derivación, pero también una traición al documental, a medio camino entre la intelectualidad y la emoción, al hacer visible aquello que no lo es. En él señala que el cine

---

fundamentalmente por elementos semánticos procedentes de la realidad efectiva. Este problema clasificatorio de ‘la degradación del ensayo en la no ficción’ se explicaría desde un punto de vista social e histórico, como la progresiva desaparición en nuestra sociedad de aquel discurso que servía para expresar una opinión contrastable, difundida por lo general a través de los libros, que han sido sustituidos por el discurso mass-mediático” (1997: 23). En el segundo capítulo, abordaré las diferencias de uso entre el término documental y no-ficción.

<sup>7</sup> “Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms” publicado el 24 de agosto de 1940 en *Nationalzeitung*. El texto de Nora Alter “Memory essays” analiza varios extractos de este ensayo (Biemann, 2008: 12-23).

ensayo no se reconoce en los procedimientos tradicionales del documental, pues propone alejarse de los modos corrientes de representación cronológica y de registro fidedigno en favor de una expresión plástica, subjetiva.

Este intento de poner en práctica el pensamiento de otros y el propio es algo que no se aleja de las intenciones originales de Montaigne. Pues con él se manifiestan las distintas modulaciones del yo, generador de sentido, que se interpreta a sí mismo en relación con los acontecimientos y con su escritura. Unos años más adelante, en 1949, Alexandre Astruc, el autor de la *caméra-stylo*, anunciaba el nacimiento de un cine cuyo lenguaje no era el de la ficción o el reportaje sino el del ensayo:

L'œuvre doit selon Astruc offrir une sorte de « paysage intérieur » de l'auteur, conserver la trace d'un *je* dont la conscience de soi se dépose dans le travail de l'écriture. Le film-essai doit se libérer de la « dictature de la photographie », ouvrir un passage vers la représentation abstraite de la réalité et permettre au cinéaste de dire je comme le romancier ou le poète, et [de] signer de sa hantise les cathédrales oscillantes de sa pellicule comme van Gogh a su parler de lui-même avec une chaise posée sur un carrelage de cuisine. (Liandrat-Guigues y Gagnebin, 2004: 51).

El ensayo cinematográfico surge, de este modo, como un género de la desenvoltura y la libertad, afán de exponer las angustias de una nueva manera de ver y sentir, una suma de negociaciones y seducciones. Así, la situación enunciativa que predomina en el cine ensayo revalúa las nociones de desgarre, de colisión, de lo híbrido, del reencadenamiento e incluso del exceso de sentido. Si nos referimos, por ejemplo, a algunos cineastas importantes que trabajaron de algún u otro modo con lo ensayístico como Rossellini —quien cuando filma *La edad de hierro* estaba más interesado en las ideas que en su materialización cinematográfica—, Buñuel, Pollet, Passolini, etcétera, vemos que ya desde estos primeros

intentos la forma y el contenido de las películas son organizados a partir de una meditación propia del filme, donde se juega con la representación de las palabras y las cosas.<sup>8</sup>

Para Català la importancia de la forma proviene de este doble nivel del ensayo: "...uno a través del que se 'persigue' un objeto, un tema (o varios); y otro por el que este tema se expresa estéticamente: el entramado, el carácter híbrido, está expresándose a la vez que se expresa el propio tema. La forma sube claramente a la superficie..." (2005: 138) En efecto, en este sentido, la "enunciación discursiva experiencial comentativa" que se contempla como un principio de construcción textual y de comunicación en el ensayo literario, estructura también el entramado de significaciones del ensayo filmico, opuesto por naturaleza a la continuidad o la cronología.

El ensayo cinematográfico concebido de este modo implica riesgos. Se podría asociar a un determinado modo de lenguaje, una reescritura y poética del pensamiento cuya praxis está dotada de un eminente poder demiúrgico, convirtiéndose, como bien señalaba Adorno, en herejía, puesta en crisis, proposición insolente e insólita. Resulta interesante señalar las contradicciones que subyacen estas características obligadas a coexistir bajo la unidad de una definición. En este trayecto de tentativas múltiples por circunscribir el ensayo cinematográfico, percibimos los abismos de la confrontación entre varias de las tesis sobre la constitución del ensayo como género. Por tal razón, es condición suficiente y punto de partida distinguir que el ensayo escapa a los procedimientos esquemáticos de una historiografía teórica estricta. También será necesario admitir que su desarrollo, lejos de ser homogéneo, remite a lo inacabado, a una forma sin origen o que repiensa el origen. El ensayo

---

<sup>8</sup> El ensayo podría entenderse, de este modo, en el sentido foucaultiano como otro orden de lenguaje, donde las cosas no mantienen un orden continuo en sus identidades, sino que son replanteadas, reconfiguradas en otros 'lugares' de sentido (Foucault, 1968: 49-52).



como forma (tanto literaria como cinematográfica) se prolonga en un proceso disparejo lleno de tensiones internas, enjambre de filiaciones donde se perfila un tablero de potenciales eidéticos de la presencia.

En esta vía, el ensayo es siempre *meta-*, pues se trata de reconfigurar las fronteras, el remanente o el punto intermedio. No obstante, y sobre todo en el cine ensayo, esta condición metafílmica revela que, a pesar de que el acento se ponga en las ideas, el género desemboca en fondo y forma: se reflexiona mediante imágenes, *en y por* las imágenes: “El verdadero ensayo fílmico no pretende ilustrar una meditación previa –por muy conceptual o abstracta que sea– o acompañarla con imágenes alusivas al concepto, sino de construir su significado *con y en* esas imágenes y sonidos” (García Martínez, 2006: 96-8).

Al repasar el pequeño inventario realizado hasta el momento faltaría considerar un elemento más que reúne la ensayística literaria y la cinematográfica. Si la reflexión interrumpida y la fragmentación se han convertido en seña de identidad de varios textos y películas, donde el ensayista, como un “vagabundo intelectual” en palabras de Harold Bloom, guía al lector-espectador por vías inexploradas, la subjetividad desde esta perspectiva se entrega a la experimentación para inscribir el “yo” en sus cavilaciones, meandros del pensamiento. Así, mediante la puesta en práctica de variadas reinenciones y en la apelación directa al receptor, el ensayo enriquece el entramado hermenéutico donde la presencia autoral nos brinda una serie de consideraciones sobre el mundo cuyo desarrollo, como apuntaba Musil, no es fortuito o contingente. Esto es evidente en el ensayo fílmico donde la exploración socio-histórica y la exploración del sí-mismo se unen. Y se remite al verdadero objetivo del ensayismo, reconocer las condiciones que determinan esa forma de enunciación (literaria o cinematográfica):

Plus que jamais, me semble-t-il, l'auteur de l'essai au cinéma dépend d'une exigence non plus seulement régrédiente mais progrédiente, contemporaine d'une complicité critique : la présence, à même l'auteur, d'un spectateur tout à la fois lecteur, auditeur, contemplateur, dialogueur, « disputeur », attentif à mettre l'œuvre en crise et prolongeant, somme toute, l'initiative encore hésitante, voire balbutiante, ou tout au contraire conquérante du réalisateur qui propose un jeu harmonieux ou à contretemps, voire dissonant, d'images, de verbes et de sons, jeu inédit selon lui. (Liandrat-Guigues y Gagnebin, 2004: 14)

En este breve tránsito por la percepción crítica del ensayo podemos reconocer los distintos andamiajes asociados tanto a un orden de argumentación articulado como un entramado heterogéneo de yuxtaposiciones y conflictos imposibles de dirimir. Por lo tanto, este trabajo de investigación propone revisar la noción de cine ensayo a partir de su relación directa con la modalidad literaria. Es decir, observar de qué manera las dificultades que han rodeado los intentos de aproximación categorial genérica de los textos ensayísticos se trasladan al ámbito cinematográfico y cómo el discurso del ensayo se vuelve condición de posibilidad del género mismo en ambos medios de expresión artística.

En el primer capítulo, los ejes analíticos derivados de las tres grandes teorías dedicadas a analizar el ensayo como categoría separada (Georgy Lukács, Max Bense y T. W. Adorno, en orden cronológico) se añadirán a los dispositivos discursivos señalados en esta sección introductoria. Se partirá de una caracterización operativa del término a partir de su génesis en la ensayística de Montaigne donde se demuestra el valor literario del ensayo como “enunciación discursiva experiencial comentativa” (Weinberg, 2004: 49). En el segundo capítulo se realizará una revisión del horizonte teórico cinematográfico que ha abordado la noción de filme ensayo y se vinculará, en el tercer capítulo, con el análisis de tres ejemplos representativos de algunas de las corrientes más importantes del cine-ensayismo: *Sans soleil* (*Sin sol*, 1983) de Chris Marker, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (*Imágenes del mundo y epígrafes de guerra*, 1988) de Harun Farocki y, finalmente, *Les Glaneurs et la*

*glaneuse* (*Los cosechadores y yo*, 2000)<sup>9</sup> de Agnès Varda. Este corpus contempla la complejidad de modos de producción del cine ensayo que opera dentro de un determinado horizonte social e histórico relacionado con las prácticas del cine moderno.<sup>10</sup>

Finalmente, mediante el análisis particular y el trabajo de semejanzas/diferencias entre los ejemplos ensayísticos literarios y filmicos elegidos, se podrá identificar un número de rasgos medulares del ensayismo en general que, de manera específica, se sostiene en las posibilidades discursivas de una subjetividad pronunciada. Con esta tesis, espero contribuir a las investigaciones elaboradas hasta el momento sobre la categoría ensayística e introducir el estudio del cine ensayismo en nuestro país como aportación importante dentro de la disciplina comparatista, con un enfoque en las relaciones intermediales entre los campos literario y cinematográfico.

---

<sup>9</sup> Utilizaré en la primera mención el título original de los filmes, seguido de su traducción al español (en el caso de que se haya realizado una traducción a otra lengua para su exhibición). Si no, se mantendrá el título original.

<sup>10</sup> Debo aclarar que, en la selección de obras, decidí dejar fuera a Jean-Luc Godard porque su obra monumental ensayística, *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998), rebasa las dimensiones de extensión y trabajo de esta tesis. No obstante, será una referencia que retomaré en varios momentos de mi argumentación.

## Capítulo I: Hacia una definición de ensayo

### I.1 Lukács, Bense y Adorno

La importancia que el ensayo ha adquirido en los últimos tiempos se refleja en la producción de estudios críticos enfocados tanto en su constitución histórica como en su consolidación dentro de un marco teórico determinado. Sin embargo, la flexibilidad del género como tal, la imposibilidad de delimitar el concepto, el tono y las fronteras del ensayo han generado no sólo opiniones variadas sino, en muchas ocasiones, contradictorias. Por un lado, tenemos el horizonte de textos teóricos que tratan de explicar las condiciones literarias, históricas y culturales que dieron lugar al inicio del ensayo y a su desarrollo, en un intento por establecer cierto rigor en la construcción de una tipología específica. Por otro, tenemos los diversos puntos de vista de los propios ensayistas sobre su obra, quienes, de cierta manera, han proporcionado algunos de los criterios utilizados por una tradición crítica. Así, tenemos desde el nacimiento del ensayo, tanto de la palabra como de sus significaciones, con Montaigne; el énfasis nuevamente en el término utilizado por Francis Bacon, “the word is late but the thing is ancient”, hasta, en los siglos siguientes, una pléyade de ensayistas de diversos continentes y lenguas cuya escritura se ha convertido en rótulo creador de una nueva zona literaria.<sup>11</sup>

Frente a la dificultad de una definición satisfactoria, en el presente capítulo se revisará, en líneas generales, qué es el ensayo y, ante todo, cuáles son los rasgos estéticos que permiten vincular la idea de ensayo literario con la de ensayo cinematográfico. Para ello se abordarán

---

<sup>11</sup> En Hispanoamérica, por ejemplo, el ensayo se ha caracterizado por una vasta producción que, sobre todo en el siglo XX, marcará la pauta de un desarrollo intelectual y tendrá una larga lista de exponentes como José Enrique Rodó, José Vasconcelos o José Carlos Mariátegui, además de Alfonso Reyes, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Ernesto Sabato y Germán Arciniegas, por mencionar a algunos. Para un estudio del ensayo hispanoamericano véanse Ernesto Mejía Sánchez *El ensayo actual latinoamericano*. México, Ediciones de Andrea, 1971, Horacio Cerutti Guldberg *El ensayo en nuestra América*. México: UNAM, 1993 y José Miguel Oviedo “*Breve historia del ensayo hispanoamericano*”, Madrid: Alianza Editorial, 1990.

las tres teorías principales sobre el ensayo, elaboradas, siguiendo su orden cronológico, por Lukács, Bense y Adorno. La primera y, sobre todo, la última han sido consideradas como las grandes poéticas sobre el género. Sin embargo, el texto de Bense introduce una serie de elementos que han contribuido a esclarecer ciertos aspectos teóricos sobre la naturaleza del ensayo. Para los propósitos de esta investigación se verá de qué manera estas tres propuestas confluyen en la configuración del ensayo como género literario y su influjo en las reflexiones posteriores sobre la ensayística, al revelar una unión entre la historiografía de géneros y el estudio de las formas. Habrá que aclarar ante todo que en el ámbito de la teoría literaria la noción de género es una de las más problemáticas y controvertidas. En un primer momento se convirtió en una categoría prescriptiva derivada de la *Poética* de Aristóteles que determinó la creación literaria por varios siglos, situación que sería transformada durante el Romanticismo, corriente que enfatizó la importancia de la creación y la figura del autor. La definición convencional de género como entidad inmutable y fija históricamente se liberó así del peso normativista de la teoría clásica y dio paso a un concepto de funcionalidad dinámica.

Desde la perspectiva de la teoría moderna se ha reconocido que el género debe ser estudiado como un fenómeno histórico, un marco de relaciones triangulares entre texto, productor e intérprete, apartado cada vez más de una aproximación teórica idealista en busca de tipos esenciales cuyo contenido y forma permanecen intactos a lo largo del tiempo. Como señala José Antonio Pérez Bowie es, en efecto, en este horizonte donde la relación intertextual se vuelve una herramienta útil y necesaria:

En el centro de las teorías modernas está la idea de relación entre las diversas perspectivas que intervienen en la producción e interpretación de la literatura y el problema de integrarlas a todas. Así Schaeffer, al considerar la obra literaria una “realidad semiótica, compleja y pluridimensional”, afronta el género como un elemento “modificador” y no ya “modelizador.” Al ser concebido como campo de modificación, se destaca la función transformativa, por la cual lo que vale es su inestabilidad, la desviación, su capacidad dialéctica entre la

conservación y la innovación. El concepto de *genericidad hipertextual* acuñado por este autor pone el acento más que en el estudio de las convenciones en el de las transformaciones (todo texto es un hipertexto que deriva de textos precedentes o hipotextos a través de operaciones de transformación o imitación), es decir, en el estudio de “las modalidades de la creatividad literaria”. (2008: 196-197)

Si bien se reconocen las evidentes limitaciones de cualquier marco clasificatorio, para los propósitos de esta investigación me centraré en la propuesta de Alastair Fowler, pues me parece uno de los intentos taxonómicos más eficaces de la teoría genológica contemporánea. Aunque desarrollaré este tema con mayor amplitud en el tercer capítulo, mencionaré una característica por demás importante que se vinculará a los planteamientos de Arenas Cruz tratados al final de este capítulo. Para Fowler, la idea de género no es únicamente una lista de características sobre un texto, sino un marco mediador entre el texto, el autor y el lector. Este análisis sitúa las obras en un contexto de producción y lectura específicos que, lejos de constreñir el texto, amplía sus posibilidades de interpretación.

Desde este punto de vista, el placer de reconocer un texto como parte de un determinado género puede modular las expectativas del lector-espectador y crear comunidades interpretativas, incluso evaluar el estatus de lectura de un texto, por ejemplo, si es o no ficcional: “readers learn genres gradually, usually through unconscious familiarization” (Fowler, 1989: 215). Esta concepción de género permite distinguir a un lector-receptor-espectador que no es pasivo en el consumo de un género determinado, sino que participa de manera activa en el proceso de construcción de sentido de un texto. En esta mecánica de reconocimiento, de repetición y diferencia, se crean tanto un código compartido desde el punto de vista de la semiótica como distintos posicionamientos del sujeto receptor: “genre specification can therefore be traced in the different functions of subjectivity each produces, and in their different modes of addressing the spectator” (Gledhill, 1999: 138). Podría decirse que esta idea de género crea un sujeto de interpretación distinto al cual podemos vincular con

la posición del sujeto creador del texto literario. En el caso del ensayo este enlace es uno de los rasgos fundamentales para entender la estructura discursiva del género en la que ahondaré en los párrafos siguientes. Por lo discutido hasta el momento, si bien varios estudios sobre la ensayística reconocen los obstáculos para alcanzar una delimitación genérica, tampoco podemos hablar de su imposibilidad. Habría que repensar, antes que nada, cierto esquema que aboga a favor de un texto puramente artístico, no genérico y sin relación alguna con otros géneros; en palabras de Derrida: “a text cannot belong to no genre, it cannot be without... a genre. Every text participates in one or several genres, there is no genre-less text” (1981: 61). Aquí encontramos, entonces, un punto de partida fundamental que permitirá organizar esta investigación hacia una serie de características que funcionen como marco de orientación para la ensayística literaria y cinematográfica.

Como se mencionó en la parte introductoria, pensar en la categoría de ensayo implica reflexionar de manera simultánea en la génesis de la palabra misma. Montaigne concibe el sentido literario del término *essai* no sólo para definir una obra de creación peculiar sino también para señalar un modo de construcción de una clase de textos y la posibilidad de explorar un género específico diferenciado de lo poético o lo novelístico. Por tanto, en la búsqueda de la caracterización del ensayo, además de los diversos aspectos semánticos del término, es conveniente remontarse a los orígenes etimológicos de la palabra, pues *exagium* no solamente implica la acción de equilibrar, ponderar, sino también de evaluar y por ende de examinar algo. Esta idea de examen, que proviene de la misma raíz común de *exigo*, *exigere*, servirá para designar la actividad de ensayar, experimentar, así como de contemplar los resultados del ensayo mismo.<sup>12</sup> El primer sentido revela el proceso de la percepción, la

---

<sup>12</sup> Starobinski realiza una revisión extensa de los orígenes y usos de la palabra ensayo en un intento no sólo de definición del género sino también de sus diferentes productos textuales: “Cerca del término se halla examen:

operación mediante la cual es posible distinguir las propiedades de una cosa, y el segundo, los resultados de esa examinación, la serie de relaciones establecidas, los contornos que han organizado el orden, las conexiones, la composición de las partes de un texto determinado. (Liandrat-Guiges, 2004: 95-7).<sup>13</sup>

Podríamos decir que estos dos caminos interpretativos de la acepción ensayo revelan las condiciones de posibilidad que lo propician, máxime si entendemos que su gestación como forma discursiva se basa en la expresión del proceso del pensar de una voz autoral así como la perspectiva personal hacia la materia o tema a tratar: “El ‘modo de pensar’ engendra la forma [...] Pero en el caso del ensayo, se trata precisamente de que esa actividad de experimentación y prueba deja huellas en el texto: al leer el ensayo vamos descubriendo el despliegue de una idea, de un juicio” (Weinberg, 2004: 43).

En esta reflexión general sobre la palabra ensayo podemos anticipar algunas cuestiones constitutivas. El ensayo representa un discurso que muestra su propio proceso constructivo, articulaciones de un lenguaje que se refiere a sí mismo, donde la escritura se convierte en el tema principal. En efecto, se verá que las teorías de Lukács, Bense y Adorno ponen al descubierto ciertos puntos que contribuyen a ampliar la idea de dimensión enunciativa-autoral como eje de las relaciones comparativas entre ensayo literario y fílmico.

---

aguja o lengüeta del fiel de la balanza y, por extensión, acto de pensar, examen, control. Pero otra acepción de examen designa el enjambre de las abejas, la bandada de los pájaros. La etimología común sería el verbo *exigo*, empujar hacia afuera, expulsar, más tarde exigir. Desde luego, es muy tentador que el sentido nuclear de las palabras actuales deba resultar de lo que han significado en un remoto pasado. Decir ensayo es decir pesada exigente, examen atento, pero también enjambre verbal que supera su impulso” (1998: 31).

<sup>13</sup> Según José Luis Gómez-Martínez el ensayo “no pretende probar nada, y por ello no presenta resultados, sino desarrollos que se exponen en un proceso dialógico en el que el lector constituye una parte integral” (1998: 85). No obstante, creo que tanto la idea de experimentación como la de resultado deben ser entendidas como virtudes de la exposición sobre un tema determinado donde las reflexiones del ensayista incitan ese mismo proceso de experimentación en el lector, conduciéndolo a una nueva forma de entendimiento. Esta idea será abordada por Bense.



El texto *Sobre la esencia y forma del ensayo*, escrito por un joven Lukács en 1910, constituye la primera reflexión teórica de importancia sobre el género. En él se señala la peculiaridad del ensayo como un escrito cuyo destino es la forma, punto de vista que problematiza la escritura y transformación profunda de la vida misma:

Hay pues vivencias que no podrían ser expresadas por ningún gesto y que, sin embargo, ansían expresión: la intelectualidad, la conceptualidad como vivencia sentimental, como realidad inmediata, como principio espontáneo de existencia; la concepción del mundo en su desnuda pureza, como acontecimiento anímico, como fuerza motora de la vida. (1985: 23)

Para Lukács el arte produce imagen y significación y aspira a alcanzar un equilibrio, una unidad en la multiplicidad de las cosas. Las paradojas entre el arte y la vida, se ven reflejadas también en los dos medios de expresión escrita: la poesía y la crítica. Así, mientras la poesía toma sus motivos de la vida, para el ensayo el arte sirve como modelo y sustancia del discurso. A su juicio, entonces, el ensayo es expresión de la crítica, camino que en su preguntar problematiza la relación de la vida, el ser humano y el destino, lo cual siempre estará marcado por la cuestión de la forma:

Por eso estos escritos hablan de las formas. El crítico es aquel que ve el elemento del destino en las formas, aquel cuya vivencia más intensa es el contenido anímico que las formas contienen indirecta e inconscientemente. La forma es su gran vivencia; es como realidad inmediata lo que tiene naturaleza de imagen, lo realmente vivo de sus escritos. La fuerza de esta vivencia da vida propia a esa forma nacida de una consideración simbólica de los símbolos de la vida. Se convierte esa forma en una concepción del mundo, en un punto de vista, en una toma de posición respecto de la vida de la que ha nacido; en una posibilidad de transformar la vida misma y crearla de nuevo. El momento crucial del crítico, el momento de su destino, es, pues, aquel en el cual las cosas devienen formas: el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que estaban más acá y más allá de la forma reciben una forma, se funden y adensan en forma. Es el instante místico de la unificación de lo externo y lo interno, del alma y de la forma. (1985: 24)

Al considerar la forma como destino, el ensayo se revela como intelectualización de una experiencia donde el ensayista medita sobre sí mismo en una búsqueda por “encontrarse y

construir algo propio con lo propio” (1985: 35). El ensayo pone en relación dos esferas distintas: la del conocimiento y la de la creación artística, la de la filosofía y la poesía, pues las producciones conceptuales y simbólicas siempre están ligadas a un mundo y una voz. El ensayo como ejercicio mostrativo de fuerzas vitales estará, por ende, vinculado a la preponderancia del “yo” y a cómo éste interviene en el tratamiento del material con el que se matiza la escritura. Para Lukács, el ensayo es un género artístico de configuración propia, donde lo esencial no es el juicio que se ejerce sino el proceso mismo de juzgar. Por lo tanto, el ensayo no realiza una creación primigenia de las cosas del mundo planteadas en la exposición o explicación de un tema determinado, sino siempre se ocupa de elementos ya dados, se concentra en el trabajo mental ejercido sobre la vida misma:

El ensayo habla siempre ya de algo formado o, en el mejor de los casos, de algo que ya ha existido en otra ocasión; es, pues, por su esencia por lo que no extrae cosas nuevas de una nada vacía, sino que meramente ordena de nuevo las que ya en algún momento estuvieron vivas. Y como sólo las ordena de nuevo, como no forma algo nuevo a partir de lo informe, está también vinculado a ellas, debe decir siempre “la verdad” sobre ellas, hallar expresión para su esencia. (1985: 28)

De tal manera, en esta primera aproximación teórica sobre el género encontramos ya delineados los tres componentes principales de caracterización del ensayo: el juicio, el yo y la forma. El juicio entendido no como juicio concluyente o sentencia absoluta sino como ejercicio del pensar donde se pone en juego la comprensión del mundo de un yo con la finalidad de conocerse a sí mismo desde múltiples perspectivas. Para el pensador húngaro, la forma no es un plan o categoría lógica que cristalice la organización del ensayo, más bien, vehículo de expresión para tratar un tema o asunto determinado; la forma en el ensayo siempre tiene un carácter tentativo y si acaso sigue un tipo de lógica, ésta será la lógica de la

*complicatio*.<sup>14</sup> Pues se trata de un cauce de comunicación en el que se cruzan series semánticas heterogéneas y el horizonte trazado por la argumentación será proporcional a la complejización de la materia tratada, de algo ya dado.

Siempre que se plantea la condición del texto ensayístico observamos que una de las cuestiones recurrentes es la pregunta por la forma. Justamente, la aplicación de los modelos teóricos literarios enfocados en el texto como instancia comunicativa o como sistema es insuficiente. Lukács enfatiza el carácter inacabado del ensayo, pues, a diferencia de la poesía, su forma todavía no ha concluido el proceso de independencia. Y esta particularidad será una de las afirmaciones radicales que se encontrará en los estudios posteriores sobre el género ensayístico, una forma que rechaza cualquier formulación última; que, como apunta Beatriz Sarlo, desafía la clausura. Quisiera partir, entonces, de esta idea de forma para ver de qué manera es retomada por Bense y Adorno.

En el artículo “Sobre el ensayo y su prosa”, Max Bense al considerar la unidad entre la ciencia, la moral y el arte, denomina el ensayo como un *confinium* entre poesía y prosa, creación y tendencia, lo ético y lo estético. De manera similar a lo que hace Montaigne en la presentación de sus ensayos, al evaluar la raíz misma de la palabra y su adecuación a la obra que designan, Bense indaga la significación de “ensayo” en alemán para llegar a un concepto clave en la caracterización de la ensayística, el ensayo como expresión de un método experimental. Sin embargo, este procedimiento se encuentra en franca rivalidad frente al método seguido por la ciencia, que demuestra regularidades y describe un fenómeno de manera analítica, deductiva y axiomática. En Bense esto es justo lo que diferencia el ensayo

---

<sup>14</sup> Para Reda Bensmaïa, éste es uno de los puntos fundamentales que distingue al ensayo de cualquier otro tipo de texto argumentativo, complicar las relaciones posibles entre series de significados existentes, movimiento perpetuo del lenguaje. Desde luego, Bensmaïa hace alusión a las normas de construcción del discurso de la retórica clásica: *exordium*, *narratio*, *dispositio*, etcétera (1987: 13-14).

del tratado, la idea de intento, de componer experimentando; el ensayista reflexiona, pregunta sobre un objeto abordado desde diversas perspectivas bajo las circunstancias creadas por la escritura. Sin embargo, el “yo” como subjetividad se repliega para dar paso a la propia experimentación del discurso; quien escribe ensayísticamente cuestiona, prueba su tema, se distancia de él, lo abandona y regresa de nuevo con otros ángulos sobre la materia:

Quien “intenta” algo entonces en el ensayo no es propiamente la subjetividad escritural: ella produce las condiciones bajo las cuales se situará un objeto en relación con una configuración literaria. No se intenta escribir, no se intenta conocer: se intenta ver cómo se comporta un tema literariamente, se plantea por tanto una pregunta, se experimenta con un tema. Vemos al respecto que lo ensayístico no reside sólo en la forma literaria en la cual queda redactado algo, sino que el contenido, el objeto de que se trata, aparece como ensayístico pues aparece bajo ciertas condiciones. (2004: 25)

Si para Bense la subjetividad no es central en la caracterización del ensayo, esto no significa que la figura del ensayista se deje a un lado, pues las frases y elementos del discurso ensayístico se vislumbran como “fragmentos de una conversación plena de sentido”. Es decir, se generan las condiciones bajo las cuales surge un intercambio entre un “yo” y un “otro”, subjetividad y sujetividad<sup>15</sup> enlazadas, en donde los tejidos del lenguaje evidencian un pensamiento crítico, puntual u oscilante, recreado en las posibilidades del juego combinatorio del lenguaje. De manera similar a Lukács, del planteamiento de Bense se desprende otra reflexión sobre la forma del ensayo en su relación con la crítica, el ensayo puede ser una categoría epistemológica posible que se encuentra entre el estado estético, creativo y el ético:

El ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu. Puesto que quien critica, quien debe necesariamente experimentar, debe generar las condiciones bajo las cuales pueda surgir con seguridad un nuevo tema, de manera distintiva respecto de cada autor, y por sobre todo probar la vigencia de su tema, ensayar,

---

<sup>15</sup> “Es posible hablar de ‘subjetividad’ en cuanto el autor puede manifestar su peculiaridad, su estilo personal, así como también su inconfundible forma de reaccionar ante un tema o problema. [...] Por otra parte, existen rasgos que yo comparto por mi pertenencia a una época, un grupo, una generación, una patria de origen, un género, una profesión u otros. [...] Este paso de la subjetividad a la sujetividad puede advertirse en el frecuente cambio entre el ‘yo’ y el ‘nosotros’ del ensayista” (Weinberg, 2004: 39).

puesto que éste es ya con certeza el sentido de la reducida variación que un tema experimenta a través de sus críticos. (2004: 27)

El ensayo es, entonces, forma representativa, no deductiva ni sistemática que en una doble actividad de diálogo e interpretación pone en relación un tema y sus variaciones, suma de casos que produce un modelo abierto de construcción discursiva. Bense realiza un recuento de dos tipos de ensayística<sup>16</sup> para llegar a definir los rasgos del ensayo propiamente literario. Para el pensador alemán, el ensayista es un creador incansable de configuraciones posibles sobre un tema y es, ciertamente, esta *ars* combinatoria la que constituye el sentido del experimento-ensayo en sí, el despliegue de una fuerza imaginativa donde, en forma similar a Lukács, no se muestran nuevos objetos sino nuevas perspectivas de los mismos.

Ahora bien, Adorno retoma algunos conceptos fundamentales de estas dos teorías y las lleva al terreno de la crítica a la razón al plantear el ensayo como un ejercicio de hiperinterpretación. Continúa la línea propuesta por Lukács al considerar la materia de trabajo del ensayo como algo ya formado, reflejo del “ocio infantil, que se inflama sin escrúpulos con lo que otros ya han hecho” (1962: 12). No obstante, este interpretar no se da de manera pasiva, pues, aunque el ensayo rechaza el procedimiento científico y la idea de método, eso no implica que se separe de la idea de mediación. Si en principio para Lukács el ensayo todavía no ha encontrado una madurez o independencia, para Adorno la forma ensayística funciona como un modelo dinámico que encarna una experiencia espiritual, a través de una ordenación transitoria de sus conceptos, no absolutos sino como deriva y reconfiguración constante:

---

<sup>16</sup> Para Bense existe un tipo de ensayística científica y, para distinguirla de la literaria, establece una división entre los conceptos de belleza intelectual (*Schöngesistige*) y finura intelectual (*Feingeistige*); lo ensayístico de belleza intelectual está más cercano al espacio poético, a una claridad más intuitiva que racional, mientras que lo ensayístico de fineza intelectual tiene una inclinación hacia la lógica, analiza y descompone un tema al elegir “el estilo de la razón brillante” (2004: 28).

No es posible obtener pasivamente por interpretación algo que no haya sido introducido al mismo tiempo por un interpretar activo. Los criterios de esta actividad son la compatibilidad de la interpretación con el texto y la fuerza que tenga la interpretación para llevar juntos a lenguaje los elementos del objeto. Con esto se acerca el ensayo a cierta independencia estética que es fácil reprocharle tomándola por mero préstamo del arte, del cual empero, el ensayo se diferencia por su medio, los conceptos, y por su aspiración a verdad, horra de apariencia estética. Esto es lo que pasa por alto Lukács cuando llama al ensayo forma artística. (1962: 17)

Me parece que en este punto Adorno enfatiza la autonomía formal del ensayo, pues no limita su expresión únicamente a lo artístico, sino que recupera su valor como una forma de la crítica. Es decir, el ensayo presenta una organización discursiva, de exposición trabajada, no jerárquica, pero no ausente de conceptos, pues utiliza una lógica y retórica propias. De tal modo, el ensayo se contrapone a cierta idea de verdad (la verdad del saber absoluto) y desarrolla los pensamientos no a partir de un principio único totalizante sino en: “lo audaz, lo anticipativo, lo prometido y no cumplido totalmente de todo detalle ensayístico [que] arrastra como negación otras tantas audacias; la no verdad en la que el ensayo se intrinca a sabiendas es el elemento de su verdad” (1962: 31).

Se devela en este punto la “herejía” del ensayo como realidad antagónica y escindida, que da cuenta del carácter provisional y falible de sus estructuras y, sin embargo, “obedece a un motivo crítico-gnoseológico” (1962: 26). El ensayo retrocede ante la violencia de la razón filosófica y se rebela mediante su forma abierta, discontinua y variable. En su libertad para tratar los objetos —ya que cuestiona el ideal de claridad epistemológica, desestabiliza el principio de identidad y reconfigura la relación sujeto-objeto—<sup>17</sup> y la autonomía de su exposición, el ensayo (distinguiéndose del ensayo científico o el tratado filosófico) convierte

---

<sup>17</sup> Éste será uno de los principales señalamientos de Adorno al artículo escrito por Bense, pues lo critica por seguir el neopositivismo formalista de la época, tradición a la que Adorno alude durante toda su disquisición sobre el ensayo, sobre todo al abordar la noción de sistema (Aullón de Haro, 1992: 21).

la experiencia personal en la experiencia de la humanidad histórica. En este punto, Adorno recupera, en cierto sentido, lo que ya señalaba Bense al destacar el ensayo como posibilidad de abrir mundo, el movimiento entre la opacidad y la transparencia: “a través de la experiencia ensayística se hace visible el contorno o el perfil de una cosa, el contorno de lo interior y el contorno del exterior, el contorno de su ‘ser así’ para mí” (2004: 27). La apertura del ensayo, entonces, sólo cobra significado gracias a la coordinación de sus elementos, no a su subordinación a una lógica absoluta; por ello se estructura en su propia relativización:

El ensayo urge, más que el procedimiento definitorio, la interacción de sus conceptos en el proceso de la experiencia espiritual. En ésta los conceptos no constituyen un continuo operativo, el pensamiento no procede linealmente y en un solo sentido, sino que los momentos se entretajan como los hilos de una tapicería. (1962: 23)

El ensayista no define conceptos, pues teje palabras, las precisa en el despliegue mismo y las pone en relación con otras palabras hasta llevarlas al límite y abandonarlas a la deriva. Por eso, el ensayo no tiene pretensión de sistema o de totalidad, selecciona fragmentos como su materia y duda del método. En esta idea de introducir “conceptos sin ceremonias” se invoca ya al lector en una especie de sortilegio verbal, donde la libertad del espíritu es también libertad de acción, pensamiento, expresión.

En consecuencia, es posible identificar varias venas temáticas semejantes entre estos tres ejes medulares sobre la forma ensayística. En principio, encontramos la relación fundamental entre la crítica y el ensayo, ya sea si lo concebimos como un “poema intelectual” (Lukács), una “categoría crítica del espíritu” (Bense) o “crítica de la ideología” (Adorno). En segundo lugar, se evidencia que el ensayo como meditación argumentada, tiene una disposición peculiar de su discurso en franca oposición con un método científico y con cierta idea de racionalidad lógica, sistemática; por tal razón, su dimensión vivencial crea un nuevo paradigma del lenguaje. Por último, es necesario resaltar la imposibilidad de delimitación en

la estructura del ensayo, pues el entendimiento pone en marcha una serie de operaciones con un vasto campo de acción para aproximarse a sus temas o argumentos. El ensayo es una forma inestable, desarrollo del pensamiento sobre lo ya dado<sup>18</sup> y como tal asume un carácter parcial que, no obstante, se encuentra ligado al mundo y al devenir histórico. Al transformar la palabra en sentido profundo mediante el tratamiento de los temas el ensayista inscribe su quehacer al plantear un modo de conocimiento no conclusivo, cuyo propósito no es encontrar una verdad general sino el camino recorrido, el proceso de autorreflexión. Así, la figura del ensayo es la del camino sinuoso, accidentado, que va descubriendo los sentidos a su paso, a diferencia del camino recto, de línea planeada, trazada con anticipación que ya sabe su dirección final.

Bien es verdad que el género del ensayo es una forma literaria difícil de abordar, sin embargo, esta triple distinción servirá de guía principal cuando se aborden las características del ensayo cinematográfico. Por tal razón, quisiera vincular las propuestas revisadas hasta el momento con algunas de las observaciones que María Elena Arenas Cruz emplea en su modelización del ensayo, considerado desde el conjunto de la estructura del sistema de géneros, pues pretende especificar el posible mecanismo de inserción del ensayo tanto en su concepción estética como en su particularización morfológica.

Según Arenas Cruz, en los estudios genológicos, la principal diferencia se observa en una división que refleja dos grupos de géneros diversos pero complementarios: los géneros históricos (funcionan como tipos de acciones comunicativas, institucionalizadas): el cuento, la oda, el ensayo, la comedia, la epopeya y los géneros naturales (son categorías abstractas

---

<sup>18</sup> El trabajar con nociones ya formadas es una de las tareas radicales del ensayo al replantear el vínculo entre texto y mundo: “La idea de preformación cultural, ya presente en Lukács, es de gran valor para nosotros, puesto que nos muestra cómo el ensayo reinterpreta objetos culturales siempre ya a su vez interpretados por la cultura. Una noción cercana a la de Bajtín: todos los enunciados se dirigen a un mundo ‘del que ya se habló’, y se apoyan sobre un ‘campo de responsabilidad’ socialmente constituido” (Weinberg, 2004: 25).



de raíz antropológica, universales y transhistóricas que funcionan como condiciones-marco): el lírico, el dramático-teatral y el épico-narrativo (1997, p. 18).<sup>19</sup> Para los propósitos de su estudio, ella elige el segundo término de género, pero adaptado desde la perspectiva de la lingüística textual y la semiótica literaria, para llegar a la noción de clase de textos. La propuesta de Arenas Cruz extiende el panorama teórico al introducir una categoría distinta dentro del gran sistema de clasificaciones tradicionales de género:<sup>20</sup>

...una cuarta categoría genérica, la Argumentación, bajo cuya orientación general se pueden encontrar manifestaciones textuales literarias y no literarias, en prosa o en verso. Junto a las tres categorías naturales de la tríada clásica, añaden el “género argumentativo-literario” donde engloban otros géneros de prosa: la argumentación ensayística, la prosa doctrinal y la oratoria. (1997: 26)

Lo que más me interesa de este esquema es la posibilidad de describir los aspectos del ensayo enfocándose en las peculiaridades semánticas, formales y pragmáticas de su construcción textual. La ventaja de añadir el género argumentativo es que éste se convierte en referente esencial, adecuado para agrupar un conjunto de textos<sup>21</sup> de carácter primordialmente reflexivo y cuya producción involucra varias cuestiones relacionadas con la agencia autoral y la recepción lectora. Esto implica que la voz ensayística va más allá de la intención verbal y se transforma en intención significativa que en su proceso creativo elige ciertas reglas expresivas (léxicas, sintácticas, entre otras) del lenguaje al insertarse en y crear un mundo.

---

<sup>19</sup> Es importante considerar cómo el cambio de perspectiva en los estudios genológicos a partir de distintas categorías como por ejemplo el modo y la voz en el modelo triádico de Genette (1998, véase bibliografía al final) permite considerar hasta qué punto la enunciación y sus efectos transforman la producción de sentido en el discurso literario. Dadas las condiciones de espacio, no tocaré este punto aquí a profundidad, sin embargo, habrá que tenerlo presente más adelante al hablar de voz y subjetividad en el ensayo cinematográfico.

<sup>20</sup> Para Arenas Cruz, los más importantes planteamientos genológicos provienen de la división hegeliana entre géneros poéticos y géneros prosísticos de la cual se deriva un sistema con tres categorías principales: géneros científicos, géneros ensayísticos y géneros artísticos-literarios. Los géneros ensayísticos se definen “como el ejercicio crítico no estrictamente científico de las formaciones culturales” (1997: 25).

<sup>21</sup> Además del ensayo, Arenas Cruz incluye una lista de textos pertenecientes a este género como el diálogo, la epístola, la miscelánea, la literatura paremiológica, la glosa y las formas afines como el escolio, la paráfrasis, las anotaciones, la glosa de emblemas; el artículo de opinión (columnas, periódicos); la oratoria (sermón, discursos, conferencias); el prólogo y el tratado (1997: 29-30).

Como ha sintetizado Edward Said, el texto jamás puede ser separado de su circunstancialidad histórica, pues es en este campo de interacción y tensiones donde surge el sentido; esto en el caso del ensayo se da mediante una triple referencialidad:

The central problematic of the essay as a form is its place, by which I mean a series of three different but connected ways the essay has of being the form the critic takes, and locates himself in, to do his work. Place therefore involves relations the critic fashions with the texts he addresses, the audience he addresses; it also involves the dynamic taking place of his own text as it produces itself. (1975: 18-19)

Es posible observar, entonces, que el elemento crítico es parte consustancial de la idea de forma ensayística y se vincula también con la importancia de la persona, del individuo (aunque sea implícito o nocional) en la construcción de un discurso particular. El ensayista se ensaya a sí mismo, en un viaje interrumpido por lo provisorio, un tiempo de lo no resuelto, del accidente y la contingencia: “Éste es el aspecto reflexivo, la vertiente subjetiva del ensayo en el cual la conciencia de sí se despierta como una nueva instancia del individuo, instancia que juzga la actividad del juicio, que observa la capacidad del observador” (Starobinski, 1998: 36).

Así, la reflexividad proporciona un elemento clave, la dimensión enunciativa-autoral, que funcionará de enlace entre dos genealogías ensayísticas posibles: la primera, delineada mediante la revisión de los tres pilares teóricos sobre el ensayo, Lukács, Bense y Adorno, donde se señalaron las dimensiones significativas implícitas en la palabra ensayo: el juicio (y por ende la importancia del elemento crítico), el yo y la forma. La segunda, presente en Arenas Cruz, y en su vínculo con los géneros mutables de Fowler, donde se concibe una clase de textos que da cuenta de un modelo cognitivo cuyas pautas específicas son de carácter histórico-literario y su delimitación corresponde a dos regímenes interpretativos: el régimen lectorial o clasificatorio donde el “lector decide parentescos o afinidades intrínsecas de unos

textos con otros” y el régimen autorial como un “conjunto de procesos intencionales de elección, imitación y transformación respecto a la tradición anterior que un autor lleva a cabo cuando produce un texto concreto” (1997: 28).

En ambos proyectos, se observa que el género ensayístico no se configura de manera uniforme, pues responde a criterios heterogéneos de tipo formal, histórico y pragmático. De ahí que el nombre mismo de “ensayo” pueda ser utilizado para designar cosas distintas según su extenso ámbito de producción textual y su recepción. Pues en su escritura, la cual carece de una estructura convencional, se vislumbra el movimiento del lenguaje, en el sentido benjaminiano,<sup>22</sup> como un vagabundeo, una *errance*; discurso de la contingencia en vía de conformarse donde se manifiestan aspectos vivenciales de la experiencia personal, el espectro variado de actitudes del autor respecto a su materia y la proyección del lector reflejado en la construcción textual.

Si tenemos en cuenta esta perspectiva autorial —que en más de una ocasión ha incluso derivado en afirmaciones como la de Juan Marichal al declarar que “no hay ensayos sino ensayistas” (en Gómez Martínez, 1992: 142)— la creación de un “yo” como experiencia vivida e imaginación de un sujeto que alude al propio discurrir de sus ideas, encontramos que el tipo de situación enunciativa privilegiada por el ensayo será la monológica. No obstante, como el texto se inserta en un acto de comunicación<sup>23</sup> este monólogo será dialógico:

---

<sup>22</sup> “En Lukács, el discurrir del ensayo se presenta próximo al *Umweg* benjaminiano. El objeto central seguirá siendo ‘las cuestiones fundamentales de la vida’, pero éstas son tratadas oblicuamente, es decir, a través del juego de sus variaciones y configuraciones reales. También para Benjamin ‘Methode ist Umweg’ (método es rodeo) que es lo mismo que señalar no una vía directa y unívoca en el análisis del objeto, sino más bien un recorrido que aparentemente nos aleja de él, pero que en la práctica nos permite una más correcta aproximación” (Jarauta, 1991: 39).

<sup>23</sup> Como apunta Arenas Cruz, el modelo cognitivo se encuentra sujeto a fenómenos de permanencia y cambio por lo que esta clase de textos constituye “un conjunto de normas universales del género argumentativo como marco de orientación general de los principios de construcción textual y comunicación, que se observa en cuatro parámetros: a) *el ámbito del referente* (base semántica y relación texto-realidad), b) *el ámbito sintáctico-semántico* (tipo de superestructura y modo de presentación lingüística), c) *el ámbito de la comunicación* dividido en dos: c1) el plano de la enunciación autorial y c2) el plano de la actitud recepcional” (1997: 30).

Sin embargo este rasgo, generalizable a todo tipo de textos, es especialmente relevante en el discurso monológico argumentativo que, a diferencia del discurso científico positivo (verdaderamente monológico en tanto que prescinde absolutamente del interlocutor), está personalizado, es decir, el sujeto de la enunciación y su interlocutor están siempre presentes en el texto de manera implícita aunque lo más frecuente es que se materialicen gramaticalmente en sujeto y destinatario mediante los pronombres personales /yo/ y /tú/ explícitos en el enunciado. (1997: 40)

En efecto, este intercambio entre los dos regímenes mencionados con anterioridad será característica medular de los textos de vocación argumentativa, especialmente del ensayo. Pues, aparte del modo de presentación lingüística elegido, ya sea narrativo, dramático, descriptivo, poético, comentativo, el marco general se sustenta en la enunciación discursiva cuyo tono apelativo espera una respuesta perlocutiva del receptor (1997: 44). En efecto, es en esta tarea creativa, crítica e interpretativa del autor; en la apelación a una instancia fundada en el “yo” donde el empleo de deícticos personaliza la escritura: “La enunciación discursiva es, según E. Benveniste, aquella en que un /yo/ se enuncia en un /aquí/ y un /ahora/ en los que habla, y enuncia un /tú/ al que pretende influir de alguna manera. Es la situación enunciativa de la subjetividad, donde el lenguaje es sentido como diálogo por el individuo... (en Arenas Cruz, 1997: 43).”

El ensayo se convierte así en un modo de textualidad altamente elaborada en su dialéctica y dinámica, donde la voz describe una experiencia. Como género ambiguo y oscilante, se nos presenta una acumulación de detalles de la realidad, un tipo de visión cuyas inflexiones discursivas remiten al momento hermenéutico y convierten la experiencia personal e individual en colectiva y universal. De tal manera, las coordenadas específicas de tiempo, persona, lugar, se expresan en un “yo” que puede ser patente o disimulado, el cual siempre apela a un intercambio dialógico con el lector (o en el caso del ensayo filmico con el espectador). En la reivindicación del género argumentativo se exalta al ensayo como vehículo

de expresión del pensamiento humanista que en nuestro siglo se ha caracterizado por explotar las posibilidades del lenguaje a través de los más variados temas y cuestiones. Según Pedro Cerezo, esta maleabilidad característica del ensayo tiene un auge vinculado a la crisis del pensamiento sistemático en la modernidad, cuyos ecos se observan también en el desarrollo de este tipo de texto en cine. Las condiciones que fomentan la aparición de un pensamiento de la diferencia, enfrentado a la totalidad y entregado a lo fragmentario y disperso ya estaban anunciadas desde los inicios de esta forma radical:

Estos tres caracteres –circunstancialidad, momentaneidad y fragmentarismo— definen el estilo del ensayo en cuanto actitud experimental. Con todo, la estación no era en modo alguno nueva. Tras la quiebra del espíritu de sistema de Hegel, es decir, en el nacimiento de lo que con todo derecho podría caracterizarse ya como post-modernidad, se reactualiza una actitud que había precedido al surgimiento del espíritu moderno, marcando su *otro borde* o dintel histórico *anterior*. Justamente en este intermedio, en que ha quebrado la metafísica teológica medieval y aún no ha entrado en escena el espíritu sistemático moderno, en el entreacto entre dos sabidurías, hizo su primera aparición histórica el espíritu del ensayo. (1991: 7)

Enfrentado entonces, a esta noción de sistema representativo del gran relato de la modernidad, como lo describió y denunció Lyotard—elemento considerado tanto en Luckács como en Adorno, en la crítica de la razón dominante que identifica el conocimiento con la ciencia organizada y elimina todo lo impuro, lo imposible de ser sometido a su control— el ensayo evita la unidad del concepto al reivindicar la ambigüedad y la oscilación del yo. Por eso, tanto en el ensayo literario como en el cinematográfico la crisis del pensamiento sistemático deja paso a las modulaciones subjetivas del autor, quien interesado por el recuerdo y el lenguaje encuentra la forma misma de la experimentación, de la crítica.

Ésta es la desarticulación del sentido con mayúsculas que el ensayo enarbola y a la que se refería Adorno, una escritura que genera escritura, que devela la incertidumbre del lenguaje y brinda la oportunidad de explorar dimensiones desconocidas del significado; el ensayo nace

de “la exigencia de tratar la realidad ‘como una tarea y una invención’ de abandonar toda proposición en indicativo, es decir toda aserción definitiva y absoluta, para pasar a las formas del conjuntivo, en el sentido de la posibilidad” (Jarauta, 1991: 41). Por tal razón, el ensayo, entendido como reflejo de las articulaciones de un tipo particular de discurso (abierto, autorreferencial y autoconsciente de su propio proceso de escritura-creación) será un punto nodal para relacionar su construcción tanto en el ámbito literario como en el filmico.

## I.2. El ensayo literario: orígenes y perspectivas

En el apartado anterior se resaltaron algunos elementos provenientes de las tres grandes teorías sobre el ensayo con el fin de extraer criterios posibles de abordaje de este fenómeno tanto en la literatura como en el cine. Al considerar el ensayo como forma artística, poema intelectual, una composición que se constituye mediante la experimentación, se asume la imposibilidad de fijar el ensayo como género en un sentido tradicional y, paradójicamente, esa fluctuación se transforma en condición necesaria, estructura de su materialidad. Las propuestas de Adorno, Lukács y Bense son de utilidad para tratar de entender la génesis del ensayo, no como categoría, sino como búsqueda inicial para analizar sus procesos de construcción, no obstante, éstas no actúan en modo alguno como definiciones restringidas o axiomas teóricos y por lo tanto pueden correlacionarse con otras voces del ensayo desde la ensayística misma. Considerando que el ensayo después de Montaigne ha tenido un amplio desarrollo,<sup>24</sup> en esta parte no realizaré un estudio histórico monográfico sobre la evolución

---

<sup>24</sup> Pensemos, por ejemplo, en el afianzamiento de la ensayística en los siglos XVIII y XIX tanto por las transformaciones que surgen de la poética romántica donde se introducen otros modelos y se pone en primer término la individualidad del autor, como en la aparición de una nueva cultura suministrada por la prensa, particularmente en los ensayistas ingleses quienes, con la difusión de revistas y periódicos (*The Tatler*, *The Spectator*, *The Rambler*), le otorgan al ensayo una importante función social e ideológica (Cervera, 2005: 148-9).

del género,<sup>25</sup> sino que quisiera efectuar un recorte sobre un conjunto de mecanismos que, en Montaigne y a partir de él, distinguen y afectan la escritura ensayística para, de tal manera, inferir los parámetros o funciones de su entramado interno. Hasta aquí hemos observado que el orden tripartita del juicio, el yo y la forma es una constante en las tres teorías sobre el ensayo. Además, se estableció la importancia de considerar el ensayo, según Arenas Cruz, como una clase de textos específica, propia del género argumentativo, donde se modifican en forma radical la agencia autoral y la entidad receptora. A través de la escritura del ensayo se descubren nuevas maneras de subjetivación e interpretación del mundo, por eso la idea de “subjetividad reflexiva” es crucial en la creación de un espacio simbólico y significativo donde la “enunciación discursiva experiencial comentativa” (Weinberg, 2004: 49) mantiene una dinámica de participación con los lectores y permite trasladar el ensayo a otros campos y medios. De tal modo, quisiera ahondar en cómo se manifiesta esta idea de subjetividad desde Montaigne, cuáles son las posibilidades de esta palabra en diálogo y por qué es posible encontrar estos dispositivos en otras textualidades.

Ahora bien, el propósito de derivar del ensayo literario los criterios para comprender el cine ensayo va más allá de un simple fin didáctico o metodológico. Aunque remitirse a la literatura para encontrar las características de lo audiovisual puede resultar polémico, cabría preguntarse si en efecto es posible concebir el ensayo no sólo como procedimiento, proceso y forma, sino también como espíritu. La inscripción del ensayo como un género esencialmente moderno desde su nacimiento revela la transformación del espacio textual al

---

<sup>25</sup> Además de la definición de género clásica en el imprescindible texto de René Wellek y Austin Warren, *Teoría Literaria* (Madrid, Gredos, 1953) las contribuciones más sobresalientes provienen del pensamiento anglosajón con autores como Northop Frye, Stanley Fish, el propio Fowler y, en relación con los géneros cinematográficos, la propuesta de Rick Altman. Un texto clave para entender el desarrollo de los estudios de género es la compilación realizada por Miguel Ángel Gallardo, *Teoría de los géneros literarios* (Madrid, Arco, 1988) donde encontramos textos de Genette, Schaeffer, Todorov, P. Hernardi y muchos más.

oscilar entre dos polos discursivos: lo social y lo privado, la vida interior y la vida pública, la libertad y la obligación, la verdad y la ficción, el yo y su voz. Quizá este cambio en la vocación del decir, en la creación relacional y comunitaria entre el yo, el lenguaje, la escritura y sus mediaciones sea uno de los motivos principales por los que el ensayo haya recobrado una nueva e inusitada importancia en nuestros días. La renuncia del ensayo a la totalidad, su voluntad asistemática, proteica y su constitución como un ejercicio crítico por excelencia lo hace el vehículo ideal para los desafíos de la sociedad posmoderna y, como decía Bense, expresar el pensamiento en tiempos de crisis:

Ya en el siglo XX, a partir de la reconfiguración del campo literario y del proceso intelectual anunciada desde el romanticismo y consumada por el modernismo, el ensayo se convierte en uno de los géneros centrales de la creación y la crítica, a la vez que la prosa de interpretación con él emparentada se irá expandiendo en nuevos ámbitos discursivos, tendiendo puentes entre lo próximo y lo distante. (Weinberg, 2014: 14)

Tal vez, el ensayismo sea, entonces, un método en el sentido etimológico que tiene esta palabra, un ir más allá del camino, una vía que va del interior al exterior, disección de un espectro de temas y estética relacional cuyo centro es la intelectualidad como trabajo. En este sentido, el ensayo en cine parece apuntar de manera directa a una modalidad de representación cercana al ensayo literario. Es, precisamente, desde esta perspectiva donde lo ensayístico rebasa lo literario y funciona como un tipo de mediación, una hermenéutica que puede ser aplicable a distintas praxis artísticas, un campo de creación que forja nuevas experiencias discursivas.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Incluso para algunas voces en esta era de cambios de soporte, de nuevos modos de entender y utilizar los espacios para ejercer el pensamiento crítico, el ensayismo replantea el carácter analítico en las artes, el lugar que ocupan en la producción y circulación de lo social: "I believe that the essay owes its longevity today mainly to this fact: the genre and its spirit provide an alternative to the dogmatic thinking that dominates much of social and political life in contemporary America. In fact, I would advocate a conscious and more reflective deployment of the essay's spirit in all aspects of life as a resistance against the zealous closed-endedness of the rigid mind. I'll call this deployment 'the essayification of everything.'" (Wampole, 2013)



Ya se habló un poco de la trascendencia del término ensayo para designar tanto una obra, los *Essais* de Montaigne, como una acción o proceso. Desde sus inicios el ensayo se instaura como precedente del discurso autorreflexivo al cubrir una serie de temas posibles e interrelacionados. Se funda así una subjetividad radical que niega apearse a los cánones escolásticos de la época:

La obra de Montaigne, al menos a partir de 1576, está lacerada por el escepticismo de Pirrón de Elis y Sexto Empírico. Gracias a esta influencia, en los Ensayos resurge con toda su fuerza la tendencia escéptica y negativa del Renacimiento, que ya desde su principio había sido un constante contrapunto del optimismo antropocéntrico. (Navarro, 2007: 29)

Aquí ya encontramos uno de los puntos nodales del ensayo como forma señalado por Adorno; en sus procedimientos el ensayo se perfila siempre de manera crítica y Montaigne sabe que el tipo de texto generado es provisional por naturaleza; por ello, nunca se concibe como portavoz de escuela filosófica alguna. El ensayista elogia su ignorancia como virtud, su falta de especialización como una cualidad de su escritura al poner a prueba la realidad que lo rodea con una inteligencia escéptica y al constituir su preguntar a salvo de todo dogma.<sup>27</sup> Éste es el cambio estilístico propio del ensayo que inicia con Montaigne, el yo da cuenta de su propia inestabilidad, pone la realidad entre paréntesis y se permite divagar por sus laberintos. A diferencia del tratado, el ensayo no es un sistema filosófico o una retórica constituida, no necesita explicar, justificar o fundar su saber. El pensamiento da rienda suelta

---

<sup>27</sup> Bensamaña examina cómo esta característica influye en la recepción del ensayo, pues desde su aparición se concibe como un texto diseñado para desestabilizar cierta codificación retórica literaria complicando así su determinación genérica: “Montaigne’s *Essays* have not ceased to be the object of a mechanism of ‘disavowal’ that historically has taken the following form: on the one hand, devalorization and rejection (Pascal, Malebranche); and on the other hand, valorization and reappropriation (Gide, Valéry). What is remarkable here is that in a systematic fashion the first argument generally bears on the ‘form’ of the essay and the second on its ‘content’. This helps explain why the study of Montaigne’s *Essays*—and through them, that of Genre—has always comprised two movements that have not always blended: a time in which the philosophical point of view prevailed (What is Montaigne’s “thought”?) and one in which the formal and generic point of view dominated instead” (Bensamaña, 2007: 97).

a múltiples acciones e intencionalidades, por eso la citación obsesiva no es, en modo alguno, una forma de erudición. La cita no es utilizada como autoridad sino como medio de autoexpresión, Montaigne articula una conversación sostenida con los antiguos y los modernos. Su palabra proporciona señales, no definiciones; más que un coleccionista de saberes, Montaigne recurre a la reescritura compulsiva de otros textos, a la conversación o polémica con otros autores, especulación que disuelve las certidumbres:

Nos esforzamos sólo en llenar la memoria, y dejamos el entendimiento y la conciencia vacíos. Los pájaros salen a veces a buscar grano y se lo llevan en el pico sin probarlo, para dar de comer a sus crías. De la misma manera nuestros pedantes se dedican a rapiñar la ciencia en los libros, y no la albergan sino en la punta de los labios, sólo para verterla y lanzarla al viento. Es asombroso cuán propiamente la necedad se alberga en mí. ¿No es esto mismo lo que hago yo en la mayor parte de esta composición? Voy desvalijando por aquí y por allá de los libros las sentencias que me gustan, no para guardarlas—porque no tengo sitio—sino para transferirlas a éste, donde, a decir verdad, no son más mías que en su primera ubicación. No somos doctos, a mi juicio, sino por la ciencia presente, no por la pasada, tampoco por la futura. (“La pedantería”, I, XXIV, 170)<sup>28</sup>

Como las sentencias talladas en su torre, meticulosamente elegidas para representar sus periplos, Montaigne cultiva el arte de la palabra compartida donde el principio del texto emana de aquellas lecturas de lápiz en mano que representan en voz viva esa ansiedad de la influencia acuñada por Bloom. Montaigne usa la cita no como sistema de referencias sino como decurso de voces del pasado, el “yo” funciona como un Jano de doble faz en constante diálogo con la tradición y el porvenir. Los *Essais* dan cuenta del placer que experimenta el pensador en su proceso de comprender(se), de inventar el mundo y el sentido de lo humano en su caminar desde un lugar fijo, posición que le permite abarcar los horizontes de pensamiento, vida, palabra y acción. La idea de comunión, entonces, no sólo implica un tránsito entre saberes, sino también la consciencia de un sujeto que juzga, duda de sí y se

---

<sup>28</sup> Todas las citas textuales de los ensayos de Montaigne provienen de la edición de 1595 de Marie de Gournay, traducida al español en 2007 (Véase bibliografía).

preocupa en comunicar esa experiencia hacia el exterior. El discurso se caracteriza por un yo de carácter crítico que se interpreta a sí mismo y sus escritos: “Me estudio a mí mismo más que cualquier otro asunto. Ésta es mi metafísica, ésta es mi física” (“La experiencia”, III, XIII, 1602). Este “yo” da cuenta de su identidad y al mismo tiempo apela a un lector imaginario que lo acompañe en sus viajes y reflexiones.

Aunque Montaigne es imposible de abarcar en su conjunto, me centraré en dos aspectos más que a mi parecer definen la ensayística posterior que prolonga su legado. El primero es el movimiento hacia el espacio público, rasgo que más adelante veremos cómo determina de muchas maneras la ensayística cinematográfica. El segundo es el ensayo como punto decisivo, bifurcación radical en la creación de un sujeto que, aunque será transformado, vilipendiado e incluso liquidado por los cambios de paradigmas teóricos y filosóficos posteriores, sobre todo en el siglo XX, constituye un acto radical que escinde la historia del libro, la escritura y sus procesos de recepción.

En el primer caso, nos encontramos frente a una voz creadora que surge de la voluntad de una existencia concreta y que apela, sin embargo, a la condición humana. Montaigne es el primero que entrega la integridad de su persona, establece un contraste entre el yo y los otros, pero especificando que ese destino humano cualquiera refleja en su particularidad el sentido de las cosas y el mundo. Aunque el “yo” es un índice, un deíctico que remite a la referencia en primera persona, ésta no se agota en sus afirmaciones; las palabras se convierten en un poderoso instrumento de intercambio y de modificación. El ensayista concibe a la vez a un sujeto-lector activo que no se limita a un ejercicio de asimilación de lo leído sino a una contemplación dialéctica, cuidadosa; en este sentido el *exagium* es mutuo:

Me gusta la forma de andar poética, a saltos y a zancadas. Es un arte, como dice Platón, leve, alado, demoníaco...¡Oh, Dios, qué belleza poseen estas airoas escapadas, esta variación, y tanto más cuanto más recuerdan a algo descuidado y

fortuito! Es el lector poco diligente quien pierde mi tema, no yo. Siempre se encontrará en un rincón alguna frase que será suficiente, por más concisa que sea. Me entrego al cambio de una manera imprudente y turbulenta. Mi estilo y mi espíritu vagabundean de la misma manera. (“La vanidad”, III, IX, 1484)

El carácter arborescente del ensayo invita a disertar sobre el comentario, a enunciar la ambigüedad de lo que se sabe y lo que no, en un ejercicio de búsqueda y amplificación del sujeto en relación con el mundo. Por eso el libro de Montaigne desborda su propia gestación, la obra hace al escritor, quien siempre se encuentra con la sombra, con ese otro invocado en tantas páginas. La voz del ensayista se abisma ante la herida de la frágil existencia humana y se asume en su contingencia, por lo que en muchas ocasiones pareciera que el ensayo se acerca demasiado a la autobiografía. En efecto, y como Erich Auerbach apuntaba, Montaigne se ocupa de la vida, pero la vida de un hombre “cualquiera” con todos sus conflictos, actividades cotidianas, su imperfecta y vulnerable corporalidad (1996: 289). De este modo la producción de palabras atraviesa diversos códigos para insertarse en un determinado espacio sociológicamente importante, prueba de una alianza constante entre la estética y la ética. El valor comunicativo del ensayo reside en esa peculiar combinación entre vida teórica y participación, distancia y familiaridad, experiencia individual y colectiva, la vida propia, sí, pero también la vida a través de los otros. De ahí que el relativismo de Montaigne nunca es indiferencia moral, sus reflexiones nos remiten tanto al hombre meditativo como al hombre de acción.

El pacto de “buena fe” de la escritura en Montaigne es la base de confianza que se establece con el lector.<sup>29</sup> Mantener la palabra dada ante otro, responsabilizarse por ella es una de las

---

<sup>29</sup> Weinberg reconoce aquí una de las virtudes del nacimiento del ensayo, puente entre las prácticas antiguas de Cicerón, Tácito y Plutarco y las modalidades de la escritura que comienzan con el Renacimiento: “Supo así Montaigne encontrar en *la buena fe*—una expresión que pertenece tanto al ámbito jurídico como al del trato social en general, tanto al orbe de los contratos civiles y mercantiles como al de las promesas más íntimas y cercanas—, la herramienta para fundar una nueva modalidad discursiva, separarse del sistema autoritario del

pocas certezas que encontramos en el escepticismo antropológico y ontológico de los *Essais*. La presencia del otro implica la necesidad de establecer con él un ámbito de convivencia y de asumir un compromiso con la obra literaria. Sin embargo, esta búsqueda de fidelidad, la apuesta en la sinceridad y el decir verdadero tiene límites: “De haber estado entre aquellas naciones que, según dicen, todavía viven bajo la dulce libertad de las primeras leyes de la naturaleza, te aseguro que me habría pintado con muchísimo gusto del todo entero y del todo desnudo” (“Al lector”, 5). En el decir crítico del ensayo se reconoce la distancia entre la naturaleza y la historia, el hombre y el ciudadano. Siguiendo a su gran mentor La Boétie, Montaigne distingue esta doble faceta de la existencia humana y su sinceridad no puede ser total. El ensayista es un hombre de entendimiento, dividido entre su vida interior y su posición pública y siempre habrá una tensión entre estos dos extremos. La búsqueda de la verdad no es esa universalidad propugnada, por ejemplo, por la austera severidad baconiana,<sup>30</sup> más bien es un ir y venir, una divagación incesante matizada por la ironía, la prudencia, el equívoco. Pensar el mundo humano conduce a sospechar de la autoridad y dialogar con ella, pero también a admitir la crueldad y la tiranía, la imposibilidad de la utopía política o religiosa.

Aun así, en el perseguir un asunto en sus ramificaciones y especificaciones, el mirarse a sí mismo a través del otro, Montaigne sigue invocando su fe en la capacidad del nombrar, en el

---

conocimiento, de las argucias argumentativas y de un régimen clausurado de saber, para empezar a hablar” (2014: 26-7).

<sup>30</sup> En este caso el yo, en su búsqueda por la objetividad y la moral, se distancia del acontecimiento, de la vivencia para realizarse en un “se” neutro, discurso en el que priman el orden (en ocasiones convertido en una serie de aforismos) y la retórica más que la poética como en Montaigne. Las moralidades montaigneanas no arrojan un sistema de máximas como en Bacon sino un juicio empecinado, reflexivo, emblema de la balanza y la inquietud de una mente que deambula en sus cavilaciones. Por otra parte, la filosofía moral baconiana se basa en la creencia de un método que en muchos sentidos es precursor del método científico. Influenciado profundamente por su obra anterior *Novum Organum Scientiarum, The Advancement of Learning* y por los textos de Maquiavelo, Bacon confía en un estudio detallado del comportamiento humano sustentado en la observación y la lógica inductiva (Miller, 1995 y Zeitlin, 1928).

sentido de lo humano y sus representaciones y, como nada está dicho, su visión es la del converso en permanente estado de duda hacia un anhelo de comprensión. Haciendo eco de las voces de su tiempo y de ciertos procesos de la escritura (pensemos por ejemplo en Robert Burton quien escribe su *Anatomía de la melancolía* para curarse de ella), Montaigne escribe sus ensayos con la finalidad del autoconocimiento y de reconciliarse consigo mismo, de someter a examen la experiencia, la observación y la memoria, elaborar cartografías conceptuales, pero sin dejar de explorar la proliferación de sentidos en las resonancias del lenguaje. Veremos más adelante cómo, justamente, este acto del pensar y sus configuraciones, esta construcción vinculada con la relación de reciprocidad directa entre el yo y el otro será una de las articulaciones clave en el ensayo cinematográfico. Según Weinberg una de las distinciones principales entre esta herencia primera y el ensayo contemporáneo es la transición de un yo hermenéutico a un yo crítico (2001: 36-7). No obstante, podemos encontrar que en el conjunto de textos ensayísticos en general permanece el énfasis en la importancia del autor como autor implícito, un puente dialógico entre lector y tema, en donde la reflexión “del otro” genera el texto mismo.

La segunda cuestión que nos ayudará a nuestras reflexiones es el principio de subjetividad como rasgo fundamental del discurso ensayístico. Montaigne emplea las palabras no en un sentido único, directo, sino en su espectro de significaciones, cosmos poliédrico donde el yo se abisma en un ejercicio de la escritura. Desde su atalaya el ensayista nos brinda un juego de opalescencias en el cual, mediante la regulación del discurso, se establece un ordenamiento de cuestiones y modos de apropiación. No obstante, los temas, según Arenas Cruz, se “personalizan”; son abordados desde esa subjetividad en cuanto implica que el ensayista elige un espacio de la realidad y, bajo la condición de un pensamiento titilante, articula el decurso de sus argumentaciones. Así, la escritura se vuelve trabajo consciente en

el cual el autor crea una estructura como condición de posibilidad de sus ideas: “No hay, pues, que fijarse en las materias de que hablo, sino en la manera como las trato” (Montaigne, 1997: 173). En este punto central se identifica la operación reflexiva crítica del ensayo literario como experimento, en principio, independiente del tema. Éste es uno de los eslabones entre el ensayo literario y el filmico, al distinguir en ambos tipos de texto una bien definida, figura autoral, extratextual (es decir, más allá de la materia o tema a tratar) como punto de origen y referencia constante.

El autor de los *Essais* nos propone adentrarnos en el espejo de la mente, al retrato de una inteligencia precursora de la subjetividad moderna donde se descartan los espacios de la certeza para buscar nuevos lugares de conocimiento del sí mismo. La experiencia del sí nos lleva no sólo a indagar sobre la memoria y las articulaciones del yo sino sobre el lenguaje y el texto. A través de múltiples tonos e intensidades que van desde la circunspección, la sinceridad hasta la ironía o la ambigüedad, la voz montaigneana nos contagia de su sospecha eficaz, que lo hace preguntarse constantemente sobre un espectro infinito de temas y posiciones inabarcables en su conjunto. La duda que ya habíamos mencionado antes se convierte en indicio del pensar en movimiento, “To doubt becomes a way of definition” apuntaba W.H. Auden en su célebre poema a Montaigne. El autor perigordino utiliza la capacidad del juicio (o su suspensión como señala en referencia a Sexto Empírico en una de sus sentencias más conocidas) para dar cuenta de la dialéctica entre la descripción del yo y su autoconocimiento.

En este sentido, la subjetividad que emerge del texto podría entenderse como un entrecruzamiento de ejes que le da forma al discurso ensayístico. El eje vertical sería siempre el “yo”, el propio decir, y el horizontal podría ser una variedad de elementos: acontecimientos públicos, deliberaciones intelectuales, la historia de la ciencia o la política, los humores del

cuerpo, las pasiones del alma, etcétera. Lo interesante es que el ensayo se origina a partir de este punto de encuentro entre una cuestión determinada y la experiencia personal, la observación y el compromiso con el texto.<sup>31</sup> Esta duda entre sentencias, espacio en blanco y heurística de la posibilidad da lugar a un tipo peculiar de representación donde se considera el lenguaje no como estructura sino como acontecer. Subjetividad, entonces, que es puerta tanto al interior del ensayista como de la experiencia ajena, situación específica que define los contornos, habilita los paisajes y discursos del universo ensayístico.

Resulta evidente la imposibilidad de subordinar el ensayo a los lineamientos del método científico, a la formulación de una hipótesis, con una verificación y comprobación de sus proposiciones. A pesar de ello, no debemos en modo alguno pensar el ensayo como improvisación —característica evidente al adoptar la perspectiva del ensayo como entrecruzamiento axiológico— derivado de lo arbitrario. Encontramos una voluntad expresa de sopesar la acción, de modelar el pensamiento, de hilar argumentos. Es éste el inicio de una subjetividad que evoca, provoca, compone ideas y figuras que invitan al lector a participar de los meandros discursivos de una consciencia móvil e indefinida. Voz que dispone y organiza, desarrolla y añade en forma brillante las modalidades del fluir elocuente de la palabra. El yo escritural se manifiesta, precisamente, en sus líneas de acción, en esos “desvíos del lenguaje” según Roland Barthes y aunque mantiene una distancia pertinente de las cosas, siempre es necesario ir más allá, intentar acceder a su desvelamiento. De igual forma, el

---

<sup>31</sup> Gómez-Martínez utiliza también esta figura del entrecruzamiento, aunque con algunas diferencias, para abordar el valor literario de esta dimensión formal del ensayo: “Las reflexiones codificadas en el ensayo se generan en la confrontación de dos sistemas, a la vez antagónicos y dependientes entre sí: 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). El ensayo hace del choque de estos dos sistemas axiológicos el tema de su reflexión. Su objetivo es, por tanto, problematizador, ‘deconstruccionista’” (1992: 36). Asimismo, podríamos considerar el entrecruzamiento de dos espacios: uno íntimo, contemplativo y otro público, de lo social.



ensayista tiende a moverse de la interioridad hacia la exterioridad, la palabra polisémica prepara la batalla del yo sobre sí mismo donde sólo la imagen ante el otro me puede hacer reconocible (Navarro, 2007: 141). El sujeto es entonces lo que subyace en el texto y, podríamos asegurar, que en el legado de Montaigne se convierte en un rasgo generalizable a toda la ensayística posterior.

Ahora bien, regresando a la cuestión de considerar el ensayo como espíritu, como un modelo aplicable a diferentes praxis artísticas se debe plantear cuáles son las condiciones y desafíos que permiten vincular la subjetividad presente en Montaigne con el sujeto, deconstruido, arrojado de la posmodernidad. Quizá cabría señalar exactamente qué tipo de subjetivismo es el que surge en los textos montaigneanos:

Lo interesante, quizá, está en que en Montaigne, eso que subyace en el juicio que en todo se entremete, eso que es la conciencia patente de un yo que puede hablar de sí, eso que es el principio activo que descubre y desvela las opacidades que hemos apuntado, eso que cabe también llamar el sujeto, nunca podrá identificarse con una de sus representaciones, y menos con la forma de un sujeto cognoscente...Pero aunque no pueda realizarse tal identificación entre sujeto y creencia, entre sujeto y representación, no quiere decir que no exista; existe, está, como principio del texto mismo, como principio de la acción, como principio de la interacción. (Navarro, 2007: 24)

En efecto, el sujeto del ensayo, en busca de respuestas, interroga las palabras, las enuncia, trata de encontrar la manera de representar el pensamiento y de admitir la disgregación de la verdad final. El uso de las palabras le permite acotar la realidad en un afán de conocer el mundo, la inmanencia de las cosas. La subjetividad ensayística niega entonces el arquetipo cartesiano del racionalismo como criterio del conocer,<sup>32</sup> pues el sujeto en Montaigne implica

---

<sup>32</sup> Aquí cabría señalar que la subjetividad de Montaigne está más próxima a la experiencia moderna de un sujeto como diferencia, que considera privativo del ser no imponerse (sujeto trascendental) sino plantearse en crisis; según Gianni Vattimo, este sujeto exige una ontología basada en categorías débiles en oposición al pensamiento violento de la tradición metafísica: “Precisamente donde parece que el olvido de la diferencia es más completo, en la experiencia del hombre metropolitano, el ser, quizás, habla de nuevo, en su modalidad ‘débil’, que comporta también una disolución del sujeto con todas las características violentas (siervo o patrón, por ejemplo)

sí un movimiento hacia la verdad, pero una verdad no totalizadora sino que promueve la densidad difusa, la condición crítica del sujeto que interroga la materia en diferentes niveles de compromiso y exposición. Éste es el puente entre la búsqueda de conocimiento y el ser, arrojado a la sucesión de los eventos. Así, el ensayo promueve pensar lo no dicho, concebir expresamente las asociaciones, multiplicidades de hechos al declinar certezas redentoras y crear una poética de la percepción. Finalmente, subjetividad que, mediante el virtuosismo de la escritura, efectúa el más radical desmontaje de lo real, ejerce el derecho a realizar de manera pertinaz otras lecturas, campo de tensiones epistemológicas que se anuncia como otra posibilidad del pensar, esta vez desde la razón sensible y la abstracción reflexiva.

No cabe duda de que en este breve abordaje de algunos rasgos excepcionales de la forma ensayística podemos derivar condiciones suficientes para dar cuenta de la posterior expansión del género. La grandeza del ensayo, más allá del ejercicio intelectual, radica también en crear horizontes distintos para un lector diligente, astuto. Las contribuciones de Montaigne al género mismo se perciben, sobre todo, en crear un sistema de resonancias donde la escritura es un procedimiento destinado a la autenticidad de la voz. Por eso el ensayo es un camino forjado desde el fragmento como método de composición y no como autoridad del discurso. En la subjetividad encontramos no la unidad lógica del ensayo sino su unidad orgánica, donde las palabras tienen vida propia, como señalaba Virginia Woolf. De tal forma, el ensayo no se agota, sigue de manera indefinida a tal punto que, en nuestros días, el término ensayo se ha convertido en una metáfora viva para designar experiencias fronterizas; tal es el caso del ensayo cinematográfico, a medio camino entre el documental y la ficción, entre pasajes discursivos. La introducción del ensayo en el panorama literario crea una nueva

---

que la tradición metafísica le ha atribuido. Este sujeto depotenciado es el que vive el ser-para-la-muerte...” (1985: 15).

ontología, una segunda realidad y un proceso hermenéutico distinto, donde la imagen no es la representación o la narración de un hecho sino el juicio que se hace del mundo.

En el siguiente capítulo se verá en qué forma varios de los ejes analizados hasta el momento son retomados al tratar de aproximarse a una definición del filme ensayo. Con la aparición del cinematógrafo no sólo hay un cambio tecnológico para registrar la realidad en movimiento, también se transforma el perfil analítico del resto de las artes. El ensayo da lugar a otro orden de representaciones donde la voluntad de pensar se provee de nuevas estrategias para transformar la palabra en imagen; el cine en este sentido extiende las posibilidades del desplazamiento reflexivo y, como anticipaba ya Tolstoi: “Ya veréis cómo este pequeño y ruidoso artefacto provisto de un manubrio revolucionará nuestra vida: la vida de los escritores [...] Serán necesarias nuevas formas de escribir” (Geduld, 1981: 24). Sí, nuevas formas de encontrar el equilibrio perfecto entre el yo y sus gamas de tonalidad, entre el autor, una voz y sus otros posibles.

## *Capítulo II. El ensayo filmico: una genealogía*

En el capítulo anterior se mencionaron algunas de las características primordiales de la forma ensayo tanto a partir de las tres grandes teorías de Lukács, Bense y Adorno, como de rasgos específicos de la escritura montaigneana, para tratar de abordar un dispositivo del discurso, articulación distinta del lenguaje como experimento cuyo eje temático será la escritura misma. Ahora bien, antes de establecer los niveles de relación entre la forma ensayística literaria y la cinematográfica, será necesario remontarse, de manera similar a lo realizado con el ensayo literario, al surgimiento de este género en el cine.

La idea de cine ensayo como género filmico es relativamente actual: aparece de forma concreta en los años ochenta, aunque los avances en la crítica sobre este tema se desarrollan en los años noventa. Si bien para algunos críticos como Suzanne Liandrat-Guigues, Laura Rascaroli o Nora Alter existen varios antecedentes del ensayo audiovisual desde 1920, este tipo de cine alcanza su mayor potencial durante la segunda mitad del siglo XX, en la Europa de la posguerra.<sup>33</sup> Para reflexionar sobre algunos de los recursos estilísticos en relación con la forma del ensayo literario e intentar establecer una serie de características definitorias a partir de la exploración de un corpus de películas en concreto es necesario tomar en cuenta, aunque de forma tangencial, algunos periodos y movimientos clave de la historia del cine, entre ellos el de cine de vanguardia o el cine experimental.

En ese sentido es importante subrayar que, frente a la pluralidad de aproximaciones que intervienen en la comprensión del fenómeno cinematográfico, una de las más interesantes es

---

<sup>33</sup> Aunque podría pensarse que en sus orígenes el cine comienza como ensayo de manera material —tanto en los antecedentes de la cronofotografía de Marey o el Black Maria de Edison, como en las primeras proyecciones de los Lumière— el ensayo no sólo como una forma que se distingue de lo realizado anteriormente, sino también como término para identificar cierto tipo de producciones cinematográficas surge después de los años cuarenta.

el surgimiento de dos perspectivas vinculadas con la ontogénesis del cine (es decir, desde su nacimiento-origen hasta el proceso de su evolución-formación) que se fundan en la antigua y, hasta la fecha, controvertida división entre documental y ficción (Renov, 1993: 12-38, Nichols, 1997: 217-256). Las preguntas frecuentes sobre el cine como arte se particularizan al establecer las diferencias entre la mostración<sup>34</sup> de lo verdadero frente a la ilusión, la realidad ante lo subjetivo e imaginario, la supuesta distancia objetiva frente a la intervención del autor, etcétera, como puntos de partida para crear una clasificación que permita dar cuenta de estas transformaciones. Si bien podemos considerar que estos antagonismos se vuelven complementarios y pueden ser aplicados a cualquier obra fílmica, debemos reconocer que estas dos modalidades más que distinguirse por un catálogo de técnicas, presuponen dos formas de aproximación o relación con lo real (o esfera extrafílmica) a partir de experiencias estéticas básicamente distintas.

Por eso desde su aparición el cine nunca ha dejado de suscitar interrogantes: puente de ensueño, misterio, magia, arte de alquimista, lo cierto es que las grandes voces que han reflexionado sobre este arte tan peculiar vieron el cine como un lenguaje con infinitas posibilidades. La técnica de filmación genera un dispositivo que transforma los diferentes modos de apropiación de lo real, sus mecanismos de (re) producción y registro. Así, insertado desde su génesis en el contexto de la ideología mecanicista, el cine se convirtió en el arte emblemático del siglo XX al cambiar las formas de representación icónica y plantear distintas cuestiones a los problemas de la ontología en el arte. En forma paralela surge el campo de reflexión teórica sobre el cine, cuyos intereses se centran en el carácter híbrido del nuevo arte

---

<sup>34</sup> Para Gaudreault y Jost la particularidad de la mostración fílmica consiste tanto en presentar al espectador una acción concluida (a diferencia de la mostración teatral que acontece en la simultaneidad de su recepción por parte del espectador) como su transmisión mediante la intervención de la cámara, que modifica e incluso dirige, en algunos momentos, la mirada del espectador. Desde luego, las distinciones utilizadas para abordar el relato cinematográfico en el filme de ficción se modifican al relacionarlas con el cine documental (1995: 32-5).

y en sus posibilidades de expresión: “Asistimos al nacimiento de un arte extraordinario. Tal vez el único arte moderno, ya con su lugar aparte y un día su gloria sorprendente, porque es al mismo tiempo, él solo, les digo, hijo de la mecánica y del ideal de los hombres” (Louis Delluc citado en Chateau, 2010: 85). El cine se considera desde sus inicios como un medio heteróclito, paradoja entre la realidad y el sueño (Edgar Morin, 2001: 34-5), técnica y espectáculo que transforma al hombre invisible de la cultura gutenberguiana en el hombre visible de las salas de cine al que se refería Béla Balázs.<sup>35</sup> Por eso, las principales vertientes de la teoría cinematográfica primera se dividen en la búsqueda de la especificidad de lo artístico y la especificidad del medio cinematográfico como tal.

Podríamos considerar, entonces, que el campo de estudios cinematográficos se desarrolla a partir de propuestas fundamentales sobre las materias de expresión del medio, sus propiedades y combinatorias, incluso las condiciones de su recepción. Las aproximaciones teóricas sobre el cine involucran una red compleja de diálogo entre disciplinas tan diversas como la ontología, la estética, la semiótica, el estructuralismo, la lingüística, el psicoanálisis, la historia, los estudios culturales, etcétera. Dentro de este panorama, bastante extenso y difícil de abarcar, es interesante observar que entre las constantes se encuentra la preocupación por definir las potencialidades artísticas del cine como un lenguaje<sup>36</sup> particular

---

<sup>35</sup> En su libro *El hombre visible*, Balázs anticipaba un cambio fundamental en las artes a partir del cinematógrafo, así como la aparición de un nuevo tipo de público, algo parecido a lo que ocurre con el surgimiento del periodismo durante el siglo XVIII: “El cine está a punto de hacer que la cultura dé un giro igualmente radical. Millones de personas se sientan allí todas las noches y experimentan a través de sus ojos destinos y conductas humanas, sentimientos y humores de todo tipo, sin necesidad de palabras. Los carteles con títulos que aún traen las películas son secundarios, rudimentos efímeros de formas aún por desarrollarse y cuyo significado específico no busca ser una ayuda para lo que se expresa visualmente. La humanidad está reaprendiendo el lenguaje a menudo olvidado de las facciones y los gestos. No una sustitución verbal del lenguaje de los sordomudos, sino la correspondencia visual del alma encarnada de manera inmediata. El hombre volverá a hacerse visible” (2013: 19).

<sup>36</sup> Es necesario subrayar que la idea de lenguaje no es entendida mediante un enfoque lingüístico-semiológico, sino como espacio de significaciones, estructuras simbólicas y procesos culturales. La semejanza absoluta entre lenguaje natural (hablado o escrito) y el lenguaje cinematográfico fue cuestionada por el propio Metz, e incluso debatida en años posteriores por la teoría cognitiva de los años ochenta y noventa (Stam, 2001: 274).

con formas determinadas de creación de sentidos (la *aisthesis*<sup>37</sup> del cine). También se incluye el intento por descubrir una lógica cinematográfica, deseo reflejado en muchos de los escritos de cineastas y teóricos, que permita entender los discursos representados tanto en las obras filmicas, que constituyen parte del acervo de la historiografía del cine, como en los nuevos modos de hacer, ver y pensar el cine en la actualidad.

En este escenario donde se indagan las condiciones de posibilidad de la creación cinematográfica, en las mutaciones ocurridas en el tránsito entre la ficción y el documental, se inserta el cine ensayo, cuya genealogía implica las mismas dificultades de delimitación que ocurren con el ensayo literario, pues en el ensayo fílmico confluyen, además de los aspectos semióticos y discursivos, cuestiones relacionadas con el quehacer propio del cine experimental, del documental y del cine de ficción.<sup>38</sup>

En el uso de estos dos últimos términos puede encontrarse no sólo una manera de examinar los instrumentos y el repertorio explorado por estas modalidades, tanto en el plano temático como en el técnico, sino también una vía para abordar cuáles son las posiciones autorales del cine ensayo. Pues, en esta dualidad manifiesta, acontecen a su vez las cuestiones esenciales de todo arte: las reflexiones sobre la mecánica de reproducción de lo real, el entrelazamiento de lo estético y lo artístico, la relación entre los modos de representación y la naturaleza del medio tecnológico, la representación misma como el acto del mostrar o imaginar el mundo, por mencionar algunas. Este problema de la representación y la

---

<sup>37</sup> “La palabra griega *aisthesis*, la raíz de la palabra ‘estética’ remite, por cierto, a los (cinco) sentidos, a la sensación, al sentir, a lo sensorial, a lo sensitivo, a la percepción y, por tanto, concierne a la relación de los sentidos con el mundo” (Chateau, 2010: 129).

<sup>38</sup> Al igual que Noël Burch, podríamos pensar que en este debate entre documental-ficción, la diferencia radica en la relación proporcional entre argumento y forma, es decir, el empleo de los argumentos de ficción o no ficción y la multiplicidad de producciones discursivas que engendran (Burch, 1970: 145-173). Sin embargo, la esperanza de una clasificación se difumina todavía más cuando nos enfrentamos a la imposibilidad de generalizar sobre las obras mismas en una pretensión categórica y sistemática, así en el caso del cine ensayo.

representatividad se hereda de la problemática literaria<sup>39</sup> y en este punto se abren los caminos de investigación al constatar que el cine ensayo moviliza tres perspectivas fundamentales sobre la estética moderna en el cine: “la de la ontología (¿de qué ‘habla’ el film?), la de la semiótica (¿cómo ‘habla’ el film?) y la de la ideología (¿qué ideas determinan el ‘habla’ del film?)” (Chateau, 2010: 98).

Este triple enfoque remite a los tres niveles de lenguaje cinematográfico en los que el cine ensayo establece una serie de transformaciones estilístico-estructurales: imagen, palabra-sonoridad y montaje. Así, tenemos un uso del montaje que vincula palabra e imagen, donde el tiempo y las relaciones espaciales operan en franca oposición al cine convencional: la secuencialidad no se basa en una sucesión cronológica espacio-temporal, una causalidad dramática o narrativa, sino en un proceso discursivo-argumentativo-reflexivo. La voz individual tiene un papel preponderante en la creación de sentido en el cine ensayo y se convierte en una estrategia práctica de la meditación fílmica; de ahí que el ensayo fílmico recupere la dimensión enunciativa-autoral presente también en el discurso del ensayo literario. De tal forma, quisiera concentrarme sobre los modos de expresión del ensayo en cine basándome en dos principios enunciados en el capítulo anterior sobre la forma literaria: de qué manera una nueva revaloración de la subjetividad, de la enunciación en primera

---

<sup>39</sup> Aquí encontramos uno de los asuntos centrales, analizados por Català en su estudio sobre el cine ensayo, donde señala la diferencia entre el modo de narración de la novela balzaciana del XIX que él denomina “método escenográfico objetivista” y la creación de otro tipo de narrador en épocas anteriores en escritores como Fielding. Se anticipan ya dos formas de enunciación que se integrarán a la paleta de rasgos diferenciales entre documental y ficción: “No es necesario delimitar ahora el juego de vectores que hicieron posible este cambio ni su alcance, tampoco es preciso describir la mayor o menor fortuna que tuvo a lo largo del siglo XX el estilo escenográfico objetivista en el ámbito de la narración, tanto literaria como cinematográfica, ni las alternativas que se le opusieron, especialmente en el campo de las vanguardias. Basta con observar que el auge que experimenta a finales de ese siglo la modalidad documentalista denominada film-ensayo podría considerarse un regreso a la manera enunciativa del autor inglés, un retorno que equivaldría además a la disolución, no total ni definitiva pero sí determinante, del estilo alternativo que su colega francés ayudó a formar en su momento. El fenómeno más inmediato que se observa durante esta descomposición del entramado objetivo de la escena es el retorno de la figura del autor a la palestra enunciativa” (2014: 25).



persona, al evidenciar el proceso de un pensamiento y su construcción tiene, necesariamente, enormes implicaciones para la idea de autoría en el cine y, segundo, cómo se da la inserción de esa subjetividad en el espacio público.

Si bien desde su aparición el ensayo ha sufrido innumerables transformaciones y hemos visto las divergencias en las posiciones teóricas y académicas reconocidas hasta el momento, se ha intentado bosquejar algunos aspectos de este género híbrido. El ensayo implica una observación del mundo, una relación determinada con lo fenoménico, donde el juicio rebasa los límites de su propia enunciación, de esa indagación sobre lo que examina, y se revela también como interés sobre el proceso mismo del pensar. En este sentido, el ensayo siempre implicará un yo, una vida y su expresión escritural, a tal grado que podemos establecer las relaciones entre la génesis de una forma que emana del ensayo literario y se extiende o reformula como ensayo filmico. Como práctica variable jamás encontraremos una definición lo suficientemente amplia que abarque todas las ramificaciones del discurso ensayístico. Sin embargo, podemos inferir algunos parámetros de construcción que permiten conjeturar su funcionamiento interno, donde el ensayista, más allá de privilegiar la subjetividad, complejiza la idea misma de expresión personal en relación con la experiencia.

En el ensayo, más que encontrar una epistemología sustentada en una subjetividad autorizada cercana al discurso positivista y sistemático de la ciencia o de la metafísica como señalaba Adorno, atendemos a las manifestaciones de un yo en sus particularidades históricas, sociales y culturales, que explora el transcurso de su reflexión. Por tal razón, la escritura ensayística, en lugar de un yo afianzado en la escritura de conceptos, requiere la puesta en cuestión de ese yo, un yo hermeneuta que se reconstruye y replantea, un yo que somete la memoria y la experiencia a examen, fragmentación de la mirada que reconoce su ambigüedad y, sin embargo, “traza volúmenes de sentido”, como señalaba Barthes.

Ensayo-faro, entonces, que desmonta la noción de totalidad, compendio de temas, notas y vestigios que encuentra su relación con las cosas del mundo aventurándose por territorios inexplorados. Lenguaje que en sus variaciones no se concibe como estructura fija o realidad hecha, sino como capacidad de leer el mundo y que, según Aldous Huxley, es posible de abarcar en sus variaciones desde un marco de referencia constituido por tres polos temático-discursivos, donde se intersecan el yo privado, el yo público y el proceso de pensamiento. En comparación con la novela, Huxley analiza las diferencias del ensayo como un discurso en el cual se puede hablar sobre cualquier tema y cuyas libertades de expresión rebasan las posibilidades de su propia especie literaria; vale la pena, por tanto, citar el pasaje completo:

Essays belong to a literary species whose extreme variability can be studied most effectively within a three-poled frame of reference. There is the pole of the personal and the autobiographical; there is the pole of the objective, the factual, the concrete-particular; and there is the pole of the abstract-universal. Most essayists are at home and at their best in the neighborhood of only one of the essay's three poles, or at the most only in the neighborhood of two of them. There are the predominantly personal essayists, who write fragments of reflective autobiography and who look at the world through the keyhole of anecdote and description. There are the predominantly objective essayists who do not speak directly of themselves but turn their attention outward to some literary or scientific or political theme. Their art consists in setting forth, passing judgment upon, and drawing general conclusions from, the relevant data. In a third group we find those essayists who do their work in the world of high abstractions, who never condescend to be personal and who hardly deign to take notice of the particular facts, from which their generalizations were originally drawn... The most richly satisfying essays are those which make the best not of one, not of two, but of all the three worlds in which it is possible for the essay to exist. Freely, effortlessly, thought and feeling move in these consummate works of art, hither and thither between the essay's three poles —from the personal to the universal, from the abstract back to the concrete, from the objective datum to the inner experience. (2002: 329- 330)

Al concebir el ensayo como parte de una nueva modalidad literaria que se instaura desde Montaigne, y que implica experimentar con el pensamiento propio y el de los otros, es posible comprender de qué manera se ha asimilado este término del campo literario para justificar

ese mismo desplazamiento referencial acontecido en el séptimo arte. Las conexiones entre el yo, su imagen y el mundo circundante han tenido notables innovaciones en esta noción de subjetividad planteada con anterioridad, pues la formulación romántica del ensayo después de Montaigne ha contribuido a ampliar el espectro hermenéutico de esta forma como experiencia interior heterogénea, multiplicada, transgresora, que a lo largo de su devenir ha producido subjetividades discontinuas, móviles y cuya fuerza vital sigue siendo afirmativa y transformadora.

En la introducción mencioné algunos de los primeros antecedentes en los años cuarenta que utilizan el término ensayo para aludir a un tipo de cine distinto de las categorías disponibles hasta ese momento. El texto de Hans Richter, uno de los esfuerzos más concretos por definir estéticamente el ensayo audiovisual o las célebres declaraciones de Astruc, quien preconiza el cine como una nueva modalidad de escritura, muestran las indagaciones sobre la dimensión filosófica de un lenguaje que en aquellos años planteaba otros caminos de relación entre la subjetividad, lo verbal y lo visible. Creo que ya desde Richter se celebra el despertar de un cine de posibilidades múltiples, un cine del pensamiento que rebase la toma de vistas o el registro directo fotográfico vinculado con los primeros despliegues de la forma documental:

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. (Richter en Weinrichter, 2007: 188)

Sin embargo, podemos considerar que la noción de ensayo fílmico como tal es puesta en circulación en 1957 por André Bazin en el análisis que realiza sobre *Lettre de Sibérie* de

Chris Marker. Para Bazin era imposible abordar este filme aplicando las clasificaciones frecuentes del cine documental, pues se revela como un ejercicio del pensamiento que configura un tipo distinto de interioridad crítica, generadora de sentidos, donde las potencialidades del lenguaje audiovisual se expresan en el contrapunto de las imágenes y la palabra. Esta película marca un precedente fundacional en las discusiones sobre el ensayo en cine al articular, de manera explícita, un concepto con dos vertientes: un uso de la palabra/imagen que no sigue el modo de exposición convencional, centrado en la cuestión de la evidencia entre lo real y sus representaciones, sino más bien una especulación orientada por el curso de sus propias reflexiones; segundo, la presencia de una subjetividad no reguladora sino experimental que trasciende las fronteras del nombre propio y se dirige a la percepción externa del espectador. Documental imposible que hereda la vocación reflexiva de la modernidad y transforma el amplio espectro de materiales utilizados en el medio cinematográfico, por ejemplo, en el montaje; algo que Bazin vislumbra cuando apunta cómo Marker propone otra idea de este recurso al relacionarlo en su totalidad con la palabra:

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 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. [...] Generalmente, e incluso en el caso del documental “comprometido” o de tesis, la imagen, es decir, el elemento propiamente cinematográfico, constituye la materia prima del film. La orientación viene dada por la selección y el montaje, y el texto acaba de organizar el sentido conferido al documento. En el caso de Chris Marker ocurre algo distinto. Diría que la materia prima es la inteligencia, la palabra hablada su expresión inmediata, y la imagen sólo viene en tercer lugar, en relación a esa inteligencia verbal. El proceso se ha invertido. (1958: 36)

El artículo de Bazin se convierte en uno de los textos fundamentales, dedicado a indagar la creación de sentido en el cine ensayo, sus posibilidades, donde no sólo se privilegia la voz,

los efectos discursivos de la palabra, sino su incidencia en la imagen factual. Se trata entonces de un proyecto muy cercano al ensayo literario, es decir, composición de una subjetividad de densidades, dialógica, visible o no,<sup>40</sup> pero que siempre es expresiva y se construye mediante una enunciación autoral comentativa (en relación con lo declarado por Arenas Cruz), referida a un yo que se dirige a un tú.

Quisiera abordar en este punto una de las polémicas habituales que gira en torno de la descripción realizada por Bazin. En uno de los estudios más recientes sobre el cine ensayo Josep Ma. Català cuestiona las afirmaciones de Bazin en varios sentidos. Según Català los presupuestos bazinianos no sólo no han superado la prueba del tiempo, sobre todo, por las numerosas y variadas propuestas del cine moderno, sino también que Bazin comete un desacierto al enfatizar la importancia de la palabra sobre la imagen:

Bazin no es capaz de distinguir la crucial innovación que supone la modalidad filmica del ensayo con respecto a su antecedente literario, es decir, que no detecta el hecho de que la operación reflexiva, a partir de ese momento, se realiza eminentemente a través de las imágenes y no las palabras. La operación de montaje, dicho de forma superficial, va, pues, del ojo al oído y no del oído al ojo, como quiere Bazin. Pero lo que interesa ahora es darse cuenta de que lo que a Bazin le hace llegar a su particular conclusión, al tiempo que le impide considerar la novedad trascendental del film-ensayo a pesar de haber sido capaz de detectar su presencia, son sus prejuicios literarios, por otro lado, ampliamente compartidos por la mayoría de los teóricos de la época y no pocos de sus sucesores: según ellos, el pensamiento solo se puede dar a través de la articulación lingüística. Por lo tanto, si el cine ha llegado, con Marker, a poder reflexionar, ha sido mediante lo que Bazin considera un giro trascendental que desvía el eje significativo desde las imágenes filmicas a las voces filmicas. Un gesto de negación de la potencia de la imagen cinematográfica. (2014: 129-30)

---

<sup>40</sup> Ya que puede presentarse de manera directa cuando el ensayista utiliza la primera persona, pero también puede revelarse mediante diversas voces que, no obstante, remiten a un yo discursivo y a una interacción dialógica con un interlocutor pensado. Por eso, aunque para algunos estudiosos del cine ensayo como Català hay un regreso de la figura del autor en esta forma de cine, habría que entender el sentido de autor no como presencia absoluta, autoridad dogmática de un discurso enfocado a justificar su superioridad epistemológica en el que el ensayista tiene la última palabra, sino como una figura autorial implícita, textualizada y de apertura ilimitada. Por tal razón la subjetividad es una condición previa, pero no suficiente de la ensayística.

Si bien Català refiere una de las cuestiones más problemáticas en los señalamientos de Bazin—y que también forma parte de la crítica que se ha hecho a otras reflexiones sobre el cine ensayismo, como el artículo de Lopate—me parece que se pierde de vista uno de los elementos clave al abordar el ensayo en cine. Bazin, ciertamente, le da una preponderancia a la palabra y pareciera supeditar un elemento sobre otro, no obstante, creo que hacer la operación inversa, subrayar la fuerza significativa de la imagen como una condición suficiente de lo cinematográfico sin considerar el vínculo con la palabra sería regresar a la vieja concepción dicotómica del cine. Pues, precisamente, es el registro plurimodal (las ya conocidas cinco materias de expresión de Metz: imagen, música, sonido ambiental, texto escrito, palabras) lo que pone de relieve la complejidad del dispositivo filmico.

Es decir, no podemos obviar el carácter semióticamente híbrido del cine y considerarlo como un medio exclusivamente icónico. Más bien habría que abordar las marcas, tensiones, contradicciones, conjunciones, yuxtaposiciones, combinaciones posibles que implica la relación de todos estos elementos. En cuanto al ensayo cinematográfico, ¿es necesario resaltar que la relación imagen-palabra es una parte crucial tanto del carácter significativo de este tipo de cine como de sus interpretaciones? En todo caso, la pregunta no debería ser sobre la primacía de una sobre la otra sino sobre la fuerza expresiva de la dialéctica entre ambas. Baste mencionar que la mejor muestra de lo anterior se encuentra en el trabajo de los propios cine ensayistas. Así, regresando a Marker, recordemos de *Lettre de Sibérie* la parte (y la razón de ser del artículo de Bazin) en que una misma secuencia es mostrada cuatro veces consecutivas, pero con textos distintos. La primera forma parte de la meditación principal del filme y las otras tres, donde el comentario funciona tanto de manera neutral, como apología y censura, se vuelve ejemplo ideal de las injerencias y transformaciones del discurso sobre la imagen. Marker nos hace conscientes por medio del montaje, no sólo de la relación entre

las imágenes, sino entre la palabra y la imagen, entre la voz y el interlocutor, entre las imágenes y el punto de vista sobre el mundo del ensayista. Abordaré esta secuencia a profundidad en el capítulo siguiente donde hablaré sobre Marker y su obra con más detalle.

Aunque tiene una vasta historia de oposiciones y desencuentros, la relación de contigüidad entre lo literario y lo filmico nos permite emplazar el debate en un horizonte de referencia fecundo para abordar las singularidades del ensayo como género, entendido no exclusivamente como una lista de características (algo que se destacó en el capítulo anterior con Fowler) sino, según lo apuntado por Steve Neale, como productor de expectativas en el receptor (1980: 51-52). Lo ensayístico se ha convertido en los últimos años en objeto de reflexiones teóricas y filosóficas y para muchos de los ensayistas es una práctica que refleja un tipo especial de escritura. Esta nueva clase de textos donde el yo se despliega en el lenguaje en relación con un mundo y una comunidad determinada, escritura marginal respecto de cierto discurso filosófico pone al descubierto toda ilusión de objetividad. Por ello, hemos visto cómo desde su génesis y dadas sus características el ensayo fue relegado durante mucho tiempo a la categoría de antigénero o de género periférico en el canon literario.

El ensayo, entonces, imanta una nueva cadena de lectores y exige hallar otros mecanismos de aproximación, otra ética del conocer mediante la figura de una inteligencia sensible que recorre el circuito de sus propias operaciones de pensamiento. De ahí las dificultades de trazar su genealogía, sobre todo si pensamos en la impresionante expansión que el ensayo tiene después del siglo XVIII y en la multiplicación de sus recursos, de su mestizaje.<sup>41</sup> Al utilizar el término ensayo para abordar la aparición de un tipo distinto de filmes en el ámbito

---

<sup>41</sup> Porque este desarrollo es consecuencia de la aparición del periódico como nuevo medio de expresión y transforma las formas masivas de circulación y los modos de destinatario del texto; las editoriales se dirigen a un público más general a diferencia de un uso del texto más personalizado como en el caso de Montaigne, por ejemplo.

cinematográfico se afirma una pertenencia, el empeño de inscribirse dentro de este recorrido del ensayo literario, alimentado de escepticismo. Al tratar de remontarse a una genealogía probable del cine ensayo se pueden percibir las mismas dificultades que en los intentos por delimitar el ensayo literario; en principio, porque implica reconocer que ningún procedimiento categórico o axioma descriptivo absoluto puede establecerse.

José Moure propone dos opciones metodológicas para aproximarse al ensayo en cine. El primero sería un método por extensión al agrupar una serie de filmes en los cuales la forma ensayo sea identificable. El ensayo se definiría en este caso por sustracción, por eliminación de otros géneros. Por ejemplo, podrían considerarse como ensayos los filmes que no pertenezcan al terreno de la ficción, del documental tradicional o del cine experimental. En principio sería posible equiparar y cotejar un conjunto heterogéneo que incluye formas tan distintas como el diario íntimo, el diario de viaje, la carta, el autorretrato, la entrevista, el arte poético, etc. Aquí podríamos encontrar filmes tan variados que van desde *Walden* de Jonas Mekas, *Noticias desde el Hogar*, de Chantal Akerman, *Cómo me da la gana* de Ignacio Agüero, *Querido Diario* de Nanni Moretti, *Apuntes para una Orestiada africana* de Pasolini, *Corazón de perro* de Laurie Anderson, *Voces espirituales* de Sokurov y muchos más de una larga lista. Un segundo método sería definir el ensayo por comprensión, es decir, a partir del lugar primordial que un corpus de filmes concede al pensamiento discursivo, a la reflexión, a la meditación y a la manera de abordar un tema, asunto o cuestión. Así podríamos establecer una clasificación entre los ensayos políticos (filmes de Harun Farocki o Kluge), los ensayos sobre arte (Straub-Huillet), ensayos sobre el cine (Godard), ensayos históricos (Hans Jürgen Syberberg), ensayos que abordan un objeto o lugar (Pollet), los ensayos biográficos (McElwee), etcétera (Liandrat-Guigues y Gagnebin, 2004: 35-36).



Siguiendo con lo señalado por Moure, una de las cuestiones fundamentales a dirimir en cuanto a la definición del ensayo filmico será reconocer las fronteras que lo separan del cine documental clásico, de reportaje o televisivo. En efecto, el cine ensayo realiza, en forma similar a lo ocurrido con el documental, una reflexión sobre lo real mediante las imágenes y sonidos, pero el trabajo sobre los materiales visuales y sonoros se estructura a partir de los trazos de un pensamiento de profundidades múltiples, involucrando los artificios de sus cavilaciones, colocando la interpretación en primer término. De la misma manera que el proceso seguido al abordar la génesis y modalidades del ensayo literario, y a falta de poder encontrar una definición satisfactoria, creo importante utilizar como guía de aproximación la lista de características empleadas por Moure para intuir de qué manera se produce el ensayo en cine:

- 1.- Le film-essai se présente comme un modèle qui exhibe une opération de mise en relation s'effectuant sur des matériaux à référence souvent culturelle.
- 2.- La structuration du film-essai vise à établir de nouveaux rapports signifiants entre ces matériaux : elle repose sur des recroisements, des recoupements, de superpositions, des déplacements : elle opère par comparaison et mise en résonance ; et révèle, à l'intérieur d'un processus de ruptures et de dérives, une pensée en acte.
- 3.-Le film-essai relève d'une écriture réflexive qui propose simultanément une expérience et la mise en forme de l'expérience, un discours et une réflexion sur ce discours, une œuvre et son art poétique.
- 4.- Le film-essai implique la présence de l'essayiste, d'un sujet qui se met lui-même en scène, s'adressant à des spectateurs imaginaires ou à lui-même, regardant et montrant ses images ou le monde comme le fait Jean-Luc Godard.
- 5.-Le film-essai privilégie le mode de communication dialogique et réserve une place de choix au spectateur qu'il inscrit dans une relation d'interlocution. (citado en Liandrat-Guigues y Gagnebin, 2004: 37-38)

Además de proporcionar un panorama de los armazones posibles de relación entre las imágenes, la sonoridad y la palabra, creo que podemos extraer de aquí varios rasgos que se vinculan con lo expuesto sobre la ensayística literaria. La presencia de un yo central que interviene en el tratamiento de los temas y su organización, la esencial estructura dialógica

del ensayo centrado en la experiencia y situación de un yo en el mundo, la relación entre un sujeto privado y público a la vez, portador de un discurso intelectual y sensible son sólo algunos de los elementos que enriquecen la comprensión actual de este fenómeno filmico.

Me parece que el camino seguido por Moure puede ser benéfico, hasta cierto punto, para un acercamiento a la ductilidad de técnicas empleadas por una clase de filmes de reciente cuño. No obstante, creo que su planteamiento revela una de las incongruencias principales de la teoría sobre el cine ensayo producida hasta el momento: por un lado, tratar de justificar su pertenencia a la categoría del documental, negándola al mismo tiempo, y, por otro, poder delimitar una serie de rasgos comunes que permita no sólo identificar sino distinguir esta forma cinematográfica de otras.

Quizá uno de los mayores problemas se encuentra en el uso del término documental que para muchos de los recientes estudios sobre el tema (Renov, Nichols, Niney, Weinrichter, Bruzzi, Russell, etcétera) proporciona unos márgenes muy estrechos para abordar una gran cantidad de obras que no necesariamente comparten los mismos principios generales de organización; asimismo, ilustra las paradojas encontradas en el debate dominante sobre este género hasta mediados de los años noventa que cuestiona la pertinencia de la categoría documental concebida como polo opuesto definitivo del cine de ficción, aportaciones que reflexionan sobre la división realismo/representación y las tipologías a las que ha dado origen en la historia teórica del cine como medio. Aquí observamos que las dificultades para delimitar el documental se vinculan a las añejas discusiones sobre los criterios utilizados para establecer el estudio de un género y su constitución. No ahondaré en la vasta e intrincada red de materias en torno de la teoría de géneros en cine y, de la misma manera en que fue expresado en el capítulo anterior me basaré en algunas ideas que nos permitan abordar el ensayo cinematográfico en relación con la categoría documental.

En general, al examinar las distinciones de base entre el documental y la ficción encontramos una serie de problemas recurrentes. Entre las cuestiones a considerar están si podemos distinguir el documental de la ficción basados exclusivamente en diferencias de contenido: el primero mostraría hechos reales y el segundo, imaginarios. Como ya lo señalaban Bordwell (1989) o Stam (2000), la determinación de un género a partir del contenido es uno de los criterios más débiles y poco funcionales considerando, sobre todo en el caso del cine, que un filme puede formar parte de un género por su contenido y pertenecer a otro por su forma. Esto sucede en la división más elemental entre ficción y documental cuando nos preguntamos por sus diferencias utilizando antagonismos en relación con el tema de las películas entendido como real/imaginario, verdadero/falso, hecho/ficción.

Si pensamos que documental y ficción están compuestos de imágenes cuyo sustrato proviene de lo real, registro del devenir que se imprime sobre la película, impresión óptica que mantiene una relación con el mundo, series de espacio-tiempo que reproducen un efecto de realidad, la utilidad de las dicotomías mencionadas pierde toda eficacia. De tal manera, y como había mencionado al principio del capítulo, uno de los aspectos que podría ayudarnos a comprender la naturaleza de la imagen documental sería precisamente su nivel de relación con lo real y cómo esto determina en qué instancias se separa de la ficción:

Se comprenderá fácilmente que muchas ficciones o novelas “envían” también a lo real. Pero ciertamente no envían de la misma forma; ¿sería entonces esta forma la que sería más documental o ficcional? Una pista a seguir: el carácter documental no estaría determinado únicamente por el contenido (informativo), sino por la forma (de interacción cámara-mundo) y por el modo de interpelación (serio y no fingido) y de creencia (más bien antropológico e histórico) exigido del espectador. (Niney, 2015: 16)

Me parece que Niney realiza uno de los análisis más completos sobre la forma documental al tratar de definirla mediante una gradación no propiamente de los temas sino de las

modalidades/formas de filmar. Pues, al reflexionar sobre el documental, las preocupaciones surgidas en los albores del cine como medio artístico vuelven a cobrar actualidad: en el significado de la toma, la inmanencia duplicada de la imagen documental remite incansablemente a la pregunta por lo real y sus representaciones.

En esta vía, observamos que el carácter indicial de la imagen cinematográfica es rebasado por su aspecto simbólico, pues está marcada también por sus usos sociales, su inserción en un contexto determinado, la intención de quien filma y la interpretación del espectador. Desde ese punto de vista, las formas de la ficción y el documental estarían interrelacionadas en diversos ámbitos, entre ellos, el semiótico y el narrativo. Aquí se desarticula, nuevamente, otro criterio de clasificación: la narratividad, frecuentemente considerada como provincia de la ficción, no es una cualidad privativa de ésta, pues puede ser utilizada como una de las tácticas expositivas del documental.

Ya desde las primeras exploraciones documentales vemos varias maneras de registrar el cuerpo como un vehículo meditativo, analítico o performativo, diversos modos de la sintaxis cinematográfica, de “narrativizar lo real” o de establecer grados de participación entre el objeto referencial y el acontecimiento real al que se remite. Recordemos figuras clave de la tradición documental como *Nanook* o *El hombre de Arán*, de Flaherty, donde hay una puesta en escena de la actividad humana; el registro histórico y cultural es determinado por los trazos de la ficción y, en ciertas situaciones, el drama narrativo incrementa el suspenso; o en las ya conocidas sinfonías de ciudad como *El hombre de la cámara*, de Vertov, o *Berlín: sinfonía de una gran ciudad*, de Walter Ruttmann, donde el marco narrativo de un día en la vida de la ciudad constituye un punto de partida para la reflexión metacinematográfica. En estos ejemplos se percibe hasta qué punto lo ficcional y lo documental comparten rasgos discursivos y conceptuales, ya que cada uno establece una referencia con la realidad a partir

de una construcción significativa determinada. No obstante, si el documental puede tener una base narrativa como estrategia discursiva, no podemos decir que es una ficción en su totalidad. En este punto, sigo a Bill Nichols para entrever una de las distinciones clave que nos puede ayudar a repensar estos dos géneros cinematográficos.

Al remontarnos al cine de los primeros tiempos, vemos que todo comienza por el afán de registro; oportunidad que ya se había asegurado con la fotografía, pero que con las imágenes en movimiento permite representar el mundo con más cercanía al inscribir la marcha corriente de las cosas y los seres. Ése era el principal propósito de los proto documentales de Edison o los Lumière: ofrecerle al público no puestas en escena extravagantes sino vistas de la vida cotidiana, la posibilidad de restituir las formas mismas en su surgir espontáneo. La primera fase de los Lumière se centraría principalmente en este cine de las actualidades, que en las primeras décadas del siglo XX sería lentamente opacado por la ficción y los desarrollos tecnológicos aparejados a las búsquedas narrativas.<sup>42</sup> Sin embargo, esta relación privilegiada con lo existente sería retomada posteriormente en las exploraciones de los primeros documentalistas, quienes, incluso de manera tajante como Vertov, manifestaban su separación de cualquier elemento que pudiera ser considerado ficcional, generalmente percibido como literario o teatral, un cine de carácter psicologista o en favor de lo fantástico y lo ilusorio.

Si bien aquí reconocemos ya las rivalidades más frecuentes entre ficción y documental, es necesario hacer hincapié en la importancia de un principio, que, según Nichols, sigue

---

<sup>42</sup> La historia oficial de la división documental (los hermanos Lumière) y la ficción (Méliés) ha sido impugnada en múltiples ocasiones. Quizá una de las perspectivas más atrayentes sea la de Tom Gunning quien plantea la relación entre las audiencias y el cine de los primeros tiempos no desde la hegemonía narrativa sino de una estética del asombro en el acto mismo de mostración: "I believe that the relation to the spectator set up by the films of both Lumière and Méliés (and many other filmmakers before 1906) had a common basis and one that differs from the primary spectator relations set up by narrative film after 1906. I will call this earlier conception of cinema 'the cinema of attractions'" (Gunning, 1990: 94).

determinando en varios sentidos nuestra aproximación al documental. Este principio fáctico nos revela que el documental, si bien crea un discurso a partir de las imágenes y siempre recontextualiza lo profilmico, también mantiene una relación específica con su referente, se inserta en el mundo histórico al aproximarse a sus cuestiones más inminentes y establece una responsabilidad con lo mostrado. No cometamos el error de pensar que esto implica acceder a una “objetividad” absoluta, y que, en este grado de verosimilitud, el documental tendría una primacía ontológica sobre la ficción. Más bien se construye el pasaje de una verdad, proposicional y provisoria, que como acontece siempre con el arte, está ligada a las convenciones de un lenguaje determinado, a decisiones estéticas que transforman lo mostrado, pero sin dejar de responder a las necesidades que su misma forma impone:

El documental comparte muchas características con el cine de ficción, pero sigue presentando importantes diferencias con respecto a la ficción. Las cuestiones del control del realizador sobre lo que filma y de la ética de la filmación de actores sociales cuyas vidas, aunque están representadas en la película, se extienden mucho más allá del ámbito de ésta; las cuestiones de la estructura del texto así como las de la actividad y las expectativas del espectador —estos tres ángulos desde los que parten definiciones del documental (realizador, texto, espectador)— también sugieren que, en diversos sentidos importantes, el documental es una ficción en nada semejante a cualquier otra. (Nichols, 1997: 148)

Podríamos decir, entonces, que la ficción crea mundos posibles y el documental nos remite, en su mayoría, a un mundo histórico. Se construyen dos tipos de verdad, dos modos de aproximación a ese sustrato de realidad que se concretarán mediante decisiones formales y técnicas, poéticas cuya función y cuyos efectos transforman el material filmado e intervienen de manera distinta en el mundo:

El documental es diferente en cierto modo. El documental nos permite acceder a una construcción histórica común. En vez de a un mundo, nos permite acceder al mundo. En el mundo siempre hay cuestiones de vida o muerte no muy lejos de nosotros. La historia mata. Aunque nuestra entrada en el mundo se produce a través de redes de significación como el lenguaje, las prácticas culturales, rituales

sociales, sistemas políticos y económicos, nuestra relación con este mundo también puede ser directa e inmediata. Aquí, «envenenamiento por estricnina» no es sólo un significante que yace inerte sobre una página en toda su densidad polisilábica, sino una experiencia mortal. Aquí, «Fuego», «Tira a matar», «Salta» o «Escalpelo» no son simples imperativos lingüísticos sino preludios a una acción que conlleva consecuencias físicas para nuestras personas físicas. Se producen prácticas materiales que no son enteras o totalmente discursivas, aunque sus significados y valor social lo sean. (Nichols, 1997: 152)

Hasta aquí podemos observar que si se realiza un breve recorrido por el contexto histórico y la evolución técnica del cine llamado documental descubrimos que es un trayecto de discontinuidades y búsquedas por legitimar su sentido, por interpretar su contingencia. Tanto la dicotomía ficción/documental, que ya vimos es una partición compleja y en algunos momentos artificial, como en las relaciones entre lo filmado, el que filma y el espectador, el problema de la definición de este género filmico remite de manera metonímica a la lucha del cine mismo por aprehender una realidad que se resiste, se transfigura, nos determina y nos inventa en nuestras relaciones con el mundo. Hagamos notar también que mientras la ficción apela a nuestra suspensión de la incredulidad como bien decía Samuel Taylor Coleridge, el documental nos invita a replantearnos nuestra relación con el mundo circundante al generar un horizonte de expectativas basado justamente en diversos niveles de creencia fáctica. De tal manera, las continuidades o discontinuidades entre el mundo filmico y el mundo histórico creadas mediante las diversas modalidades del documental amplían el espectro interpretativo e instauran otras construcciones de sentido.

La tradición documental siempre ha estado en pugna por su propia viabilidad financiera y tratando de determinar su identidad pública. Por tal razón, algunos círculos teóricos, sobre todo de la escuela británica y estadounidense, han optado por utilizar el término “no ficción” para designar esta clase de filmes. Este cambio responde a criterios de recepción dado que la palabra documental tiene una serie de connotaciones negativas, evidenciadas, como se ha

apuntado, en la utilización de oposiciones binarias no siempre funcionales donde podríamos incluir además de las mencionadas otras como racionalidad/inconsciente, histórico/poético, placer/seriedad. Ya vimos que estas divergencias no pueden ser aplicadas como condiciones únicas de interpretación o recepción de los cines de ficción y de no ficción. Las capacidades expresivas del cine de no ficción generalmente implican una dimensión estética, histórica y conceptual que refleja las dinámicas de los espacios sociales y analiza diversas prácticas culturales. Para algunas de estas voces teóricas,<sup>43</sup> como Nora Alter o Michael Renov, la categoría de no ficción ofrece una salida del sistema tradicional de dualidades al que nos hemos referido.

De tal forma, esta categoría se ha empleado para dar cuenta de una serie de filmes que se aleja de la construcción ficcional como el reportaje, los noticieros filmicos, imágenes de archivo (o imágenes documento), *travelogues*, películas caseras o familiares, filmes experimentales o filmes híbridos como el cine ensayo, la docuficción, o el docudrama. Se trata claramente de un intento por separarse de los prejuicios que rodean la categoría documental, no obstante, encontramos las mismas dificultades conceptuales e incluso podemos identificar las ironías y los entrecruzamientos entre los dos términos:

...no basta con saber lo que es una toma, ni tampoco aquello que representa: es igualmente necesario comprender las circunstancias de la filmación y cómo la película interpela al espectador. Más lacónicos, los anglófonos, campeones de la litote, dicen 'non-fiction film'. El documental no sería entonces sino un género

---

<sup>43</sup> Habrá que tomar en cuenta al pensar la historia del cine que, así como la ficción tuvo un desarrollo más significativo que el documental, tanto en la producción como en la recepción, los estudios y teorías surgidos a lo largo del siglo XX también se enfocaron, en su mayoría, en el filme de ficción. En la década de los noventa se empieza a revisar (y visitar) las nociones sobre el cine que se tenían hasta ese momento y a reconocer un corpus de películas importante, generalmente ignorado. Como consecuencia ha habido un reciente interés y desarrollo importante en los estudios sobre el documental y la no ficción, además del aumento en las producciones documentales y en su exhibición en salas comerciales. Aparte de las fuentes referidas en la bibliografía al final de esta tesis, una revisión rápida por algunos textos importantes sobre documental da cuenta de la magnitud de este giro teórico: Carl R. Plantinga, 1997. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press. William Guynn. 1990. *A Cinema of Nonfiction* (London: Associated University Presses, 1990); Alan Rosenthal, ed. 1988. *New Challenges for Documentary*, Berkeley: University of California Press.



privativo: ¿una película sin guión, sin actores, sin decorados...? ¿Pero no sería más bien el ‘verdadero’ cinematógrafo, tal y como nació bajo la óptica de los camarógrafos Lumière: ‘la vida en vivo’ o ‘la vida tomada de improviso’, proclamada por *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov? ¿No se diría que la magia de la toma, como captura inmediata y proyección diferida de un momento único del mundo, confiere a toda película un aspecto documental y una suerte de capacidad de memorizar el tiempo que ahí pasa? Porque el cine nació como documental: antes de ser un género (opuesto a la ficción), ‘documental’ designa una propiedad de la cámara en tanto que tal, como lo indican los nombres escogidos por los primeros fabricantes de películas y de aparatos: Vitagraph, Biograph, Vitascope, Bioscope. (Niney, 2015: 18)

Parece que al tratar de evitar la antinomia ficción/documental se recurre a otra expresión binaria igual de problemática, que tampoco explica porque la mayoría de los filmes que se agrupan dentro de la categoría de no ficción, no sólo utilizan elementos ficcionales, donde se conjuntan la representación objetiva con la intervención creativa, sino que, en muchas ocasiones, remiten al imaginario del espectador, al producir nuevas relaciones entre lógicas del sentido, la fantasía y la identificación. Si para varios de los defensores de este género estas contradicciones se resuelven fácilmente al flexibilizar la idea de no ficción, no como una forma sobria, que clama ofrecer una visión objetiva, verdadera de la realidad, sino como una categoría significativa, incluyente que depende de sus desvíos de lo real (Weinrichter, 2004); tal vez sería igualmente práctico considerar el término documental de la misma manera.

Es decir, el documental como campo de tensiones existentes, admite una puesta en forma donde el pacto narrativo que guía a la cámara, la vincula con el mundo y los sujetos filmados, apelando al espectador. Si el documental da cuenta de las relaciones entre lo imaginario y lo real, la subjetividad y la objetividad, también funciona como crítica de la puesta en escena y sus representaciones al manifestar que las imágenes siempre se insertarán en un mundo histórico. Por eso, desde cierta perspectiva como la de Niney, se debe convocar a las

imágenes del cine, no sólo como imágenes, sino como imágenes justas.<sup>44</sup> Dicho de otra manera, hay una responsabilidad de la enunciación, que no puede ser reducida solamente a una enunciación anónima y autoritaria, sino que tiene la capacidad de decir yo veo y así lo veo, no así pasó (2015: 21-24). No hay una objetividad absoluta, pues siempre hay un sujeto filmante detrás de la cámara y toda filmación supone elegir un encuadre. Así, esta idea de documental no es unívoca y unidimensional, sino mosaico de discursos, modalidades del punto de vista que pueden ir desde el documental de compilación con imágenes de archivo (que incluso muchas veces actúan de manera propagandística), el documental de reportaje o los noticieros filmicos, el documental griersoniano, cine directo, *cinéma vérité*, hasta los diarios filmicos, el falso documental, el docudrama o el cine ensayo entre muchas otras posibilidades más. Por eso, en esta capacidad de negociación, construcción y reconstrucción de los sentidos de lo audiovisual, podemos situar ciertamente el discurso ensayístico en el cine.<sup>45</sup> Un discurso que revisa una idea hegemónica del documental, un cine contra la imagen adecuada y suficiente que es transformada por el devenir del montaje, construcción de un tiempo de la rememoración, retrospección realizada por la toma que nos ofrece la posibilidad de captar en la pantalla la historia (propia y colectiva).

---

<sup>44</sup> Robert Bresson en sus *Notas sobre el cinematógrafo* reflexionaría sobre las cualidades de este medio artístico al retomar no sólo la idea de Astruc sobre la *cámara-stylo* y la concepción del cine como escritura en imágenes, sino también sobre su naturaleza ontológica. Un cine que recompone los cuerpos y los objetos: “Ninguna foto bella, nada de bellas imágenes, sino imágenes y fotografía necesarias” (1979: 87).

<sup>45</sup> Para algunos estudiosos del cine ensayo, pensar el ensayo en relación con el cine documental es debatible: “Si digo el film-ensayo es una especie del documental, habilito el naufragio en las aguas del non-sense, lo más atinado hubiera sido incluirlo dentro de esa categoría difusa, amplia y compleja denominada ‘cine de no-ficción’. El film-ensayo es el film-ensayo, del mismo modo y respondiendo a la misma razón, el documental, con sus categorías y variantes, es eso mismo, un documental. Comparte, es cierto, un aspecto en común, un aire familiar evidente: pertenecen a esa dudosa e inabarcable categoría denominada cine de no ficción.” (Provitina, 2014: 81) Difiero de cierta manera con Provitina en esta afirmación, pues creo que es justo en las gradaciones del documental—ya sean llamadas modalizaciones (Niney), modos (Nichols) o tendencias (Renov) por mencionar algunos—que podemos encontrar las múltiples posibilidades de esta forma, en especial mediante la dialéctica entre creación y convención. Estas gradaciones permiten sortear el sistema de dicotomías asociado con este término. Entre las muchas ironías sobre la inestabilidad del término no-ficción, desde algunas perspectivas se denomina la ensayística en cine como ‘ensayo-documental’.

Ahora bien, si dentro de uno de los modos más tradicionales del cine documental se privilegian la descripción, el potencial para transmitir información objetiva sobre el mundo, una voz explicativa que guía al espectador y mantiene un tipo de subjetividad distanciada o reducida en sus posibilidades expresivas (modalidad expositiva según Nichols, voz formal o categórica, según Plantinga); el cine ensayo propone un discurso alternativo a través de la imagen en el que no se pretende únicamente registrar los hechos sino pensarlos; una construcción donde el yo se refleja en los intersticios de la enunciación apropiándose del tema, inscribiendo su subjetividad en una reproducción que deja rastro, desplazando el énfasis sobre la certeza de una realidad hacia los mecanismos formales de la representación y sus mutaciones.

Por lo planteado hasta ahora, entendemos el ensayo como un acto inaugural del pensamiento, lo cual implica considerar la subjetividad como recurso heurístico en la construcción de un discurso exploratorio, en movimiento constante que se proyecta sobre lo real. La exigencia de verosimilitud, la imposición de una continuidad visual centrada sobre la estructura causa-efecto son subvertidas por el ensayo en un intento de voluntad creadora, de reivindicación de una libertad sobre antiguas formas fílmicas, un decir esculpido por las marcas de enunciación que dejan al descubierto una subjetividad autorreflexiva, decir que reclama un tiempo, una duración, un relieve y se arroja, finalmente, al espectador no en la claridad prístina de la exposición argumentativa sino en las fisuras, las zonas de ambigüedad generadas por un devenir relacional entre vida, experiencia, cineescritura.

En efecto, las indagaciones sobre el papel desempeñado por la subjetividad en el ensayo fílmico constituyen uno de los focos teóricos más importantes que se observa en los principales estudios sobre el tema. Es posible afirmar, entonces, que, si realizamos una selección amplia de filmes representativos de la ensayística, la subjetividad (punto de vista,

voz, perspectiva, etc.) puede tomarse como uno de los rasgos modelo e incluso emplearse como una herramienta de clasificación. Si bien este será nuestro eje conductor en la investigación, habrá que señalar que la subjetividad por sí misma no es la única condición suficiente para el cine ensayismo, para los propósitos de identificación esta subjetividad tiene que cumplir tres circunstancias: ser reflexiva tanto sobre el sí mismo como sobre la forma en que se despliega, manifestarse en la dimensión enunciativa autoral, comentativa y experiencial del discurso cine ensayístico y, finalmente, insertarse en lo público y lo ético (es decir, en su relación dialógica con el régimen espectadorial).

Así, en la experimentación y mezcla de estilos, géneros y materiales esta subjetividad reflexiva propia de la modernidad cuestiona y reformula las suposiciones epistemológicas de su herencia documental. Una de las formulaciones más completas sobre la función de esta subjetividad como vínculo entre el ensayo literario y el filmico se encuentra en *The Essay Film: from Montaigne to Marker* de Timothy Corrigan.<sup>46</sup> Según su planteamiento el cine ensayo es una prueba de una subjetividad expresiva que experimenta una serie de encuentros en el espacio público cuyo producto deviene configuración de un pensamiento cinematográfico que interpela a un espectador:

An expressive subjectivity, commonly seen in the voice or actual presence of the filmmaker or a surrogate, has become one of the most recognizable signs of the essay film, sometimes quite visible in the film, sometimes not. Just as the first-person presence of the literary essay often springs from a personal voice and perspective, so essay films characteristically highlight a real or fictional persona whose quests and questionings shape and direct the film in lieu of a traditional narrative and frequently complicate the documentary look of the film with the presence of a pronounced subjectivity or enunciating position. When lacking a clearly visible subjective voice or personal organizing presence, this act of

---

<sup>46</sup> Además del texto de Corrigan, en *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, Laura Rascaroli propone la subjetividad cinematográfica como eje teórico para abordar el ensayo filmico, donde se plantea no sólo cuestiones como autoría, enunciación en primera persona, los compromisos textuales y de expectativas en el espectador, sino también revisa varias expresiones del ensayo en cine: el diario filmico, el cuaderno o el autorretrato a través del trabajo de varios directores como Pasolini, Antonioni, Sokurov, Farocki, Godard, entre otros.

enunciation can also be signaled in various formal or technical ways, including editing and other representational manipulation of the image. (2011: 30)

Desde este punto de vista, el cine ensayo se centra tanto en los procesos de relación entre cineasta y sujeto como entre cineasta y espectador; un tipo de reflexividad que afirma su condición de ser algo construido, consciente de sus propios procesos de significación en relación con su objeto o tema y, por ello, tiende a desfamiliarizar el formato mismo de cierta vertiente documental al poner en evidencia el tan añorado “efecto de realidad.” La atención rigurosa al documental como registro de verdad y como forma históricamente privilegiada se transforma en el choque entre lo percibido cotidianamente y el conjunto formal propuesto por el ensayo mediante la estructura, el valor estético, los niveles de significación, los juegos visuales y sonoros.

Dos ejemplos de esto bastan para entender cómo se afinan estas características en el ensayo filmico. En varios de los filmes de ensayo de Godard la subjetividad enunciativa se manifiesta mediante las representaciones del yo autoral, así en *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) el recorrido por París y sus habitantes—entre ellos la figura principal de la actriz/personaje Juliette (Marina Vlady), quien es uno de los canales de discurso a través de los cuales se expresa ese yo— se vuelve parte de un proyecto cognoscente: pensar y cuestionar la vida moderna a través de una voz *en off* enunciativa que realiza mapeos de la ciudad y del yo como productos de una sociedad de consumo. En su transitar por los cafés y calles parisinas la enunciación en primera persona forma parte de una política semiótica al evidenciar en qué forma los signos y símbolos (ya sea representados por los anuncios publicitarios, los artefactos de la vida cotidiana o los dispositivos culturales) intervienen en la conformación de los sujetos en su relación con el mundo. Una de las secuencias más conocidas es el primerísimo plano cenital de una taza de café mientras se diluye un terrón de

azúcar y la voz *en off*, susurrando, señala: “Quizá el objeto es lo que nos permite vincular, pasar de un sujeto a otro, y así vivir en sociedad.” Esta operación reflexiva autoral de alcances filosóficos se complejiza cuando vemos la espuma que deja el azúcar en el café en un gran acercamiento que la transforma, gracias al mecanismo filmico, en una imagen galáctica.

Encontramos el segundo ejemplo en uno de los primeros filmes ensayísticos surgidos en el cine de la posguerra que se mencionó anteriormente. En *Nuit et brouillard* (*Noche y niebla*, 1955), donde se aborda el tema de los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial, Resnais se pregunta: ¿es posible representar lo indecible? En principio, se descarta tanto la ilustración del noticiario filmico o la recreación dramatizada del documental actuado, más bien Resnais opta por hablar de lo insoportable en la conjunción entre las imágenes, la palabra y la música. En lentos e interminables *travellings* que exploran los recovecos de un Auschwitz, ahora desocupado, la voz *en off* (con un texto escrito y leído por Jean Cayrol) guía al espectador no sólo por el espacio sino también se encarga de resaltar lo que no vemos: el horror del exterminio, los lamentos y clamores silenciosos que por su ausencia se hacen más presentes en el espectador. El tono elegido por la voz no es el de un distanciamiento objetivo sino el del recuerdo personal, imágenes de la memoria que, mediante las disyunciones y enlaces entre el comentario, las imágenes (con tomas de los campos filmadas por el director y alternadas con diversos materiales fotográficos y de archivos filmicos) y la música de Hans Eisler, tratan de aprehender la realidad de esos lugares que albergaron el fracaso del humanismo. Precisamente, la dimensión comentativa autoral en dialéctica con la imagen crea una visión interior donde el tiempo se vuelve insoportable, silencio que revela

el malestar de una civilización y se transforma en una especie de acta testimonial poético-ensayística.<sup>47</sup>

El cine ensayo desde esta perspectiva prueba los límites de los géneros y sus definiciones. En la interacción con la forma documental, establece un diálogo con la historia, pero a partir de una subjetividad pronunciada que involucra otro posicionamiento de los procesos epistemológicos, perceptivos, que analiza, critica y se transforma en un cine de autoevaluación donde la historia deviene proceso en estrecho vínculo con las travesías de las estrategias visuales-sonoras-textuales. El ensayo fílmico como suma de negociaciones, de seducciones, revela una nueva forma de ver y sentir, nos hace partícipes de su forma inacabada, de una poética del pensamiento ajena al saber metódico y nos enfrenta con un mosaico de filiaciones (tanto del cine experimental, el de varios modos de expresión documental, de algunas estrategias del cine ficcional), un discurso del pliegue, improbable de aprehender. Se trata pues de meditar sobre las fronteras, sobre la fluidez de una escritura que nos remite a la célebre imagen de la balanza en Montaigne: ensayar el pensar como el ir y venir del río, lugar de la experiencia cambiante donde el yo convive con sus temporalidades, sus conflictos entre la percepción individual y el entorno social, sus pasajes entre lo vivido, la memoria, la esperanza y la pérdida.

En este sucinto recorrido y selección de algunas de las voces que forman parte del panorama general de estudios sobre el cine ensayo, se puede reconocer de qué manera en las múltiples tentativas por circunscribirlo como género surgen numerosas contradicciones. Es decir, el ensayo fílmico deriva de, pertenece y niega el documental (o al menos cierta tradición de lo documental), descubre también sus semejanzas de familia con el cine

---

<sup>47</sup> Desde luego hay muchas estrategias de sentido y elementos que abordar en ambos filmes, pero por cuestiones de espacio me limitaré a esta breve mención.

experimental (en cuanto a las exploraciones visuales y sonoras, por ejemplo); también establece distintos niveles de relación entre la imagen y la palabra desafiando las expectativas de verosimilitud, pero siempre al apelar a la proyección de un sujeto (individual y público) sobre lo real y al fundar sus caminos de producción de sentido en ese anclaje.

Antes de ahondar en los capítulos siguientes en varios de los puntos presentados hasta ahora, quisiera concluir esta parte hablando un poco del ensayo fotográfico, pues me parece que podría ser de ayuda para entender los alcances del ensayo filmico como dispositivo utilizado por el ensayista para crear y resignificar visualidades. Si consideramos que el ensayo en cine adquiere muchos de sus rasgos epistemológicos y estructurales del ensayo literario, sobre todo en las tensiones dialógicas entre imagen y palabra, el ensayo fotográfico funciona como una práctica transicional necesaria entre ambos. En él la paradoja de lo visual se acentúa al ampliar las posibilidades de expresión semánticas generalmente vinculadas al registro verbal de la voz literaria. El auge de esta práctica a partir de 1930, principalmente en la reconfiguración sobre los trasvases, las polivalencias entre la imagen fotográfica y el texto verbal-escrito, será un precursor que anticipará muchas de las discusiones sobre el ensayo filmico desarrolladas durante los años cuarenta<sup>48</sup> (Corrigan, 2011: 19-22).

Además de la evidente problemática de esa apertura a lo real, que es la historia misma de los cambios en la estética de la modernidad, el ensayo fotográfico explora las combinaciones posibles en su expansión del repertorio al incluir una sustancia pensante manifestada en la voz, la palabra aunada al registro del objeto. Asimismo, y de manera similar a lo ocurrido con el cine ensayo y el documental tradicional, el ensayo fotográfico, al subrayar la

---

<sup>48</sup> Algunos estudios como el de Margarita Ledo (1998) sugieren que el uso del término para designar un tipo distinto de fotografía surge con Eugene Smith quien propone la noción de foto ensayo (*photo essay*) a partir de un proyecto sobre la población de Bahía Minimata en Japón realizada entre 1971 y 1975.



autonomía autoral sobre las imágenes y en la intención de utilizar una narrativa, se deslinda de otros tipos de fotografía como el reportaje fotográfico. En el foto ensayo se enfatiza la idea del punto de vista en su relación con la memoria y la perspectiva individual, así como otras formas de integrar, distanciar o atraer al espectador. De este modo, se ponen en juego tres elementos que se relacionarán con el cine ensayo: la intertextualidad, la intersubjetividad y la intericonicidad. En el primer caso, ya lo sabemos desde Kristeva o Genette, se trata de la relación entre dos o más textos que, si en el ensayo literario el ejemplo más evidente es mediante el uso de la cita y la alusión, en el foto ensayo y en el ensayo cinematográfico se expresará además mediante la intericonicidad. El caso Godard es útil para ejemplificar ambos conceptos, sus *Histoires(s) du Cinéma* no sólo está pensado como un libro y una serie de filmes concebidos como una unidad, sino que a lo largo de los ocho capítulos hay conexiones tanto con otros textos literarios como con imágenes producidas fuera de las películas citadas. Mediante extractos visuales y sonoros (tanto de una cantidad abrumadora de películas, como de textos literarios y del propio texto godardiano) el filme ya no es representación solamente, sino experiencia del pensar, travesía de la condición humana, cuyas discontinuidades proponen una nueva estética. En cuanto al componente de la intersubjetividad, se entiende a partir de la construcción de sentido entre sujetos; es decir mi relación con el mundo siempre se encontrará marcada en su cotidianidad por mi interacción con el otro, y en el caso de la escritura ensayística se crea una subjetividad múltiple, el yo se relaciona no sólo con sus distintas representaciones figurativas, sino también con ese tú del lector o espectador. Así encontramos un hilo conductor en estas tres formas ensayísticas: diálogo entre modos de creación de sentido, tipos de texto e imagen, correspondencias entre géneros, una nueva subjetividad crítica, autoconsciente, metadiscursiva, que sugiere y se construye con otras subjetividades.

Hagamos notar además que en el ensayo fotográfico al igual que en el cinematográfico, el encuentro de la mirada del fotógrafo con el sujeto, el rostro filmado del otro, aquella cuestión de la empatía anunciada por Siegfried Kracauer, implica devolverle a su vez la mirada a la imagen, instancia difícil de ser elucidada y que ha causado numerosos intentos de descripción desde los albores de la fotografía con un ferviente opositor en Baudelaire, hasta estudios imprescindibles del siglo XX como los de John Berger, Roland Barthes, Susan Sontag o W.T. Mitchell. En efecto, esta subjetividad del ensayo fotográfico que despliega las pulsiones revelando una zona de doble materialidad, visual y escrita, y que actúa sobre el margen de lo suspendido, lo inacabado, juega un papel decisivo en la encarnación de la subjetividad ensayística tanto literaria como cinematográfica:

As a supplement for the subjective voice in the photo-essay, a verbal or literary text often dramatizes and concretizes a shifting subjective perspective and its unstable relationship with the photographic images it counterpoints. In other cases, the structural formulation of the photo-essay, as the linkage of separate photographs whose implied relationship appears in the implicit gaps or “unsutured” interstices between those images, becomes itself analogous to the shifting and aleatory voice or perspective of the literary essay as it attempts, provisionally, to articulate or interpolate itself within the public spaces and experiences represented. [...] Here, the construction of images can itself assimilate the role and language of the essayistic commentator since the camera is not merely a reporter. It can also be a commentator. It can comment as it reports. It can interpret as it presents it can picture the world as a seventeenth-century essayist or a twentieth-century columnist would picture it. A photographer has his style as an essayist has his. (Corrigan, 2011: 20-21)

Maridaje entre lo visual y su correlato reflexivo, articulación de un discurso que gira en torno del eje de la subjetividad autoral, de un yo interior que se proyecta hacia el exterior mediante entrecruzamientos y constelaciones, son sólo algunos de los hallazgos del modo de exposición creado en el ensayo fotográfico. Además, otra relación de parentesco entre el ensayo fotográfico y el cine ensayo es la dinámica entre el sujeto filmante, lo filmado y el espectador, elementos que se exploraron un poco al analizar la categoría documental. Ya

decía Barthes, en su famoso ensayo sobre la fotografía (¿o foto ensayo también?), que una foto puede ser percibida desde tres posicionamientos diferentes: el del *operator*, el del *spectator* y el del objeto fotografiado, simulacro o *eidôlon* (1989: 35). Entre los rasgos más atrayentes de esta propuesta es que para Barthes esto implica también tres prácticas, emociones e intenciones. El ensayo fotográfico (y el cinematográfico) entendido de este modo confiere una relación de complejidad a los regímenes del sentido, la obra artística nos devela un dispositivo que desmonta cierta idea de realidad mediante un proceso dialéctico radical.

Entre las aportaciones más sobresalientes sobre esta forma ensayística se encuentra también el estudio realizado por Mitchell donde apunta que, como en lo acontecido con el ensayo literario, el ensayo fotográfico tampoco constituye una arquitectura conceptual estable. No obstante, podrían encontrarse ciertas propiedades que puedan englobar un material artístico ambiguo, andamiajes cercanos al mosaico de relaciones expresivas de lo ensayístico en general, donde, aunque imagen y texto se resistan a ser significados, proyectan una voluntad de forma al crear una subjetividad que regula los mecanismos de circulación y valoración artística: subjetividad entendida, pues, como caja de resonancias de alteridades posibles, retórica del intercambio y la cooperación. Precisamente, al abordar el célebre ensayo fotográfico *Let us Now Praise Famous Men*, Mitchell introduce una tríada de características con las que James Agee describe su propia obra. En el ensayo fotográfico no hay ilustración, por el contrario, hay una estética de igualdad, mutua independencia y completa colaboración entre imagen y texto (1995: 290). En esta concepción la imagen no es, únicamente, lo registrado por la cámara sino una construcción particular de la realidad mediante las tácticas inmanentes de una escritura.

Desde esta perspectiva también el ensayo filmico se manifiesta como una dialéctica de materiales y discursos, la imagen se transforma en exégesis, gesto voluntario o anagrama, acompañado de la palabra, no como dicotomía sino binomio confeccionado por un sujeto anunciado y enunciado en el transcurrir de las ideas. Quedan por plantear los marcos de referencia, las asociaciones y distancias que develan el pulso creador del sujeto ensayístico. ¿Cuál es la mecánica de esta modernidad autoconsciente que transforma perceptiva y socialmente el campo hermenéutico cinematográfico? Si lo ensayístico subvierte el dominio de lo visual basado solamente en el afán del conocimiento o de la imagen documento, si desmitifica el poder de la imagen filmica al vincularla substancialmente con la palabra y reconfigurarla en toda su multidimensionalidad, cabrá preguntarse acaso sobre el descubrimiento de un género exclusivamente mediante sus modalidades de expresión.

Más que producir una tipología *a priori*, la presente investigación se propone construir la noción de cine ensayo mediante la revisión de ejemplos específicos que nos permitan acceder no sólo a la ductilidad de la forma sino a bosquejar las voces, perspectivas que configuran a ese sujeto originado en la modernidad y transformado en los avatares de lo posmoderno. Un sujeto enunciativo, que retoma nuevas visiones del mundo en la ineluctable necesidad del decir que va más allá de la simple operación del documento, del registro histórico de la realidad y sus referencias. En el cine ensayo hay una intervención inédita en la historia del cinematógrafo, una invención continuada mediante la toma de vistas, la voluntad comentativa y el montaje de materiales que produce un efecto distinto de lo real, lo cual brinda otro aspecto de las cosas del mundo. Se trata entonces de encontrar un género de límites móviles a través de un corpus que funciona tanto de manera complementaria (para identificar constantes en la forma) como excluyente (distinguir entre un filme y otro, a partir de figuras de estilo).

Esta noción de cine ensayo entonces, forma parte de un dispositivo que pone a prueba las relaciones entre el pasado y el presente, la memoria y la historia, lo documentado y lo imaginario (conjugaciones de tiempos, personas, espacios e ideas), proyecto ambicioso de filmar ese complejo audiovisual que Godard denominaba *SonImage*. Al revelar sus trayectos, dislocar una estabilidad indiscutible y manifestar las tensiones variables entre lo real y lo posible, el cine ensayo mantiene un diálogo con la propia historia de la forma documental. Es más, se devela como un cine productor de pensamientos que lo separa del entretenimiento, del espectáculo, pues hay un campo de polivalencias generadas por la reflexión, así como una dialéctica de las distancias, desvíos, contraposiciones, entrelazamientos, superposiciones entre imágenes y palabra. Desde esta perspectiva, la experiencia y la memoria, las ideas del yo como experiencia interior heterogénea que se inserta en y transforma la esfera pública mediante un acto de registro, de reproducción de lo real que revela la injerencia de una subjetividad en el mundo, se convierte en punto de inflexión decisivo en la historia de las imágenes filmicas.

Por eso creo que la consolidación del pensamiento-cine, pensamiento-escritura, del yo reflexivo que se dispara en irradiaciones de espacio-tiempo organizadas por el montaje, sólo será posible mientras aceptemos una doble paradoja: la pertenencia y subversión de lo cine ensayístico al horizonte de formas de lo documental, así como a las dialécticas entre la acción profunda (expresada mediante un sujeto agente que observa y diserta sobre esa experiencia) y la pasividad de una materialidad sensible (lo observado, lo objetual y sus apariencias). El cine ensayo se transforma en labor comentativa al afirmar distintas potencias de ser y actuar en el mundo. En el siguiente capítulo se abordarán varios momentos clave de la ensayística en cine a través de tres películas que, a mi parecer, ejemplifican de manera clara distintos modos del ensayo: *Sin Sol* (1983) de Chris Marker, *Imágenes del mundo y epígrafes de*

*guerra* (1988) de Harun Farocki, y *Los cosechadores y yo* (2000) de Agnès Varda. Aunque es evidente que se podría escribir un texto de investigación extenso sobre cualquiera de estos filmes, lo que me interesa es identificar esos “aires de familia” propuestos por Wittgenstein para conformar un horizonte que nos permita entender la complejidad y diversidad del género. En la mayoría de los estudios sobre el cine ensayo los primeros dos ejemplos se han analizado de manera muy general y lo que me interesa de incluir a Varda es que en casi todas las fuentes consultadas se menciona poco el trabajo de las mujeres ensayistas en cine. Por tal razón, me parece que las reflexiones siguientes podrán favorecer en varios sentidos a ensanchar las vías de exploración de una teoría en proceso donde queda mucho por recorrer.

### *Capítulo III. El ensayo filmico: tres modos de la subjetividad (Marker, Farocki y Varda)*

Por lo que hemos podido advertir en el recorrido anterior, la noción de ensayo no surge a partir de reglas preestablecidas o absolutas. En su artículo sobre el ensayo, Starobinski señalaba que más que definir las condiciones de posibilidad del ensayo habría que concentrarse en las condiciones para pensarlo (1998: 31-33). He aquí uno de los puntos clave para mi investigación. No se pretende dar una caracterización exhaustiva del género ensayo en el cine, ni tampoco decir, como en algunos estudios se ha hecho, que sólo puede estudiarse a partir de casos particulares. En la mayoría de los textos teóricos sobre el ensayo filmico publicados a lo largo de más de treinta años, algunos de los cuales revisé en el segundo capítulo, encontramos la misma dificultad de establecer criterios de funcionamiento y delimitación del ensayo hasta el grado de afirmar toda imposibilidad de abordarlo desde la perspectiva del género mismo tal como plantea Alain Ménil:

La difficulté que nous rencontrons ici tient précisément à ce que, de l'essai, il n'y a pas de définition commune possible, car il n'y a pas, au fond, de loi du genre— que ce soit à partir d'un terme connu dont on ferait dériver les successeurs, ou par reconstitution empirique, à partir d'éléments réunis selon des rapports de ressemblance et d'homothétie. C'est qu'ils ne sauraient obéir à quelque règle que ce soit de dérivation à partir d'un genre commun. Ou encore, s'il n'y a que des traits spécifiques, autant dire qu'il n'y a que des différences spécifiques, et que ce n'est jamais à partir d'un substrat commun que l'on pense à l'essai. C'est un genre qui n'existe qu'au travers de ses cas particuliers, lesquels se rencontrent et s'identifient sans doute à partir de quelques traits distinctifs, mis ceux-ci ne constituent en aucun cas une charte ou cahier des charges. (en Liandrat-Guigues y Gagnebin, 2004: 92-93)

Empero, creo que es posible identificar que en todos estos textos teóricos se repiten ciertas características que gravitan sobre un elemento frecuente que podríamos designar como rasgo reconocible.<sup>49</sup> A mi parecer una condición necesaria para el ensayo cinematográfico es la

---

<sup>49</sup> Retomo este planteamiento de Noemí Novell en un artículo donde trata el problema de la genología: “Al mismo tiempo rescato la idea de Hirsch y Fowler de que debe haber una característica sobresaliente en la

presencia de una subjetividad reflexiva o pensante, como ya había señalado. Si bien la subjetividad ha sido una constante del cine moderno (e hipermoderno, desde la perspectiva de algunos autores como Lipovetsky), en el cine ensayo toma una forma que la distingue de otro tipo de subjetividades como las que encontramos en el documental tradicional, el realizado para la televisión, el documental de reportaje o, incluso, en el cine de ficción. De René Clair a Orson Welles, de Malraux a Rancière, el fenómeno, la presencia de la subjetividad ha sido central en las inquietudes sobre la estética del cine y sus transformaciones a lo largo de un siglo. Creo que uno de los planteamientos que funcionan de modo diverso para explicar el giro estético de esta subjetividad como determinante de las prácticas cinematográficas es el de Serge Daney, quien propone tres etapas específicas de la historia del cine:

...[Daney] procede a variaciones en torno a esta cifra, proponiendo cada vez un bosquejo, sugiriendo y pasando a otra cosa: “la especie humana, el ser humano, el espacio humano. La multitud, el individuo, el entorno.” O bien: “1) del sujeto hacia la imagen, 2) de la imagen al sujeto, 3) de la imagen al sujeto y luego de nuevo hacia la imagen. Embellecer/ espiritualizar/ soñar.” O incluso: “Héroe/Persona/Individuo es, siempre en tres etapas, otra manera de contar la historia del cine”. (citado en Liandrat-Guigues y Leutrat, 2003: 26)

El cine ensayo como fenómeno artístico se puede comprender desde estos conjuntos tripartitos de Daney, sobre todo si lo vinculamos con las dos últimas clasificaciones. Como vimos en el segundo capítulo, donde ahondé un poco en la genealogía del ensayo en el cine, el surgimiento de este género a finales de los años cincuenta y su posterior desarrollo, especialmente en las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI, es revelador si pensamos en la última etapa histórica del cine como un movimiento imagen-sujeto-imagen.

---

definición genérica, si bien me parece que esta aseveración requiere un matiz; el cual sería que, mientras que el género puede ser reconocido por un solo rasgo sobresaliente, este rasgo debe estar en comunicación y juego con otros rasgos que identifican al género” (2010: 97).



Este recorrido se acerca mucho a la circularidad hermenéutica del ensayo literario donde, a partir de la escritura el sujeto reflexiona tanto sobre sí mismo como sobre la forma que toman sus cavilaciones, regresando así a la materia expresiva desde donde inició. Pero no se detiene allí, puesto que el vehículo expresivo de la forma ensayística plantea una nueva relación con el mundo, una realidad que se experimenta y se resiste:

Porque el ensayista aspira a la 'autoexplicación', el vehículo que utiliza para expresarse se constituye en una forma especial de conocimiento, la del subjetivismo que personaliza toda la realidad por observarla desde la propia perspectiva; el ensayista se ofrece a sí mismo como escenario de experimentación, de manera que la propia experiencia ante el mundo, aunque es privada, puede servir para decir algo de la humana condición. (Arenas Cruz, 1997:111)

Por eso el ensayo no se reduce a su contenido, no es determinado por sus temas, sino por una estructura que se deriva a partir de la experiencia del individuo, en la construcción de un discurso particular donde el sujeto se ensaya a sí mismo. En el caso del cine esta dimensión enunciativa experiencial comentativa se compendia en la imagen como expresión integral, no puramente icónica, sino en la plenitud de lo visible y lo sonoro. Por tal razón, el ensayo (literario o fílmico) no puede librarse del sujeto que enuncia.

El cine moderno,<sup>50</sup> cuya gestación inicia desde los años cincuenta, desmonta las formas de percepción convencionales, se replantea las fronteras entre la ficción y el documental, el espectáculo y lo cotidiano, los alcances de lo plástico y lo objetivo. Es, en efecto, este cine que trabaja de otra manera con lo audiovisual, con el lenguaje y la palabra, donde el sujeto regresa al centro de la cultura cinematográfica y de lo que se conocerá como nuevos cines.

Basándonos en lo propuesto por Daney, podemos identificar las condiciones de posibilidad

---

<sup>50</sup> Este término es desde luego muy problemático. Una de sus acepciones se instaura con Baudelaire en *Las flores del mal* al referirse a la concepción de la modernidad no sólo en el arte sino como fenómeno social. Más adelante, en la magnífica relectura de Benjamin sobre el universo baudelaireiano, esta palabra servirá para designar una estética visionaria que permita entender todo el arte de las vanguardias del siglo XX mediante nociones como el declive del aura, la estética del choque, la experiencia de lo imprevisible.

que favorecieron el surgimiento del género ensayo en el cine. Será este terreno fértil para las preocupaciones de fin de siglo, una época de naufragio de verdades donde el yo reflexiona sobre la realidad circundante, no en un solipsismo insalvable, sino en forma plural y múltiple creando con esta operación un tipo distinto de sensibilidad que se verá reflejada en la pantalla. Pareciera con esto que el cine ensayo fuera la forma que preserva la figura del *auteur* en el cine; no obstante, concuerdo con Adrian Martin cuando señala que en vez de apelar a una *politique des auteurs*<sup>51</sup> será mejor pensar en una *poétique des auteurs*:

¿Qué es esta “poética de autores”? Supone hallar en la obra de un artista el complejo total, la Gestalt de estilo y contenido, sensibilidad y gesto poético, de modo de probar, aplicar y extender ese “instrumento muy sensible” formado por la visión del mundo de un cineasta, una *regard* (en el doble sentido de mirada y actitud) que es crítica y amante. (2008: 27)

¿No es ésta una de las estrategias posibles para aproximarnos al sujeto ensayístico cinematográfico? El cine ensayo altera en forma radical la concepción del sujeto creador al rebelarse contra los estándares de cierta producción industrial en la que se impone una dinámica de despersonalización avalada por un tipo de cine homogéneo, de gratificación inmediata y en el cual no queda lugar para la singularidad.<sup>52</sup> Si la forma del ensayo es siempre crítica como apuntaba Adorno, este ejercicio doble de la mirada implica una nueva revelación de un yo que reconoce sus relieves discursivos, un abanico de amplios territorios que responde a la realidad y establece otros grados de relación activa con el espectador. Cine de

---

<sup>51</sup> El movimiento surgido en Francia entre 1958-59 conocido como *La Nouvelle Vague* creó esta política de los autores, es decir un programa estético de hacer películas escritas y creadas por su autor, en defensa de un cine que negaba la tradición anterior representada por cineastas “de calidad” como Claude Autant-Lara, Pierre Bost, Jean Arenche. El artículo-manifiesto “Una tendencia del cine francés” que anticipa este movimiento es publicado por Truffaut en la revista *Cahiers du Cinéma* en 1954 (Michel, 2009: 71-72).

<sup>52</sup> Evidentemente, el estado del cine siempre ha rebasado la simple diferenciación entre gran arte y arte menor o un cine de arte y un cine comercial. Sin embargo, es interesante considerar que las mutaciones del cine en general han estado marcadas por un intento radicalmente nuevo de revolucionar sus formas, asumidas a partir de cierto modo de representación (MRI según Burch, modernidad clásica según Lipovetsky, cine clásico según Bordwell, etc.) y determinadas por ciertas políticas de expansión. El cine ensayo propone una ruptura estilística e interpretativa que como veremos redefinió, por un lado, las prácticas de filmación y, por otro, las dinámicas de su recepción al involucrar de manera distinta al público.

subjetividad total que constituye una estética distinta y si bien se deriva de la lógica documental, la subvierte al cuestionar los modos de ver y entender el mundo, las formas que toma la representación autoral y la potencia proyectiva de las imágenes.

No obstante, la presencia de una subjetividad fuerte no es razón suficiente para establecer un paradigma estilístico del cine ensayo. Es decir que no necesariamente tiene que aparecer el sujeto autoral en pantalla o utilizar una *voz en off* directamente relacionada con el/la cineasta para que estemos frente a un ensayo. Más bien habrá que entender esta subjetividad como una presencia autoral compleja que se problematiza a sí misma como autoridad y sus posibilidades de interpelación con el otro. Este yo privado y público a la vez,<sup>53</sup> que no pretende descubrir o enseñar una verdad a manera del documental de reportaje o periodístico, sino un yo que se deriva de distintas estrategias comunicativas, deliberadamente reflexivas y que entra en diálogo permanente con el espectador, invitándolo a la construcción de sentidos a partir del filme. Subjetividad, entonces, que crea su propia forma y modo discursivos, que no se acepta como hecho indiscutible, sino que proviene de un momento específico, de una autoconsciencia, donde lenguaje y pensamiento constituyen una unidad indisociable.

El yo se construye como otro visible, un sí mismo proyectado como otro en la enunciación fílmica que también se dirige a un tú, no progresivamente sino en forma disruptiva, confrontativa. En este mecanismo, se impide la respuesta esperada o anticipada del espectador en el cine de ficción clásico o en el documental tradicional, acoplamiento perfecto entre imagen y sonido. Este tipo de cine consiste en integrar el espacio de lo visto y lo no visto, a partir de un presunto régimen de transparencia y como un tipo de construcción

---

<sup>53</sup> En el primer capítulo, cuando me referí a Montaigne, me concentré en dos aspectos fundamentales del yo ensayístico: el yo íntimo en ese movimiento hacia el espacio público y, el segundo, una refundación de la subjetividad que transforma de manera radical las prácticas de la escritura en la modernidad, lo cual en el cine tendrá una reformulación específica que rompe con las construcciones significantes de la retórica fílmica tradicional.

conceptual específica cuya principal preocupación es cierta unicidad de sentido. Nada más alejado del espectro interpretativo del cine ensayo en el que se manifiestan abiertamente las correspondencias y/o las disyunciones entre lo sonoro y lo visual e, incluso, el proceso de construcción de la película misma.

Ahora bien, si la subjetividad reflexiva no es una característica única sino un rasgo que sólo opera cuando entra en juego con otros elementos, podemos deducir que el cine ensayo más que tener un estatuto genérico incierto, es una forma elástica que admite inclusiones o exclusiones según la proporción y la importancia de partes que existen en toda su variedad. En este sentido recupero las palabras de Fowler cuando plantea el género como instancia excepcional, algo necesario y útil para crear una clasificación posible (1979: 102). Así entendido, el género implica una renovación continua del repertorio de rasgos característicos cuyos objetivos principales, como señalé en el primer capítulo, son la comunicación con el receptor y su participación interpretativa en la construcción de sentido del texto. Se debe aclarar entonces que esta investigación no tiene como propósito crear un código de género, sino más bien explorar las posibilidades expresivas del ensayo en cine al identificar varios tipos de discurso cuyo eje será la subjetividad reflexiva. Dado el carácter esencialmente comunicativo del ensayo se desprende la importancia de esta concepción del género,<sup>54</sup> sobre todo si pensamos que el ensayista establece un diálogo íntimo tanto consigo mismo como con el espectador y que esto tendrá distintas implicaciones estéticas y formales en el ensayo literario y en el cinematográfico.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Más cercano a la idea de Walter Mignolo cuando habla del ensayo como *genus dicendi*, asignándole un valor relativo a este término.

<sup>55</sup> Repertorio de recursos y técnicas que, como se asentó en la parte dedicada a la genealogía del ensayo filmico, va más allá de lo simplemente icónico.

La teoría de los géneros mutables, como Fowler señala, no necesita crear un sistema como mecanismo determinista, más bien utilizar características para organizar y reconocer un género concreto. De esta manera el género funcionaría más bien de manera horizontal y no vertical, es decir, no se establecen relaciones jerárquicas, sino relaciones posibles entre distintas categorías, por ejemplo, entre el género y la clase. El género estudiado no de manera sincrónica sino dinámica dentro de cierto contexto histórico implica concebir sus transformaciones.<sup>56</sup> Trataré entonces, mediante el análisis de los tres filmes, de establecer varios puntos significativos que permitan entender cómo se deriva y quizá hacia dónde va el cine ensayo como género cinematográfico.

Para ello, quisiera vincular con lo expuesto hasta el momento la noción de clase de textos que utiliza María Elena Arenas Cruz, mencionada en el primer capítulo, para abordar el ensayo literario, sobre todo como estructura discursiva. En principio, porque se acerca a la propuesta de Fowler, pues con este término Arenas Cruz no sólo designa un conjunto de textos según ciertas características que se relacionan entre sí, sino también como una serie de principios de aplicación, lo cual será de mucha utilidad para abordar cómo se manifiesta la subjetividad reflexiva en el ensayo cinematográfico. Asimismo, desde esta perspectiva se considera una clase de textos desde su proceso histórico y funcionamiento pragmático.<sup>57</sup> Es decir, la idea no es clasificar los textos según un tipo de valor esencialista sino considerarlos a partir de su producción y recepción como fenómenos artísticos. Si el ensayo literario se

---

<sup>56</sup> “Generic change ramifies in ways that have extensive implications for judicial criticism. It is not only a question of a league table within each genre: of mere fluctuations in that ‘imaginary stock exchange’ proscribed by Northrop Frye as a serious subject. We have rather to envisage large-scale changes in the interrelation of whole genres and in literature’s distribution between them...” (Fowler, 1979: 109).

<sup>57</sup> De tal forma, relaciono la idea de género como tipo de Fowler y la de clase de textos de Arenas Cruz como si fueran clasificaciones similares, ya que para la segunda el género es una categoría transhistórica y transindividual: “una modalidad simbólica de trascendencia antropológica-existencial” (1997: 22). Por eso ‘clase de textos’ se acerca más a lo planteado por Fowler. Estas dos propuestas nos permitirán comprender el ensayo filmico en toda su complejidad.

ubica dentro de la clase de textos argumentativos con un extenso ámbito de producción discursiva y una estructura no convencional, el ensayo cinematográfico podría ser considerado como perteneciente a la clase de filmes de la categoría documental (o para algunos no-ficción),<sup>58</sup> pero que como forma emergente transforma las prácticas del mismo.

Hasta este punto entendemos el documental como un género que se caracteriza por su grado de relación con lo real filmado y no sólo por su antagonismo con la ficción, con lo cual será un poco más sencillo encontrar un panorama para entender los orígenes del cine ensayo. Como ya se ahondado en los últimos años y a partir de lo que se estableció en el segundo capítulo, la historia crítica sobre el documental ha problematizado la relación entre la forma, el documento y el espectador. Por eso varios de los estudios más recientes sobre el género más allá de regresar el debate a las dicotomías teóricas frecuentes como real/representación, verdad/mentira, se han propuesto considerar la noción de registro o documento a partir de su apertura a procesos de reapropiación y reinterpretación que intervienen necesariamente en la construcción del sentido de este tipo de filmes (Bruzzi, 2006: 15-16).

De tal manera, sería más oportuno hablar del documental tanto en términos de su propia puesta en cuestión epistémica de nociones como autenticidad, transparencia y objetividad, como de una preocupación sobre sus elecciones estéticas que involucran un cambio fundamental en la práctica del espectador. Ahora bien, esto no quiere decir que el documental deba abandonar toda pretensión de objetividad, sino reconocer el compromiso teórico, ético, histórico y filosófico implícito en el pacto entre esta forma cinematográfica, la realidad y la audiencia. El ojo mecánico de la cámara, tal como lo distinguía Vertov, transforma nuestra

---

<sup>58</sup> En el capítulo anterior mencioné las diferencias entre el uso del término “no-ficción”, para referirse a un tipo de cine en franca oposición al cine narrativo, y el término “documental”, no obstante enumeré las razones por las que seguiré utilizando este último para designar esa inmanencia duplicada de la imagen-documento, cuyas preguntas por lo real y sus representaciones, por la relación entre el carácter simbólico de la imagen y su aspecto indicial serán cruciales para el desarrollo de un cine ensayístico.

relación con el mundo al establecer un tipo de mediación con lo real capaz de revelar lo que las limitaciones del ojo humano no podían. Este inédito cine-ojo (Kino Glaz) que explora las capacidades técnicas del medio cinematográfico en sus descubrimientos de lo fáctico, tiene como sustrato filosófico y estético los avatares del arte fotográfico. Ya Barthes apuntaba la complejidad de la imagen fotográfica como *analogon* de lo real,<sup>59</sup> que, al trasladarse al cine se convertirá, aunado al movimiento, en uno de los ejes para fundamentar la ontología de la imagen cinematográfica. Esta problemática permea toda la historia del cine documental, de la cual no me ocuparé aquí por razones obvias; baste mencionar que para estas investigaciones entenderemos el documental a partir de la pertinencia de los objetos, eventos y cuerpos registrados por la cámara; reivindicar lo específico documental supone reconocer la complejidad entre referencia histórica y representación, donde no se trata de remplazar sino de representar las cosas del mundo que no pierden su estatus ontológico por la representación misma. La toma como registro de lo real y como indicador de una subjetividad determinada encontrará diversos modos de expresión, de organización de los detalles mediante el montaje y grados de sofisticación audiovisual.

Es precisamente en este horizonte donde identificamos el surgimiento del cine ensayístico. Encontrar axiomas o criterios de inclusión/exclusión es bastante complicado con miras a parecer caprichoso, pero algunas aclaraciones son necesarias para distinguirlo del resto de la producción documental.<sup>60</sup> Si desde sus inicios el documental se ha caracterizado

---

<sup>59</sup> El estudio de Barthes sobre los procesos de significación (denotación y connotación) de la imagen fotográfica en *Lo obvio y lo obtuso* (1986) serán de gran utilidad tanto para el análisis del filme de Marker como el de Farocki.

<sup>60</sup> Desde algunos puntos de vista como el de David Montero (2013: 206-7) es un error asimilar el ensayo filmico al ámbito documental en estudios como los de Nichols (1997) o Renov (2004), ya que es imposible visionar una categoría analítica que incluya una opción y su contraria. Sin embargo, creo que los potenciales dialécticos del cine ensayismo se sustentan precisamente en las contradicciones probables que subyacen en el *analogon* de la imagen cinematográfica. Además, en todos los intentos por teorizar sobre el ensayo filmico, la referencia primordial siempre se presenta como una derivación o negación o pertenencia desde el documental y no desde

por la captación de una realidad situada frente al objetivo fotográfico, esta operación no es un acto puramente mimético,<sup>61</sup> pues siempre va acompañado de un “gesto suplementario” (Català, 2014: 198), un posicionamiento hacia lo filmado, un traslado de lo real a su imagen. Es en este tránsito donde encontramos el cine ensayo como forma emergente y, a mi parecer, lo que distingue el cine ensayo de otros tipos de documental será el grado de implicación subjetiva y el espíritu crítico característico de un estilo particular. Por eso podemos considerar la subjetividad reflexiva del ensayo en cine como rasgo reconocible y como herramienta potencial de clasificación. Es un tipo de subjetividad regulada por un modo presentacional<sup>62</sup> del discurso del yo que no se asemeja a ninguna empleada por otros tipos de

---

la ficción, característica que desarrollaré más adelante. Quizá cabría preguntarse si establecer el cine de ensayo como una categoría aparte no sería enfrentar los propios problemas del documental como género. Si por el contrario entendemos el documental como un género mutable, de apertura y posibilidad permanente será posible apreciar su amplio espectro de creación: “[...] but as filmmakers ourselves we find that documentary books sometimes ignore or underestimate the very aspect of documentary which we most admire – its formal range. Pick up a camera today and with it you can make an interview film, an essayistic one, a fly-on-the-wall observational film, one in which you construct the events which you record, a poetic or impressionistic work, a diary about your own life, a travelogue, a campaigning film, a piece of journalism or performance, or an experimental work, to name but some of the options. Your completed film might well blur the boundaries between these approaches, as some of the best documentaries have” (Cousins & McDonald, 1998: 19).

<sup>61</sup> Me refiero en particular a la idea de mimesis basada en los modelos platónico-aristotélicos que después del Renacimiento y hasta el siglo XVIII sería concebida como imitación, proceso en el cual las artes funcionarían como un espejo de una realidad supuestamente fija y susceptible de ser representada de manera transparente. Éste será uno de los argumentos principales que desarrollaría André Bazin en el año 1945 en su “Ontología de la imagen cinematográfica” resaltando justamente la capacidad del cine para reproducir la realidad, más que su carga estética. Podemos identificar este momento como el inicio del debate que marcará una gran parte de la historia de la teoría fílmica al contraponer la visión “puramente mimética” del cine propuesta por Bazin frente a la teoría del montaje de Eisenstein y la escuela soviética.

<sup>62</sup> Este modo presentacional se acercaría más al concepto de mimesis postulado por Benjamin. La cualidad de semejanza (que Benjamin retoma de la teoría de las correspondencias baudelaireanas) se encuentra siempre sujeta al tiempo y sus transformaciones. El impulso mimético consiste en un replanteamiento de la relación entre el sujeto perceptivo y el objeto de percepción, experiencia interior que emplea un lenguaje para comunicar esa experiencia con el otro. En este sentido la facultad mimética rebasa las semejanzas formales o físicas para encontrar una forma de expresión que no está subordinada a la lógica y sintáctica de un lenguaje común. El lenguaje artístico (y en este caso ensayístico) da cuenta de la fugacidad de un momento de comprensión que también proyecta un cuestionamiento sobre su propio carácter contingente y limitado: “El ritmo de velocidad de lectura o de escritura prácticamente indisolubles del mencionado proceso, sería entonces igual al esfuerzo invertido en aplicar el talento, ese espíritu mimético, sobre el lapso de tiempo en que las afinidades relampaguean fugazmente y vuelven a sumergirse en el flujo de las cosas. Es así que, aun el leer profano, para no quedarse sin comprensión, nos transmite esta instrucción mágica: se requiere un ritmo necesario o, más bien, un instante crítico, que el lector debe tener a toda costa presente para no quedarse con las manos vacías” (Benjamin, 1998: 89).



documental. En la búsqueda por sustentar sus prácticas, algunas formas del documental han tratado de elevar su arte a la dimensión del mundo, formando parte de esos “discursos de sobriedad” (Nichols, 1997: 32) que responden a ciertas cuestiones sociales con una finalidad moral y política específica. El ensayo en cine al desplegar los frutos de una observación y hacer consciente al espectador de la forma misma en que éstos son presentados se aleja de una dinámica de pensamiento de ver y comprender lo que se nos muestra, limitándose al examen de un tema. Por eso el uso de la voz *en off* no es una marca característica de esta subjetividad, ya que entonces podríamos incluirlo dentro de los documentales hablados, a la manera de los documentales de reportaje, los documentales a la *vérité*, o los cercanos al ideal griersoniano del hecho social puro, los realizados para la televisión, entre otros, todos ellos contruidos sobre sus efectos de verdad.

En el cine ensayo, en cambio, la palabra no es utilizada para explicar o hablar de las imágenes sino con, a través, en contra de ellas, entre muchas otras relaciones posibles. La voz ensayística en el cine se hace manifiesta mediante diversos canales discursivos: la imagen, los diálogos, el material escrito, la música, el montaje. La palabra juega con el sentido potencial de las imágenes, oculta y revela al mismo tiempo, manteniendo abiertos los niveles de significación. Movimiento excéntrico que desmarca las representaciones filmicas, el cine ensayo desde su aparición como gran promesa de un nuevo tipo de cine, no sólo se distingue por sus cualidades estéticas y artísticas sino también por crear espectadores. De igual manera que con Montaigne surge un nuevo tipo de lector, el cine de ensayo se establece como caja de resonancias de diversas dinámicas y transformaciones de las prácticas cinematográficas. Modernidad visionaria, experiencia fragmentaria de la construcción audiovisual y la cineescritura, la historia del ensayismo en el cine parece una odisea donde confluyen multiplicidad de lógicas imposibles de sistematizar.

Pese a esto, creo que la noción de clase de filmes nos será provechosa no sólo para enumerar sino para captar la relación entre la subjetividad y otros elementos de la estructura del discurso ensayístico. Para ello quisiera retomar los tres polos de referencia provenientes de la ensayística literaria (el yo, el juicio y la forma) desde los cuales pretendo observar cómo se despliega esta subjetividad reflexiva. Con estos tres ejes se desglosarán un conjunto de características que permitan no sólo abordar sino reconocer el cine ensayo como un género con una funcionalidad determinada, sobre todo en su relación con el corpus filmico mencionado, como muestra representativa de tres modalidades del ensayo cinematográfico: el yo (subjetividad autorial, dislocaciones del yo, autorreflexividad, efectos discursivos, dimensión experiencial-comentativa), el juicio (proceso de pensamiento, dimensión argumentativa-analítica, tentativas epistemológicas, horizontes estéticos) y la forma (relaciones dialógicas/dialécticas imagen y sonido, empleo de diversos materiales como comentario(s), entrevistas, material de archivo, material encontrado, mediación del autor, montaje argumentativo-montaje de proposiciones), en este último elemento encontraríamos una de las rutas a seguir para identificar los distintos estilos de cada cine ensayista.

En estas pocas observaciones podemos esbozar un marco aclaratorio que englobe características frecuentes mencionadas en algunos estudios sobre el ensayo filmico; por ejemplo: el ensayo “no como representación del mundo histórico sino una reflexión sobre el mismo”, un cine “que fabrica su propio objeto e idea los medios para dar cuenta de él” donde impera “la presencia de una subjetividad pensante y emplea una mezcla de materiales y recursos heterogéneos” (Weinrichter, 2007: 13); “representación exagerada del yo, caracterizada por la relación entre lenguaje, imagen y el mundo de la experiencia; un discurso de la fragmentación” (Corrigan, 2011: 23) o la importancia en el cine ensayo “no de la experiencia emocional como finalidad de lo expresivo, sino que esta se prolongaría para

servir de vehículo a la experiencia intelectual, al proceso reflexivo. En todo caso, el film-ensayo significaría un acercamiento del proceso intelectual a la vivencia propia...” (Català, 2014: 48). Considero que todos estos elementos y muchos más están presentes en la estructura tripartita del yo, el juicio y la forma, relacionados de manera directa con la subjetividad reflexiva o pensante como rasgo reconocible.

A continuación, trataré de identificar de qué manera funciona este marco en cada uno de los filmes en cuestión; empezaré, desde luego, con la película paradigma para muchos de los estudiosos del cine ensayo: *Sans soleil* (1982) de Chris Marker. Pero antes de empezar, es necesario señalar nuevamente que el ensayo es una forma paradójica, que se vierte sobre sí misma y se dificulta al situarse como transparencia y opacidad al mismo tiempo; es un círculo perpetuo como lo identificó Pascal. Tarea ardua de grandes miras, la definición de lo cine ensayístico será un transitar entre dualidades: práctica y teoría, autonomía e indeterminación, representación y lenguaje, tradición y ruptura. Se entiende, de tal modo, que el cine ensayo es reflejo y síntoma estético de un momento determinado en la historia del cine cuyas transformaciones estilístico-estructurales en la imagen, la palabra y el montaje estuvieron también determinadas por el desarrollo de las vanguardias de los años sesenta donde se reconocen los contornos del arte como conciencia lingüística y autonomía estética.

### III.1 Chris Marker

#### 1.a Semblanza

Muchos son los rostros de Chris Marker, circunstancia que no sólo caracteriza varios de los estudios críticos dedicados a su trayectoria y obra filmica, sino que también ha multiplicado las incógnitas que continúan surgiendo en torno a su figura.<sup>63</sup> Bien conocida es su preferencia por ocultar su identidad bajo un haz de *alter ego* creadores,<sup>64</sup> empezando por su seudónimo frecuente Chris Marker, y también su reticencia a ser fotografiado o filmado. Nacido en Neuilly-sur-Seine el 29 de julio de 1921, Christian-François Bouche-Villeneuve incursionó en varios campos artísticos como la escritura, la fotografía, el cine, la televisión, el video, la animación, la instalación museística o las artes digitales y siempre le intrigaron las combinatorias posibles entre todos estos dispositivos. No obstante, habrá que resaltar que en estas actividades el hilo conductor será siempre el cine.

Durante su temprana juventud asistió al liceo Pasteur, donde comenzó sus primeros ejercicios de escritura como jefe de redacción de la revista estudiantil *Le Trait d'union*, lugar en el cual conocería a algunas de las amistades centrales para su carrera y vida personal como Simone Signoret. Una vez graduado, realizó estudios de filosofía en la Sorbonne, interrumpidos por el estallido de la guerra en 1939. Durante la invasión alemana a Francia en 1940 formó parte del movimiento partisano de resistencia y, después del desembarque de los aliados, se unió al ejército estadounidense como paracaidista. Estos acontecimientos serán

---

<sup>63</sup> Como señala Catherine Lupton en una de las biografías más completas que se han realizado sobre el cineasta, la infinidad de filmografías de Marker publicadas en las últimas décadas presentan varias discrepancias, sobre todo en lo que se refiere a su participación en determinados proyectos y colaboraciones con otros cineastas (2005: 10).

<sup>64</sup> Al reconocer la participación de diversos sujetos de la comunicación en el texto ensayístico, la subjetividad reflexiva se complejiza, situación que analizaré más adelante en el filme de Marker. En relación con el ensayo literario el tema de los heterónimos (cuyo ejemplo inmediato es Pessoa) es un apartado vasto e imposible de abordar dados los límites de la presente investigación.

un antecedente clave, pues de los apuntes escritos en esos años surgirá su única novela *Le Cœur net*, publicada en 1949, sobre el mundo de la aviación. Justamente a partir de su paso por el ejército estadounidense comienza a utilizar el nombre de Chris Marker.<sup>65</sup>

Al terminar la guerra, entra a trabajar en *Travail et Culture*, asociación que nace de la resistencia y donde conocerá a un Alan Resnais dos años más joven que él, y a André Bazin. Marker escribirá en esta época sobre teatro y fundará un texto de publicación mensual llamado *Doc*, editado en colaboración con el grupo *Peuple et Culture*. Marker desempeñará diversas funciones en ambas agrupaciones; además de editor, será redactor en jefe, administrador y *animateur*. En octubre de 1947 Marker forma parte de *Esprit* y ahí escribe las “Actualités imaginaires”, críticas cinematográficas y literarias, así como poemas. En 1949, publica su primer libro, *L’Homme et sa liberté*, obra estructurada como un juego escénico que contiene textos de Jean Giraudoux, influencia clave en la obra markeriana, Jacques Prévert, Henri Michaux, John Dos Passos, Jean Cocteau, entre otros más. En todos estos escritos se revela ya el deseo de Marker de ir más allá de lo literario, de la permeabilidad entre las artes e incluso, en este período, su escritura incorporará una serie de recursos formales y técnicos provenientes del cine.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Chris, desde luego, diminutivo de Christian, y Marker, que remite tanto al trabajo del escritor, que toma notas constantemente, como al famoso rotulador surgido en esa época el *Magic Marker*.

<sup>66</sup> La etapa en *Esprit* estará marcada por la vida intelectual y política de una Francia afectada por las consecuencias de la guerra fría, la división del mundo de la posguerra en dos bloques opuestos de poder. En este contexto se delinearán los rasgos de una red de individuos y asociaciones localizadas en el Saint-Germain de la época, barrio característico de la intelectualidad parisina que formará parte de la geografía mítica de la ciudad conocida como la Rive Gauche. Esta margen izquierda del Sena, compuesta por una serie de distritos que designarán varios círculos de estudiantes y bohemios reunidos en torno del existencialismo, el *bebop* y la contracultura, dará origen a uno de los grupos más importantes de la cinematografía francesa de la época conocido por el nombre de este lugar. Este colectivo aparece de manera simultánea al grupo de autores de la Nueva ola francesa reunidos en torno de la revista *Cahiers du Cinéma*, pero se distinguirán de este último en varios sentidos. Entre sus principales diferencias encontramos un mayor interés en la experimentación con la forma, la relación del cine con otras artes, un cine abiertamente militante, reflejo de un compromiso con lo político, y una conexión significativa con el documental. Esta última característica se observa en la influencia de Jean Rouch y el *cinéma vérité*. Entre los integrantes de este grupo se encontraban Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker, Henri Colpi, y Jacques Demy (Neupert, 2007: 299). Aquí ya podemos identificar algunos de los elementos presentes en la obra markeriana, pero también su relación con otros cineastas fundamentales

Aunque en algunas ocasiones se menciona que la incursión de Marker en el cine comienza desde la década del cuarenta, no hay ningún registro de esos trabajos. De manera oficial<sup>67</sup> su primer filme es *Les Statues meurent aussi* (*Las estatuas también mueren*), una película realizada de manera conjunta con Alain Resnais y Ghislain Cloquet. Este filme, que surge como un encargo de la revista *Présence Africaine* en 1950, terminará de rodarse hasta el año 53.<sup>68</sup> De manera simultánea, a Marker le ofrecen a través de *Peuple et Culture* la posibilidad de realizar un filme sobre las Olimpiadas en Helsinki que se titulará *Olimpia 52*. Este filme será una referencia a la que el autor regresará en otros momentos de su filmografía como en *Le Fond de l'air est rouge* (*El fondo del aire es rojo*, 1977).<sup>69</sup>

Después de *Les statues...* las aproximaciones de Marker al cine serán cada vez más políticas. Su siguiente filme *Dimanche à Pékin* es realizado en el año 1955. Éste será el primer filme en color rodado en 16mm en Kodachrome y el primero de sus cortometrajes dedicados a un país comunista. El deseo de conocer el mundo desde diversos ángulos se convertirá en motor de la actividad markeriana durante la década de los cincuenta y los

---

para entender la historia del ensayo cinematográfico como Resnais o Varda. Creo necesario mencionar la génesis de este movimiento, pues no sólo será un eje al analizar el filme de Marker, sino también me permitirá establecer una serie de relaciones con otros cineastas del corpus como Godard y Varda.

<sup>67</sup> Me remito de nuevo a Lupton para estos datos: “According to Alain Resnais, Marker made a number of accomplished 8mm films in the late 1940s, including one entitled *La Fin du monde vu par l'Ange Gabriel* (1946). When Marker himself was asked about this early work in an interview of 1962, he dismissed it as amateur dabbling. Marker’s career in film is thus taken to begin in 1950 with *Les Statues meurent aussi*” (2005: 220).

<sup>68</sup> Éste será el principio de una larga serie de colaboraciones entre Resnais y Marker. *Les statues...* surge como un documental sobre el arte africano cuyo discurso cuestiona las nociones occidentales sobre el arte para entender al sujeto; estructurado como franca denuncia sobre el impacto negativo del colonialismo, el filme sería prohibido por la censura y sólo será exhibido en su totalidad diez años más tarde (Pourvali, 2003: 12).

<sup>69</sup> De este año data también su ensayo “Giraudoux par lui-même” acompañado de pasajes de varios textos del dramaturgo francés. Este formato en serie le permitirá a Marker explorar su simpatía por el compendio y la citación, y en la última parte de este ensayo resaltaré la importancia del cine como una de las artes que revela la posibilidad de reencontrar una armonía y significado en las imágenes de la humanidad: “Whenever Marker’s own films, from *Le Joli mai* to *Berliner ballade* (1990), invoke the name and writings of Jean Giraudoux, it is as a touchstone of this miraculous disorientation, this secret promise of a world shaped according to human capacities and desires, which we have within our grasp the power to create, and which is the only kind of utopia worth having” (Lupton, 2005: 32).

primeros años de los sesenta. Además de *Dimanche...*, *Lettre de Sibérie* (1957), *Description d'un combat* (1960) y *Cuba si* (1961) surgirán de sus viajes a China, Siberia, Israel y Cuba, mientras que de su visita a Corea del Norte resultará el foto-ensayo *Coreénes* (1958), presentado por Marker como un cortometraje realizado en otro medio artístico. No obstante, siempre se mantendrá la figura de viajero incansable, eterno explorador de etnias diversas que formará parte esencial de su gran obsesión por la historia y el devenir. Con *Dimanche à Peking* comienza, entonces, un largo trayecto de creaciones itinerantes (*travelogues*) donde Marker entrelazará la visión personal de un recuerdo inventado de infancia (como en *La Jetée*) o las texturas fugitivas de la cotidianidad a un deseo constante por descifrar de qué modo naciones y culturas construyen su identidad, establecen un diálogo con su pasado, presente y futuro.

Su siguiente película, *Lettre de Sibérie* está catalogada, según varias fuentes que ya he mencionado,<sup>70</sup> como uno de los ejemplos más consistentes de lo ensayístico en el cine. En compañía de André Perrard, Armand Gatti y el camarógrafo de Resnais, Sacha Vierny, Marker recorre la Yakutia siberiana durante un mes en el año 57. El filme resultado de ese viaje es una invención constante: secuencias animadas, un pasaje publicitario sobre el reno, actualidades imaginarias en blanco y negro son sólo algunos de los elementos que establecen distintas relaciones con el comentario en *voz off*. La frase con la que inicia el filme “Je vous

---

<sup>70</sup> En el capítulo anterior mencioné la secuencia emblemática de este filme en el que la voz enunciativa nos cuestiona, interroga e interpela; en ella se muestran cuatro veces imágenes de la ciudad de Yakutsk, vemos pasar a un autobús rojo y a unos obreros trabajando en la nivelación de una calle, con cada repetición la voz ensayística cambia: una como parte del discurso del yo ensayístico principal, después como una apología del régimen soviético, luego unas palabras de censura y finalmente como una voz neutral. La voz en *off* invita entonces a imaginar otros espacios posibles dentro de la misma película no sólo al resaltar la cualidad de la imagen más allá del simple plano sino la imagen en potencia, con resonancias y relaciones que ya no siguen el orden de una lógica deductiva-cronológica sino de una lógica de correspondencias, un haz de acontecimientos co-existentes.

écris d'un pays lointain.”<sup>71</sup> resume la mayor parte de los primeros cortometrajes de Marker. Pensemos así en otro corto de este periodo, *Cuba si*, realizado en 1961, en el segundo aniversario de la Revolución cubana y que, como *Les statues...*, también será prohibido. Toda esta etapa revela la preocupación de Marker por los “países lejanos” o los Estados jóvenes en construcción y formación. Este primer conjunto de obras tiene como corolario la publicación en ese mismo año de los *Commentaires*, una colección de textos y fotografías extraídos de los cinco cortometrajes.<sup>72</sup>

En 1962 termina este periodo de cortometrajes con *La Jetée* y ese mismo año filma su primer largometraje, *Le Joli Mai*, documental en el que Marker utilizará los nuevos recursos técnicos propuestos dos años antes por Rouch y Morin en su *Chronique d'un Été* para reducir la presencia del comentario en *off* y concentrarse en el punto de vista de los jóvenes de París entrevistados sobre el fin de la Guerra de Argelia.<sup>73</sup> Para Marker, ese año será significativo en su filmografía, pues revela el fin de un ciclo e incluso, en sus últimos años de actividad, se rehusó a que se exhibieran los trabajos realizados antes del año 62.<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> Todas las películas de Marker se caracterizan por un tejido de alusiones a diversos medios artísticos. En este caso el inicio de la carta es una referencia directa al poema homónimo de Henri Michaux, una de las múltiples figuras viajeras que, junto a Marco Polo, Jules Verne, el conde de Beauvoir, formará parte de la zona de viajes en el proyecto interactivo *Immemory*.

<sup>72</sup> Dentro de estos escritos se encuentra un filme imaginario *L'Amérique rêve*, donde Marker se apropia de un texto que había adaptado en 1960 para el filme *L'Amérique insolite* de François Reichenbach. El segundo filme imaginario compuesto también a partir de imágenes de Reichenbach será *Soy México*, texto que el cineasta incluirá en sus *Commentaires II* del año 67 y publicado por primera vez en español en el libro *Inmemoria* editado por el Festival Ambulante durante la retrospectiva de Marker realizada en la Ciudad de México en 2013 (AA.VV., 2013, p. 13-55). Es justamente en estos años cuando Marker se convierte en figura clave de la escuela francesa de cortometraje y donde también tendrá un número importante de colaboraciones con Alain Resnais.

<sup>73</sup> El *cinéma vérité*, movimiento clave en la historia del cine documental introduce métodos de filmación provenientes del cine directo canadiense (*Candid Eye*) y estadounidense, como la cámara ligera y el sonido directo portátil cuyo principal propósito era acceder a los acontecimientos en el momento en que ocurrían, lo cual planteó nuevas interrogantes sobre la objetividad de la forma documental y sus posibilidades como herramienta etnográfica. Es célebre el desafío lúdico de Marker sobre las pretensiones de verdad de este movimiento al reformular su trabajo filmico como *cinéma vérité* (Pourvali, 2003: 33).

<sup>74</sup> Como bien declaró en una de las pocas entrevistas realizadas en 1980 : “(Ces films) maintenant ne peuvent prétendre qu'à un relatif intérêt historique, au même titre que tout morceau de la mémoire audio-visuelle de ce siècle” (Pourvali, 2003 : 19).



*La Jetée*, joya de ciencia ficción de 29 minutos realizada a partir de imágenes fotográficas fijas, será la síntesis perfecta de las temáticas de Marker y quizá, según algunos, su filme más personal (a pesar de no ser ensayístico). Este breve filme opera con una serie de elementos para preguntarse sobre los mecanismos y las retóricas posibles de la imagen, el registro y el sueño, la *kinesis* del cine y la *estasis* de la fotografía fija. Así, en una de sus secuencias emblemáticas, la mujer dormida, el objetivo romántico del protagonista, despierta frente a nuestros ojos y la fotografía se transforma en cine.

Abordaré brevemente dos filmes realizados a mediados de esta década de los sesenta que a mi parecer son antecedentes importantes de *Sans soleil: Le Mystère Kumiko* (1965) y *Si j'avais quatre dromadaires* (1966). En el primer caso, con el pretexto de filmar los juegos olímpicos de Tokio en el 64 Marker emprende un viaje a Japón donde conocerá a Koumiko Muraoka, la enigmática mujer protagonista de este cortometraje. El misterio que rodea a Koumiko será el eje para descubrir la cultura de un país con el que Marker tiene contacto por primera vez. Podemos identificar aquí varios de los elementos que retomará en *Sans soleil*: la melancolía del filme de viaje, la pregunta por sociedades de sincretismo complejo, un mundo de apariencias entre una tradición milenaria y los caminos trazados por una modernidad que todo lo devora a su paso. El siguiente cortometraje, *Si j'avais quatre dromadaires*, surge a partir de la intención de Marker de realizar una retrospectiva de su trabajo fotográfico. Aunque no es un filme de ficción como *La Jetée*, este corto también estará constituido por fotos fijas y en su primera secuencia la voz del comentario se preguntará por la naturaleza de la imagen fotográfica.<sup>75</sup> La presencia de tres voces distintas

---

<sup>75</sup> Como han apuntado Susan Sontag y Roland Barthes en sus respectivos textos sobre la fotografía, comentados en el capítulo anterior, la relación de la fotografía con la muerte, la idea de que la fotografía puede ser interpretada como un signo de algo que ya no tiene condición existente, una presencia-ausencia que invita a preguntarse sobre la posición del sujeto filmante y el objeto filmado o las condiciones de posibilidad de la mirada serán sólo algunos de los temas a los que Marker regresa una y otra vez a lo largo de su filmografía.

en el comentario en *off* entrelaza recuerdos, anécdotas y distintas interpretaciones sobre las imágenes, algo a lo que Marker recurrirá en otras partes de su filmografía como *Lettre de Sibérie*.

Durante la década de 1967-1977 Marker realizará un número importante de filmes clasificados generalmente dentro de su etapa militante.<sup>76</sup> La película prototipo de este periodo será *Loin du Vietnam* (1967), un filme colectivo realizado por Jean-Luc Godard, William Klein, Joris Ivens, Claude Lelouch, Alain Resnais, Agnès Varda, Michèle Ray y Marker. Caleidoscopio de visiones sobre la guerra de Vietnam, el filme combina estilos de ficción, ensayo, documental y reportaje.<sup>77</sup> En diversos años desde los setenta hasta los noventa Marker crea una serie de retratos filmicos tanto de amigos como de mentores: *La Solitude du chanteur de fond* (1974), *AK* (1985), *Mémoires pour Simone* (1986), *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) y *Une journée d'Andrei Arsenevich* (1999). Yves Montand, Simone Signoret, Akira Kurosawa, Alexander Medvedkin y Andréi Tarkovski son sólo algunas de las figuras a las que Marker rinde homenaje de diversas maneras.<sup>78</sup>

---

Volveré sobre este tema en el análisis de *Sans soleil* y en la sección correspondiente del capítulo dedicado a Farocki.

<sup>76</sup> En la antesala de diversos acontecimientos sucedidos en esos años cabe destacar la fase en la que se encontraba la industria cinematográfica en Francia, que desemboca en la creación en 1967 de la SLON, palabra que en ruso significa elefante y que se utilizó como acrónimo de la *Société de Lancement des Œuvres Nouvelles*. El propósito principal era trabajar en proyectos colectivos fuera de las jerarquías cerradas de la industria, lo que implicaba democratizar las herramientas de filmación.

<sup>77</sup> La *premier* del filme se organizó en Besançon, donde Marker siguió muy de cerca la huelga de la fábrica textil Rhodiaceta, de la que surge el filme *A bientôt j'espère*. En abril del 68 se origina un grupo de cineastas obreros que bajo sugerencia de Marker toma el nombre de Alexander Medvedkin, el creador del célebre cine-tren en la Unión Soviética en 1932. A partir de esa fecha Marker realizará bajo SLON diversos cortometrajes de corte político muy claro: *On vous parle du Brésil: Tortures* (1967), *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela* (1970), *On vous parle du Prague: Le deuxième procès d'Artur London* (1969-1971), *On vous parle du Paris: François Maspéro, les Mots ont un sens* (1970), etc. La cooperativa SLON se transformará en 1974 en ISKRA (nombre que en ruso significa destello y cuyo acrónimo significa *Image Son Kinéscope Réalisation Audiovisuelle*) y este periodo de filmes culminará con el largometraje de casi cuatro horas de duración, *Le Fond de l'air est rouge* realizado en el año 77 y reeditado posteriormente en diversas ocasiones. Esta película constituye una visión extraordinaria de toda esta década de protestas y conflictos, incluyendo el Mayo del 68 en París, con la cual Marker dejará en archivo un gran trabajo historiográfico para reflejar el caso de una época.

<sup>78</sup> Rostros interconectados con la historia de un siglo, correspondencias entre la ficción y el documental, reflexiones sobre el fondo de los imaginarios colectivos, sobre las oposiciones entre los individuos y la sociedad,

Además de los retratos, Marker realiza durante los años ochenta y noventa varios trabajos para la televisión y cortometrajes en video que utilizará en algunas de sus instalaciones en museos como el Centre Pompidou.<sup>79</sup> De la década de los noventa<sup>80</sup> resaltan dos trabajos significativos: *Level Five* (1996) e *Immemory* (1998). El primero será el último largometraje que Marker filmará; a partir de ahí realizará sólo cortometrajes utilizando distintas plataformas y formatos. *Level Five* es protagonizada por una de las varias musas de Marker, Catherine Belkhodja, alter ego del propio autor que mediante un relato epistolar (de manera similar a lo que ocurre en *Sans soleil*) nos llevará de nuevo a países imaginarios para transformar una historia de amor en una pregunta por la imagen como contenido y registro, pero también sobre su banalidad. También es un ensayo sobre la amplitud de horizontes, los beneficios y riesgos de la tecnología como el videojuego y el internet, cuestiones que ya desde *Lettre de Sibérie* Marker había planteado y que más adelante varios teóricos y pensadores reconocerían como un rasgo de un cineasta adelantado a su tiempo.<sup>81</sup> *Immemory*

---

desfile de personalidades que revela las memorias de un tiempo, estos filmes también dan cuenta de las experimentaciones de Marker con la nueva tecnología, algo que consolidará en filmes como *Level Five* o en su CDROM *Immemory*. Es necesario señalar que *Sans soleil* (1982) será el hilo conductor detrás de todos estos filmes. Por otro lado, podemos encontrar que el homenaje, el guardar y construir la memoria, la apelación a una genealogía y a una tradición son también rasgos que se acercan al ensayo. En esta manera de proceder Marker se acerca, nuevamente, al proceso de creación montaigneano.

<sup>79</sup> Entre estos destacan: *L'Héritage de la chouette* (1989), una serie de televisión en 12 capítulos donde Marker reúne a varios amigos e intelectuales de la época para hablar de la influencia de la antigua civilización griega en la sociedad contemporánea; tres video haikus: *Petite Ceinture*, *Tchaika*, *Owl Gets in Your Eyes* (1994) y *Silent Movie* (1994), trabajos que serán exhibidos en proyectos de instalación como *Zapping Zone* y *Silent Movie* en 1995.

<sup>80</sup> De acuerdo con Lupton ésta es la década más trascendente para Marker en cuanto a reconocimiento internacional sobre su obra. El cineasta se convierte en estandarte y ejemplo de artistas, críticos y diversas audiencias de la cultura audiovisual contemporánea, lo cual impulsará la publicación de escritos en torno a su trabajo así como retrospectivas en diversos países: “Following the first major retrospective of his films held in Portugal in 1986, over the past decade there have been Marker surveys at the Cinémathèque of Ontario in 1993 and the Pesaro Film Festival in 1996, as well as numerous smaller-scale screening events. The surge of interest that greeted Marker’s first film-essays and prompted a run of journal publications about his work in the early 1960s has been recently matched by a series of Marker special issues and dossiers in French and German film periodicals, culminating in comprehensive studies such as Birgit Kämper’s and Thomas Tode’s edited collection *Chris Marker: Filmessayist* (1997), Guy Gauthier’s *Chris Marker: écrivain multimédia* (2001), and ‘Recherches sur Chris Marker’, a dedicated issue of the journal *Théorème* (2002)” (2005: 177).

<sup>81</sup> Bellour elogia el filme de Marker como el primero en abordar los lazos entre la memoria cultural y la producción de sonidos e imágenes por computadora (*ibidem*: 202).

(1998) surge en 1997 bajo el título de *Immemory One* como parte de una colaboración con el Centre Georges Pompidou para crear una serie sobre la memoria con CD-ROMs de diversos artistas; más adelante en su estreno comercial se transformará en uno de los magnos proyectos de Marker, su gran testamento sobre la memoria y los sueños. *Immemory* está planeado como un CD-ROM interactivo, una geografía vertiginosa de la obra markeriana, collage de fotografías, postales, libros, escritos, filmes, reflexiones, videos, citas, ilustraciones sonoras, reproducciones de cuadros que guían al usuario por caminos inesperados. Para Marker cada uno de estos elementos es una *madeleine* proustiana que nos permitirá acceder, según el click, a distintas zonas de su vida y memoria. Navegar por un mapa virtual de tesoros y aconteceres, donde lo ensayístico cambia de forma al poner en juego la digitalización.

En la primera década del siglo XXI, Marker continuará experimentando con las formas, reflexionando sobre su tiempo de manera crítica, situándose entre el cine del siglo anterior y las metamorfosis de un cine expandido a otros medios.<sup>82</sup> Eterno cronista, una figura de mutaciones continuas, paciente artesano de la imagen cuya labor siempre estuvo en las orillas de los géneros al crear un cine de evocación, de los márgenes, Marker realizaría su viaje final el 29 de julio de 2012, el mismo día que cumplía 91 años. Nos queda la anécdota de la guarida del cineasta, un lugar lleno de monitores que graban las imágenes del mundo a su paso, una pantalla global creada en microcosmos donde Marker, tratando de recolectar y verlo todo, como su gato Guillaume, el guía de *Immemory*, nos muestra la sonrisa del porvenir.

---

<sup>82</sup> En esta etapa realizará trabajos en video, tendrá su propio canal de *You Tube* (con su heterónimo correspondiente) donde subirá cineminutos. También seguirá trabajando con la instalación, como *Owls at Noon. Prelude: The Hollow Men* (2005) y en proyectos de colaboración con otros cineastas como *Le Souvenir d'un avenir* (2001).

## 1.b *Sans soleil* (1982)

Además de *La Jetée*, *Sans soleil* es uno de los filmes más conocidos de Marker y considerado por muchos su obra maestra. En ella, Marker recapitula el largo camino recorrido en sus etapas anteriores. Por un lado, es una elegía por las luchas y conflictos políticos surgidos en la década de los sesenta, retratados en varios de sus primeros trabajos y en el período de SLON. Por otro, es un compendio de las preocupaciones del cineasta sobre la imagen, la memoria y la representación. *Sans soleil* se convierte en la película guía que anticipará toda la obra posterior markeriana, pues en ella se revela el entusiasmo del cineasta por las nuevas tecnologías que dominará todos sus experimentos futuros con la imagen. Marker utilizó el formato de 35 mm, pero como veremos a continuación también incluyó varios experimentos con el video que estructuran los ejes-pensamiento de la película: examinar los espacios (reales e imaginarios) como recorridos del tiempo, preguntarse si la mirada puede capturar el tejido de la memoria, crear “recuerdos-pantalla” (Niney, 2009: 162) que representen momentos de la historia del mundo cincelados por la historia íntima, personal de un yo contemplativo.

Película clave que consolida varios de los elementos presentes ya desde *Si j'avais quatre dromadaires*, *Sans soleil* se transforma en una meditación prodigiosa sobre “los sueños de la humanidad”, donde Marker muestra la enorme capacidad de manejo de materiales de archivo, así como la posibilidad de contener en un solo filme el compendio de todos sus peregrinajes geográficos y filmicos. Además del formato, entre sus características estéticas se encuentra el uso de la cámara en mano con registro directo del sonido que se añade a las transformaciones de la forma documental planteadas por movimientos y escuelas en Francia,

Canadá o Estados Unidos.<sup>83</sup> De ahí que, como enfatice en la introducción de este capítulo, la puesta en relación entre el documental y la clase de filmes ensayísticos no es una empresa vana o contradictoria, sino estimulante, que contribuye al análisis en varios de los estudios sobre la ensayística cinematográfica. A lo largo de este capítulo ahondaré un poco más sobre este asunto, sobre todo al abordar el resto de las obras del corpus seleccionado.

Si el centro de nuestras preocupaciones sobre lo ensayístico se concentra en la subjetividad reflexiva habrá que analizar de qué manera se conforma la subjetividad markeriana en *Sans soleil*. Para ello, mediante la observación de algunas secuencias trataré de detallar cómo se manifiestan los tres polos del yo, el juicio y la forma en la película, lo cual nos conducirá a descubrir líneas de fuerza y unidades recurrentes que entretejen los componentes cinematográficos de imagen, sonido y montaje en una estructura específicamente ensayística.

La película tiene como eje conductor la lectura, realizada por una mujer, de las cartas de un camarógrafo viajero llamado Sandor Krasna.<sup>84</sup> Al igual que con *Lettre de Sibérie*, el relato epistolar será el vehículo ideal de la escritura ensayística en el filme. Esto implica instaurar un tipo de discursividad que incluya de manera evidente al espectador; no obstante, la

---

<sup>83</sup> Esta historia la puntualiza François Niney en su estudio sobre el documental: “Los precursores de finales de los años 50: el *Free Cinema* británico, el *candid Eye* canadiense, el cine directo quebequense y estadounidense, la Nueva Ola y el *cinéma vérité* francés estuvieron de acuerdo en buscar una libertad de filmación, una vivacidad en la toma de vistas que apresaran la vida que habían, según ellos, inhibido los estudios cinematográficos y su estricta división del trabajo. Como la imagen sintética más tarde, la cámara portátil de 16 mm surgió en principio como un instrumento de guerra para equipar a los camarógrafos ubicados en el frente y producir películas de formación militar. Sin embargo, a diferencia de la imagen sintética, el cine directo no fue solamente producto de la innovación tecnológica. Fue para responder a una exigencia política de liberación estética que los jóvenes cineastas se apoderaron de las nuevas técnicas ligeras de toma de vistas, prepararon sus cámaras Auricon o Arriflex y requirieron los medios de registrar el sonido sincrónico en el terreno mismo. Fue porque supieron escuchar y compartir ese deseo de una nueva escritura cinematográfica por medio de la “cámara-pluma” (y oreja) que Coutant (cámara Éclair), Kudelski (micrófono Nagra) posteriormente Beauviala (cámara Aaton) pusieron en su punto las cámaras portátiles al hombro y los micro portátiles sincrónicos. Gracias a lo cual el documental se hizo finalmente parlante (ya no solamente hablado) al igual que el cine de ficción, y el cine de ficción pudo ponerse a recorrer las calles como lo hacía el documental. La renovación del cine en los años 60 debe mucho a ese encuentro del tercer tipo entre documental y cine de ficción” (Niney, 2009: 208).

<sup>84</sup> Uno de los múltiples heterónimos de Marker, de lo cual nos enteramos en los créditos finales.

narrativa no se construye de manera lineal, sino mediante una serie de cadenas asociativas libres, características de la textualidad del ensayo.<sup>85</sup> En principio, encontramos ya desde este punto una estrategia ficcional<sup>86</sup> que se aleja de la estructura tradicional documental. La voz suave y templada de Florence Delay nos conduce por las reflexiones de Krasna en su recorrido por diversas latitudes, invitando al espectador a formar parte de su viaje. La palabra redescubre un mundo en movimiento y expone los motivos de sus propias reflexiones, no lo explica o describe como en la voz *en off* lejana, distante o ilustrativa de la realidad documentada.

Atraída por los “dos polos extremos de la supervivencia”,<sup>87</sup> Japón y África, la voz ensayística crea el discurso desde una mirada peregrina mediante la introducción de una cita proveniente del segundo prefacio a *Bajazet* de Racine: “El alejamiento de los países repara de algún modo la excesiva proximidad del tiempo.” (00:00:38) Para la versión inglesa de la película, Marker decidió cambiar la cita de Racine por una del célebre poema “Ash Wednesday” de T.S. Eliot: “Because I know that time is always time// And place is always and only place//And what is actual is actual only for one time// And only for one place”.<sup>88</sup> Este epígrafe cumple dos funciones en la película. Por un lado, revela una de las

---

<sup>85</sup> Si miramos de cerca, desde su consolidación genérica con Montaigne, el ensayo siempre ha mantenido una participación clara con otros géneros de la época como la carta, el diálogo, el diario, la crónica, el relato de viajes: “Si bien cada uno de estos géneros se distinguía entre sí, la imbricación entre ellos fue generando una suerte de hibridismo genérico, gracias al marco compartido de la ficción, suposición o fingimiento: cartas que narraban sueños o que incluían la reproducción de diálogos, diálogos donde los interlocutores introducían cartas o bien relataban sueños, viajes realizados en sueños; la mezcla era posible porque cada género podía subsumirse a una narratividad vertebradora” (Ozuna Castañeda, 2009: 6). Aquí se entrelaza un sistema rico en posibilidades semánticas para entender el ensayo filmico en relación con la película de Marker, sobre todo al identificar cinco aspectos fundamentales del ensayo como acto comunicativo: quién habla, a quién se dirige y con qué intención, qué se dice y cómo se dice.

<sup>86</sup> Al igual que con el ensayo literario que puede utilizar recursos narrativos sin ser necesariamente ficción, el ensayo cinematográfico, como lo aclaré en el segundo capítulo, aunque derive o se acerque más al documental puede emplear también estrategias ficcionales.

<sup>87</sup> Estos dos polos ya formaban parte de la obra de Marker en sus primeros cortometrajes en *Les statues meurent aussi* consagrada al arte negro y en *Le Mystère Kumiko* en las filmaciones en Tokio (Pourvali, 2003: 52).

<sup>88</sup> Marker retomará el vínculo con la obra de Eliot en una de sus instalaciones más llamativas realizada en 2005: *Owls at Noon Prelude: The Hollow Men*, a petición del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

características del discurso ensayístico mediante el uso de la cita, el arte de conversar montaigneano se transforma en el quehacer cinematográfico en un compendio de citas ya sea provenientes del ámbito literario, como en este caso, o del ámbito audiovisual. Por otro lado, Marker reafirma una de las principales constantes en su filmografía: volver a capturar las texturas del tiempo al crear una serie de imágenes para interrogarse sobre el presente del flujo cinematográfico y a la vez sobre la imagen como una herramienta de exploración de la historia: momentos del mundo como recuerdo personal que al exponer una subjetividad determinada se vinculan a la memoria colectiva.

De ahí que la primera secuencia nos presente una imagen de remembranza. La película se inicia con pantalla en negro mientras la voz en *off* nos señala: “La primera imagen de la que me habló fue la de tres niños en un camino, en Islandia, el año 1965” (00:00:41). Después observamos un plano general de tres niños caminando por el paraje descrito, en completo silencio (Figura 1A). Se regresa a la pantalla en negro seguida de un plano de un portaaviones norteamericano (Figura 1B): “Me decía que para él era la imagen de la felicidad, y también que había intentado en numerosas ocasiones asociarla con otras imágenes, pero que nunca había funcionado” (00:00:58-00:01:03). A continuación, se regresa al negro mientras escuchamos: “Me escribió: ‘Un día la pondré sola al inicio de una película, junto a un trozo en negro. Si no ven la felicidad, al menos verán la oscuridad’” (00:01:08-012) (Figura 1C, D). Me parece importante hacer la descripción detallada de este comienzo, pues justamente en el montaje<sup>89</sup> entre una imagen y otra en relación directa con la voz comentativa, se observan las pautas de interpretación del filme.

---

<sup>89</sup> El montaje en el cine ensayo, como mencioné en los primeros capítulos, apunta a las líneas de fractura entre una imagen y otra, las secuencias de montaje no se basan exclusivamente en la continuidad sino en las posibilidades virtualmente concebibles de la imagen, sus pasajes. Quizá, aunque con algunas objeciones por parte de algunos estudiosos como Català, las observaciones de Bazin sobre el montaje horizontal en Marker anticipan muchas de las reflexiones futuras sobre el nuevo cine ensayístico al no reducir la imagen a un ente



En principio se ponen en juego los potenciales eidéticos de la mirada. ¿Es posible representar la felicidad? Y si es así, ¿cómo mostrarla? Marker se refiere de esta manera al propio proceso de construcción de un recuerdo específico, pero también al de la película misma. El camarógrafo, como el ensayista, recorre el mundo y en sus cavilaciones se pregunta sobre el significado de la representación, el papel que él cumple en la construcción y el registro de esa memoria. Encontramos, así, un momento de doble mimesis en esta secuencia, por un lado, una representación imaginaria del mundo mediante la palabra y por otro, su relación dialéctica con la representación en imágenes:<sup>90</sup>

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. (Weinrichter, 2007: 24)

Efectivamente, identificamos desde el inicio la presencia de un yo ensayístico, cuyo afán de personalizar la experiencia se manifiesta en las tensiones generadas entre palabra e imagen. El sujeto de enunciación, cuyos matices abordaré más adelante, condiciona el contenido de lo que observamos y escuchamos y también subraya de qué manera su mirada está transformada por la mediación de la cámara.

En este sentido, Marker materializa el concepto de la *camera-stylo* de Astruc, pues Krasna toma su cámara como un instrumento para describir una realidad circundante, para ensayar a pensarla.<sup>91</sup> Al alternar entre la imagen y la pantalla en negro se invita a considerar tanto lo

---

denominable y abarcador, sino también reconocer lo que falta en ella, así como los pasajes entre la palabra y lo visual.

<sup>90</sup> Sobre el sentido de mimesis, véanse las notas 61 y 62 de la introducción a este capítulo.

<sup>91</sup> Recordemos que, en 1996, Marker insistirá en las capacidades autoriales del cine a partir de las transformaciones históricas y estéticas del medio: “Nunca podrías hacer *Lawrence de Arabia* así. Ni *Andrei Rublev*. Ni *Vértigo*. Pero poseemos los medios –y esto es algo nuevo– para una nueva forma de hacer cine, íntima, solitaria. El proceso de hacer películas en comunión con uno mismo, la forma en la que trabaja un pintor o un escritor, ahora no solo tiene que ser experimental. El concepto de mi camarada Astruc de la cámara como estilográfica era solo una metáfora. En su época, el producto cinematográfico más humilde necesitaba un

que se muestra y se oculta como lo imaginado. La voz *en off* trasciende el discurso indirecto (“Él me escribió...”) para incluir al espectador (“Si no ven la felicidad...”), a esa yo misma que forma parte de un yo colectivo silencioso, invisible de la sala cinematográfica. La pantalla en negro invita a preguntarse por lo que no está ahí, por aquello que se encuentra en los resquicios, la ambigüedad siempre presente en ese desfile sistemático e implacable de imágenes, ese espacio de la imagen entrelazada con el pensamiento. Por tanto, este inicio del filme nos remite a las implicaciones ontológicas de la imagen fílmica: el regreso a los orígenes, el negro total como condición de posibilidad de todo encuadre. La voluntad de expresión, particularidad del yo ensayístico, al reconocer en el arte cinematográfico un potencial de reflexión crítica sobre la automatización de las imágenes permite cuestionar los diversos modos en que el cine puede observarse, algo que Marker enfatizará más adelante en la película durante las secuencias sobre la digitalización y sus repercusiones sobre lo visual.

Por otro lado, en esta secuencia, que antecede el momento en que se expondrá el título de la película (mostrado en tres idiomas distintos: ruso, francés e inglés), identificamos uno de los elementos más frecuentes de la ensayística en el cine en relación con la forma: el empleo de metraje encontrado o *found footage*,<sup>92</sup> la estrategia de reapropiación proveniente de las técnicas del cine experimental y asimilada como parte de la estrategia argumentativa del ensayo cinematográfico. La posibilidad de pensar en imágenes, es decir, establecer una

---

laboratorio, una sala de montaje y mucho dinero. Ahora, un joven cineasta necesita solo una idea y un pequeño equipamiento para probarse a sí mismo. No necesita dar caba a productores, cadenas de televisión o comités”. (citado en Green y Pinto, 2013: 116)

<sup>92</sup> Para Antonio Weinrichter el principio de apropiación es una práctica diversa que se remonta al cine de propaganda y de vanguardia hasta la apropiación modernista y la cultura de la alusión posmoderna. Se ha denominado internacionalmente *found footage film* (cine de material encontrado) dentro del ámbito del cine experimental, no obstante, abarca otras variantes como el *compilation film*, *archival film*, *film de montage*, documental de montaje o de archivo. Aunque existen varias definiciones sobre el término (Nicole Brenez, William Wees) uno de los elementos fundamentales y que nos interesa en relación con el cine ensayo es el principio teórico que forma parte de todas estas prácticas: el re-empleo, reciclaje o re-utilización intertextual de materiales ajenos como instrumento estético en el cual el montaje ocupa un lugar crucial en la creación de efectos de sentido (Weinrichter, 2009: 14-20).

relación espectral con el cine como un ejercicio consciente será algo que el cine ensayo heredará, aunque de manera distinta, del cine de vanguardia y experimental:

[T]he abstract and formal cinema seeks clarification within the films themselves of the relationship between the subjectivity of the film-maker, the constraints of his "language" and the subjectivity of the film-viewer. The search for this clarity of means, coupled with the attempt to give to the spectator an affirmation of his own reality has led to the emergence of deliberately reflexive forms. Thirdly, therefore, it seeks to counteract the emotional manipulation and reactionary catharsis of popular cinematic form by the development of conscious, conceptual and reflexive modes of perception thus representing the most advanced and radical state of cinematic language and convention". (Le Grice citado en Small, 1994: 12)

La imagen de los niños en la ruta de Islandia proviene de una película realizada por Haroun Tazieff, *Volcan Interdit* (1970), en la que Marker participó como camarógrafo y la imagen del portaaviones pertenece a los extractos y plan de filmación de Claude Lelouch para *Loin du Vietnam*, que mencioné en la primera parte de este capítulo.<sup>93</sup> En esta práctica de recuperación, las imágenes durante el re-montaje son organizadas en un orden distinto de aquél propuesto por la película de origen; además son acompañadas por una pista sonora que transforma el sentido histórico en el que fueron primeramente filmadas. Tanto las imágenes de Tazieff como las de Lelouch son reutilizadas por Marker e incorporadas a su propio proceso fílmico de pensamiento; el yo despliega una intencionalidad constructiva que se manifiesta de manera formal y elocutiva en el discurso audiovisual: el recuerdo personal implica no sólo una memoria específica e individual sino compartida con y por otros (las imágenes de otros cineastas y también las posiblemente pensadas por espectador).

---

<sup>93</sup> Al presentarnos esta imagen Marker nos remite al año 67 cuando participa en este filme, un momento de transformación en su trayectoria donde comienza a interesarse por un cine militante y abiertamente político como se señaló en la parte biográfica. Esta imagen se vinculará más adelante en *Sans soleil* con las reflexiones sobre los mítines políticos en Tokio durante los 60 y con otras secuencias donde se aborda la figura de Amílcar Cabral.

De tal forma, el cineasta, a la manera del ensayista literario que utiliza la cita, en este caso audiovisual, como principio interactivo, concibe en la reapropiación de materiales una forma de ejercicio intelectual, que en el caso de Marker regula distintos niveles de apertura de la imagen como almacén de reminiscencias. Sin proponérselo en un sentido abierto o demostrativo, Marker sigue muy de cerca la manera de operar de Montaigne en el ensayo literario; diseña una estructura concebida como un diálogo, un discurso creado no en soledad sino en comunidad, pensamiento incluyente donde el espectador desempeña una labor activa. De ahí que la subjetividad ensayística se distinga de cualquier otro tipo de subjetividad, no es un sujeto del conocimiento como dominio sino como recorrido, búsqueda sin certeza cuyo único resultado sea quizá la vacilación misma.

El ensayo (literario y filmico) se desvela entonces como un péndulo oscilante entre dos momentos: el sujeto y el mundo, andamiaje donde el yo toma conciencia de que no es una cosa entre las cosas, como expresaría Heidegger, sino que se inserta de manera fundamentalmente dialógica en el mundo. Aunque pueda parecer en ocasiones indulgente o irreverente, el ensayista nunca establece un monólogo: siempre es un yo que piensa el nosotros. Por eso, no es un acto de solipsismo, no se agota en sí mismo en un yo aislado, más bien se nutre de una experiencia compartida que necesita la exteriorización como movimiento discursivo fundamental, se construye un sentido en comunión con lo público: el yo es siempre con otros. De ahí, la inclinación por citar, pues el ensayo se convierte entonces en una reunión entre amigos, una coexistencia de saberes y de imágenes:

No estamos, pues, ante films documentales que nos muestran una realidad explicada mediante una voz en off, sino ante un acto de rememoración que en el proceso de constituirse se convierte en comentario y, a través de él, en conocimiento. Exactamente igual que en el ensayismo clásico. En palabras de Beaujour, “Los Essais (de Montaigne) son el trazo de un pensamiento como presencia en los textos de otro”. Estos textos de otro son en la obra de Marker las imágenes. Tanto si pertenecen a un archivo como si han sido recogidas por él

mismo, las imágenes de Marker siempre se presentan como imágenes de segundo grado, imágenes de un sujeto y, por tanto, subjetivas por medio de las que se efectúa un comentario. El proceso reflexivo de las imágenes, su discurso ensayístico, se produce en los films de Marker de muy diversas formas, independientemente de la presencia en lo visual de la reflexión oral. (Català, 2014: 316)

Aunque esta cita revela las semejanzas entre ambos discursos ensayísticos, me parece que en la última aseveración Català insiste, todavía, en la separación de la palabra de lo cinematográfico como si fuera un elemento parasitario. Trataré de dilucidar a lo largo de este capítulo por qué la palabra es, a mi parecer, uno de los mecanismos clave para la estructura del ensayo filmico, presente de diversas maneras tanto en lo sonoro como en lo visual. El cine no sólo piensa en imágenes, sino que se constituye como un artefacto semiótico complejo; la multiplicidad de sus elementos hace imposible reducirlo a lo puramente icónico. Desde este punto de vista entenderíamos el cine no como puro signo icónico, sino también verbal. Un decir que va más allá de lo funcional-comunicativo y se transforma en deliberadamente reflexivo. El cine implica un mensaje que se descompone y recrea metalingüísticamente los contenidos de lo audiovisual. Son dos órdenes del sentido y la significación inevitablemente engarzados, pues el cine ontológicamente incluye la palabra desde su génesis (sea verbalizada en lo sonoro o lo gráfico). Así, lo que se pone en marcha en el cine ensayo es algo mucho más arriesgado que la simple explicación o ilustración de la imagen, es lo que no aparece, lo fantasmático del *entre deux*.

En *Sans soleil*, la cita, materializada tanto en los escritos de Marker y de otros autores,<sup>94</sup> como mediante el empleo de imágenes filmadas por él mismo y de las imágenes de material

---

<sup>94</sup> Como mencioné en la parte biográfica durante los años sesenta, Marker publica los textos ensayísticos de varias de sus películas en los célebres *Commentaires I et II* (1961,1967). Aquí tendríamos una relación intertextual en varios niveles: los libros creados como ensayos-guiones literarios en un primer sentido, luego como ensayos fotográficos al ser publicados con imágenes y finalmente su empleo como muestra del proceso de filmación de cada película. Con *Sans soleil* no existe una relación tan evidente como en los otros films de esos años (pensemos en *Lettre de Sibérie*), sin embargo, encontramos un texto antecedente que tendrá un lugar

encontrado, tiene esta doble estructura que revela las fases de un intercambio, las pulsaciones e inquietudes de un pensamiento de profundidades múltiples. Claramente identificamos la presencia de un yo que organiza, dirige y manifiesta sus ideas en forma audiovisual. La cita implica un intercambio con esa otra voz que confirma la prolongación y la contemporaneidad de la escritura y de lo filmado: “the essay convokes a community of writers. . . It uses any and each and all of them like instruments in an orchestra. It both composes and conducts” (Gass, 1985: 26).

Sin embargo, desde este punto se empiezan a desdibujar las pautas de reconocimiento de este yo, pues Marker decide realizar un cine no en primera persona, sino, como señalé, en tercera. Ésta es una de las principales diferencias con *Lettre de Sibérie*, ya que al designar a la voz femenina como destinataria de las cartas e intermediaria del discurso ensayístico se plantea cierto distanciamiento entre la persona que filma y la imagen de sí que proyecta. Desde cierta perspectiva esto podría implicar una manera de desvanecer la subjetividad; sin embargo, nada más lejos de la intención de Marker. En casi todos los filmes de este director la voz es algo en flujo constante, no hay una identificación automática de un yo central, pero las reflexiones nos conducen inevitablemente a una figura autoral. Son voces que más que ocultar el yo, lo despliegan en el momento de enunciarlo, creando una conversación tanto con las imágenes como con el espectador.

Si pensamos en el ensayo literario como una forma donde la voz escritural se manifiesta en el “yo-aquí-ahora” que señalaba Benveniste, en el ensayo filmico markeriano se rebasan

---

importante en la película, *Le Dépayés*, publicado el mismo año en que se filma *Sans soleil*. En este libro Marker registra los pensamientos que surgen durante otro más de sus viajes a Japón y muchas de esas nociones de viaje, búsqueda y exploración a la manera de Montaigne serán plasmadas en la película: por ejemplo, la secuencia del Sr. Akao advirtiendo desde un balcón sobre los peligros de una conspiración internacional en contra del comunismo (00:38:50) o la escena de los durmientes en el metro de Tokio (00:49:50-00:53:52) son relatados en la parte inicial del libro. (Marker, 1982: 5-18)

estas posibilidades utilizando varias personas y tiempos. Es un yo que nos habla de sus experiencias en el mundo, como acertadamente esquematiza François Niney:

- de usted (*le* escribo desde un país lejano: *Cartas de Siberia*)
- de nosotros (“colonizadores del mundo, *nosotros* queremos que todo nos hable” *Las estatuas también mueren*)
- o de tú, con el pretexto de discutir con dos voces amigas acerca de las fotografías de Rusia y de otros lugares (“un escultor ha eternizado un cierto rostro con una cierta mirada, y tú, a tu vez, con la fotografía eternizas *tu propia mirada en esa mirada*. Y yo miro la fotografía, la cual mira...” *Si yo tuviera cuatro dromedarios*)
- o bien, por medio de la desviación de una persona interpuesta, es la voz de una mujer que relata extractos de la correspondencia de un cineasta desaparecido en sus imágenes (“él me escribía...” *Sin Sol*)
- o hasta la voz del autor (hablada por un actor) nos habla de las cartas jamás escritas (“antes demasiadas cosas debían ser calladas, ahora demasiadas cosas pueden ser dichas”) a un amigo cineasta ruso realmente desaparecido (“tú me regañas desde lejos, como siempre ¿por qué no escribía yo? *La tumba de Alexander*). (2009: 163-164)

Este amplio espectro nos revela la preferencia de Marker por crear en casi todos sus filmes un mosaico de voces, miradas y lugares que convergen en la experiencia de un yo plural de identidad fluida, un yo misceláneo que se afirma a través de un doble movimiento: al dirigirse a sí mismo el yo piensa en el nosotros (en el usted, tú y él), creando un espacio de comunión de sentidos entre autor, voz enunciativa, imagen, palabra y espectador. Por tanto, el cine ensayo markeriano no revela una voz autoral directa sino enunciaciones manifiestas, las reflexiones de un sí mismo en busca de un discurso interior, de sus propias indagaciones ideológicas y de su inserción en el otro (ese otro del yo público y el otro espectador).

No se enfatiza un nombre, una apariencia física determinada y, sin embargo, se establecen los compromisos, las negociaciones de un sujeto que trata de vincular la experiencia vivida a lo social (en y por el otro). Con esta estrategia se juega deliberadamente con “las distancias del cine”, como las llama Rancière, entre la imagen filmada y la imagen proyectada, entre el mundo, el registro y el punto de vista, perspectiva de una realidad actual, en presente que es

al mismo tiempo una visión del pasado a través del comentario retrospectivo.<sup>95</sup> De tal forma, en el filme de Marker surge una subjetividad dividida, desfase temporal entre el sujeto público, contextualizado, y el ser filmico, textual, creado exclusivamente a partir de los componentes formales de la película. Como el ensayo literario, esta subjetividad polivalente se pregunta sobre su propio devenir, como en la secuencia en que se alterna en el filme entre imágenes de los perros en una playa de África (Fig 2) y en seguida, las de varias personas asistiendo a la ceremonia del perro en Japón (Fig 3):

Perdido en el fin del mundo, en mi isla de Sal en compañía de mis jactanciosos perros, me acuerdo de ese mes de enero en Tokio, o más bien de las imágenes que filmé en enero en Tokio. Ahora sustituyen mi memoria, son mi memoria. Me pregunto cómo recuerda las cosas la gente que no filma, que no hace fotos, que no graba video. ¿Cómo hizo la humanidad para recordar? Ya lo sé, escribió la Biblia... (01:29:18-01:29:47) (Figura 4)

En principio, tenemos una imagen de remembranza duplicada: el tiempo de la voz enunciativa sucede en un momento y espacio ulteriores a las imágenes que vemos en ambas secuencias unidas por medio del montaje. La serie de planos generales y medios de acercamiento a los perros y el mar, con cámara en mano, mientras la voz menciona que la inquietud de sus perros se relaciona con el horóscopo y el año lunar, son posteriores a las imágenes presentadas en la secuencia siguiente. En ella vemos el ritual de la ceremonia, en todos sus detalles, desde la actitud de veneración de varios de los asistentes con acercamientos a sus manos o al lanzamiento de monedas y los actos de petición, gestos que nos remiten en forma inmediata a la evocación de lo filmado por el cineasta, aunque el orden en el montaje nos proponga cronológicamente lo contrario. De ahí que esta meditación sobre

---

<sup>95</sup> La voz en *Sans soleil*, y en la obra markeriana en general, se ha abordado ya ampliamente, desde considerarse como parte de “una consciencia reflexiva” (Lupton, 2005: 154), una voz doblemente *acousmática* (término que hace alusión directa al estudio del sonido realizado por Michel Chion) (A.A.V.V., 2013:157-158), una “heteroglosia” (Montero, 2012: 1-49) o vococéntrica (Harvey, 2012: 5-7).



las condiciones de la memoria, caleidoscopio que reconfigura los eventos y experiencias pasadas, se exprese en la película también como el procesamiento del recuerdo mediante imágenes y palabras. El sujeto markeriano es así un *flâneur* peripatético que comparte el oficio de observador (de sí mismo y sus evocaciones nostálgicas en imágenes) observado, espectador y espectáculo a la vez.

Si seguimos los planteamientos de Arenas Cruz, quien unifica el ensayo literario a partir de dos dimensiones fundamentales: “la dimensión interna o composicional, que abarcaría los niveles semántico, sintáctico y verbal del texto, y la dimensión externa o pragmática, que trataría los niveles comunicativos de enunciación, de destinación y funcional” (1997:156), podemos identificar que, si bien no puede tener los mismos mecanismos semánticos que el texto literario, el ensayo cinematográfico se sustenta en una estructura reflexiva-argumentativa que organiza el material audiovisual de manera específica. Es decir, todos los referentes filmicos que aparecen en el cine ensayo dependen de una subjetividad reflexiva (emisor, autor implícito, sujeto de enunciación) que busca y selecciona elementos diversos para componer un discurso sonoro-visual, gráfico-icónico, simbólico-indicial que funciona de manera retroactiva, que regresa sobre los pasos de su propia construcción. Por tal razón, en el cine ensayo se rebasa la partición ordinaria entre lo visual y lo hablado, que ya vimos sigue siendo la base de algunos estudios sobre este tipo de cine (Català, Montero, Lopate), para dar paso a una unidad compleja de interrelaciones dialógicas.

La palabra entonces no es algo accidental, pues es parte esencial del cuestionamiento sobre la supuesta objetividad de la imagen y sobre el tipo de connotaciones sociales, históricas y culturales que ésta produce. A saber, en *Sans soleil*, en la conjunción de materiales heterogéneos —ya sea mediante el material encontrado, los juegos de montaje o una construcción enunciativa compuesta a partir de un haz de voces— articulados no como una

elaboración conceptual cerrada sino como un sistema fluido, de deriva, lo fundamental no es la imagen como dato de lo real, más bien como parte de un proceso discursivo y de pensamiento que exige el desenvolvimiento de una autoconsciencia determinada. Es por eso que la subjetividad reflexiva de un texto ensayístico no puede ser una característica categórica, habría que pensar entonces en el repertorio de recursos que utiliza para su expresión: el yo, el juicio y la forma, elementos regulados por ese “principio de solidaridad del género” según Barthes, que solamente funcionan al mantener relaciones significativas entre sí.

Para ahondar en este punto quisiera abordar dos secuencias clave de la película. Como mencioné al principio de esta sección la línea conductora del discurso ensayístico será la alternancia entre dos esferas tópicas: Japón, principalmente Tokio y Okinawa, y África, representada por dos ex colonias portuguesas, Guinea-Bissau y Cabo Verde. Aunque en la película también se encuentran filmaciones en San Francisco y la Île-de-France, están subordinadas a la búsqueda principal que se da en los dos polos mencionados. Habrá que señalar también que la alternancia entre los diversos lugares nunca se dará de manera sistemática o lineal, más bien seguirá un vaivén asociativo, oscilante y musical, esquema mental característico del ensayo representado en la figura expresión-retorno-repetición. La película se desenvuelve entonces como vocación indagadora, afán experimental en el mismo proceso de filmarse, de igual manera en que se prueba (y pensemos aquí en el sentido de la palabra *essai*) el movimiento al caminar. El cine ensayista no presenta fórmulas acabadas sino esboza un movimiento, cambia de dirección, inventa nuevas sendas e improvisa al mostrar su propia búsqueda, su aproximación hacia otros horizontes. Es en este sentido en el cual Marker se acerca a la estrategia de Montaigne y de la forma ensayística en general; *Sans*

*soleil* se revela como una película que lleva a cuestas la crónica de su propia filmación, “representa el acto de representar” como señalaba Adorno.

En los episodios que se dedican a Japón se encuentran una abundancia de elementos que no podré abordar en su totalidad, pero que comprenden toda la materia del filme y sus temáticas eje. Entre ellas tenemos la idea de “la impermanencia dolorosa de las cosas” y “el amor por las listas de objetos que hacen latir el corazón” de Sei Shônagon<sup>96</sup> convertidas en criterios de filmación para Krasna-Marker, las secuencias de los festivales de danza de Awa Odore en Tokio, la ceremonia para los gatos muertos o las muñecas rotas, los parias de la sociedad reunidos en un bar, etcétera. Entre ellos, sobresalen dos momentos. En su recorrido por Japón<sup>97</sup>, Krasna menciona a su amigo, Hayao Yamaneko (otro de los heterónimos de Marker), diseñador de videojuegos que obsesivamente alimenta su máquina electrónica con diversas imágenes, un universo visual alterado que él llamará la Zona.<sup>98</sup> Marker, a través de la máquina de Hayao, se cuestiona sobre la capacidad mimética de la imagen, en la cual operan mecanismos explícitos sobre el tiempo y la memoria.

En un momento, durante una secuencia en Narita con imágenes de una protesta realizada contra un aeropuerto, la voz ensayística se pregunta sobre la repetición de la historia al reconocer los mismos actores y elementos de una protesta similar pero realizada diez años

---

<sup>96</sup> No es azaroso que Marker se centre en la figura de Sei Shônagon, autora de *El libro de la almohada*, donde la escritura se produce al identificar la lista de cosas que aceleran el corazón, un conjunto de objetos, seres, estados e ideas que se utilizan como punto focalizador del yo; esta obra es considerada por algunos críticos, entre ellos Phillip Lopate (1994), como uno de los principales antecedentes del ensayo literario.

<sup>97</sup> En su mayoría las secuencias sobre Tokio descubren el gusto de Marker por la arquitectura nipona y sus posibilidades plásticas, en varios encuadres podemos observar la influencia de Yazuhiro Ozu o de Masao Adachi: universo de objetos tópicos como el metro que atraviesa dos extremos de la ciudad (y del encuadre), los anuncios publicitarios, los postes de luz, edificios modernos, calles y azoteas en contrapicado, gatos y balcones, los muros con grafiti “como si toda la ciudad fuera una novela gráfica”.

<sup>98</sup> La Zona, una referencia directa a *Stalker* (1979) de Tarkovski, es un paisaje en ruinas creado después de un supuesto aterrizaje alienígena. El *Stalker* se convertirá en guía de un escritor y un científico para recorrer el lugar en busca de una habitación donde todo lo que deseen puede ser concedido. Tanto en el filme de Tarkovski como en el de Marker, la zona es un espacio liminar, fuera de las leyes habituales de espacio-tiempo, una “heterotopía” modelada como un mundo imaginario a partir de los deseos y voluntades humanas.

atrás. Esta reflexión del sujeto ensayístico será el hilo conductor de la siguiente secuencia en la cual vemos un plano de acercamiento al dedo de Hayao operando una consola y, a continuación, imágenes de archivo de diversos enfrentamientos ocurridos en los años sesenta, pero alteradas digitalmente: contornos azulados de las figuras encuadradas por partida doble, por la toma y por la alteración misma de la imagen. Como espectadores somos conscientes, en primer lugar, de la sucesión de imágenes y, en segundo, de la relación entre la imagen como registro e interpretación de un contexto histórico y social determinado, eje temático que será de interés para otros cine ensayistas como Farocki. Mediante la repetición de los fotogramas alterados, deformaciones visuales deliberadas que parecen enormes manchas de Roschach, Marker subraya la tensión entre imagen, mundo representado y lo real. Cuando Hayao contempla el material de archivo filmico de los movimientos políticos de los años sesenta en Tokio o de los pilotos kamikaze en Okinawa durante la Segunda Guerra Mundial se percata de que la imagen es una “mentira”, una imposibilidad de representar el pasado o la persistencia de un instante; esto sólo se puede lograr mediante su modificación digital: “Mi compañero Hayao Yamaneko ha encontrado la solución: si las imágenes del presente no cambian hay que cambiar las del pasado. ‘Imágenes menos mentirosas, dice con la convicción de un fanático, que las que vemos en televisión.’ Al menos muestran lo que son, imágenes y no la forma transportable y compacta de una realidad inaccesible” (00:41:56-00:42:13) (Figura 5).

Encontramos de nuevo en este punto la pluralidad del yo ensayístico en un tejido de voces; si al principio del filme habíamos observado la triple relación entre autor implícito, destinatario de la carta y el espectador, aquí se añade una voz más, la de Hayao, que enriquece

el espectro interpretativo del filme.<sup>99</sup> El ensayo no sólo es una forma de discurso también implica un acto de creación y de lenguaje, de ahí la importancia de su dimensión performativa. En Marker encontramos esta pluralidad dialógica, una cuidadosa puesta en escena donde la voz enunciativa no impone una verdad sino revela las pautas de su propia contingencia. En *Sans soleil*, este yo se cuestiona sobre las imágenes estereotipadas, limitadas por la naturalización de lo real;<sup>100</sup> por eso cuando alude a la verdad de la imagen pura, no accesoria, dirige una crítica a su propio trabajo y su responsabilidad como creador-coleccionista de imágenes.<sup>101</sup> En el filme lo natural es aparente, y se vuelve forzoso encontrar los efectos del azar en aquello que escapa a la mirada. El cine ensayista se orienta entonces hacia un nuevo espacio público, un canal de conversación abierto con el espectador y consigo mismo, al tomar una conciencia activa de la creación cinematográfica.

Las imágenes de Hayao serán una presencia medular en todo el filme y servirán de puente para las secuencias que representan el otro polo semántico de la película: África. Me detendré en la parte que sigue después de varias imágenes de Guinea-Bissau, segmentos acompañados con música de Cabo Verde en las que se menciona a Amílcar Cabral, donde el camarógrafo recorre las calles a partir de la pregunta: “¿Cómo filmar a las mujeres de Bissau?

---

<sup>99</sup> Para algunos autores como David Montero, en este complejo diálogo e interacción el ensayo cinematográfico se relaciona con lo que Bakhtin denomina “heteroglosia”, no sólo una diferencia en el discurso, sino una duplicación de la voz, la convergencia de varias posiciones sociales-ideológicas y diversos puntos de vista: “It is, I claim, through his assessment of the Socratic dialogue that we discover the way to apply Bakhtinian thought to the analysis of essays and essay films. Bakhtin’s insights indicate a conception of truth as ‘open dialogue’, which is in line with critical assessments of the essay as form. These concepts, as we have just seen, have highlighted the fact that the essay involves ‘testing and tasting one’s own life while experiencing it, thinking about it and recording the thoughts, revising and adding to those thoughts, and comparing them to the recorded thoughts of others’ (Good, 1988: 32). Interestingly, Graham Good actually goes on to define the essay as ‘a dialogue in textual form’” (Montero, 2012: 15).

<sup>100</sup> La inmanencia duplicada de la imagen documental ha sido punto de debate en diversos estudios; en el cine ensayo se expone el carácter provisional y contingente de la imagen cinematográfica al cuestionar la concepción del documental como el dominio de lo real, el registro de la verdad, y como forma históricamente privilegiada (Nichols, 1997: 31-54).

<sup>101</sup> Esta reflexión sobre la banalidad y la violencia de la imagen en relación con la guerra será una de las preocupaciones centrales del trabajo de Farocki que trataré más adelante.

Aparentemente la función mágica del ojo jugaba contra mí” (00:33:05-00:34:00) (Figura 6). Mientras, observamos planos medios y *close ups* de diversos rostros femeninos que ven hacia la cámara y tratan de evadirla.<sup>102</sup> Después nos detenemos en una toma al rostro de una mujer con una mascarada azul cubriendo su cabeza: “En los mercados de Guinea-Bissau y Cabo Verde encontré la igualdad de la mirada y una secuencia de miradas que perfilan en la seducción” (00:34:05) (Figura 7). En efecto toda la secuencia que sigue se concentra en el intercambio dramático de las miradas entre Krasna y la mujer africana, lo cual nos remite a la añeja cuestión de la forma documental entre la persona que filma y el objeto filmado:<sup>103</sup> “La veo, ella me ve. Está consciente de que la estoy observando. Me regresa la mirada, pero justo desde un ángulo que le permita disimular que no me ve. Al final llega la mirada real y directa, que dura 1/24 de segundo, lo que dura un fotograma” (00:34:07-00:34:34) (Figura 8). Esto es declarado en la película mientras vemos a través de pequeños *jump cuts* y *close ups* este rostro femenino (que por momentos se pierde por la gente del mercado que pasa frente a la cámara), evitando el contacto visual y luego otorgándolo de manera súbita, seguido de una cascada de acercamientos de otras mujeres que corresponden también la mirada.

Desde luego, esta secuencia se convierte en un ejemplo idóneo de los momentos en que la voz enunciativa no sólo acompaña la imagen, sino que también la refuerza o la reposiciona,

---

<sup>102</sup> En la primera parte de la película, la voz en *off* ha enfatizado de manera tajante durante las secuencias iniciales en Cabo Verde “¿hay algo más absurdo que pedir a la gente, como en las escuelas de cine, no mirar a la cámara?” (00:07:26-00:07:40). Ésta es una de las pocas secuencias que terminan con un parado total de la imagen y que Marker utiliza como signo de puntuación para cambiar de espacio y tiempo, pero también de tópico ensayístico.

<sup>103</sup> Desde cierta perspectiva, el documental, sobre todo después de Grierson, encuentra su propia razón de ser al distinguirse de manera tajante de la ficción tanto en su acercamiento a la realidad como en sus modos de observación sin interferencia que transforman la relación entre la cámara y aquello que filma. Como resultado del desarrollo de una serie de tecnologías dirigidas hacia lo verdadero y auténtico, se crea una estética de la objetividad que será desde luego cuestionada en varios estudios sobre la forma (Renov, Nichols, Plantiga, Nincey, etc.). En *Sans soleil*, Marker, al preguntarse sobre la validez de que el sujeto filmado no mire a la cámara, contradice esta búsqueda del “naturalismo” y de alguna manera resalta que su propio film se separa de esta concepción cinematográfica.

lo cual no implica una ilustración, pero sí una relación sincrónica entre la imagen y la palabra. Y en esto reside la importancia de la interacción entre ambos elementos, no sólo tenemos una reflexión metadiscursiva sobre la imagen formulada en imágenes, también encontramos cómo mediante la palabra se puede cuestionar la supuesta objetividad de la imagen.<sup>104</sup> Así, en *Sans soleil* la palabra está lejos de ser algo secundario o prescindible, ya que puede sublimar, afirmar, resistir, ampliar, negar la imagen entre muchas otras posibilidades. En su preocupación sobre los alcances de la mirada en esta secuencia parece que Marker materializa aquella sentencia de Jean Rouch: “el cine, el arte de lo instantáneo...el arte de la paciencia y del tiempo” (citado en Niney, 2009: 243). Al terminar este breve encuentro, escuchamos decir: “Las mujeres tienen una pequeña raíz de indestructibilidad. La tarea de los hombres es hacer que se den cuenta de ello lo más tarde posible. Después de haber mirado de cerca a las africanas, yo no apostaría necesariamente por los hombres” (00:34:42-00:35:08) (Figura 9).

Aquí podemos identificar otras características importantes de la voz ensayística que se añaden a lo subrayado hasta el momento. Por un lado, mediante la forma documentada del viaje el yo se aproxima a la realidad en la confluencia entre una conciencia inquisitiva y las circunstancias que lo rodean, la cámara se transforma así en un instrumento del registro etnográfico.<sup>105</sup> Marker crea una puesta en escena de la subjetividad (y de la voz enunciativa) al reconstruirse a sí mismo como otro; así en esta secuencia la cámara nos transmite tanto la imposibilidad de poder representar la mirada en la propia imagen fílmica, como la dialéctica

---

<sup>104</sup> El interés de Marker por la imagen y la palabra ya se encontraba desde sus primeros trabajos, entre los ejemplos más claros encontramos la célebre secuencia de *Lettre de Sibérie* que mencioné en el capítulo anterior.  
<sup>105</sup> Éstas son las principales preocupaciones de todo el movimiento de *Cinéma vérité* que surge con Rouch y Edgar Morin: “Para Rouch la etnología, así como el cineasta, participa de los rituales que filma, incluye en su película una realidad que lo incluye y que se actúa (de manera forzosa y lúdica) con él y para él [...] Rouch cree en la interacción entre el sujeto filmante y los sujetos filmados, se entrega a la magia que opera la cámara en la gente y en las situaciones, y es por eso que prefiere portar la cámara el mismo. Según él, la cámara tiene el poder de convocar e influir en lo real—de la misma manera en que se invoca a los espíritus...” (Niney, 2009: 246-7)

de relación que se da en la estructura tripartita de voz (sujeto de la enunciación), sujeto de la mirada y objeto de la mirada. Además, en este artilugio de seducciones entre la mujer y el camarógrafo se incluye al espectador. La secuencia de imágenes nos remite, por tal razón, a esa mirada descubierta, a formar parte de un nuevo entramado voyerístico que se forja en el contacto con la alteridad. Según Catherine Russell, ese otro en el caso de *Sans soleil* adquiere diversos significados:

Para Krasna, las mujeres son claramente objetos de la mirada. A pesar de ello, tienen la capacidad de resistir la mirada penetrante y pueden, por lo tanto, convertirse en símbolos de la otredad etnográfica; sus cuerpos son el terreno sobre el cual se libra la batalla por la igualdad. Ellas son la experiencia, la historia, la materialidad, la voz; la conciencia y la visión pertenecen a los hombres...El principio etnográfico de la evidencia visible se convierte en un sinónimo del deseo de poseer. A pesar de su reservada articulación de la identidad, Marker no renuncia a su complicidad en la construcción de la visión posesiva, sino que se esconde dentro de un vértigo voyerista. (Russell citada en AA. VV., 2013: 222)

La mirada femenina (que también establece un mosaico de interacciones con la voz relatora femenina en la película) subraya el papel que desempeña la imagen misma en el filme: imagen despojada, imagen manipulada, imagen banal e incluso imagen talismán, cuando Krasna retoma, más adelante en el laboratorio de Hayao, esta misma toma fija de la mujer observándolo. Se transforma entonces en una imagen sintetizada, detenida en su movimiento, recuperada y reapropiada (*found footage*) por el propio cineasta (bajo el velo de Yamaneko) como turista de sus recuerdos personales. La memoria se contextualiza, se convierte en algo selectivo; el pasado se reinventa según las necesidades del presente y la imagen de la mujer africana con la que cierra la película, al transformarse en fotograma suspendido en el tiempo, manipulado en su textura originaria, se caracteriza como lo haría



una fotografía: índice que marca un instante que ocurrió fuera del filme, pero que se encuentra en él.<sup>106</sup>

A través de esta imagen Marker nos convoca a participar de una de sus tantas *madeleines* proustianas, un instante que pareciera contener todas las historias y todos los tiempos, lo que Bellour, en alusión a Lessing, designa como *instantes pregnantes* “que suspenden el tiempo del movimiento en el filme abriendo otro tiempo al interior de ese tiempo” (2009: 121). Al crear estas constelaciones de objetos, en las connotaciones potenciales que demandan un compromiso por parte del espectador, la voz ensayística del film se apoya en el saber compartido del yo, que no se centra en la transmisión de cierto conocimiento sino en el énfasis de la experiencia personal y subjetiva. El yo no crea un discurso de la certeza, sino de apertura y, como hemos visto, lo formula mediante el juicio.

Es decir, se ensaya la capacidad de conceptualizar la experiencia propia y comunicarla, no de una manera simple sino en ese ejercicio de reflexión compartida. Al probar las ideas individuales, es necesario que el ensayista muestre el proceso de pensamiento, el movimiento del juicio, y en el caso del cine esto ocurre cuando la imagen se da en el régimen del desgarró, como apunta Deleuze. En esa fisura de proyecciones de autor y espectador, en las tensiones entre la imagen y la palabra, el discurso ensayístico en el cine se configura como una dialéctica estructural de técnicas y materiales. En el caso de *Sans soleil*, hemos visto que la voz en *off* se distingue de la voz de autoridad del documental tradicional o de reportaje y que

---

<sup>106</sup> La paradoja fotográfica del “esto-ha-sido” barthesiano es heredada por el cine, en cuanto retoma la condición mítica de la presencia que es posible eternizar mediante el registro mecánico: “Llamo ‘referente fotográfico’ no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo ‘quimeras’. Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa ha ya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado” (Barthes, 1989:120-121).

en su proceso de construcción integra una reflexión sobre la forma artística en que se expresa, derivada del ir y venir, de la meditación misma.

Para concluir lo expuesto hasta aquí abordaré una última secuencia que vincula varios de los rasgos que he detallado. A lo largo del filme, Marker nos ha mostrado su peregrinaje en forma de recuento de viaje —otro intento (*essayer*) de interpretar la lista de lugares por visitar a la manera de Shônagon— recorrido que desborda el marco de *travelogue*<sup>107</sup> para convertirse en un ensayo filmico polivalente, una reflexión magistral sobre los funcionamientos de la memoria, la topología y el tiempo. Imágenes que nos conducen desde los emús en la Île-de-France, el carnaval de Guinea-Bissau, los animales disecados en el museo de Josenkai dedicado a exponer los ‘misterios de la sexualidad’, los durmientes que pueblan el metro de Tokio (y los sueños de Marker) o las jóvenes con sus kimonos en primavera, los haikus de Basho o el horror de *Apocalypse Now* hasta la ceremonia del año del perro o el Dondo-Yaki dedicado a celebrar los desechos que se recolectan durante las festividades del año nuevo.

Esta travesía anamnésica encuentra un punto de transición importante transcurrida una hora del filme donde el yo ensayístico al observar el paisaje islandés, transformado después de la erupción de un volcán, se interroga sobre una época futura. Como en *La Jetée*, donde el relato ciencia ficcional se vuelve una opción estilística para desplegar el pensamiento de Marker, Krasna fabula la historia de un hombre que, cual Funes el memorioso, en el año 4001 cuando el cerebro está en todo su esplendor, posee la peculiar característica de no poder olvidar (01:13:48). El montaje de imágenes comprende la trayectoria de este hombre, cuya

---

<sup>107</sup> El viaje markeriano implica, como en Montaigne, la combinación de la travesía personal con las posibilidades de multiplicación de sentido tanto objetual como imaginativamente en el contacto con el otro; la forma ensayística, como reproducción y transmisión de un nuevo modo del decir, es inseparable de su creador. El interés de Marker por distintos pueblos, la diversidad de perspectivas y formas de vida es parecido al de Montaigne donde la conversación está incluida como parte fundante de la estructura semántica y pragmática del ensayo. Poética del fragmento en tránsito que en el caso de Marker se transforma en un quehacer artístico que toma una distancia crítica sobre el propio decurso/discurso de las imágenes.

característica principal es que Marker nos señala mediante la cámara subjetiva los recorridos que este alter ego de Krasna-Marker realiza, mientras son descritos por la voz enunciativa. El hombre se encuentra en los parajes volcánicos de Islandia, se tropieza y con el paso siguiente ya estamos en otro año y lugar; todo esto es transmitido a través de la cámara que toma el punto de vista de este personaje (otro hilo del tejido dialógico del filme). En la forma audiovisual presentada hasta ahora, en la memoria de un yo que refiere su propio proceso de remembranza se resalta la dimensión analítica sobre el discurso ensayístico en relación con el espectador cuando nos percatamos de que ese cúmulo de imágenes ya no le pertenecen a ese ‘yo’, sino se trasladan al punto de vista de un personaje ficticio creado por la inserción de un relato (Figura 10).

Esta estrategia destaca otra de las características clave de la articulación ensayística relacionada con la forma. Por un lado, tenemos una voz enunciativa que se distingue de un discurso directamente autobiográfico al presentar las impresiones de Krasna en esta cartapélcula, pero tenemos un segundo plano ficcional cuando Marker crea varios personajes (Hayao, el hombre del futuro) que, deliberadamente, se insertan y consolidan el discurso reflexivo-argumentativo.<sup>108</sup> Una cámara agitada, en algunos momentos con tomas en barrido, nos lleva por diversos paisajes: las vías del tren recorridas mediante un *travelling*, un prado con aves, un puerto, hasta regresar a las calles de San Francisco conectadas con la secuencia anterior donde se desarrolla una larga reflexión sobre *Vértigo*<sup>109</sup>. Creo necesario citar el

---

<sup>108</sup> A este respecto André Labarthe ha resaltado que el ensayo cinematográfico muestra la preferencia de ciertos directores por crear filmes híbridos, paisajes imaginarios que utilizan recursos provenientes de la literatura, en este caso en el enunciado en forma de recuerdo, y, a la vez, guardan esa inequívoca relación indicial de la imagen documental : “Tomando como referencia *Lettre de Sibérie* de Marker, Labarthe destaca una nueva forma mixta cinematográfica, un cine al que llama *cinema science-fiction*. ...Esto significa que cada uno de los filmes de los nuevos autores se presenta como una forma particular de mezclar la ciencia (el documental) y la ficción” (Blüminger citada en Weinrichter, 2007: 13-14).

<sup>109</sup> *Vértigo* se cita múltiples veces en *Sans soleil*; el filme de Hitchcock será otro de los catalizadores del yo sobre la memoria. Marker ya había hecho una referencia directa en *La Jetée* en la escena del *Jardin des Plantes*,

discurso de la voz en *off* que abre una nueva lógica interpretativa del material cinematográfico:

Quiere entender. Siente que estas dolencias del tiempo son un agravio, y reacciona a esta injusticia con indignación, como lo harían el Che Guevara y los jóvenes de los sesenta. Es un tercermundista del tiempo. La idea de que la infelicidad existió en el pasado de este planeta es tan insoportable para él como lo fue la existencia de la pobreza en el presente de los jóvenes de los años sesenta. Fracasarán naturalmente. La infelicidad que descubre le es tan inaccesible, como la pobreza de un país es inimaginable para los niños de un país rico. Ha decidido renunciar a sus privilegios, pero no deshacerse del privilegio que le concede esta opción. Su único recurso es precisamente lo que lo lanzó en esta absurda misión, un ciclo de canciones de Mussorgsky. Estas canciones se cantan todavía en el siglo 40. Aunque su significado se ha perdido, por primera vez, el hombre percibió la presencia de algo que no entendía. Lo cual tiene que ver con la infelicidad y la memoria, y hacia lo cual, con pasos plúmbeos empezó a caminar. Por supuesto que nunca haré dicha película. Sin embargo, estoy coleccionando los sets, inventando la trama, insertando mis criaturas favoritas. Hasta le he dado un título, el título de aquellas canciones de Mussorgsky, “Sin Sol”. (01:15:12-01:16:40) (Figura 11)

He aquí que se despliega en toda su magnificencia la idea de la película absoluta planteada en otro momento del filme.<sup>110</sup> Marker complejiza el tejido del tiempo, como señalé anteriormente; no sólo observamos imágenes narradas en el presente de la proyección que remiten a varios pasados (reales e imaginarios) —esa *lateralidad* del pensamiento filmico según Bazin, liberación del flujo de imágenes unido a la dimensión plural de la palabra (comentarios críticos, ironías sutiles, onirismo poético, melancolía de la visión)— sino a un futuro de proyecciones posibles, esa película que estamos viendo, que acaba de iniciarse y nos lleva inevitablemente de regreso a la primera imagen de los tres niños en Islandia. Efectivamente, éste es el ‘procedimiento’ que sigue el ensayo como artefacto reflexivo, en la intersección del yo, el juicio y la forma, encontramos una organización serial, como lo

---

aquí vuelve a retomar tanto la idea del doble como el símbolo del vértigo de la espiral de tiempos utilizados en la película.

<sup>110</sup> Recordemos la secuencia en los centros comerciales de Tokio, donde Marker reflexiona al grabar a la multitud entrando al metro que esos boletos se transforman en boletos de cine para ver una sola película, la suya; los seres durmientes en los vagones forman parte de un sueño individual y colectivo.

caracterizaba Bensmaïa, la puesta en juego de dos o más series de proposiciones, de significados o de expresiones que siempre serán heterogéneas y que darán cuenta de su propio proceso de creación (1987: 34). En el caso de Marker, *Sans soleil*, cinta de Moebius que se convierte en odisea artística, se añade a los rituales observados en Tokio, en Guinea-Bissau o San Francisco, donde el yo reúne pacientemente su arcón de imágenes-memoria frente al devenir, la fugacidad del recuerdo perdido por el paso del tiempo:

Las películas de Marker vuelven a anudar la trama de esas posibilidades olvidadas o quizá por venir (*El muelle*, 1962). Reflejan la dimensión tiempo antefuturo de la proyección: movimiento que hace presente al pasado (magia de las imágenes) y que transmuta el presente en antefuturo (magia de las palabras); ¿o es el movimiento mismo de nuestra memoria-palimpsesto (“¿se vuelve a escribir la memoria, de la misma manera en que se vuelve a escribir la historia?”) Así, como la atención del psicoanalista o las asociaciones del psicoanalizante en psicoanálisis, se hacen flotantes las fronteras entre lo real y lo imaginario, entre el documental y el cine de ficción, entre la historia y la ciencia-ficción. No es que los polos se hagan indistintos en una especie de pérdida de contacto con la realidad, sino más bien que se hacen vasos comunicantes, y así, susceptibles de renovar no solamente el relato, sino a la historia. (Niney, 2009: 169)

Por lo señalado hasta ahora, podemos concretar que el ensayo fílmico es una forma audiovisual polifónica y plurimodal, punto de inflexión surgido de modos de percibir y pensar la realidad que se opone a las convenciones cinematográficas narrativas, dramáticas o de continuidad. Como el ensayo literario, el ensayo cinematográfico no propone una linealidad discursiva, sino un proceso de libre construcción, entramado de argumentos, alusiones, repeticiones y preguntas que desvela no un discurso de la permanencia sino del espíritu provisorio, de las derivas del pensar. En el cine ensayo markeriano encontramos una subjetividad reflexiva que funciona de manera conjunta con los elementos del yo, el juicio y la forma. Tres características que de entrada forman parte de varias de las disquisiciones teóricas sobre el género en la literatura (Adorno, Lukács, Bense, Bensmaïa, Weinberg) y que a mi parecer podemos distinguir en el ensayo cinematográfico. Si bien el yo se evoca a partir

de una voz en tercera persona, inevitablemente remite a una subjetividad precisa, expresada en el filme de diversas maneras. En el plano autorial, aunque el yo sea configurado en un tejido de voces todas llevan a esa primera persona, algo que ya reconocía Thoreau en su primera página del *Walden* y que Beatriz Sarlo apunta como el modo distintivo de persona en el ensayo:

Es un lugar común la dominancia de la primera persona en el ensayo. La primera persona, evidente o enmascarada, establece un criterio de autoridad sobre el texto, incluso cuando no esté escrito en primera persona: la novela es del narrador y el ensayo es del autor, aunque la partición parezca demasiado simple. Se sabe que en el ensayo hay refracciones entre el nombre del autor y la forma de autor. Sin embargo, ellas no producen el efecto de borramiento que es condición de la ficción: en el ensayo el autor no muere para que nazca la primera persona, sino que subsiste no importa lo engañoso de una coincidencia simple. (Sarlo, 2001: 29)

Recitador de sus películas bajo una constelación de heterónimos, Marker reflexiona sobre los sentidos de la historia, las geografías afectivas o el porvenir del audiovisual en esa voz que se aleja diametralmente de la voz expositiva, explicativa o elocuente del documental y se acerca más al discurso indirecto libre pasoliniano.<sup>111</sup>

De igual modo, ese yo se vincula a un juicio como conocimiento iniciático, poder de la imagen y la palabra, autorreflexión que no se constituye como sistema o como un procedimiento total, más bien consiste en “eternizar lo precedero” según Adorno. Ese juicio no categórico sino movable, en *Sans soleil* toma la forma de un comentario-guía por los intervalos del pensar: “el ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide de su valor,

---

<sup>111</sup> Siguiendo en varios sentidos el dialogismo bajtiniano, para Pasolini el escritor-narrador, al emplear el infinitivo como forma gramatical en la creación de un interlocutor, puede transformarse en narrador a través de su personaje(s). Esta búsqueda crea otros caminos para escapar de un tejido lingüístico normalizante, ya que utiliza una lengua diferente a aquella empleada por el escritor para dar paso a la voz de ese ‘otro’, deslizamiento que se cuele en los intersticios de la diégesis narrativa y que en el caso del cine pertenecería no sólo a ciertas elecciones estéticas (en *Accatone* [1961] por ejemplo, mediante el uso de no actores, presentados corporal y lingüísticamente en su realidad), sino también, al espacio de sentido encontrado en el entre-imágenes (Pasolini, 1997: 120-124).

no es la sentencia (como en el sistema) sino el proceso mismo de juzgar” (Lukács, 1985:38). El ensayista filmico encarnado en Krasna no sólo ejerce el derecho a la palabra sino al acto de mirar, a una manera de captar su entorno mediante la cámara, y a la creación de un circuito de imágenes que incluye el ojo del espectador, proponiendo distintos niveles de referencia entre el observador y lo observado. Una mirada-pensamiento que atraviesa acontecimientos y seres, sean estos insondables o de claridad originaria, que establece nuevas sintaxis entre sonido, palabra e imagen.

Marker no domina el tiempo de las imágenes, más bien las orienta mediante ese yo ensayístico, sombra de un sujeto dividido entre sus proyecciones y su presente icónico inmediato, en el más puro estilo del cine moderno, un cine de refracciones y desintegración. El juicio como hemos podido comprobar es lúdico y entreteje un hilvanado de surcos asintóticos que resaltan la evanescencia de la imagen y de su propio proceso reflexivo-cinematográfico. En las imágenes markerianas no hay clausura sino amplitud de horizonte, pues el ensayista cinematográfico utiliza el viaje como un punto de partida que le permite explorar las costumbres de varias culturas. En esta apropiación de lo filmado (por uno y por otros), el yo posee una mirada etnológica que rebasa el hecho social para transformarlo en un nuevo tipo de conocimiento subjetivo de la condición humana en diversos rincones del mundo.

El resultado de estos ejercicios de autoetnografía, a la manera del escritor perigordino, y de las conexiones discursivas entre la palabra y la imagen en el filme es que no existe una relación sistemática con la realidad, sólo aproximaciones sucesivas, dialógicas con lo real. Por eso en la última secuencia el material de filmación se transforma en la Zona, imágenes deformadas, mutables, que se han convertido en recuerdo, como la imagen de la mujer africana dirigiendo su mirada hacia nosotros. A mi parecer, esta imagen funciona de manera

análoga al *mot bastant* de Montaigne, la palabra suficiente a partir de la cual se origina la reflexión ensayística. En este caso podríamos considerar la última imagen como imagen-condensación,<sup>112</sup> imagen azar donde se incorporan todos los significados propuestos y paralelos que convergen en un solo momento del filme (Figura 12).

Queda por puntualizar finalmente algunos otros rasgos de la forma en el filme que se deduce a partir del análisis de las secuencias mencionadas. En *Sans soleil* reconocemos saltos de tiempo y espacio a partir de la yuxtaposición de voces enunciativas, puesta en abismo de un yo dispersado en los recuerdos propios y de otros, una voz que forma parte de un marco organizado según distintos grados de relación entre la visualidad y la sonoridad.

Los avatares de la memoria cobran sentido en este *bricolage* markeriano y la máquina de Hayao (que sintetiza sonidos e imágenes) se convierte en la alegoría electrónica del proceso mismo de remembranza. Las imágenes de la Zona son vistas desde otro lugar, emblema de un tiempo dilatado, de un porvenir-modelo que anticipa el alcance de economía de medios con nuevas tecnologías que se desarrollarían a finales del siglo XX y que continúa creando horizontes de significación extraordinarios. Con su cámara creadora de imágenes temblorosas (dadas desde luego por la cámara en mano), de fragmentos icónicos, gráficos y sonoros, Marker da constancia de los afectos y matices encontrados en lo aparentemente insignificante; su enumeración de *madeleines* permite “inventar el azar”, frase de Giradoux preferida por Marker para referirse a su propia concepción de lo cinematográfico.

El filme maneja entonces una mezcla heterogénea de materiales (material filmado en locaciones, pero también material reutilizado, reencontrado y reapropiado), una serie de secuencias de imágenes a partir de afinidades en las traslaciones de la meditación ensayística.

---

<sup>112</sup> El término, que evoca la condensación freudiana aplicada al cine, lo tomo del estudio de análisis cinematográfico realizado por Vanoye y Goliot-Lété (2008:73).



Mediante la acumulación progresiva de sentidos, este camino es diseñado en los movimientos de cámara (el empleo del punto de vista de Hayao, del hombre del futuro o del propio Krasna) o en el enfoque de ciertos detalles mediante el uso del *close up* o la manipulación digital. El ensayista fílmico trabaja, así, conforme a la descripción de Bense, a partir de una combinatoria de ideas, de materiales y de voces enunciativas. *Sans soleil* continúa siendo un filme imposible de delimitar en su totalidad dadas las condiciones de complejidad de esta soberbia disposición audiovisual que Marker nos presenta. Para muchos (Lupton, Russell, Weinrichter, Català) la alusión a las melodías de Mussorgski radica en que éstas son el emblema perfecto de la composición musical y ensayística del filme: una gramática de la contingencia, equilibrio entre la luz y la opacidad, del habla que convoca imágenes sobre la nostalgia, el regreso a un hogar que ya no existe, una forma fílmica que abarca el documental, el *travelogue* o la película de ciencia ficción para dar paso a un ensayo en espiral de infinitas variaciones, paradigma cinematográfico que genera “el espacio-tiempo de los coposibles” (Niney, 2009: 167). En el siguiente apartado pondremos en relación los rasgos configurantes del yo, el juicio y la forma en otro gran cine ensayista del siglo XX: Harun Farocki.

### III.2 Harun Farocki

#### 2.a Semblanza

Harun El Usman Faroqhi nace en Checoslovaquia el 9 de enero de 1944. Hijo de un médico de la India, que emigró a Alemania durante la década del 20, y de madre berlinesa, Farocki pasó gran parte de su infancia en la India hasta 1958, cuando su familia regresa a Hamburgo; en esos años simplifica su nombre por Harun Farocki. En 1966, forma parte de la primera generación que ingresa a la *Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin*, fundada ese mismo año como la primera escuela de cine en Alemania Occidental. Dos años más tarde, es expulsado de la Academia junto con Hartmut Bitomsky, Wolfgang Petersen, Günther Peter Straschek y Holger Meins por sus actividades políticas, principalmente por pertenecer al grupo *Agitprop* y realizar una serie de filmes con fines propagandísticos.

Como la producción artística de Farocki abarca más de 120 filmes e instalaciones, en este esbozo biográfico señalaré sólo algunos de los más importantes y los que se relacionan de manera directa con la película que analizaré en el siguiente apartado: *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Imágenes del mundo y epígrafes de guerra, 1988)*. Los primeros filmes, realizados durante sus años de estudiante, son cortometrajes en 16 mm y en ellos identificamos ya algunos de los rasgos que formarán parte de su filmografía posterior: un abierto compromiso político y una reflexión sobre su propio quehacer como productor de imágenes. Estos cortometrajes revelan el interés del director por el pensamiento de guerrilla surgido durante la década del 60, así como su lectura profunda de los textos marxistas-leninistas; entusiasmo juvenil que desemboca en una reflexión fílmica sobre los escritos de Mao Tse Tung como se observa en *Die Worte des Vorsitzenden (Las palabras del presidente, 1967)*. Con una cámara frontal en plano medio observamos a una persona con el rostro

cubierto por una gorra y sentada sobre un escritorio leyendo los escritos del *Pequeño libro rojo*. Posteriormente, el/la protagonista arranca las hojas del texto y las convierte en aviones-armas de papel, mientras la voz *en off* reafirma: “las palabras deben transformarse en armas y no sólo ser leídas”; al final, mediante el montaje, los aviones de papel llegan a la taza de café del Sha de Irán.<sup>113</sup> Cabe señalar que el camarógrafo de este corto fue Holger Meins, quien poco después entraría en la clandestinidad y sería arrestado en 1971, junto con Andreas Baader y Jan Cari Raspe. Meins fallecería en prisión tres años más tarde como consecuencia de una huelga de hambre realizada en protesta por las condiciones de reclusión. Farocki, como el resto de la gente, se enteraría de la muerte de Meins al ver publicada una fotografía de su cadáver en el periódico. Para Didi-Huberman, este suceso se convierte en un catalizador fundamental de los cuestionamientos de Farocki sobre la imagen como mediación y afirmación, como algo que nos interpela y transforma:

la imagen de un cuerpo demacrado, calado tras la autopsia y suturado para cualquier “ocasión pública provechosa” que pudiera presentarse. Una imagen calada en sí misma, dividida y dividiendo la mirada de Farocki entre su condición de horroroso “trofeo policial” —una imagen estatal que, de modo deliberado, no tenía duración y que, de acuerdo a Farocki, parecía decir: “Miren, nosotros no lo matamos, se mató él solo, y no estaba en nuestro poder evitarlo”— y su condición de “figura de la Pasión” que, sin embargo, aparecía inscrita en la imagen como tiempo resistido, como el tiempo sufrido por este pobre cuerpo... Elevar, por tanto, el propio pensamiento acerca de la imagen hasta el enojo provocado por el tiempo resistido, por el tiempo sufrido por los seres humanos en pos de determinar su propia historia. (Farocki, 2013: 16)

A partir de su salida de la Academia, Farocki comienza a asumir de manera cada vez más definitiva su postura como cineasta, lo cual se observa en la concepción formal e ideológica de su producción filmica. Así, tenemos la secuencia inicial de un cortometraje clave en el desarrollo de su estética, *Nicht löschesbares Feuer* (*Fuego inextinguible*, 1969). Con una puesta

---

<sup>113</sup> En 1969 Alexander Kluge reconocía desde estos primeros trabajos la potencia de las imágenes farockianas: “Es como si uno pudiera reunir toda la energía del sol en una taza de café” (Farocki, 2013: 308).

en escena similar a la de *Las palabras del presidente*, una persona sentada detrás de un escritorio se dispone a leer algo. Sólo que, en esta ocasión, es el propio Farocki quien figura en pantalla, leyendo la carta de un ciudadano vietnamita que narra cómo ha sobrevivido a los terribles efectos del napalm. Después de la lectura, Farocki ve hacia la cámara y pronuncia un discurso que parece anunciar toda su obra posterior:

¿Cómo podemos mostrarles el napalm en acción? Y ¿cómo podemos mostrarles los daños causados por el napalm? Si les mostráramos imágenes de las quemaduras del napalm, ustedes cerrarán sus ojos. Primero cerrarán sus ojos a las imágenes, luego cerrarán sus ojos a la memoria, luego cerrarán sus ojos a los hechos, y luego cerrarán sus ojos al contexto entero. Si les mostramos una persona con quemaduras de napalm, heriremos sus sentimientos. Si herimos sus sentimientos, se sentirán como si estuviéramos probando el napalm sobre ustedes, a sus expensas. Sólo podemos darles un pequeño indicio de cómo funciona el napalm. (00:01:17-00:01:42)

En esta parte de su obra temprana, podemos apreciar que Farocki elabora una serie de interrogantes sobre el estatuto de la imagen. En este caso, al no mostrar las imágenes de un hecho terrible, se interpela al espectador sobre su propia relación con lo representado, es decir, se evidencia el hecho de que todas las imágenes son manipulables, el amplio espectro fenomenológico de la imagen como documento, pero también como artificio. Estas reflexiones son reforzadas por una acción estratégica tanto de la película como de las intenciones políticas de Farocki. El autor ha anunciado que no es su propósito herir los sentimientos de los espectadores, pero, al mismo tiempo, quiere que se hagan responsables de su papel como agentes de la historia; que reconozcan su grado de participación, voluntaria o no, en esa guerra y sus consecuencias. En un plano de detalle, vemos las manos de Farocki, su mano derecha toma un cigarrillo y lo apaga sobre su brazo izquierdo cuando pronuncia: “Un cigarrillo quema a 400 grados centígrados. El napalm quema a 3000 grados centígrados.”

Me detengo en este punto, pues creo que se vincula al eje de nuestras reflexiones sobre el ensayo filmico, además de establecer una serie de lazos con *Bilder der Welt...* Ya había

señalado que la presencia de un yo en el ensayo fílmico no tenía que significar, necesariamente, que el autor apareciera en pantalla; el que Farocki decida emplear este recurso refuerza el acto interlocutivo, no sólo mediante el texto pronunciado, sino en la elaboración de un discurso fílmico propio (dirigir la mirada a la cámara y ponerse a sí mismo como objeto performativo de la puesta en escena.) Farocki, en franca reinterpretación eisensteiniana, lanza un puño al espectador y emplea el lenguaje cinematográfico como un instrumento de conciencia social. Esta acción (de)mostrativa se convierte en un gesto que rebasa los límites del filme, un cuestionamiento sobre el propio aparato creador y transmisor de imágenes.<sup>114</sup> Con esta simple y brutal lección brechtiana “una aporía para el pensamiento de la imagen” (Didi-Huberman en Farocki, 2013:18), la mano del hombre interviene en su propio cuerpo y en la materialidad de la imagen registrada, así como en su ensamblaje ideológico.

Durante la década del setenta, Farocki comienza a realizar algunos trabajos para la televisión. Una de sus primeras películas, *La división de todos los días* (1970), será exhibida en el Festival de Oberhausen, que albergó a las figuras principales del Nuevo cine alemán.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> En uno de los estudios más completos sobre el cineasta, Thomas Elsaesser subraya la importancia de esta película no sólo en la filmografía de Farocki, sino en la historia del cine en general: “In the new context, as Christa Blümlinger notes, the surviving scar of the cigarette burn draws attention to another metaphoric feature of the scene, which refers back to the cinema: it is as if Farocki’s own hand becomes the bodily equivalent of the indexical trace once thought unique to the cinema. The photographic index is, of course, increasingly absent from all images, now that these images – still or moving – have as their material support the electronic video signal or digital-numerical algorithms, instead of (light and heat-sensitive) celluloid. In a historical reversal that makes the non-organic stand for the organic, celluloid is now an ironically apt metaphor for human skin (‘the skin of film’ is a phrase often used by Alexander Kluge, a fellow filmmaker whom Farocki has great respect for). The scene, which perhaps will become known as a turning point in film aesthetics as strategically placed as was Luis Buñuel’s slitting of a woman’s eye in *Un Chien Andalou*, illustrates the second condition needed for Farocki to take an interest in a topic, and for him to find it absorbing enough to make it the subject of a film” (2004: 18).

<sup>115</sup> El Manifiesto de Oberhausen publicado en 1962 marca el inicio de un nuevo período en la cinematografía alemana, del cual se partiría para fundar el Nuevo cine alemán. Este manifiesto, redactado y promovido por Alexander Kluge, tenía una base ideológica-política muy clara. Entre sus objetivos principales se encuentran un franco rechazo al cine de entretenimiento, así como liberar al cine de las restricciones creativas y económicas impuestas a la industria fílmica durante la era Adenauer (Véase la nota 117).

En 1976, incursiona también en el teatro y, junto con Hanns Zischler, dirige dos obras de Heiner Müller, *La batalla* y *Tractor*. En varios de los filmes realizados en esos años, se revela una marcada preocupación por replantearse el papel de los medios artísticos audiovisuales como parte de una industria cultural. En esta serie de temáticas se encuentra, por ejemplo, el cuestionamiento de la televisión como fenómeno de masas, que reconduce o sistematiza los modos de pensar y percibir de la gente; para Farocki, ésta se transforma en arma del capitalismo salvaje que impide el reconocimiento de los engranajes de la explotación y el consumo. Asimismo, la relación entre la industria bélica y los medios de comunicación será otro de los motivos conceptuales que podemos identificar en varias películas de este periodo y en las realizadas en años siguientes.

A esta etapa pertenecen películas como *Zwischen zwei Kriegen* (*Entre dos guerras*, 1978). Después de leer un ensayo en un periódico, Farocki decide abordar las condiciones que posibilitaron el ascenso de Hitler al poder mediante un análisis sobre la crisis de la industria metalúrgica en Alemania. Aunque las películas de Farocki en estas décadas son representativas del espíritu combativo de su generación (a pesar de su constante intento por escapar de un *Zeitgeist* determinante) y se le ha identificado en algunas ocasiones como parte del Nuevo cine alemán, es importante señalar que este autor toma una posición contraria a varios de los jóvenes creadores de este movimiento. Incluso, en varios escritos, Farocki reprocha de manera directa a Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder o Volker Schlöndorff el haber aceptado las formas del cine convencional, sobre todo en relación con los usos del montaje.<sup>116</sup> Sin embargo, continuó colaborando con varias de las organizaciones que

---

<sup>116</sup> Véase “Una diva con anteojos” “Plano-contraplano. La expresión más importante de la ley del valor cinematográfico” (Farocki, 2013: 65-78 y 83-98).

fomentaron el desarrollo de esta nueva generación de cineastas como la revista *Filmkritik*,<sup>117</sup> en la que Farocki comenzó a escribir sus primeros artículos desde 1974 hasta 1984. Más adelante, escribiría en varios diarios como el *Die Tageszeitung* de Berlín y semanarios de actualidad como *Jungle World*, además de contribuir con algunos textos en *Trafic*, la revista francesa fundada por Serge Daney y Jean Claude Biette.

La escritura y el cine serán, a partir de ese momento, actividades paralelas complementarias en el trabajo de Farocki, aspecto que desarrollaré a profundidad en el siguiente apartado dedicado al análisis filmico de *Imágenes del mundo y epígrafes de guerra*. En esta etapa, estudiará de manera cuidadosa la *Nouvelle vague* (sobre todo a Godard) y el cine directo. Asimismo, la relación profesional y personal con la pareja Straub-Huillet<sup>118</sup> definirá, en más de un sentido, su propia búsqueda estética-formal. Entre las películas que destacan en estos años encontramos *Wie man sieht (Cómo vemos, 1986)*. En ella, Farocki nos muestra al inicio varias imágenes de campos de batalla, cadáveres de animales o de objetos obsoletos, un mundo de silencio e inmovilidad absolutos. Aquí regresamos a una de las deliberaciones recurrentes en toda su obra: la idea de que “las imágenes no deben decir nada...sólo deben estimular al ojo, como se debe estimular a los caballos que no trabajan y no están libres” (00:10:10- 00:10:15). Anticipando lo que desarrollará en *Imágenes del mundo y epígrafes de guerra*, el filme toma como punto de partida la relación entre el capitalismo, la producción a

---

<sup>117</sup> El primer número de esta revista fue publicado en 1957 en la edición de Enno Patalas, discípulo de Adorno. Uno de los propósitos principales de la revista era que el público volviera a interesarse por cineastas y teóricos ya olvidados (Murnau, Pabst, Von Sternberg, Eisner o Kracauer), además de reflexionar sobre el momento actual del cine en ese país. Este acontecimiento sería uno de los factores que darán origen a un nuevo tipo de cine representado por un grupo de jóvenes creadores pertenecientes a la primera generación de la posguerra en Berlín Occidental y que más tarde se conocería como el nuevo cine alemán, movimiento que buscaba consolidar un cine propio, diferenciado de ciertos formatos establecidos como el *Heimat film* o el melodrama social crítico (Scharf, 2008: 14-42).

<sup>118</sup> Farocki participará como actor en algunos proyectos de la pareja de cineastas *Klassenverhältnisse (Relaciones de clase, 1984)* y también realizará documentales sobre ellos: *Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment Amerika, (Jean-Marie Straub y Danièle Huillet trabajando en el filme basado en América de Franz Kafka, 1983)*.

gran escala posibilitada por el avance tecnológico, el ensamblaje metódico-fabril (el surgimiento de la industria automotriz a partir del desarrollo de la industria bélica) y la mecanización del pensamiento mediante la asociación de ciertas imágenes. La imagen central que rige esta praxis fílmica será el tejido, símbolo de la representación visual mediante la repetición de patrones, pero también, instrumento significativo del progreso industrial, el movimiento infinito de la máquina:

No está de más recordar que la calculadora nació cuando la industria textil se propuso tejer imágenes. Nada desplazó tanto las imágenes como el cálculo (primero imágenes de patrones visuales y telares, luego imágenes pornográficas). Durante milenios la palabra y la imagen se enfrentaron y al hacerlo no percibieron el surgimiento de una tercera fuerza que las devoraría a ambas. Esta fuerza es la que denominamos el cálculo. (32:45:47)

Veremos, en la siguiente parte, de qué manera se desarrolla esta crítica de la función de la tecnología como herramienta de conocimiento por medio de la imagen mecánica en el análisis de *Imágenes del mundo y epígrafes...*

Durante la década de los noventa, Farocki fue profesor visitante de la Universidad de California, Berkeley y, en colaboración con Kaja Silverman, publica *A propósito de Godard* (1998). De esta etapa sobresalen los filmes *Leben BRD* 1990, constituido por una serie de viñetas en la que se reflexiona sobre la vida en Alemania oriental, y *Videogramme einer Revolution* (*Videogramas de una revolución*, 1992), codirigida con Andrei Ujica. Este largometraje aborda la revolución rumana ocurrida en Bucarest en diciembre de 1989, sobre todo el último discurso de Ceaucescu y su juicio transmitido por televisión. En este filme, Farocki regresa a desarrollar sus ideas sobre la imagen, la construcción de la historia mediante el archivo y el propio género documental salido a partir de la televisión (cine directo, transmisión en vivo). Reparemos en que aquí se plantea la manipulación de contenidos y del espectador en uno de los grandes episodios de la historia como puesta en



escena mediática, anticipando los acontecimientos que tendrían lugar en las siguientes décadas del siglo XX y en los primeros años del XXI.

En estos años, además de continuar con su producción filmica, comienza a trabajar en la instalación museística. En 1995 a petición del Museo de Arte Moderno de Lille, Farocki participa con un video sobre su obra en la instalación *The World of Photography*, de ese trabajo se derivará, posteriormente, la instalación *Schnittstelle (Interface)*.<sup>119</sup> En ella, el director reflexiona sobre la labor del documentalista, sobre todo en lo que se refiere al uso de imágenes ya existentes y ajenas (de archivo o encontradas) en lugar de imágenes producidas por el propio cineasta para un proyecto determinado. En las instalaciones, las analogías visuales de Farocki alcanzan su máxima expresión plástica, pues ya no se encuentran vinculadas, la mayoría de las veces, a una superestructura argumentativa. Además, esta distribución en un mismo espacio, le permite ahondar en la idea de secuencia, combinación y simultaneidad, al presentar una imagen al lado de la otra y producir distintas relaciones discursivas entre la voz, el ojo y la sintaxis del montaje.

Por tal razón, se convertirá en el medio de expresión principal que Farocki preferirá en sus últimos trabajos con lo audiovisual durante las primeras décadas del siglo XXI. Aquí destaca *Labor on a Single Shot* (2011-2014), proyecto que inicia con la inquietud de filmar en quince países distintos una serie de cortos sobre el trabajo en una sola toma de dos minutos de duración. Realizada en colaboración con su esposa Antje Ehmman, esta propuesta artística consistió en un taller de realización con un grupo de jóvenes cineastas, previamente seleccionados, cuyo trabajo formó parte tanto de un catálogo disponible en internet, como de

---

<sup>119</sup> El título plantea una serie de preguntas sobre el significado de la palabra ‘Schnitt’ que se refiere tanto al trabajo en la mesa de edición, como a la interface humana-maquinica cuando una persona utiliza el teclado o el mouse en la computadora. Esta analogía también la desarrolla en su escrito “Qué es un estudio de edición” (2013: 79-82). Encontramos aquí también algunos puntos de coincidencia con las reflexiones markerianas sobre el mismo tema, como el uso de la consola por Hadao al crear imágenes digitalizadas en *Sin Sol*.

la instalación museística en cada uno de los países donde se efectuó el taller.<sup>120</sup> Asimismo, de 2006 a 2011, continúa su labor pedagógica como profesor en la Academia de arte en Viena. Partisano incansable del discurso colectivo, acérrimo crítico de la sociedad industrial y sus demonios, Farocki fallece el 30 de julio de 2014, cerca de Berlín, dejando un vacío como figura central de la cultura cinematográfica y artística alemana.

## 2.b *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988)

Creada en la víspera de la unificación alemana y el fin de la guerra fría, simbolizada por la caída del muro de Berlín, *Imágenes del mundo y epígrafes de guerra* funciona como uno de los ensayos audiovisuales más significativos de la segunda mitad del siglo XX. Mediante el análisis de diversas coyunturas históricas, se reflexiona sobre el dispositivo filmico (incluida la propia película) que vincula la medicina con la milicia, el trabajo policial con los retratos fotográficos, la tecnología del diseño y la arquitectura con el desarrollo de las imágenes de reconocimiento aéreo. Como mencioné en la parte biográfica, un rasgo sobresaliente en la trayectoria de Farocki, al igual que con Marker, es su labor como cineasta y escritor. Así, una de las características que más nos llama la atención es el vínculo entre la escritura y lo visual, elemento paradójico, pero frecuente en los ensayistas cinematográficos. No se trata únicamente de crear imágenes, sino de comentar, reflexionar sobre ellas mediante imágenes (verbales, escritas, filmicas). De tal forma, *Bilder der Welt...* condensa el cúmulo de experiencias de Farocki en el cine, la escritura y la agencia política-histórica.

---

<sup>120</sup> En su última visita a México en 2014, Farocki impartió el taller *Labor de una sola toma* dentro del marco de la cuarta edición del Festival Internacional de Cine de la UNAM, donde además de una retrospectiva detallada sobre su obra, dio conferencias y entrevistas. Además, en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en Ciudad Universitaria se exhibió de febrero a junio de ese mismo año una exposición de su trabajo audiovisual titulada *Harun Farocki: Visión. Producción. Opresión*.

Entendiendo el cine como tecnología de lo visible, más que como un medio narrativo, Farocki reflexiona sobre la idea del dispositivo cinematográfico como una lógica específica que transformó los procesos de percepción, una manera de entender el mundo mediante la construcción de imágenes, y la idea misma de representación artística.<sup>121</sup> Es posible, entonces, contemplar a Farocki como un militante del cine, pues al reflexionar sobre los alcances de la imagen o la sistematización de cierto régimen escópico, la acción en sus filmes no se define únicamente a partir de lo político, sino también de la intervención manual del artista desde la materialidad cinematográfica (de ahí la importancia del montaje). Por lo tanto, la elección del modo ensayístico se vuelve un vehículo de expresión necesario para este cine revelacionista: una estructura argumentativa-reflexiva, en ciertos momentos expositiva, que no pretende establecer una verdad, sino justificar un punto de vista crítico-autoral mediante el propio discurso.

En esta vía, la producción filmica de Farocki tiene dos aspectos, primero, la complejidad implícita en considerar una obra como estrictamente documental o ficcional (elemento que he desarrollado en partes anteriores como distintivo del cine ensayo); segundo, la capacidad de convertir el testimonio en narración, la historia como puesta en escena y el arte como la mentira que revela lo real.<sup>122</sup> Procederé de igual modo que en el análisis de Marker, para

---

<sup>121</sup> Durante los años setenta en la etapa psicoanalítica de la semiótica encontramos un cambio de orientación que se traslada de la relación entre la realidad y la imagen filmica al propio dispositivo cinematográfico. Este campo de interés no sólo implica el aparato de base (cámara, pantalla, proyección), también “la creación de sentido en el espectador como sujeto deseante” determinado por la propia institución cinematográfica. El texto más representativo de esta búsqueda teórica se encuentra en Jean-Louis Baudry “Efectos ideológicos del dispositivo cinematográfico básico”, 1971 (Véase Stam, 2001: 191-200). La práctica cinematográfica de Farocki se inserta en el centro de estos debates.

<sup>122</sup> Éste será un tema central que marca algunas obras significativas del cine ensayismo como *F for Fake* de Welles, en el cual el propio Welles frente a la cámara repite la frase célebre de Picasso como premisa de su proyecto filmico “Art is a lie — a lie that makes us realise the truth.”

abordar algunas secuencias de la película que muestran las características del ensayo filmico explicadas hasta este punto.

Después de presentar los créditos del filme, en formato de 16mm, sobre un fondo azulado (sólo el título y el nombre del director), mientras escuchamos el inicio de una pieza musical de Bach que se cortará en el fotograma siguiente, Farocki nos muestra una serie de imágenes de un laboratorio de investigación que simula el movimiento del agua del canal de Hannover: la primera con cámara frontal y juego de perspectiva en la cual podemos observar la frecuencia del oleaje; las siguientes, con distintos tipos de acercamiento a las partes de esa máquina para revelar cómo funciona ese mecanismo. También incluye imágenes de pantallas televisivas que revelan la supervisión de esa tentativa científica (Figura 1). Esta sucesión es acompañada por una voz en *off* de mujer que abre la secuencia con esta magnífica frase introductoria: “Cuando el mar se quiebra en la costa, irregularmente, pero sin reglas, este movimiento atrae la mirada sin fijarla y deja libres los pensamientos” (00:00:01-00:00:17). Esta primera secuencia se vincula de manera directa a la siguiente, compuesta por varias imágenes de un libro de historia de la fotogrametría para introducir el tema de la *Aukflärung* y Albrecht Meydenbauer, secuencia que analizaré más adelante.

En principio, tenemos ya en estos pocos segundos el marco general de la forma ensayística que Farocki recompone a lo largo de varios momentos del filme: un objeto específico nos remite a un fenómeno común de la naturaleza y le sirve a la voz reflexiva para abrir su propio decurso de pensamiento. Como el oleaje del experimento, en cada nueva secuencia Farocki plantea otra perspectiva mediante el vehículo de comunicación audiovisual y de manera dialéctica regresar una y otra vez a esa búsqueda especulativa. Así, desde sus primeras secuencias *Bilder der Welt...* está construida alrededor de un eje conceptual: *Aukflärung* (ilustración). La voz *en off* señala que esta idea se encuentra al centro mismo de la historia

intelectual, afirmación que se articula de manera contrastante con las imágenes de la primera secuencia descrita anteriormente.

Primera paradoja, pues la película no se centrará en la energía creada mediante el agua, sino en los experimentos sobre la luz. La palabra ilustración tendrá entonces varios sentidos a lo largo de la película; en estas secuencias iniciales, como término histórico-filosófico, determinante en una concepción del mundo y en la posibilidad de generar distintas máquinas de la visión, entre ellas la fotografía y el cine. En efecto, Farocki presenta las imágenes del movimiento del agua para hablar de su contrario, de cómo históricamente se han privilegiado los desarrollos de las técnicas de la luz sobre otros discursos interpretativos de la realidad fenoménica. A partir de esta aseveración, encontramos otro procedimiento ensayístico de base: organizar un proceso del pensar que se apoya en posturas argumentativas opuestas para suscitar la reflexión del espectador. De tal forma, la investigación del movimiento del agua tiene lugar al inicio, en medio y al final de la película, estableciendo en cada partición un abordaje de tema distinto, pero siempre afín a la vena temática central: la historia de la mirada, las relaciones entre la máquina y la visión.

Además, el filme está estructurado no sólo de manera conceptual sino también visual-musical: de manera intermitente escuchamos en distintas ocasiones una pista sonora entrecortada, en una especie de bucle sonoro, localizada en partes estratégicas de la película donde se muestran distintas actividades específicas que reelaboran la línea argumentativa mencionada. Se nos presentan en intervalos distintas escenas: un simulador del agua, una modelo de pasarela que maquillan, una clase de dibujo artístico, máquinas robóticas utilizadas en líneas de producción industrial, simuladores de vuelo, imágenes aéreas creadas por computadora, imágenes televisivas que supervisan distintos procesos de manufactura o experimentos científicos. A manera de un tema con variaciones, de diferencias rítmicas y

temáticas esta serie visual funciona como modulaciones proféticas de la imagen-centro: las fotografías de los aliados de la IG Farben de Auschwitz tomadas en 1944. En esta exploración se alcanza a percibir cómo el andamiaje expositivo deriva de confrontar un tema determinado a través de distintos puntos de vista, mecanismo que se relaciona con los usos del montaje en Farocki. El discurso ensayístico entendido de este modo transforma la película en una herramienta crítica y no como objeto de entretenimiento o consumo. Vertiente reflexiva y analítica que permite debatir nociones como transparencia, la relación indicial de la imagen fílmica con lo real y hacer énfasis en la diferencia entre la imagen como percepción o reconocimiento. Me centraré en tres momentos importantes del filme donde se revelan estas puestas en conflicto, además de reforzar el planteamiento de la secuencia inicial.

En la segunda secuencia del filme, Farocki aborda el desarrollo de la fotogrametría durante el siglo XIX, en los experimentos de Meydenbauer: un cartógrafo e inspector de edificios que, colgado de una soga, decidió medir la altura de una iglesia en reparación. El impulso de ese descubrimiento se fundamenta en la proximidad de la muerte: el riesgo de perder la vida al tratar de obtener una medida arquitectónica. Como medida de protección, Meydenbauer decide tomar una fotografía, pues es más seguro que estar presente. En efecto, ese factor genera el paso de un registro manual a un dispositivo mecánico de representación.<sup>123</sup>

Quisiera ahondar en esta parte para ver de qué manera se producen las asociaciones reflexivas entre una imagen y otra. La mención del concepto *Aukklärung* tiene como fondo las ilustraciones de un libro con dibujos sobre el funcionamiento del ojo, las anotaciones del

---

<sup>123</sup> La fotografía trastorna entonces las formas de objetivar y conceptualizar los fenómenos: “La cámara aislaba apariencias instantáneas y, al hacerlo, destruía la idea de que las imágenes eran atemporales. O, dicho de otro modo, la cámara mostraba que la noción de tiempo que pasa era inseparable de la experiencia visual (salvo en las pinturas). Lo que veíamos dependía de dónde estábamos cuando lo observábamos. Lo que veíamos era relativo a nuestra posición en el tiempo y el espacio. Ya no era posible imaginar que todo convergía en el ojo humano como punto de fuga del infinito” (Berger, 2015: 18).

diario de registro de Meydenbauer, ilustraciones de los edificios y dibujos de las herramientas empleadas durante este experimento (la cámara siempre frontal y fija, pero cortando a acercamientos de los dibujos en ciertos momentos de detalle). Estas imágenes se alternan durante tres segmentos clave: dos grandes planos de acercamiento al ojo de una modelo mientras está siendo maquillada; planos generales de una clase de dibujo artística con dos dibujantes en el *foreground* (sus figuras cortadas por el encuadre) y en el *middleground*, en fuera de foco, otra modelo desnuda, colocada en el centro de la imagen y flanqueada por los dibujantes; finalmente, varios planos de detalle de fotografías de un edificio, seguidas de imágenes del trabajo de recreación de esa misma estructura mediante una máquina de dibujo arquitectónico-industrial (Figura 2).

Así, la imagen en Farocki no cumple un papel meramente icónico-estético, sino se vuelve parte sustancial de su soporte argumentativo. Justamente, las secuencias de explicación histórica de la figura de Meydenbauer son acompañadas por la música discontinua, mientras que en el segundo grupo de imágenes tenemos solamente el ruido analógico. La interrupción constante de la música, acto que fragmenta el flujo acústico del filme por algunos segundos, tiene dos propósitos: por un lado, cuestionar el uso convencional de la banda sonora musical como acompañamiento (reforzador dramático o seguimiento de la acción, introducción de un personaje, incluso regulación del espectro emocional en la respuesta del espectador, tanto en la ficción como en el documental) y, por otro, exhibir la propia extrañeza del discurso audiovisual: la música como un recurso asincrónico, puntual-sintético, revelador de las oscilaciones del pensamiento teórico. En este caso, la música se convierte en algo mecánico que no embona a la perfección con las imágenes, sino que da cuenta de ese proceso conflictivo, plagado de tensiones y, a la vez, produce un efecto de distanciamiento crítico.

De tal forma, Farocki revisa la historia del aparato cinematográfico y sus significaciones filosóficas, no para remontarse a los “orígenes” como historiador, sino para encontrar los vínculos del pre-cine con la ciencia, los primeros descubrimientos del uso de la imagen determinada por el desarrollo de la investigación y la tecnología. El peligro de muerte en el episodio de Meyenbauer funciona como un gesto que puede preservar mediante el registro mecánico, pero también devastar (lo cual mostrará más adelante con las imágenes de Auschwitz). Esa división-pulsión, distinguida por algunos de los análisis más significativos sobre el fenómeno fotográfico que señalé en el segundo capítulo (como los realizados por Barthes o Sontag), en Farocki implica también la forma deliberada de ocultar el aparato detrás del cual se origina la imagen cinematográfica: impotencia frente a las imágenes, frente a lo que revelan y ocultan. Podemos entrever que, en este momento del filme, el discurso ensayístico insiste de manera implícita en los alcances de la palabra *Aufklärung*, la predominancia de la luz, la mecanización de la percepción y los peligros de delegar a una máquina el análisis e interpretación absoluta de la realidad, consideraciones que resurgen a lo largo de la película en forma de referencias cruzadas como veremos a continuación.

La tercera secuencia comienza con una serie de fotografías de varias mujeres en plano medio mirando hacia la cámara; la primera de estas imágenes abre con la pregunta: “¿Cómo comportarse frente a una cámara fotográfica?” (00:08:01).<sup>124</sup> El siguiente grupo de imágenes son planos de conjunto, más amplios, a un libro donde se encuentran esos mismos rostros que acabamos de ver en acercamiento. La voz *en off* explica que son retratos de mujeres argelinas tomados por la policía para el trámite de un documento de identidad. Estas mujeres

---

<sup>124</sup> De manera similar a *Sin Sol*, cuando Marker durante la secuencia en Cabo Verde señala la imposibilidad de la mirada objetiva de la cámara, Farocki se interroga por el comportamiento del sujeto fotografiado o filmado, la colisión entre sujeto y dispositivo de registro como paradoja central en los orígenes de la forma documental.



son fotografiadas, por primera vez, sin un velo que les cubre la mayor parte del rostro y sólo deja visibles sus ojos. Fotografías inscritas<sup>125</sup> en un registro impreso ante el cual el cine ensayista —frente a la cámara, pero ingeniosamente ocultando su rostro detrás de la portada del libro— pasará una página tras otra, mientras escuchamos: “Cuando se ve una cara conocida, se asocia con ella algo del pasado común...La fotografía capta el momento, cortando así el pasado y el futuro.” (00:08:59) Aquí me parece necesario apuntar que esta parte se encuentra separada en dos momentos por una secuencia gozne, donde vemos, en una mesa de trabajo, otra fotografía de una mujer caucásica en la que se intercalan y superponen varios acetatos que transforman su rostro (al modificar sus rasgos, cambiar su cabello, añadir unas gafas). Estas imágenes, al igual que en la secuencia anterior con la modelo de pasarela y las clases de dibujo artístico, se distinguen por la ausencia tanto de la música entrecortada como de la voz *en off* (articulación de imágenes). Pareciera entonces que la música se encuentra centralmente programada e integrada, en forma absolutamente distinta al empleo convencional sonoro, para resaltar tanto la información proporcionada por el registro visual, como las inflexiones de la voz reflexiva autoral. También resalta que en la construcción filmica la maniobra radical de creación de sentido es de base fragmentaria, montaje de bloques espacio-temporales de imagen-sonido.

Por tal razón, podemos afirmar que Farocki no utiliza únicamente la relación imagen-comentario sincronizado para constituir su discurso ensayístico. La reflexión mediante la

---

<sup>125</sup> Aquí habría que resaltar la importancia de la palabra en el título original del filme “Inscription”, pues para Farocki los múltiples sentidos de este término se relacionan con las pautas conceptuales de su estructura ensayística: “I read somewhere that cities used to bear the inscription of labor. In German, the word ‘inscription’ elicits the image of an inscription in a stone, on a tombstone or at the base of a monument. A form of writing that cannot be erased. In the word ‘combination’ used in *Bilder der Welt und Inscription des Krieges* there exists a contrast: you cannot tell by looking at the images of the world that war has been inscribed on them; war has been inscribed cryptographically. On one hand, indelible and, on the other hand, invisible” (Alter y Corrigan, 2017: 303).

imagen sin palabra refuerza los apartados conceptuales presentados hasta este momento en el filme. Por un lado, se examina la idea de la fotografía como instrumento análogo de la realidad e, incluso, como un registro fidedigno para validar la identidad de los seres y las cosas. Por otro, se desmontan los significados categóricos de esa premisa al revelar el grado de participación de un sujeto agente como algo inseparable del dispositivo fotográfico (y, por añadidura, cinematográfico).<sup>126</sup> En esta operación, Farocki resalta el elemento común entre la medicina, la fotogrametría, la fotografía de moda, el dibujo artístico, la milicia y la arquitectura; tecnologías diversas vinculadas al aparato (re)productor de imágenes, que a la vez es subvertido por su propia película al funcionar como un dispositivo creador de asociaciones crítico-analíticas.

A fin de establecer una comparación, Farocki continúa la secuencia de los retratos, seguidos paralelamente por la voz que narra cómo un soldado se encarga de tomar las fotografías. En esa acción descriptiva, mediante un movimiento performático —plano de detalle a su mano que cubre la mitad inferior de la cara de varios de los retratos, dejando visibles los ojos, y, luego, realiza la operación inversa, al dejar al descubierto la boca— el cineasta establece el grado de transformación involuntaria del rostro de estas mujeres, una vez que se han despojado de su velo: “Los ojos deben estar acostumbrados a enfrentar miradas desconocidas; la boca no puede estar acostumbrada” (00:10:20) (Figura 3).

---

<sup>126</sup> En efecto, Barthes señala las contradicciones del acto fotográfico en sus modos de imbricación denotativa y connotativa y cómo los procedimientos estructurales que intervienen al tomar una fotografía transforman su interpretación, su sentido: “El interés que el trucaje presenta como método reside en que interviene, sin previo aviso, dentro del mismo plano de denotación; utiliza la particular credibilidad de la fotografía que, como hemos visto, consiste en su excepcional poder de denotación, para hacer pasar como mensaje simplemente denotado un mensaje que está, de hecho, connotado con mucha fuerza, ningún otro tratamiento permite a la connotación enmascararse con más perfección tras la objetividad de la denotación” (1986: 16-17). En el caso de Farocki la intervención abierta en la segunda fotografía mediante diapositivas hace manifiesta esta problemática subyacente en los retratos de las mujeres argelinas.

En este caso la (in)visibilidad, la inaudibilidad de los rostros –que contrasta con un texto ensayístico yuxtapuesto a través de un montaje de imágenes secundarias (una imagen portadora de otra)— genera una doble interpretación. Por un lado, establece un discurso sobre los valores y usos de la mirada, cómo se construye la mirada de lo femenino a partir de lo que vemos y lo que no; por otro, plantea el añejo problema de la distinción entre la cámara y el ojo humano, propia de las discusiones tecnológicas de la visión. Desde esta perspectiva, cualquier acto de registro remite a interrogarse sobre la imagen como documento histórico y como un posicionamiento de la mirada. En este caso, las fotografías son tomadas por un sujeto de poder en varios sentidos, símbolo de la mirada patriarcal, policial y colonialista. De ahí que, para Farocki, el gesto de filmar o fotografiar implique un compromiso ético, un grado de intencionalidad e interpretación por parte del sujeto, inseparable del acto mismo.

Por eso el ensayo fílmico es una herramienta de pensamiento eficaz para expresar un punto de vista sobre el mundo, no al amparo de un ideal epistemológico, sino desestabilizando el principio de identidad, replanteando las relaciones sujeto-objeto que, en el caso de este filme, desarticula la perspectiva del documental clásico como manifestación de la “verdad” o “la vida misma.” Farocki trabaja sobre una forma fílmica que, efectivamente, cuestiona los procesos de producción y reproducción social de la “verdad” (simbolizados en el concepto ilustración). De tal manera, el yo del ensayo siempre involucra a un sujeto particular y, aunque en esta película esté expresado de manera indirecta en la voz de una mujer, interpela al espectador para que sea partícipe de ese movimiento reflexivo. La voz del ensayo es la voz de un yo ético que, al desplegarse en el ejercicio del pensar, modifica su relación con el mundo; pacto dialogal, acto de buena fe que obliga a replantearse sobre nuestra posición

significante, nuestro *habitus*<sup>127</sup> y, en esta línea, generar un sentido de reorientación, responsabilidad social. Podemos constatar en este punto, la diferencia entre la subjetividad ensayística y otros tipos de subjetividad, pues la primera se revela en toda su potencia autorreflexiva y nos invita a experimentar la mirada compartida, ese paso de la subjetividad a la sujetividad, señalado al inicio de esta tesis como rasgo primordial del ensayo mismo.

Ahondaré en dos ejemplos más en la película en los cuales Farocki elabora sobre esta idea de que la lente de la cámara nos permite ver algo más allá de lo registrado por el ojo humano y, sin embargo, esta supuesta transparencia también viene acompañada de una imposibilidad de visión. El primero consiste de cuatro imágenes-repetición: un dibujo de un ojo humano proveniente del diario de Meydenbauer (“*Aufklärung*, como ilustración, es un concepto de la historia intelectual”), una imagen de círculos concéntricos generada por computadora, otro dibujo del libro sobre historia de la fotogrametría y, para concluir, una foto en primer plano de una paloma mensajera (“*Aufklärung*, como reconocimiento, es una palabra del vocabulario militar”) (Figura 4.1). Esta serie es utilizada por Farocki para resaltar, de manera contrastante, otro sentido de la palabra *Aufklärung* que antecede un grupo de imágenes de archivo: las primeras imágenes de Auschwitz tomadas por los aliados al aproximarse a las instalaciones de IG-Farben. Fotografías que, de manera análoga a la secuencia de los retratos de mujeres, serán vistas en detalle sobre una mesa de trabajo, mientras la voz reflexiona sobre ellas tanto en un sentido ideológico como didáctico: “No tenían la misión de buscar

---

<sup>127</sup> Aunque a lo largo de su obra Bourdieu revisa y añade elementos al concepto de *habitus*, en esta ocasión tomo una de sus definiciones más conocidas: “Los acondicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia [...], sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta” (Bourdieu, 1991: 92).

Auschwitz y, por lo tanto, no lo encontraron. Qué cerca esta lo uno de lo otro, la industria del campo de concentración” (00:19:19) (Figura 4.2).

Es decir, en las imágenes aéreas tomadas por los aliados de Auschwitz la imagen (di)simula y muestra a la vez. Se exponen las fotografías, pero no se observan en realidad, la visión está intervenida o seleccionada de manera previa, ya que la imagen fue realmente vista, analizada hasta 1977 por la CIA y no en el momento en que fue captada. Montaje de secuencias aparentemente aleatorias, pero que, como se reafirma al final de la película, tienen una relación significativa con la estructura ensayística del filme presentada desde el inicio: la imagen fotográfica (y por ende la imagen documental) no sólo puede considerarse como un registro fehaciente de la realidad, en su calidad de *documentum* (preservar un momento en la historia), sino también con un potencial oculto para engañar, despistar o incluso destruir, ofuscar la visión. La palabra *Aukflärung* (Ilustración), médula de una concepción del pensamiento, génesis y perspectiva de mundo, tiene en esta parte una segunda acepción del término: el luminoso (re)conocimiento también revela que el avance de la tecnología bélica será directamente proporcional al desarrollo de las tecnologías de la imagen (y de una economía industrial), análisis que abarca toda la obra de Farocki.

Las fotografías de Auschwitz, lejanas y cercanas a la vez, anuncian ya las imágenes operativas de la destrucción, también incorporadas en el filme en las secuencias de imágenes generadas por computadora: imágenes para vigilar y castigar, imágenes-control que configuran los vínculos entre tecnología-sujeto-sociedad, imágenes que regresan sobre sí mismas para generar una crítica de la violencia en una especie de homenaje brechtiano-benjaminiano.<sup>128</sup> Para Farocki este complejo de imágenes, en el que también se encuentra el

---

<sup>128</sup> Aquí se introduce en forma manifiesta la línea de pensamiento que Farocki desarrolla en las sucesivas secuencias-apuntes sobre las imágenes de Auschwitz, aquella preocupación por “la angustiada imagen” de

cine, funciona como un sistema tecnológico-comercial e industrial, pero también un dispositivo psíquico e interpretativo. Sistema que determina a los sujetos y, a la vez, restringe los modos de ver: reconocimiento aéreo que condena y transforma el paisaje, teletopología que nos permite vislumbrar dos huellas intertextuales en la ensayística farockiana.

La primera se encuentra, desde luego, en los planteamientos de Paul Virilio, quien aborda las conexiones entre la máquina y la visión, el cambio en la logística de la percepción determinada por la objetividad ofrecida por la técnica, el salto de la imagen natural a las imágenes fácticas (imágenes que cohesionan la mirada, que la inclinan hacia la retención).<sup>129</sup> En segundo lugar, las reflexiones teóricas de Vilém Flusser sobre el cine como parte de un conjunto industrial que programa no sólo sujetos, sino modos de ver, que se cuestiona hasta qué punto el dispositivo cinematográfico (cámara-proyector-pantalla) ha transformado la relación entre crear sentido y visibilidad del mundo. El surgimiento del cine se acompaña entonces del acontecimiento histórico-narración de la vida cotidiana como modalidades de

---

Benjamin: “El artista y el historiador tendrían así una responsabilidad común, que es la de volver visible la tragedia en la cultura (para no separarla de su historia), pero también hacer visible la cultura en la tragedia (para no separarla de su memoria). Esto supone entonces mirar ‘el arte’ a partir de su función vital: urgente, ardiente y paciente. Esto supone, antes que nada, para el historiador, ver en las imágenes ahí donde se sufre, ahí donde se expresan los síntomas (lo que efectivamente buscaba Aby Warburg) y no tanto quién es el culpable (aquello que buscan los historiadores que, como Morelli, confundieron su oficio con las prácticas policiales). Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, ser capaz de distinguir ahí donde la imagen arde, ahí donde su eventual belleza reserva un lugar a un ‘signo secreto’, a una crisis no apaciguada, a un síntoma. Ahí donde la ceniza no se ha enfriado” (Didi-Huberman, 2012: 26).

<sup>129</sup> Para Elsaesser, Farocki es uno de los más importantes arqueólogos-artistas de la imagen, que da cuenta de una de las muchas historias del cine, por ello cree necesario trazar líneas demarcatorias precisas que separen sus aportaciones teóricas de las de Virilio: “All these configurations are important to the filmmaker: they confirm that there is no outside to the inside of the imagemedial world, which obliges him to nail his colours to the mast. They also provide his work with a ‘place’ from where it becomes operational, even if this place is nothing but the cut, the vertiginous opening, the negative lever I have called the Archimedean point. His recto/verso thinking, his poetic sense of metamorphosis, and his baroque eye for the conceptual *tromp l’oeil* have not only saved Farocki from being locked into fixed positions, whether Cartesian, structuralist or deconstructivist, they have also given him a kind of optimism or confidence in the power of reversals. So much so that his melancholy, paired with an ironic self-reflexivity, is clearly distinguished from the disappointed idealism and at times hysterical fundamentalism of a Jean Baudrillard or Paul Virilio, with whom his ideas about modern warfare, prosthetic perception, and the cinematic apparatus as a simulacrum of social life have sometimes been compared” (2004: 33).

la existencia que son retratadas a nivel total; lenguaje-máquina que además anticipa la transformación de la imagen bidimensional analógica a la imagen digital, en bits, “el abismo de la cerodimensionalidad.”<sup>130</sup> Vemos como en este punto, las reflexiones de Farocki se acercan también a la poética audiovisual Markeriana que incluye en su reflexión ensayística las futuras mutaciones del cine.

Ahora bien, el segundo ejemplo que trataré es una secuencia vinculada, sobre todo, con la última que acabo de analizar. Iniciamos con una fotografía también de Auschwitz, pero con un cambio de perspectiva; una mujer al centro de la imagen y, en el *middleground*, las filas de selección organizadas por soldados de la SS: “Una mujer acaba de llegar a Auschwitz. La cámara de fotos capta su imagen en movimiento” (00:34:22). Mediante el montaje se alterna entre dos acercamientos distintos a esta imagen, en un plano medio y otro medio corto, regulados por los cambios en el discurso reflexivo de la voz *en off*, para, finalmente, regresar a la imagen con la que abre la secuencia. La primera división especula sobre el gesto de la mujer al percatarse de la mirada del otro: “El fotógrafo había montado su cámara y, cuando pasó la mujer, tomó una foto, al igual que en la calle le hubiera lanzado una mirada porque es hermosa. La mujer sabe captar esta visión fotográfica con la postura de la cara y de los ojos, para no mirar directamente a quien la está mirando” (00:35:01).

---

<sup>130</sup> En varias entrevistas Farocki mismo ha identificado en la figura de Flusser y, en especial, su libro *La Filosofía de la caja negra: Las pruebas para un futuro de la filosofía de la fotografía*, como un elemento determinante en la concepción de *Imágenes y epígrafes*... En una coincidencia afortunada Flusser tiene un texto magnífico sobre su propia definición del trabajo ensayístico: “Éste es el peligro del ensayo, pero es también su belleza. El ensayo no es solamente la articulación de un pensamiento, sino la articulación de un pensamiento como punta de lanza de una existencia comprometida. El ensayo vibra con la tensión de esta lucha entre pensamiento y vida, y entre vida y muerte, que Unamuno llamaba ‘agonía’. Por eso, el ensayo no resuelve, como hace el tratado, su tema. No explica su tema, y en este sentido no informa a sus lectores. Por el contrario, transforma su tema en enigma. Se implica en el tema, e implica en él a sus lectores. Éste es su atractivo” (1998: 2).

En el siguiente acercamiento, la voz *en off* va más allá de un instrumento de interrogación, también se vuelve portadora de una explicación provisoria, una narrativa impulsada por la pose del sujeto fotografiado, voluntad de descifrar ese instante congelado en el tiempo: “En una avenida miraría que le lanza una mirada como de pasada hacia un escaparate y, con ese mirar indirecto, trata de imaginarse a sí misma en el mundo de avenidas, de señores y escaparates, un mundo lejos de aquí” (00:39:00). En el tercer momento de síntesis, regresamos al plano con el que abre este bloque; la voz resume la composición de fuerzas y significados de la imagen y reflexiona sobre la fotografía como acto de apropiación (y devastación) del mundo, al centrarse en el afán de convertir la vida en imagen: “El campo llevado por la SS tiene que acabar con ella y el fotógrafo que capta su hermosura y la eterniza es también de la misma SS. ¡Cómo forman un conjunto el conservar y el destruir!”<sup>131</sup> (00:40:00) (Figura 5). La reproducción técnica constituye un acontecimiento donde la experiencia intencional transforma el mundo sensible, en este caso, fija el instante pero también revela una estetización del horror.

En esta secuencia encontramos otro punto de relación entre los cineastas analizados hasta el momento. Marker problematiza la relación imagen-comentario en *Sin Sol* y a la vez se pregunta por el sujeto de la mirada (por ejemplo, en la parte de las mujeres que observan al camarógrafo en su tránsito por un mercado de Guinea-Bissau y Cabo Verde). En el caso de

---

<sup>131</sup> Sin duda este enfoque se acerca a lo señalado por Sontag sobre la imposibilidad de reducir la fotografía al registro histórico puro, pues la imagen modifica lo documentado, revela sus grados de espectacularidad: “Photographs tend to transform, whatever their subject; and as an image something may be beautiful—or terrifying, or unbearable, or quite bearable—as it is not in real life. Transforming is what art does, but photography that bears witness to the calamitous and the reprehensible is much criticized if it seems “aesthetic”; that is, too much like art. The dual powers of photography—to generate documents and to create works of visual art—have produced some remarkable exaggerations about what photographers ought or ought not to do. Lately, the most common exaggeration is one that regards these powers as opposites. Photographs that depict suffering shouldn’t be beautiful, as captions shouldn’t moralize. In this view, beautiful photograph drains attention from the sobering subject and turns it toward the medium itself, thereby compromising the picture’s status as a document. The photograph gives mixed signals. Stop this, it urges. But it also exclaims, What a spectacle!” (2013: 77).



Farocki, se reflexiona sobre la misma cuestión mediante una estructura ensayística serial que ahonda en las densidades de la voz *en off*, en oposición directa a la voz documental omnisciente. En *Imágenes del mundo y epígrafes...* este recurso implica un mayor cuidado y atención por parte del espectador, al presentarnos distintas formas de inscripción de la subjetividad en el filme.<sup>132</sup> Así, detrás de la voz femenina, el yo ensayístico se inserta entre comentario e imagen, confeccionando diversas interacciones entre lo visual y lo sonoro, repetición con variaciones que invita a discrepar, preguntar o coincidir con lo observado y escuchado:

This text is at first shocking in its imputation to the Jewish woman and her Nazi photographer of viewing relations which we associate with “normality” and which seem unthinkable within a context like Auschwitz. However, one of the primary functions of this sequence is to stress that although the male subject is at most a privileged “functionary” of the camera/gaze, the latter is defined as a masculine extension through a whole confluence of institutional, discursive, and representational determinations. At least within the West, the same determinants posit the female subject as the specular object par excellence. Given how overdetermined these relations are, there would seem to be no context—even one as given over to death as Auschwitz—within which they could not be somehow inscribed. . . . To object to the commentary for imputing meaning to these two photographs which was not available to the camera, and which cannot be historically documented, is to overlook another crucial feature of *Bilder*’s interrogation of the visual field—its discourse upon the human look. (Silverman citada en Alter, 2017: 142-143)

De tal forma, más que considerar de manera automática una escueta voz *en off* como un rasgo de lo ensayístico, habría que entender que en Farocki el comentario se utiliza para resaltar la insuficiencia mimética de la inscripción de la cámara en el mundo, así como las implicaciones subjetivas de esa mirada. Incluso, encontramos un haz de posibilidades de autoría y agenciamiento que no se reducen de manera exclusiva a la presencia física o vocal del propio

---

<sup>132</sup> Además, creo importante mencionar que la fotografía de esta mujer, tomada del álbum de Auschwitz (o de Jacob), ha sido mostrada en una secuencia anterior como imagen introductoria de las relaciones imagen, medición, registro al abordar los dibujos de Alfred Kantor, creados para describir su experiencia en los campos de concentración. El comentario repetirá la pregunta ya enunciada durante la secuencia de rostros de mujeres argelinas: “¿Cómo comportarse frente a una cámara fotográfica?”.

cineasta; se disfraza la voz autoral mediante una tercera persona, en este caso representada por la voz *en off* de una mujer (con la cual también se dialoga), que funciona como hilo conductor del film: tensiones del pensar entre un comentario que dirige la mirada y las contradicciones del artefacto visual/sonoro que estamos percibiendo.

En esta selección de secuencias, podemos deducir que el mecanismo de la voz *en off* constituye una parte fundamental del método de montaje farockiano: regresar a la misma imagen en distintos momentos de ese proceso de pensamiento, para utilizarla de manera comparativa y dialéctica. Es en el montaje (sonoro y visual) donde se analizan las imágenes en toda su materialidad (como textura, significado y construcción misma: fábrica-creación-medio). Se plantea en el mismo desarrollo de la película la transición de imágenes gráficas a imágenes operativas, de estímulo perceptivo y transmisor de interpretaciones a información. Por eso el corte, la interrupción, el regreso abrupto a un fragmento empleado con anterioridad, invitan al espectador a contemplar la imagen como ruido o interferencia, disposición evidente también en el trabajo sonoro como partículas de sentido. Este “montaje blando”, según Farocki mismo, explora los caminos de interrelación entre imagen-palabra-sonoridad no como algo resuelto, sino vacilante e incierto; es justo en el montaje donde se crean las imágenes pensamiento, el discurso ensayístico sobre el mundo:

El trabajo en la sala de edición transforma el lenguaje coloquial en lenguaje escrito. Las imágenes obtienen una rúbrica llamada edición o montaje. En la mesa de edición se transforma un balbuceo en retórica<sup>133</sup>. Dado que existe esta articulación retórica, el discurso no articulado en la sala de edición es un balbuceo. (Farocki, 2013: 82)

---

<sup>133</sup> La noción de montaje en Farocki se acerca a lo que pensaba Orson Welles sobre su importancia en el proceso de creación filmica como guion-rodaje-montaje: “La única puesta en escena de importancia real se ejerce durante el montaje. [...] Las imágenes en sí no son suficientes: son muy importantes, pero sólo son imágenes. Lo esencial es la duración de cada imagen, lo que sigue a cada imagen; en la sala de montaje se fabrica toda la elocuencia del cine” (citado en Villain, 1999: 9-10).

Enfatizar esta doble articulación del filme, en el razonamiento mediante imágenes, los sentidos sonoros y luego su conjunción, implica cuestionar también el sentido de verdad del documental-reportaje tradicional: el paralogsimo implícito de que el mundo se muestra tal como es. De ahí la crucial tarea de desafiar el anonimato de las tomas y el punto de vista, los fragmentos de realidad como hechos, ideal puritano de revelación absoluta.

Así, para Farocki el montaje no es únicamente una parte fundamental del proceso filmico, una técnica o el *découpage* lógico que le sigue al rodaje. El montaje se transforma en herramienta decisiva que no puede funcionar de manera separada de la voz ensayística, el montaje crea visión y discurso como unidad indivisible, modo de organizar significativamente el tiempo histórico y el tiempo subjetivo. Ver-pensar con los ojos y oídos, encarnar una mirada radical, regresar sobre los propios pasos e ir más allá del cine-complejo-ideológico son sólo algunos de los rasgos que representa esa voz probatoria expresada una y otra vez a lo largo del filme: *Aufklärung*, como reducción metodológica de la razón a la instrumentalidad científica, pero también, *Aufklärung*, cambio de paradigma, tecnología lumínica creadora de imágenes en producción, imágenes-pensamiento (la propia película que estamos viendo es posible sólo a través de la luz).

Aunque ya se han esbozado hasta aquí varios de los rasgos que podríamos considerar constitutivos de las tres dimensiones ensayísticas (el yo, el juicio y la forma) vale la pena añadir algunos detalles más en relación con el estilo de Farocki. En la parte dedicada al análisis de *Sin Sol* de Marker se identificaron un yo proyectado en una polifonía de voces, algunas anónimas, otras como heterónimos del propio autor, las interrelaciones entre material encontrado y material filmado y la creación de un tejido de la memoria facilitado por el armazón audiovisual.

Si bien la obra de Marker ha sido en numerosas ocasiones equiparada con la de Montaigne, podríamos pensar en este afán de asociación que el estilo de Farocki se acerca en varios sentidos a la manera de proceder baconiana. En los filmes de Marker la textura epistolar, un discurso de cercanía familiar, comprometido con el espectador y que revela al yo en su circunstancia son algunas de las características que, para varios estudiosos del cine ensayo, muestran las huellas de la escritura montaigneana. En el caso de Farocki, como es posible distinguir en *Bilder der Welt...*, la disposición del contenido del filme, la ejemplarización, cierta intención didáctica (inquietud de Farocki desde sus primeros ejercicios estudiantiles, con un propósito de transformación social), el contraste, la comparación analítica, la cita no como glosa sino como despiece conceptual-argumentativo refuerzan la similitud entre la estructura ensayística de Bacon y Farocki. En este sentido, la forma ensayo en Farocki se apega a un discurso retórico audiovisual donde casi no hay anécdotas personales,<sup>134</sup> aunque en algunas secuencias el director se encuentra frente a la cámara (cuando observa las fotografías de las mujeres argelinas, del álbum de Auschwitz o cuando explica la distancia entre la industria y el campo de concentración, al utilizar sus manos que muestran en un mapa la cercanía de ambas) hay una deliberada intención de cubrir su rostro, afianzar un yo no abiertamente autobiográfico, sino que establece cierta distancia de su material reflexivo.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> En su estudio sobre el ensayo Arenas Cruz identifica cómo desde sus orígenes este género literario tendrá muchas maneras de constituirse, de ahí la problemática teórica de su definición evidenciada en las contradicciones al interior mismo de la obra de Montaigne: “Desde el pormenorizado estudio que P. Villey realizara de la obra del ensayista francés, se admite que los *Essais* sufrieron una doble transformación: en los primeros ensayos predominan las sentencias y ejemplos y casi no hay alusiones personales; la disertación es breve y se limita a expresar la idea implícita en los ejemplos prácticos; pero, a medida que Montaigne agudiza sus interés por asuntos morales y psicológicos, empieza a hablar más de sí mismo, de sus gustos, de sus humores, de sus deseos, etc. La consecuencia que de ello se deriva es que la disertación o reflexión argumentada se combina ahora con amplios cuadros sobre las propias sensaciones e impresiones, sobre experiencias personales, etcétera” (1997: 65).

<sup>135</sup> A diferencia de lo que sucede en *Fuego inextinguible* donde el cuerpo del director funciona de manera performativa, no sólo porque se incluye a sí mismo en la puesta en escena sino como recurso para reforzar el desarrollo de sus reflexiones.

El filmador que filma y, a la vez, es filmado genera un círculo especular y de reciprocidad interpretativa hasta el punto de mostrar, en varias ocasiones del filme, las imágenes (gráficas, operativas, fotográficas, filmicas, abstractas) examinadas en una mesa de trabajo para repensar las relaciones entre ver y saber, con lo cual nos encontramos como espectadores reconociendo nuestra propias configuraciones analíticas.

Desde luego, existe una implicación del autor ensayístico en la investigación de su tema, pero el despliegue de esa subjetividad reflexiva se da en la fascinación del descubrimiento sistemático del pensar. Para Farocki, entonces, lo principal es hacer hablar a las imágenes mediante una conciencia sobre el dispositivo de filmación aplicado a esta tarea. Así, *Bilder der Welt...* se desarrolla en puestas en serie, equivalencias, analogías y contrastes entre lo visual y lo sonoro. Estructura que conecta los segmentos de manera paratáctica como lo identifica Elsaesser, donde Farocki, al igual que Bacon, utiliza las oposiciones, la causa-efecto, los reversos de la imagen en paralelo, con la diferencia de que, en lugar de basarse en el aforismo progresivo, su edificio argumentativo se desarrolla con la imagen, la palabra, el plano sonoro y el montaje. A este efecto, en la pregunta intencional sobre el acontecer de su propia creación filmica, el autor ensayista estructura una concatenación audiovisual como resultado y posibilidad misma del juicio:<sup>136</sup>

I cannot express this as decisively as Musil did. I vaguely feel similar. I also believe that there must be an “I” that speaks through a film. But this does not have to be the “I” of a man or a woman who made the film. It is rather the “I” of

---

<sup>136</sup> Didi-Huberman reconoce en la obra de Farocki un movimiento intempestivo del yo como audacia interpretativa cuyo centro gravitacional es el problema de la legibilidad de las imágenes. Como con Bacon, en Farocki hay un empirismo que se despliega en dos momentos: observa y a la vez se identifica con lo observado de manera íntima: “No sólo el mismo conocimiento conoce también sus momentos de emoción, sino que incluso algunas cosas—las cosas humanas—sólo son susceptibles de interpretación y de explicación mediante el necesario camino de una comprensión implicativa, de un ‘asirse a sí mismo’, de una prensión casi táctil de los problemas considerados. Desde luego esto no quiere decir que ‘uno se sienta ahí’, sino que el objeto del conocimiento, en ese momento, es reconocido por estar íntimamente operando en la misma constitución del sujeto que conoce” (2012: 35).

the film construction. Through this “I” the thought comes alive. Or: spiritual topicality. (citado en Alter y Corrigan, 2017: 303)

Más cercano al manifiesto vertoviano para una renovación del cine-ojo (especie de demiurgo filmico y perceptivo) y del montaje como intervalo (o en este caso fuga), Farocki confecciona en su ensayo filmico los pasajes/paisajes del cine, a través de un yo que no es un yo, un yo baconiano de “visualidades idealizadas” (Català, 2014: 25).

Si la mirada humana siempre está enmarcada, orientada y codificada contextualmente, es en el montaje donde el cine ensayista reconoce la capacidad cinemática como una forma subversiva de existir en el mundo. Metáfora y montaje, principios reguladores de equivalencia y yuxtaposición: aquello que una imagen no muestra, otra imagen sustraída en el montaje, una imagen fantasma, lo muestra. De tal suerte, en *Imágenes del mundo y epígrafes...* se produce una red de intervenciones del pensar no únicamente de manera analógica sino también (de)mostrativa. El montaje deviene dinámica estructural que descubre el reverso de la imagen a la manera godardiana, es decir, trabajar desde dentro de la imagen misma: montaje creador de sentidos que une, aparta y no sólo se concentra en el corte puro, sino en el entre imágenes. Al igual que con Marker, en los significados creados a partir de la relación de una imagen con otra (el *entre-deux* bellouriano), se pone en práctica la disyunción dialéctica de Adorno como herramienta crítica del ensayo.

Así, en *Imágenes del mundo y epígrafes...* la relación entre ver y saber requiere invariablemente de una politización de la mirada, pues podemos tener algo frente a nuestros ojos y no verlo por ignorancia o por selección redirigida. En el acto de filmar estratos de realidad se reflexiona, entonces, sobre la condición de posibilidad epistemológica o técnica de las imágenes. Éste es el empleo ensayístico de la imagen en segundo grado que se distingue de cierta retórica “puramente” documental. Para Farocki, lo visible puede ser

mensurable, de una medida fotográfica hasta una medida digital que se traduzca en información, y, por tal razón, también puede ser manipulado.

De tal forma, el filme presenta un ataque frontal a las implicaciones filosóficas de la visión y a cómo los usos de la imagen han automatizado tanto el régimen espectral como la praxis cinematográfica misma. No habrá más que contemplar que las preguntas realizadas por Farocki no serían posibles si no fuera por la configuración que elige para estructurar su discurso filmico: el ensayo como la forma crítica por excelencia. La voz ensayística, entonces, se dirige a un yo genérico y particular. En la interpelación constante se crea un nuevo tipo de recepción: no del espectador cinematográfico común y corriente (parte de una comunidad anónima y de una mirada colectiva), sino de un participante activo de esa voz como potencia del pensamiento; el sí-mismo como otro que extiende las posibilidades de involucrarse emocional y cognitivamente, de interactuar con la película.

### III.3 Agnès Varda

#### 3.1 Semblanza

La trayectoria artística de Agnès Varda es fundamental para entender su proceso creativo y el lugar sobresaliente como pionera de la Nueva Ola francesa. Nacida en 1928 en Ixelles, Bélgica, de un padre griego y madre francesa, Varda pasa su adolescencia en Sète, una isla pesquera al sur de Francia. Se muda a París a los 16 años para terminar su educación preparatoria y, posteriormente, estudia literatura en la Sorbona e historia del arte en la *Ecole du Louvre*. Obtiene su título de fotógrafa en la *Ecole Nationale de la Cinématographie et la Photographie* y después trabaja de manera informal en bodas y publicidad hasta ser contratada como fotógrafa en 1951 por Jean Vilar en el *Théâtre National Populaire*.

Fuera de dos largas temporadas en Los Ángeles, desde los años cincuenta vivió en la misma dirección la calle Daguerre de París, lugar simbólico que será un motivo recurrente en varias de sus películas, como *Cléo de 5 à 7* (*Cleo de 5 a 7*, 1961) donde la protagonista realiza un recorrido por algunos de los sitios más emblemáticos de la orilla izquierda. Esta designación geográfica será significativa para entender la propuesta formal y estética de Varda, a menudo incluida en el grupo de cineastas clasificados como la *Rive Gauche*.<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> Al igual que Marker, Varda es considerada como parte constitutiva de este grupo. El término comprende tanto un sentido topográfico, la orilla izquierda del río Sena en París, como sociológico y cultural. Desde mediados de los años 30 este sector estará compuesto por lugares emblemáticos como el Quartier Latin, Café Flore, la Gare Montparnasse, entre otros. En un primer momento, se distinguió por una élite intelectual con figuras como Malraux, Gide, Giradoux y, posteriormente, el ambiente político produjo cambios importantes en la zona después de la segunda guerra mundial. Para algunos estudiosos de la Nueva Ola francesa, el grupo de cineastas de la *Rive Gauche* se diferencia del grupo *Cahiers* por explorar otras formas filmicas como el documental y por tener un anclaje político más nítido: “The friends and cohorts of *Cahiers du cinéma* may occupy the core niche within the New Wave, but there was also another subgroup of new French film practice during the late 1950s and early 1960s, known as the Left Bank Group. Definitions of this active cluster of young directors often concentrate on their differences from the *Cahiers* critics-turned-filmmakers and stress their deeper involvement in aesthetic experimentation, their connections to documentary practice, overt political themes, and increased interest in other arts beyond cinema. Typically, they are seen as working in the shadow of Jean Rouch and *cinéma vérité*, as well as the New Novel, and as early as 1960 some French critics were labeling them ‘nouvelle vague 2.’ The principal participants include Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker, Henri Colpi, and Jacques Demy, among a few others” (Neupert, 2007: 299).



Caracterizada por sus travesías de Nantes a Languedoc, de Oakland a La Habana, turista o lugareña, extranjera o local, la obra fílmica de Varda se perfila como una rara mezcla de familiaridad y asombro. En este aspecto se asemeja a aquellas páginas en las que Montaigne declaraba su capacidad de maravillarse ante esas formas del otro, mirada compartida que Varda reactualiza en el medio cinematográfico. Así, en su opera prima *La Pointe Courte* (1954) fusiona las técnicas del neorrealismo italiano y anticipa en muchos sentidos a la *Nouvelle Vague*, movimiento cuya eclosión tendría lugar cinco años más tarde. En esta película, realizada fuera del sistema convencional de producción y financiada a través de la creación de una cooperativa en la cual participaba Alain Resnais, Varda regresa a su querida Sète para contar dos historias: el día a día de los habitantes del pueblo de pescadores y la descomposición de un joven matrimonio que visita el lugar.<sup>138</sup> En un sentido estilístico *La Pointe Courte* presenta una serie de recursos formales como el montaje disyuntivo, las elipsis súbitas, un trabajo cuidadoso en la composición fotográfica del encuadre, la fusión de ficción y documental, que serán explorados por Varda en etapas posteriores de su trayectoria artística. Además, con este primer trabajo también funda su propia compañía productora *Ciné-Tamaris*.<sup>139</sup>

Después de un viaje a China en 1957, Varda continuó trabajando como fotógrafa del TNP y, a pesar de haber realizado su primer largometraje, dadas las dificultades de proyección y exhibición de la película, decide filmar tres cortometrajes: *Ô saisons, Ô châteaux* (1957), *Du*

---

<sup>138</sup> Para esta estructura dual Varda se inspiró en *Wild Palms* de William Faulkner, novela que oscila entre dos líneas narrativas: un convicto que logra escapar de una inundación en 1920 y las vicisitudes enfrentadas por una pareja adúltera a finales de los años 30. En la película la historia de la pareja y de los pobladores de Sète ocupa un espacio determinado en la diégesis fílmica, presenta diferentes conflictivas y las dos corren de manera paralela, nunca se yuxtaponen ni se privilegia una sobre la otra.

<sup>139</sup> Esta película enfrentó varios problemas de distribución dadas las rígidas condiciones de la CNC (*Centre National de la Cinémathographie*) en esos años, no obstante, fue reconocida por varias figuras importantes que determinarían su importancia como precursora de la Nueva ola. Uno de los más grandes entusiastas y promotores del filme fue André Bazin. (Conway, 2015: 22-24).

*côté de la côte* (1958) y *L'Opéra-Mouffe* (1958).<sup>140</sup> Los dos primeros, elaborados por encargo, contemplan la estructura del documental de viaje: inventarios locales (Los castillos de la Loire o la Cote d'Azur en Niza) acompañados de digresiones reflexivas y/o comentarios irónicos que caracterizarán su filmografía posterior. *L'Opéra-Mouffe* es un caso especial dentro de este grupo no sólo porque no fue realizado por encargo, sino también por su forma vanguardista.

La película funciona como una variante de collage surrealista: imágenes de frutos y animales, intertítulos a la manera del cine silente que nos presentan a una mujer joven en sus intercambios amorosos y el material filmado en la calle Mouffetard poblada por habitantes en condiciones de precariedad, azotados por la pobreza y el alcoholismo, al tiempo que la interacción entre estos grupos de imágenes está regulada por la música de Georges Delerue. El título secundario *Carnet des notes filmées rue Mouffetard à Paris par une femme enceinte en 1958* (en inglés y en español se tradujo simplemente *Diario filmico de una mujer embarazada*)<sup>141</sup>, es reforzado mediante las primeras imágenes del cuerpo desnudo de una mujer embarazada (en plano de conjunto cortado, pues no vemos su cabeza), alternadas con el siguiente grupo de imágenes de una gran calabaza cortada a la mitad por un cuchillo y una mano que extrae su contenido interior. Detallo este inicio, pues desde este momento, Varda empieza a consolidar una poética específica que reflexiona sobre la representación del cuerpo femenino en pantalla y sus asociaciones simbólicas. Además, introduce un elemento de

---

<sup>140</sup> Según Conway en la Francia de la segunda posguerra era más sencilla y rentable la realización de cortometrajes, además gracias al panorama cultural de la época con el movimiento de los cine-clubs y una comunidad crítica activa los directores de cortometrajes eran considerados como *auteurs* con amplias posibilidades de experimentación estética en sus creaciones (*ibidem*: 34-35).

<sup>141</sup> El título se refiere tanto a la misma Varda, embarazada en ese año de su primera hija, como del proceso de filmación. Después de pedir prestada una cámara de 16 mm, la directora sacaba su trípode, su silla y comenzaba a filmar los acontecimientos cotidianos de esta calle. Para Delphine Bénézet, este corto será emblemático de la práctica vardiana de crear un cine local (*cinéma du quartier*) filmado generalmente en algunos lugares de Paris, centrado en un espacio definido y en sus habitantes.

subjetividad cuyos alcances se desarrollarán en su obra cine ensayística de los años siguientes:

Whether Varda was working on a commissioned film or a self-produced film, whether she had a big or small budget, whether she had lots of time or very little time to make the film, she used the same strategies: a strong structure imposed from the outset that has elements of a typology and a travelogue. Digressions or supplemental elements, whether ironic, tender, or humorous, enrich that structure as the film develops. (Conway, 2014: 35)

Cabe señalar que, durante las décadas de los años 50 y 60, Varda se distingue de los cineastas de la *Nouvelle Vague* en dos sentidos: en principio, desarrolló su carrera filmica en un medio constituido casi en su mayoría por hombres, en segundo lugar, su formación fue radicalmente diferente de los otros realizadores, especialmente de aquellos que pertenecían al grupo *Cahiers du Cinéma*. En lugar de familiarizarse con la industria cinematográfica francesa, de participar en la producción, el montaje o la crítica como lo harían Godard, Truffaut o, incluso, Resnais, Varda se concentró en la fotografía y la historia del arte. No sería miembro de ningún cine-club, ni declarararía su adherencia a los apasionados debates sobre el realismo filmico.<sup>142</sup> No obstante, en varios estudios, esta cineasta es considerada como uno de los nombres representativos del movimiento<sup>143</sup>, cuyo impacto transformó las prácticas y lenguajes cinematográficos, tanto por su indudable ímpetu experimental con la técnica como por su conocida política de los autores. De este periodo proviene *Cléo*, una de sus películas más

---

<sup>142</sup> Habrá que considerar, sin embargo, que Varda reconocía la importancia de los cineclubs como propagadores de la cultura filmica en esos años y promotores de películas que se alejaban de la norma institucional. Los cineclubs fueron una herramienta clave para la distribución y exhibición de *Cléo de 5 à 7* (Conway, 2015: 42-45).

<sup>143</sup> Incluso algunos estudiosos como Neupert consideran este filme como el primero de la Nueva Ola, hecho que le valió a Varda el sobrenombre de la madre o abuela de este movimiento: “An elegantly restless camera, deliberate character gesture and motion, crisp use of shadow, long shot durations (the average shot length is sixteen seconds), and evocative depth of field make Varda’s film one of the most unusual and beautiful motion pictures of 1950s France” (Neupert, 2007: 62).

afamadas y, frecuentemente, la única por la cual es identificada de manera automática por varios sectores del público y la crítica.

Además de ser clasificada dentro del grupo de filmes de la Nueva Ola, *Cléo* también se convirtió en una obra importante que fue revisada en décadas posteriores al movimiento como eje de los planteamientos de la teoría feminista en el cine. A diferencia de *La Pointe Courte* que trata dos narrativas dispares, en *Cléo*, Varda experimenta con la duración cinematográfica, se concentra en crear una impresión de realidad al presentar en tiempo real la historia de un solo personaje. La película aborda la crónica de una cantante de pop (Corinne Marchand), mientras espera los resultados de una prueba médica que le revelará si tiene cáncer o no. Como lo señala el título, el espectador acompaña a la protagonista en el espacio de esas dos horas, creado mediante una serie de estrategias técnicas para enfatizar el transcurso del tiempo: eliminación aparente de elipsis, varios planos de un reloj, *travellings* de la mujer en sus viajes en taxi, sus caminatas por París y sus encuentros con otros personajes.

En particular, *Cléo* sufre un cambio fundamental, elemento recuperado por la teoría feminista cinematográfica. En la primera parte, es observada por todos, desde la cámara-narrador, los personajes y el espectador; mientras que, en la segunda, al alternar entre el tipo de cámara anterior y la toma subjetiva (punto de vista) se transforma de un objeto pasivo del deseo, a un sujeto activo, que ve el mundo (DeRoo, 2018: 16). En este sentido, Varda no sólo realiza el seguimiento de un personaje, sino la posibilidad de crear su estado mental tanto en la construcción de un cambio de mirada como en el uso de la banda sonora (por ejemplo, cuando *Cléo* sólo escucha el compás del reloj o en las escenas del café). Finalmente, la película es realizada en la apoteosis de la *Nouvelle Vague* y enarbola esa voluntad de ruptura de los nuevos cines europeos de la segunda posguerra: finales ambiguos, empleo sistemático

de *jump cuts*, planos-secuencia, rompimiento de los códigos realistas del cine clásico, filmar en locaciones y no en decorados en estudio, entre otros.

*Cléo* marcó el inicio del reconocimiento internacional de Varda y de su asociación con la *Nouvelle Vague*. Además, en ese año se casa con Jaques Demy, otro de los cineastas clave de este movimiento, recordado, principalmente, por reposicionar el género musical en el cine francés de la época. Después de un viaje a Cuba, Varda realiza *Salut les Cubains* (1963), un filme a foto fija que celebra la incipiente sociedad revolucionaria en Cuba, a la manera de otros cineastas de la *Rive Gauche* como Marker o Resnais. Del año 67 al 69, Varda y Demy viven en los Ángeles; aquí encontramos tres producciones que estarán marcadas por su contacto con la política y la cultura estadounidense de esos años: *Tío Yanco* (1967), un retrato del tío de Varda que vive en un bote en Sausalito; *Black Panthers (Las panteras negras)*, 1968), que documenta el desarrollo de este grupo en Oakland y *Lions Love* (1969), filme de ficción en el que participan James Rado, Shirley Clarke, entre otros.

De regreso en Francia, Varda tiene un segundo hijo y continúa con varios proyectos filmicos entre los que destaca: *Daguerréotypes (Daguerrotipos)*, 1974), filme rodado en el mismo escenario que *L'Opéra Mouffe* o *Cléo*, y en el cual documenta la vida de sus vecinos, comerciantes o transeúntes de la calle Daguerre desde una perspectiva múltiple. El título no sólo proviene del nombre de la calle, sino también del inventor de la fotografía, lo cual alude tanto a la formación principal de Varda como a la estructura de la película: una serie de retratos donde se alternan varias narrativas para crear la impresión local de ese distrito. Aunque Varda y Demy vivirán separados por más de una década, siempre mantuvieron una relación cercana tanto personal como profesional. Durante la década de los años 80 Varda dirigió varios cortometrajes sobre los más diversos temas, entre los que se distingue *Ulysse*

(*Ulises*, 1982), una meditación prodigiosa sobre la fotografía y la memoria que revisa el camino andado desde *La Pointe Courte*.

En 1985, termina uno de los filmes que la colocan de manera definitiva como una de las cineastas más significativas de la época y que llevó a toda una generación de críticas feministas a la revisión de varias décadas de historia cinematográfica: *Sin toi ni loi* (*Sin techo ni ley*). La trama contiene todos los elementos a contracorriente de la representación estereotípica de personajes femeninos en el cine de narrativa institucional: crónica de los últimos dos meses de vida de una mujer joven en su travesía por el sur de Francia, marginada de la sociedad, fuera de un tiempo y lugar establecidos y cuyo desenlace fatídico será morir congelada en un campo de hortalizas. Al igual que en otros filmes de Varda, se juega con los sentidos posibles del título y con la expresión “sin foi ni loi”; la protagonista (una joven Sandrine Bonnaire) abandonada a su suerte alejada de dios, la ley y los hombres, será finalmente una heroína valiente, desafiante.<sup>144</sup>

En los años siguientes, Varda seguirá su veta ensayística,<sup>145</sup> combinando documental y ficción, como *Jane B. par Agnès V* (1987) o *Jacquot de Nantes* (1990). Este último mezcla de filmación documental y puesta en escena de la infancia de Jacques Demy rodado antes de su muerte.<sup>146</sup> Aunque en los años 90 realizó varios proyectos importantes, es hasta la década siguiente cuando Varda consolida la línea estética que marcaría sus últimos veinte años de

---

<sup>144</sup> Este filme será retomado años más tarde en la última obra de esta directora: un ensayo y recorrido filmicos sobre su trayectoria que lleva el mismo título de sus memorias publicadas en 1994, *Varda par Agnès*.

<sup>145</sup> Para Conway esta década fue un periodo turbulento y melancólico en la vida de Varda, marcado por su separación y reencuentro con Demy. No obstante, las dificultades enfrentadas por protagonistas en crisis está presente desde sus primeros largometrajes: “There is a recurring affect in Varda’s films and more specifically in her identification with her marginal protagonists and background figures, as if it were an image of herself that both captivates her imagination and directs her inquisitive, empathetic eye toward other places and people: the stories of forgotten landscapes and ways of life in *La Pointe Courte*, a pregnant woman overwhelmed and alone in the throng of *L’Opéra-Mouffe*, and *Mona* [*Sin toi ni loi*], the emblem of the ultimate abandonment of self-abnegation and failure of the social contract” (Conway, 2015: 71).

<sup>146</sup> Ésta fue una de las pocas colaboraciones entre Demy y Varda, quien completó la trilogía-homenaje con dos películas más: *Les Demoiselles ont eu 25 ans* (1993) y *L’Univers de Jacques Demy* (1995).

creación filmica. En ellos se afianza como autora en un intento arriesgado de experimentación con otras maneras de narrar, de reinventar y dialogar con la tradición documental, mediante la ensayística cinematográfica. *Les Glaneurs et la glaneuse* (*Los cosechadores y yo*, 2000) es su primer cine ensayo digital, del cual me ocuparé en el siguiente apartado.

Después de terminar la película, Varda quiso incluir material complementario para su versión en DVD. En este proceso recibió un número considerable de cartas de espectadores que narraban su experiencia como espigadores. De ahí surgió la idea de realizar una extensión del primer filme, visitando a los personajes que aparecen en la película del año 2000 e incluyendo las nuevas experiencias. La secuela *Les glaneurs et la glaneuse: deux ans après* (*Los cosechadores y yo: dos años después*, 2002) aborda la evolución de este proyecto en un trabajo más corto de casi una hora de duración. Gracias a este par de películas Varda vuelve a tener éxito comercial y ganar el interés de la crítica.

El cine digital brinda un cambio de estética y la posibilidad de replantear los modos del documental al poder realizar un cine más personal, de bajo presupuesto. En el caso de Varda (al igual que Marker y Farocki) esta transición también le permitió acceder a otras formas audiovisuales como la instalación multimedia, camino de creación paralela que iniciaría en 2003 con un proyecto derivado de los cosechadores: *Patatutopia*, videoinstalación que registra la descomposición de la papa en diversas etapas. Tres años más tarde crearía *L'île et elle* y *Les Veuves de Noirmoutier*, instalación que se convirtió, finalmente, en un documental para la televisión.

En 2008, Varda realiza lo que en principio consideró su última película: *Les Plages d'Agnès* (*Las playas de Agnès*). Culminación de una vida dedicada al cine, este ensayo compuesto por multitud de materiales filmicos y fotográficos reflexiona sobre su labor como

artista visual. Por tal razón, de 2009 a 2017, esta autora se dedicaría casi de manera exclusiva a la instalación y el video. Justamente, después de recibir en 2015 un reconocimiento en Cannes a su carrera artística, decidirá regresar al cine con *Visages Villages* (2017) codirigida con el artista gráfico urbano y fotógrafo JR. Ese mismo año recibe el Oscar honorífico a una trayectoria sobresaliente. Un mes antes de su muerte, Varda terminaría su último gran proyecto cinematográfico, el auto homenaje ensayístico *Varda par Agnès* estrenado en febrero de 2019 en el Festival de cine de Berlín.

Antes de cerrar esta sección biográfica y de contextualización de la obra, será necesario señalar que la gran mayoría de los estudios sobre Varda se han concentrado en algunos de sus filmes y pocos investigadores han realizado una exploración detallada sobre su obra completa (Véase Smith, 1998). Esto se debe, en parte, a que Varda incursionó en diversos campos y el desarrollo de su obra audiovisual coincidió con el surgimiento del movimiento feminista de los años 60,<sup>147</sup> suceso que determinó las aproximaciones teóricas a su trayectoria artística. Sin embargo, el trabajo de Varda siempre ha surgido a la par de varios cambios de horizonte tanto de la teoría como de la práctica fílmicas. Podemos trazar diversos vínculos entre su vasta obra (películas de ficción, cortometrajes, cine ensayos, instalaciones, series televisivas, video, fotografía) y algunos planteamientos centrales de la teoría cinematográfica ya sea desde la fenomenología, los estudios culturales o los estudios de género.

Por tal razón, Varda, cineasta de los márgenes en sus inicios, es un caso particular, que desde sus primeras realizaciones cuestionó la agenda artística de la Nueva Ola. Aunque en los últimos años se ha generado un renovado interés por su obra, habrá que señalar que es un

---

<sup>147</sup> En 1971, Varda firmó un manifiesto junto con otras 300 mujeres que declararon haber tenido abortos ilegales. Este documento inicia los debates sobre los derechos reproductivos de las mujeres en Francia que desembocaría en la legalización del aborto en 1975.



reconocimiento tardío, sobre todo si pensamos en la cantidad de estudios, homenajes, retrospectivas, dedicados a los otros cineastas de ese periodo.<sup>148</sup> De tal forma, Varda se ha convertido en figura clave, cuyo legado sigue abriendo brechas de creación y reposicionamiento teórico. La presencia de las mujeres en el cine (directoras, guionistas, productoras, fotógrafas, montajistas, entre otras) contribuye a crear modelos para las nuevas generaciones y evitar que estas áreas se sigan vinculando automáticamente a una presencia masculina mayoritaria. Por eso la revisión del cine de Varda implica un compromiso crítico, ingenio cinestésico donde el diálogo entre diversos medios estéticos y tradiciones artísticas revela una creación colaborativa y profundamente ética. A continuación, veremos de qué manera este conjunto fascinante cobra sentido en uno de sus ensayos filmicos más destacados.

### 3.2 *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000)

Originalmente, este proyecto fue considerado por Varda como parte de una serie en cuatro partes creada para la televisión. Cada segmento trataría temas diferentes de manera discontinua y el objetivo principal sería “crear y alimentar la curiosidad por los ‘otros’” (Conway 2015: 81-82). Ya desde esta etapa temprana del filme podemos percibir la voluntad ensayística de Varda de reunir lugares, personas y cosas, entretejer diversos tópicos en un intento orquestal de organizar su pensamiento.

---

<sup>148</sup> De hecho, en algunas de las publicaciones más recientes sobre Varda, como la de Bénézet, se evidencia el poco espacio dedicado a su obra filmica tanto en varios estudios sobre la Nueva ola francesa como en algunas historias de cine realizado por mujeres. Es, precisamente, durante las últimas décadas con la divulgación de sus filmes en nuevas ediciones de DVD, la difusión de instalaciones museísticas como *L'île et elle* (2006) o *Des chambres en ville* (2012) y otro tipo de materiales que se ha replanteado una revisión de su trayectoria. En 2015 el Festival de Cannes le entrega la *Palme d'Honneur* en honor a más de 50 años de carrera artística con lo cual se reafirmaría su lugar como autora y sus grandes aportaciones formales al arte cinematográfico (Bénézet, 2014: p. 4).

Este método de composición supone y desborda la creación de listas a la manera de Sei Shōnagon para centrarse en el proceso de relación entre elementos de diversa naturaleza, que Varda distinguía como un sello estilístico:

The list is easy to draw up . . . but it's the assemblage, the proportion of the themes, their relationships to the thread and the fluidity of the montage that will eventually make the difference and the charm of this personal series [...] To summarize my intentions, which I've delivered in part here, I would like, in a very personal way . . . to mix topic areas skillfully including daily life, the words of the French language, the love for an approach toward painting, anecdotes and some avatars of the everyday, faces, work, urban and rural landscapes. (citado en Conway 2015: 82-83)

Esta forma de coleccionar imágenes y experiencias será el centro de la película, además de distinguirse por afianzar varias de las características cine ensayísticas señaladas en capítulos anteriores.<sup>149</sup> Por un lado, el ensayo como una práctica enunciativa (entendida no únicamente desde la emisión lingüística, sino como un discurso construido) donde el yo nos brinda una versión del mundo, que en el caso del cine se materializa en un tratamiento específico de la imagen, el sonido y los usos del montaje. Por otro, establecer un repertorio temático cuya base reflexiva será un hilo conductor no sólo de este filme sino de toda la obra de Varda. Al igual que con los dos ejemplos anteriores, me concentraré en el análisis de algunas secuencias donde podemos apreciar estos elementos.

La primera imagen del filme nos muestra el gato favorito de Varda, Zgougou, que ve hacia la cámara. Al igual que con Marker, el gato será una de las criaturas predilectas de esta directora y, en este caso, además forma parte del logo de la productora de Varda *Ciné-Tamaris* (Figura 1a). Este inicio supone un movimiento singular de la ensayística en el cine, reivindicar el acto del yo privado sin que eso implique un relato completamente

---

<sup>149</sup> La lista como una herramienta ensayística ya ha sido abordada por varios autores entre ellos Eco en *El vértigo de las listas* (2011) o Benjamin en *El libro de los pasajes* (2005). La lista como inventario autobiográfico de percepciones cinematográficas es una de las marcas principales del discurso en *Sans soleil*.

autobiográfico. Si bien se trazan los rasgos de un creador preciso y la imagen lleva las huellas de ese sujeto que filma, evidentemente, este yo se construye a través de un proceso metafórico y figurativo de autorepresentación.<sup>150</sup> La siguiente imagen después de los créditos es un inserto de una página del Larousse ilustrado con el término *glaner*, de ahí la cámara mostrará en un paneo las derivaciones de la palabra: “Espigar es recoger tras la cosecha...Espigador, espigadora, el que espiga...Antaño siempre eran espigadoras como en la ilustración de Millet que viene en el diccionario...” (00:02:12-40). En forma similar a Montaigne como modelo inaugural de un nuevo tipo de discurso argumentativo, Varda parte de una definición enciclopédica para anunciar, a un tiempo, el acto mediante el cual se pueden observar las propiedades de un fenómeno y, a la vez, el proceso de autocontemplación del ensayista en ese devenir (Figura 2).

El célebre cuadro de 1857, pintado al óleo por Jean-Francois Millet, será la guía introductoria de la siguiente secuencia comparativa de imágenes mediante el montaje: varios planos generales del cuadro exhibido en el *Musée d'Orsay*, se alternan con la primera entrevista, en planos medios, a una mujer de edad avanzada, relatando su experiencia de la cosecha como una dura y extenuante actividad de otro tiempo. La evocación de sus recuerdos de infancia enmarcados en la frase “Espigar es un espíritu de antaño...” se acompaña de una serie de imágenes de espigadoras provenientes del metraje de una película silente, de algunas

---

<sup>150</sup> Si en los capítulos anteriores rastreamos la relación intertextual entre varios términos provenientes del campo literario con los planteamientos teóricos sobre la ensayística fílmica, valdría la pena mencionar en este punto el desarrollo del subgénero literario de la autoficción en esos años. Ambas creaciones replantean las posibilidades de lo autobiográfico (en algunos casos considerado también como ‘autoetnográfico’) en sentido tradicional y dan lugar a representaciones más fluidas del sujeto y la autoría. En efecto, la subjetividad ensayística será entendida bajo este contexto transformador de la noción de sujeto como autoridad discursiva o garante epistemológico de la verdad en la obra artística. Ya no es un sujeto sustancial, intelecto descarnado, sino un sujeto concreto en contacto con un mundo y una experiencia, tan huidizo como todo lo que pasa. Esta apuesta fenomenológica tendrá especial interés en los estudios fílmicos y me referiré a ella más adelante con los planteamientos de Vivian Sobchack.

fotografías y de otras pinturas. De tal forma, la edición establece una relación de semejanza entre las espigadoras de Millet, el gesto de la primera entrevistada y el de las mujeres en el material de archivo filmico presentado (Figura 3).

En esta práctica analógica Varda adopta un criterio de organización visual que cimienta su imagen-ensayo<sup>151</sup> central, el acto de espigar. De ahí que, antes de cerrar esta primera secuencia con el rap de la pepena, la voz *en off* reflexiva de la cineasta afirma la pertenencia de ese yo a un constructo social y cultural específico “Si el espigar es de otra edad, el gesto no ha cambiado en un mundo saciado, agrícolas o urbanos hay que bajar las manos, hay que recoger lo quedó tirado” (00:1:20-00:02:49). Se trata, entonces, de filmar objetos, lugares, individuos; encontrar un sustrato que reúne fragmentos, que entiende el cine en sus implicaciones filosóficas, en busca de un sentido del ser propio y del ser en colectividad. Al contrario de un cine de ficción idealista que constriñe sus posibilidades a la trama de un guion, el cine ensayo elige cazar las imágenes de la realidad y combinarlas para establecer grados de relación, en una armonización con una fuerza retórica propia. Imágenes-diferencia donde todo está interconectado y descubrimos en el montaje una práctica discursiva como proceso dinámico del pensamiento. Varda medita sobre el acto de recolectar o espigar según el uso, remitiendo tanto a esta labor, que complementa con entrevistas a un mosaico de personajes dedicados a recolectar (no sólo alimentos sino también objetos), como a su papel como cineasta.

---

<sup>151</sup> Para Català en esto radica la diferencia entre la imagen-ensayo y la imagen empleada en una construcción visual que puede generar un tipo de pensamiento metafórico o relacional, pero es principalmente determinada por su significación narrativa o dramática: “Una imagen-ensayo debería empezar por ser simbólica, visiblemente simbólica (o metafórica), luego dramática, a través de su simbolismo y, finalmente, con todo este bagaje integrarse en lo narrativo para desbaratar su consistencia empírica a favor de una ideologización de sus componentes. Este simbolismo primero de la imagen se produciría a través de su separación del contexto específico de esta, por su aislamiento del significado concreto, y a su consiguiente desplazamiento hacia otro ámbito semántico” (Català, 2014: 55).

La pintura de Millet, nos lleva a las espigadoras, actividad marginal que durante mucho tiempo fue realizada únicamente por mujeres y cuyas significaciones encuentran al menos dos sentidos que podemos vincular con la perspectiva de Varda. La espiga, como símbolo de fertilidad y sustento, resalta las disposiciones de un espacio de acción femenino que en la película apunta a una realidad predominante. Las espigadoras incorporan, tanto en su oficio en el ramo de la agricultura, como en su género, una doble exclusión social; elemento que Varda retoma durante el rap de la pepena para hablar de aquellos olvidados, rechazados del sistema de una Francia no incluyente. No obstante, en un proceso de identificación y contraste, la cineasta reconoce una diferencia entre la posición de las espigadoras (las representadas en distintas imágenes y las entrevistadas) y la del resto de personajes dedicados a la cosecha en el filme.

Varda hará la distinción entre los recolectores y la espigadora (*les Glaneurs, la glaneuse*) —matiz que no se mantiene en el título en español— para considerarse parte de lo filmado y a la vez resaltar su mirada ensayística: diferencia entre el masculino plural en mayúscula y el sujeto femenino, así como entre dos tipos de recolección. En el argumento crítico de base el yo empírico forma parte de esta pintura que celebra a aquellas sin voz. El cuadro de Millet alude, entonces, a la posibilidad de crear un retrato de sí misma y del mundo representado; como las espigadoras, Varda también pertenece a una historia marcada por la discriminación y la invisibilización de las mujeres en el ámbito cinematográfico.<sup>152</sup> Sin embargo, también examina de manera cuidadosa la posición de ventaja que le permite su trabajo artístico,

---

<sup>152</sup> En una de las tomas emblemáticas en *Les plages d'Agnès*, la cineasta replica la famosa fotografía del grupo de surrealistas, con los ojos cerrados y distribuidos alrededor del cuadro de René Magritte *Je ne vois pas la (femme) cachée dans la forêt* (1929). En un gesto desafiante, en su versión Varda se coloca a sí misma al centro de la fotografía (con los ojos cerrados y el dedo índice sobre su boca, en señal de silencio) rodeada de los hombres (precursores y creadores) de la *Nouvelle Vague* como Truffaut, Chabrol, Rivette, Colpi, Godard, Resnais, Melville, Doniol-Valcroze, entre otros.

sofisticado en comparación con aquél desempeñado por los desfavorecidos, factor que tendrá muy presente en toda su filmografía.

Aquí podemos comprobar cómo el ensayo filmico, de manera similar al literario, convoca distintos niveles de análisis en su estructura: registrar una experiencia y, a la vez, tomar una distancia interpretativa de ella. Por eso, desde el inicio se organizan los principales focos temáticos de la película: discurso familiar-personal, poético, atmósfera hogareña, arte y sociedad (las pinturas, los recuerdos mediante material de archivo filmico, las entrevistas y las alusiones metacinematográficas), líneas unidas por la metáfora principal del espigar. Nuevamente, al igual que en otros representantes del ensayo filmico, el yo público se entreteteje con el privado, un espacio doméstico con uno externo, al abordar temas imperativos como la pobreza, la desigualdad o la exclusión, bajo la lente de ese juicio en despliegue.

Este reconocimiento experiencial, entre la creación individual y la colectiva, se elabora en la siguiente secuencia del filme. Cuando Varda y su equipo de filmación se dirigen a Arras, se nos presenta un plano general de la espigadora de Jules Breton en el museo de esa ciudad; seguido de otro plano general con Varda, a la izquierda del encuadre con la pintura a su lado derecho y adoptando la misma posición con el fruto de la cosecha sobre su hombro: “La otra espigadora es la del título de este documental, yo.” A continuación, tenemos dos imágenes en plano medio, donde se enfatiza la importancia de ese yo filmador, su papel como sujeto de creación, Varda “deja las espigas para tomar la cámara”(00:04:40-00:05:00) (Figura 4). A diferencia de lo que encontramos en Marker (tejido múltiple de voces autoficcionales y heterónimas) o en Farocki (reflexionando sobre un mundo técnico-especular desde un “se” demostrativo, epistemológico), Varda realiza un ejercicio pleno de autoría en el que subjetividad, sinceridad y performatividad convergen. La cineasta ocupa una doble posición detrás de cámara y frente a ella; el cine como herramienta transformadora de mundo, retoma

sus propiedades de imagen-acontecimiento, o como alguna vez lo plantearon los cineastas del directo “puesta en situación”.

En esta resignificación de la cámara-pluma de Astruc, Varda espiga imágenes, compone una película y se concentra sobre su propio trabajo con la materia cinematográfica. Además, en ese pensamiento en acto, la cámara se dirige hacia el propio espectador, instancia necesaria para la construcción interpretativa del ensayo filmico. Dimensión reflexiva y metacine, la subjetividad se expande y apela de manera conceptual no sólo al conjunto de imágenes y sonidos, sino a ese tú-receptivo. Como la mujer de la pintura de Breton o las de Millet, Varda es una mujer capaz, trabajadora, excepcional, pero su labor de cosecha consiste en la organización de imágenes y sonidos. Afirmación desafiante, sobre todo si se tiene en cuenta, como ya mencioné, el desequilibrio numérico de mujeres cineastas en el medio cinematográfico y la propia trayectoria de Varda como realizadora de un grupo constituido casi en su totalidad por hombres.

Me detengo un poco más en esta parte, donde encuentro también uno de los rasgos estilísticos de la obra de esta cineasta que revela una profundidad visionaria al preguntarse sobre las implicaciones ontológicas de la imagen digital. Maravillada ante las posibilidades que brinda la nueva tecnología Varda se filma a sí misma, explorando los efectos (“narcisistas” “estroboscópicos” “hiperrealistas”) proporcionados por la cámara para crear un espacio hermético abstracto: el cuerpo femenino enfrentado a su propia finitud (Figura 5). En la búsqueda de distintas formas del encuadre, de lo estático a lo vertiginoso, de lo pixelado al desenfoque, Varda nos revela mediante primeros planos a su cabello, sus manos o planos medios de ella recostada en un diván, no sólo el mapa de una fisonomía personal, ella en su carrera contra el tiempo, sino también el estadio más reciente de la historia del cine, el de las imágenes en mutación.

Metamorfosis que vemos en el devenir mismo de esta película y que será retomada en una secuencia más adelante, durante uno de los tantos viajes por carretera registrados por la cámara de la cineasta. Después de una imagen de Varda, reflejada en un espejo retrovisor de un auto en movimiento, vemos transitar distintos vehículos, en un plano general de uso frecuente en este tipo de tomas transicionales; de pronto, de manera improvisada, la cineasta decide formar un círculo con su mano, colocándola frente al objetivo y enmarcando los autos frente a ella (Figura 6). Si bien esta acción irrumpe de manera directa en la supuesta impresión de realidad filmica como se ha señalado en otras ocasiones,<sup>153</sup> creo que uno de los aspectos más sobresalientes es la referencia a un modo de creación filmica.

Es decir, se subvierte el uso de la profundidad de campo como un elemento integral de interpretación espacio-temporal, pretensión totalizante que Varda fragmenta deliberadamente al hacer patente la cualidad biplanar de la imagen. Por tal razón, independientemente de que el espectador se pregunte sobre la relación ficcional o documental de lo observado, este gesto nos hace preguntarnos sobre la condición de posibilidad del dispositivo filmico, la imagen digital como horizonte maleable y discontinuo. Además, no hay que olvidar el impulso lúdico detrás de esta secuencia, el ensayo como descubrimiento de un mundo desapercibido anteriormente: “Otra vez una mano que filma y la otra ahí... quisiera agarrarlos. ¿Para detener lo que pasa? No, para jugar”. El cine se convierte en un arte de la sorpresa, precisión sensible que nos hace leer lo visible de otra manera, se juegan con las gradaciones entre el mostrar y el decir. Además, en cuestiones de práctica filmica, la cámara digital le permitió a Varda realizar un rodaje de manera intermitente, poder filmar, editar, incluir la voz *en off*, retroceder y filmar las escenas que faltaran. Conjuntar en un

---

<sup>153</sup> Véase Català, 2014: 392-396.



momento las varias etapas de creación de un filme, poder incluso reescribirlo durante el rodaje genera las pautas no sólo de filmación, sino de estructura temática, pues se logra un equilibrio entre los planos de ella misma y los planos de los cosechadores, un balance entre el discurso personal y el de los otros.<sup>154</sup>

No obstante, esta estructura reguladora funciona más como un mosaico que como una jerarquía vertical. Varda nos presenta diversos rostros del espigar, de la cosecha sin un orden de importancia, el único orden es el del devenir ensayístico, vaivén de proposiciones y recitación de preguntas sobre el mundo. Incluso en el momento en que establece una relación entre las espigadoras y ella misma no se crea una sección separada, sino forma parte de ese movimiento autorreflexivo, continuo, necesario. De ahí que esta película no sólo implica la recolección de imágenes, sino la recomposición semántica de las mismas, los objetos se resignifican; en el gesto de espigar, la reflexión fílmica entrelaza distintos sectores geográficos, consideraciones sobre la naturaleza orgánica de los elementos, de los productos-mercancía y del excedente como posibilidad misma de creación, de estratificación de la memoria.

Si en el ensayo literario este método de composición encuentra cauce en el proceso de escritura, donde todos los elementos como conjunto de referencias forman parte integral del discurso de un yo particular, de las correspondencias del pensar, en el ensayo fílmico, la voz discursiva se expande en múltiples canales de expresión, reactualizando este ejercicio:

...the Essay refers to the multiple resources and the power of procedure as a new system of production and constitution of a text which produces its rhetoric

---

<sup>154</sup> Una parte importante del filme, Varda utilizó al camarógrafo Stéphane Krausz mientras que ella filmó cerca del 30% de la película. Al igual que con *Sin techo ni ley*, Varda tenía que pensar la manera de tratar la pobreza y la marginación para lograr apoyos financieros en la realización de este nuevo proyecto. Con la cámara digital como herramienta base pudo perfeccionar la manera habitual y cercana de trabajar con las personas que filmaba, además de acentuar las marcas de subjetividad esenciales para un discurso ensayístico (Conway, 2015: 85-89).

at the same time as it engenders its utterances. Just as the poet can say: to each text its own rhetoric (Francis Ponge), so the essayist can say: to each fragment its own form, its own rhetoric, and its own mode of engendering. This is to say, finally, that like a ‘layered pastry’, ‘onion’, or ‘braid’ (RB, 74), the Essay always refers to procedure as the operator that makes possible a text which is all this at once and can still be many other things: a harmonious hodgepodge, the freely inventive design of a patchwork quilt, a metaphoric linguistics, a pseudo-philosophy, and more. (Bensamaïa, 1987: 34)

Estudio tentativo de un objeto que en esta secuencia se desliza hacia el pensar autobiográfico, una doble relación entre sopesar sobre una materia dada, medir sus efectos o, en el caso particular de Varda, intercambiar la curiosidad primera hacia un objeto exterior por el propio cuerpo como manifestación repentina e instrumento de cierto lirismo, experiencia de una naturaleza dotada de subjetividad. Este sentido iniciático que transita entre el polo objetual y el subjetivo se desarrolla de manera más evidente en otra secuencia donde la mirada parte de un espacio doméstico, evocativo de la memoria personal.<sup>155</sup>

Después de una entrevista a un hombre que lee el código penal, donde se especifica la legalidad implícita en el acto de recolectar y, por lo tanto, distintas opciones para los desfavorecidos, los hambrientos o para los que recolectan por gusto, Varda se despide del espectador, en señal evidente de que cambiaremos de secuencia, al afirmar que, al igual que el letrado, ella también se va para filmar unas coles que le gustan. Las imágenes siguientes serán un puente para introducir la secuencia eje. Con varios *travellings*, continuamos el viaje en carretera, acompañados de una voz que se pregunta sobre su propia circunstancia creadora (Figura 7):

A espigar imágenes, impresiones, emociones. En eso no hay legislación y en sentido figurado espigar es una actividad de la mente. Espigar hechos, hazañas, informaciones. Como no tengo mucha memoria lo que espigo resume mis viajes.

---

<sup>155</sup> El ensayo como entrecruzamiento de dos ejes, el vertical, el del “yo” pronunciado y el horizontal, el mundo, los valores de una época, un principio determinado, etcétera, ha sido considerado por varios autores mencionados en los primeros capítulos de este trabajo (Véase Gómez-Martínez, 1992: 36 y Wall, 2009: 3-4).

Al volver de Japón me traje la maleta llena de recuerdos “espigados”. (00:32:25-00:32:58)

Esta última frase presenta la primera imagen del hogar de Varda, tomada desde la puerta exterior y con una maleta roja en la entrada. A partir de este momento, tendremos varios planos generales y medios, descriptivos de este espacio: sus plantas, un pasillo con sus gatos preferidos, correo acumulado, retratos familiares, alternando con varios acercamientos en desencuadre<sup>156</sup> de su cuerpo, rostro, manos, etcétera. Una serie de planos de detalle a varios rincones de su casa marcados por la humedad, le permiten a Varda ahondar de nuevo en las posibilidades de relación entre el cine y la pintura, aunque desde otro punto de vista, cuando considera, mediante otra serie comparativa sus infiltraciones del techo y goteras como obras del expresionismo abstracto “Un Tapiès, un Guo Quang...” (Figura 8). Aficionado a las imágenes artísticas, el ojo filmico de Varda expresa mediante el doble encuadre su fascinación por lo visible y lo familiar, a modo de empalme con el siguiente hilo reflexivo que nos muestra el contenido de objetos dentro de su maleta de viaje. Hasta aquí podemos reconocer dos sentidos de la puesta en cuadro como centro del discurso ensayístico y operación de contraste: la voz argumentativa y la superposición visual.

La mirada evocativa se demora en la inscripción filmica de detalle a postales, volantes, libros, fotos, cilindros y cajas pintadas a mano, páginas de periódicos, etcétera. Coleccionar,

---

<sup>156</sup> Este efecto es una de las características resaltadas por Pascal Bonitzer en un ensayo sobre el desencuadre en la pintura, la fotografía y el cine que, según el autor se ha ganado un derecho propio en la historia del arte: “No es ninguna casualidad si uno de los pocos cineastas que han mutilado sin remisión los cuerpos con el encuadre, que han ‘roto’ sistemáticamente y sin arrepentirse el espacio—me refiero más bien a Bresson, más que a Eisenstein—se enorgullece en pensar el ‘cinematógrafo’ en términos de pintura (véase Notas sobre el cinematógrafo). Straub, Duras, Antonioni, también son pintores por el uso que hacen de los encuadres insólitos y castradores. Introducen en el cine algo como un suspense no narrativo. Su escenografía parcial no está destinada a resolverse en ‘una imagen total donde se ubican los elementos fragmentarios’ como quería al contrario Eisenstein (‘montaje 38’, en Reflexiones de un cineasta). Subsiste una tensión entre plano y plano, que el ‘relato’ no liquida; una tensión transnarrativa, debido a unos ángulos, unos encuadres, una elección de objetos y de duraciones que ponen de relieve la insistencia de una mirada (como la tela de Buzzati lo hace de un modo erótico) en la que el ejercicio del cine se duplica y se sumerge en un interrogante silencioso sobre su función” (Bonitzer en Baecque, 2001: 5).

filtrar, hilar fragmentos de existencia, la película de Varda se transforma en una caja cornelliana filmica, ensamblaje de instantes de vida que en su materialidad conserva los rastros de un yo en el mundo. El tiempo recordado, el viaje subjetivo se reconstruye de manera manual, no sólo se piensa con la voz sino con las manos (y aquí va incluida también la labor montajística). Colocar objetos uno al lado del otro, relación flexible para encontrar el significado del conjunto y de esta manera preservar la potencia de su propia historicidad. Así, las asociaciones de Varda comparten resonancias con la obra markeriana, como empresa de montaje cruzado, poética del fragmento e insurrección del registro filmado contra el olvido.<sup>157</sup>

Después de las diversas formas del inserto, nos detenemos al final de esta secuencia en unas postales de los retratos de Rembrandt adquiridas en una exposición en Tokio (Figura 9a). Al igual que en otros momentos del filme Varda emplea el montaje de contrastes para constituir una articulación de variaciones. Una imagen de acercamiento al retrato de Saskia nos conduce a una serie de primeros y primerísimos planos de la mano de la cineasta: “Y mi mano, en detalle. Bueno ése es mi proyecto, filmar una mano con la otra. Entrar en el horror, eso me parece extraordinario. Tengo la impresión de ser un animal, peor aún un animal que no conozco.” Las últimas dos imágenes regresan a Rembrandt: “Ahí tienen el autorretrato de Rembrandt. Pero es siempre lo mismo. El mismo autorretrato” (00:34:40-00:35:11) (Figura 9b).

En esta parte del ensayo filmico el objetivo de la cámara digital se transforma en un ojo eficaz y cinético que describe la fragilidad de un cuerpo envejecido. Mediante los

---

<sup>157</sup> Presencia bruta del objeto que reconfigura la dimensión temporal, algo que ya había señalado Octavio Paz con respecto al arte de Joseph Cornell: “Monumentos a cada momento/ hechos con los desechos de cada momento:/ jaulas de infinito. // Canicas, botones, dedales, dados, / alfileres, timbres, cuentas de vidrio:/ cuentos del tiempo. // Memoria teje y desteje los ecos:/ en las cuatro esquinas de la caja/ juegan al aleleví damas sin sombra” (Paz, 1989: 255).

acercamientos sucesivos, la mano, una parte del cuerpo extremadamente visible y secreta a la vez, deviene territorio inexplorado, zona donde se crean texturas inusitadas. En este reiterado diálogo entre el cine y la pintura<sup>158</sup> —las propiedades dinámicas de la luz, el lazo entre la profundidad y la superficie— la cámara-pluma-pincel se convierte en instrumento preciso que denuncia su presencia total, que busca provocar extrañeza en el espectador e ir en contra de las convenciones y criterios representativos del cuerpo desde cierta tradición filmica.<sup>159</sup> Al trabajar con el proceso de obtención de la imagen, Varda regresa a los orígenes de sus primeros filmes, más cercana al modernismo de las corrientes experimentales en su tajante separación de lo narrativo que a cierta cinefilia espectacular. En su mirada vagabunda de distancias voluntarias, enfocada en las características plásticas de la imagen como expresión de una conciencia perceptiva, Varda proporciona caminos para repensar las coyunturas entre el yo y el mundo, la ficción y el documental, el registro y la fabulación.

De tal forma, ella utiliza la cámara, el encuadre y la presencia de los espejos (tanto para registrar su reflejo, como para hacer patente el acto de filmar cuando la vemos, en otros momentos de la película, con su cámara en los retrovisores de su auto) para detallar la enunciación reflexiva, la mirada que registra lo observado y también a sí misma. También regula la estructura general en cada parte cuando señala que el tiempo de contemplación ha terminado y sigue la línea temática presentada desde el inicio, en las entrevistas y lugares de la cosecha-recolección. Sin embargo, esta actividad adquiere distintas acepciones en los momentos de autorreflexividad. El filmar un cuerpo que envejece, al igual que especular sobre el acto de espigar, implica replantear lo que la sociedad acepta o rechaza, y en ese

---

<sup>158</sup> No es casual la conexión entre pintura, fotografía y cine, recordemos los estudios primeros de Varda en historia del arte y fotografía.

<sup>159</sup> También aquí cabría plantearse las diferencias que Varda establece entre el retrato fijo, permanente y la fugacidad del medio filmico como registro de imagen-tiempo-movimiento en la creación del autorretrato.

sentido, filmar y espigar son dos actividades que se relacionan con la temporalidad. Lejos del carácter narcisista de otros directores (como la escuela ensayística anglo-americana de un Ross McElwee o un Michael Moore), Varda se filma a sí misma para mostrar un cuerpo re(b)velado que combate un imperativo cultural y cinematográfico en la representación del cuerpo femenino.

Por tal razón, esta película se suma a un capítulo fundamental de la obra de Varda constituida por ensayos, la cual plantea, a través de varias estrategias técnicas, distintas maneras de representar al sujeto femenino; no sólo en la construcción de otro tipo de mirada, sino también desde su posición como realizadora. El acto de la mirada no sólo implica tener una agencia en el mundo, sino ejercer abiertamente una subjetividad que interviene activamente en lo que le rodea.<sup>160</sup> Si la reflexión interrumpida y la fragmentación se han convertido en seña de identidad del ensayo, donde el autor guía al lector-espectador por vías inexploradas, la subjetividad de Varda le añade a esta perspectiva una reconfiguración constante, de nuevos signos donde el género produce un sujeto femenino distinto. En sus cavilaciones, la cineasta filma una realidad que le permite inscribir el “yo” en un mundo, replantear esa subjetividad performativa desde el cuerpo filmado. El cuerpo ya no es esencia del deseo sino de búsqueda.<sup>161</sup> presentar una especie de bestiario del cuerpo femenino al

---

<sup>160</sup> En este punto percibimos una diferencia radical entre los juegos de mirada en Marker (la secuencia de la mujer que es observada en el mercado de Guinea-Bissau) o en Farocki (los retratos de las mujeres argelinas, la mujer en la fotografía de Auschwitz) donde, como señalaba Catherine Russell, las mujeres son el objeto de ese acto de visión, que se resisten en toda su otredad devolviendo la mirada, pero nunca toman la posición agente que podemos identificar en la película de Varda.

<sup>161</sup> Entre las aportaciones más importantes a la teoría cinematográfica desde la perspectiva de los estudios de género en los años setenta encontramos el conocido texto de Laura Mulvey “Visual Pleasure and Narrative Cinema” en el que ya se planteaba la urgencia de crear otras formas de mirada: “As an advanced representation system, the cinema poses questions of the ways the unconscious (formed by the dominant order) structure ways of seeing and pleasure in looking... However self-conscious and ironic Hollywood managed to be, it always restricted itself to a formal *mise-en-scène* reflecting the dominant ideological concept of the cinema. The alternative cinema provides a space for a cinema to be born which is radical in both a political and an aesthetic sense and challenges the basic assumptions of the mainstream film. This is not to reject the latter moralistically, but to highlight the ways in which its formal preoccupations reflect the psychical obsessions of the society

filmarse a sí misma, cuerpo fragmentado, cuerpo que envejece y forma parte de una historia.<sup>162</sup> No es el cuerpo joven, perfecto, manipulado y manipulable, sino una afirmación de un ser inscrito en el tiempo, a la manera de Montaigne donde las modulaciones del yo, generador de sentido, se interpreta a sí mismo en relación con los acontecimientos y con su escritura. En este caso, *cineescritura*<sup>163</sup> que se filma a sí misma, pues en los encuadres donde la realizadora se incluye en lo observado, lo femenino ya no es pasivo, sino que se transforma en agente, en un fenómeno generador de sentido. Para Varda, ésta es la declaración feminista por excelencia:

The first feminist gesture is to say: “Okay, one looks at me, but I also look.” . . . The world isn’t defined by how one looks at me, but how I look. (Le premier geste féministe, c’est de dire : “Bon, okay, on me regarde, mais moi, je regarde.” . . . Le monde n’est pas défini par comment on me regarde, mais comment je regarde. (citado en McFadden, 2014: 6-7)

Se va más allá de una idealización de la mujer, promovida a la condición de objeto total. Al revertir el mito del eterno femenino, configurado desde una tradición, no sólo filmica sino de las artes representativas en general, Varda deconstruye la síntesis de la mujer única de belleza incólume y nos ofrece la ruptura permanente, la metamorfosis dolorosa de un cuerpo liberado, donde la efracción se vuelve principio del quehacer filmico. Entendido de este modo, el cine ensayo realiza un trabajo específico sobre la memoria, la textura de una subjetividad femenina, esencialmente perceptiva en la que esa sí-misma resume su

---

which produced it, and, further, to stress that the alternative cinema must start specifically by reacting against these obsessions and assumptions. A politically and aesthetically avant-garde cinema is now possible, but it can still only exist as a counterpoint” (Mulvey en Braudy y Cohen, 2009: 712-713).

<sup>162</sup> Es interesante la alusión del bestiario para segmentar las partes del cuerpo femenino como seres fantásticos que se redescubren en cada visionado, a diferencia de otras representaciones literarias que abordan el cuerpo en un sentido objetual como el blasón poético.

<sup>163</sup> Retomo este concepto que Varda utiliza para describir su cine.

indagación en las relaciones flexibles con el otro, en el proyecto propio y la producción creativa-fenomenológica de esa experiencia, a la que me referí páginas atrás:

The existential act of seeing-in-the world grounds the existential act of seeing the world with one's own eyes. The former is an anonymous mode of being situated that discovers the world as the experience of consciousness, whereas the latter is a situated mode of being that discovers the self in the world and recognizes the activity of seeing as mediated, as the consciousness of experience. Seeing the world with eyes is a condition of incarnate being available to an animal or a newborn infant, but seeing the world with one's own eyes—as an I, a viewing subject—is a condition not only of incarnate being but also of reflexive and reflective consciousness, a consciousness aware of its embodiment and situation and its own activity of seeing. Neither the animal nor the newborn infant has consciously located the situation of its being in the world. Both see the world as visible but cannot situate themselves uniquely in it as the “Here, where I am,” as the place and origin of access to the visible. They cannot see that they see. They merely see what they see. (Sobchack, 1992: 51)

En este sentido, Varda nos muestra lo que acontece delante del objetivo de la cámara, una realidad documentada que se desliza lentamente hacia otra realidad: una puesta en espejo, imagen que al interpelar al espectador también le devuelve su propio reflejo. Se trata entonces de un estudio de circunstancias encauzado por el proceso mismo de autodescubrimiento. De ahí la importancia de estructurar el discurso fílmico como un vaivén entre la presencia de una instancia enunciativa, el yo en proceso, el juicio desplegado (no sólo mediante la voz en *off* sino en la puesta en cámara y la puesta en serie) y el diálogo con los otros, sea mediante la aprehensión de un objeto o con las entrevistas, filmaciones de experiencia compartida.

A través de la descripción minuciosa de una actividad común y corriente en una geografía familiar (Borgoña, Austerlitz, Burdeos y demás), Varda fabrica un espacio similar al del cine de viajes (*travelogue*), especie de *road movie*, aunque desarrollada, a la manera markeriana, en saltos discursivos, sin seguir una cronología de la acción. Pero, ya no es un cine local reducido a los bordes —filmar en una calle específica como en *Daguerrotipos* o en *L'Opera*



*Mouffe*— sino que el viaje abarca diversas partes de Francia en el análisis de una práctica social generalizada. Al reflexionar sobre la cosecha, Varda aborda de manera crítica el otro lado del asunto, vinculado con las formas del desecho en una sociedad postindustrial, sin regulaciones entre la demanda y la producción excesiva. La línea de pensamiento exhibe los modelos establecidos de funcionamiento capitalista en un movimiento extensivo: se va de un distrito parisino a Francia, y al mundo.

Por tal razón, la directora dedica una secuencia en los primeros momentos del filme a explicar, mediante una de las entrevistadas, la diferencia entre *glaner* y *grapiller*, es decir entre espigar y pizar. Se pizcan los frutos que cuelgan de los árboles y se espiga lo que viene de la tierra; distinción que servirá, más adelante, para cuestionar las ocupaciones de una sociedad preocupada por el exceso, un panorama de sujetos desfavorecidos que encuentran en los despojos de un sistema tecnócrata una opción de vida. Al emplear la cámara como herramienta de conocimiento de una realidad, filmar se convierte en acto estético-ético, que ahonda en el papel de esta sociedad de consumo, del remanente y, a la vez, plantea la posibilidad de encontrar en la huella, en los restos, una señal de identidad.

Los lugares y objetos presentados en el filme forman parte del material visual que constituye ensayar y ensayarse en el mundo. Podemos identificar que, para este propósito, Varda alterna entre las secuencias de distancia contemplativa y las filmaciones directas a un amplio espectro de personajes: aquellos que viven de la pepena, a partir de los sobrantes desaprovechados tanto en los mercados de las grandes ciudades como en los campos; activistas del medio ambiente de Aix-en-Provence en su protesta contra los basureros y la práctica del desecho; artistas callejeros que crean esculturas fantásticas a partir de lo encontrado en la basura, así como entrevistas-hallazgo a Jean Laplanche o a un vitivinicultor descendiente de Etienne Jules Marey. Al crear una nueva gramática sobre lo pasajero, el

deterioro orgánico o las transformaciones corporales, la reflexión vardiana presenta una comunidad que rechaza demasiado aprisa cualquier indicio de finitud; lo cual es expresado también, en sentido paralelo, con las secuencias donde se distinguen como inservibles los alimentos magullados o con cualquier tipo de deformación extraña, como en las imágenes de las papas. Llegar incluso a seguir el destino de las papas desde que son cosechadas hasta su selección final y posterior desecho, revela lo absurdo de una práctica en la cual, si el producto no se adecúa a los estándares estéticos de los granjeros se rechazan toneladas de cosecha. Así, es posible entablar una serie de correspondencias entre considerar qué tiene valor o no en esta sociedad avezada en el consumo, donde se sobrevive bajo el perjuicio de otros, la explotación de la miseria de los demás; y la labor de la ensayista tanto en el examen de una experiencia interna, manifestada en el cuerpo propio, como en su agencia en ese mundo, su pertenencia a ese otro, colectivo.

Quisiera terminar este apartado reconociendo la magnitud que tiene *Los cosechadores y yo* en la filmografía de Varda, pues, más que ninguno, este filme compendia sus preocupaciones estéticas, su condición de realizadora y la exploración de un género cinematográfico que le permite encontrar distintos modos de organizar la imagen y el sonido. Se convierte así en filme-antología sobre los modos de cosechar en el mundo, de observarlo e interactuar con él. Lo que propone esta forma fílmica se aleja entonces diametralmente de cualquier intento documental ortodoxo o panfletario, en el cual la voz funge como autoridad epistemológica explicativa. Al contrario, Varda nunca toma una posición aleccionadora utilizando la voz o el montaje causa-efecto para cerrar los significados de las imágenes, presentando entrevistas a expertos o dirigiendo mañosamente al espectador para proyectar una supuesta objetividad. En la intervención autoral constante, en sus desvelamientos y digresiones del pensar, se reivindica una mirada inquieta, aleatoria, en proceso de

construcción. Desde esta perspectiva, la cineasta se transforma en *bricoleuse*, capaz de encontrar fantasmáticas personales en distintos objetos, de abordar en lo fáctico-ordinario la belleza y humanidad de los marginados, incluso de observar en su propia práctica filmica las evoluciones del cine al asumir los retos del giro digital. Poner en juego los recursos vitales del pensar se despliega como una de las maneras para designar el ensayismo; el proceso de un yo inteligible que da cuenta de su actividad sin que ello signifique la oposición tajante entre sensibilidad y conocimiento.

Este cine de ensayo como pensamiento en acto, examen de una experiencia que no reclama los límites rígidos de un método tiene, como hemos observado en los tres filmes analizados hasta el momento, distintos modos de construcción. Pero en Varda alcanza otro espacio, donde la mirada femenina no es un vestigio de una época, sino una condición que deja marcas de autoría y repercute, necesariamente, en la relación con la audiencia. Lejos de un sujeto subordinado, suprimido, pasivo, el sujeto espectral creado por el cine de Varda recupera su potencial como agente de la historia. El ensayismo vardiano incluye así un repertorio de imágenes, escenarios y personajes que además se vuelve un cine autorreferencial, del cuerpo políticamente significante, la posibilidad de “*filmer en femme*” como ella señalaba y crear un cine de la resistencia:<sup>164</sup>

Whatever the role she plays in her films, and her involvement notably varies from fictional character to off-screen narrator, Varda is a striking case of the ‘cinéaste passeur’. This concept, which was developed by Dominique Baqué in

---

<sup>164</sup> Para Bénézet este sentido de resistencia es incluso utilizado por Varda en discursos públicos de agradecimiento durante las ceremonias de premios: “Marking the year of “women in the spotlight,” their comments portray Varda in a triumphant manner, as a free, motivated individual who overcomes obstacles—but this celebratory characterization obscures the many challenges Varda faced—and worked to make visible. Unlike the typical acceptance speech, in which the awardee thanks those who have contributed to his or her success, Varda’s remarks expressed gratitude for a “palme of resistance and endurance,” and acknowledged “all the inventive and courageous directors who aren’t in the spotlight.” Whereas the festival attempts to gloss over obstacles with the prize and its narrative, Varda makes them visible with her statement” (Bénézet, 2014: 5).

reference to Raymond Depardon and Jacqueline Salmon, provides new insight into Varda's work. My interpretation of the cinéaste passeur views the filmmaker as a mediator not only between the filmed subjects and the spectators, but also between a specific space and time and the moment of the screening. (Bénézet, 2014: 5)

Figura de mediación, que transmite tanto un conocimiento como una ética filmica, la cineasta propone un encuentro entre ese otro receptor y la preservación, transmisión, difusión de imágenes. Por eso es un cine de *auteur* en varios sentidos, al transformarse en una *cineécriture*, según Varda, el cine se vuelve una poderosa combinación de imágenes, sonido, música, voz; entramado significativo que juega en los pliegues, en los choques y las rupturas.

Alejada de la transparencia como modo estándar de elaboración y manufactura filmica, Varda invierte el imaginario del cine a partir de una conciencia distinta del yo cinematográfico. Escepticismo melancólico que, como todo cine de ensayo, se replantea el problema de la forma en el cine, su construcción de sentido, su voluntad de comprensión. En esto radica la esencia misma del gesto ensayístico cinematográfico a partir de la heterogeneidad de lo audiovisual. Contemplamos entonces que la voz *en off*—elemento que frecuentemente se analiza en relación con el ensayismo desde un punto de vista sesgado, como si la palabra entorpeciera la multiplicidad expresiva de la imagen—se vuelve un recurso de potenciales inexplorados, algo en lo que Michel Chion había insistido hace algún tiempo. En el caso de Varda la voz no es condenada a la invisibilidad, tiene una presencia, un timbre y una inflexión. Voz encarnada de la resistencia en su compromiso contra ciertos dictados de la industria productora, así como de normas de representación. Esta voz nos hace, finalmente, preguntarnos sobre las condiciones que posibilitan la creación de un estilo, un sello distintivo en el discurso y la forma ensayísticas.

*Capítulo IV. La subjetividad autoral o el yo en el mundo: el discurso creado en el ensayo literario y en el filmico*

Hemos visto hasta ahora la dificultad metodológica en tratar de definir el ensayo cinematográfico. Por un lado, se traslada la problemática del ensayo literario al terreno filmico al asimilar los mismos términos para nombrar un género marcado por entrecruzamientos y paradojas: poema intelectual, forma herética, género híbrido, centauro de los géneros, forma interdisciplinar sin origen, género inacabado, enjambre de filiaciones, arte del intersticio, etcétera. Por otro, pareciera que en todos los estudios emprendidos hasta ahora se llega siempre a la misma conclusión: la imposibilidad de categorizar este tipo de cine por temor a restringir o ampliar tanto el campo que la funcionalidad teórica se pierda.

En este caso, el proceso de investigación realizado proporciona algunas acotaciones que pueden ayudar, si no a resolver la cuestión en su totalidad, a identificar ciertos caminos de análisis en un conjunto de películas. Desde luego no abordé en profundidad un gran número de ejemplos (el caso Godard es uno de ellos) por razones de espacio y estructura de la tesis. No obstante, las tres películas examinadas de Marker, Varda y Farocki pueden funcionar como modelos de los cuales derivar una serie de rasgos útiles para abordar el ensayo tanto en el cine como en otros medios audiovisuales.<sup>165</sup> El objetivo entonces no es generar un panorama detallado y absoluto sobre el cine ensayismo, sino acercarnos a una definición operativa, sobre todo considerando que los estudios sobre este tema en México son prácticamente inexistentes. Una vez revisadas las genealogías del ensayo tanto en literatura como en el cine y complementar ese horizonte crítico con los análisis filmicos, es posible

---

<sup>165</sup> Aunque no le dediqué un apartado a la multiplicación en las últimas décadas del ensayo en video o a la relación entre ensayo y cine expandido, los elementos mencionados pueden servir para pensar estas posibilidades.

aventurar, ya con suficientes elementos, una caracterización del ensayo cinematográfico. A continuación, dividido en seis enfoques predominantes lo que a mi parecer distingue la estructura ensayística cinematográfica de otros fenómenos filmicos y que nos permite establecer una serie de relaciones intertextuales entre literatura-cine.

#### IV.1 La tridimensionalidad: el yo, el juicio y la forma; el ensayo como crítica; el montaje como herramienta del pensamiento

En el primer capítulo me concentré en los tres pilares de la teoría sobre el ensayo: Lúkacs, Adorno y Bense. Esta elección como marco principal de la tesis procede no sólo de su importancia en la larga tradición textual que versa sobre el ensayo, sino también en que casi todas las propuestas para estudiar el ensayo en cine se derivan de estos tres autores y, especialmente, en los primeros dos. A partir de los planteamientos revisados, considero entonces el ensayo como un artefacto tridimensional, diacrónico-sincrónico y dinámico. Abordaré cada uno de estos rubros con un planteamiento vinculado a cada autor para reforzar lo desarrollado en dicho capítulo.

En principio, vimos que para Lúkacs el ensayo se distingue por una interacción entre las tres dimensiones del yo, el juicio y la forma expuestos de múltiples maneras según los mecanismos de construcción de sentido de cada texto o filme.<sup>166</sup> El ensayo es un ejercicio de

---

<sup>166</sup> En una de las compilaciones más recientes sobre el ensayo como cuarto género (Née, 2018), el texto de Irène Langlet aborda la problemática de definición del ensayo literario a partir del análisis de tres modelos teóricos principales que ella denomina “mixte”, “entre-deux” y “en-deça” los cuales resaltan la condición híbrida e interrelacional del género. Creo que desde la triple caracterización del ensayo de Lúkacs se pueden encontrar interesantes derivaciones que amplían los modos de entender el ensayo. Citemos, por ejemplo, otro señalamiento realizado en ese misma compilación por Patrick Née: “On connaît la tripartition des traits constitutifs de l’essai établie par Jean-Marcel Paquette, qui est généralement acceptée : la présence d’un « je » d’énonciation « non métaphorique » – ce qui le classe du côté de la diction, pour reprendre la distinction de Käte Hamburger (traduite et adoptée par Gérard Genette); le critique canadien retient ensuite le trait d’un « discours de nature lyrique en prose », fondé sur une rythmicité de quelque nature qu’elle soit ; il ajoute enfin « la réflexion à partir d’un corpus de nature culturelle»” (2018: 13-14).

la subjetividad, aunque no se reduce a ella, que formula no sólo la pregunta de un yo sobre sí mismo sino su relación con el mundo y con otras subjetividades. Ese despliegue del pensamiento (juicio) se interroga sobre su propia consolidación como discurso (forma), insertado dentro de una colectividad específica y que desempeña una tarea social, cultural o política. Esta estructura flexible parece funcionar tanto en el horizonte literario como en el cinematográfico, por lo cual las proposiciones de la teoría clásica sobre el ensayo, más que una serie de leyes, brindan distintas opciones para explicar las razones de su eclecticismo.

Además de su apertura y expansión interpretativa, el ensayo es una forma vital de conocimiento que, lejos de afanarse por alcanzar una verdad última, se constituye como experiencia subjetiva del mundo en contra de toda ilusión de neutralidad. Subjetividad constituida en espiral que mediante reiteraciones y circularidades regresa sobre sus pasos para interrogarse su propia condición discursiva. Así, esta subjetividad autorreflexiva, este “yo” no se basa en un paradigma de univocidad, el ensayo desborda los límites de un punto de vista sobre algo y se transforma en una praxis intelectual en comunión, el “yo” se construye con un nosotros, el discurso requiere del lector o espectador para actualizarse. En este diálogo entre pasado y presente, el ensayo abre sus puertas a la experiencia de un acto receptivo que resignifica los procesos históricos.

Por eso, para Adorno, la ensayística adopta la forma de la crítica e interviene substancialmente en la esfera pública. Subrayo esta característica porque, desde algunas perspectivas, se ha desdeñado lo subjetivo como condición necesaria para definir el género y a mi parecer es indispensable en la comprensión del ensayo como vehículo dialógico y plural del pensamiento. En la búsqueda de la humana condición el ensayista vierte en la escritura las huellas de su paso por el mundo, de ahí que la dimensión enunciativa-autoral sea el eje conductor de sus ideas, la posibilidad de hacer cosas con el lenguaje, de arriesgarse

con la palabra que se profesa de manera consciente e interlocutiva. Si en el ámbito literario este proceso es manifiesto primordialmente a través de la materialidad escritural, en el cine la palabra es uno de los múltiples canales de creación discursiva del engranaje audiovisual que cobra sentido a partir de su interrelación con los otros elementos.

Si concebimos el cine como un sistema de signos con varios componentes de expresión, algo señalado por Metz hace más de cuatro décadas, la palabra no es lo único a tener en cuenta, pero no creo que pueda descartarse en su totalidad.<sup>167</sup> En principio porque la gran mayoría de películas generalmente incluidas como ejemplos de cine ensayismo presentan una diversidad de usos y valores en la relación entre las imágenes, la sonoridad y la palabra. El ensayo es un proceso de acumulaciones, búsquedas, digresiones y fracturas, un discurso de un “yo” sobre el mundo, que, si en la literatura revela ese movimiento de la reflexividad del sí mismo desde la escritura como instancia de creación, en el cine lo hace afirmando las incertidumbres y complejidades de ese medio artístico constituido no únicamente de imágenes. Desde este punto de vista, el ensayo fílmico frecuentemente problematiza la condición representativa tanto de la imagen como de la palabra, lo sonoro y lo visual, además de abordar el entramado de interacción entre materiales, algo en lo que me detendré más adelante.

Si bien creo imprudente afirmar que no existe el ejercicio ensayístico exclusivamente con imágenes, se debe advertir que en el meollo de las investigaciones sobre la diferenciación del ensayo respecto de otros tipos de cine este punto es uno de los más problemáticos. Por ejemplo, en varios de los textos consultados encuentro una línea completamente difusa entre la creación audiovisual ensayística extendida a otros ámbitos, como el video arte o la

---

<sup>167</sup> Más adelante en el subapartado de la interacción entre imagen y palabra, ahondaré sobre este punto.



instalación, y el cine experimental. Es decir, varios de los ensayistas que he mencionado se plantearon trasladar el ensayo filmico a otros formatos (es el caso de nuestros tres ejemplos) y, en muchos de sus proyectos, lograron materializar ese intento. Pero me parece que se ha llegado a distender tanto el vocablo que encontramos a veces un conjunto de obras designadas como ensayísticas donde lo que se trata es de transgredir cualquier voluntad de sentido, de darle peso medular a lo visual-icónico como sensorial y proponer una imagen-provocación absoluta, en antagonismo con los procesos de significación de cierta postura fílmica dominante.

Es por tal razón que, en algunos cineastas de esta vertiente como Mekas o Richter, entre otros, es necesario hacer un examen minucioso para distinguir entre su obra ensayística y su obra experimental. En estas últimas se trabaja, en ciertas ocasiones, sobre un solo elemento estilístico (pensemos en el cine estructural de un Peter Kubelka o en Michael Snow) o bien reflejan una búsqueda a través de la experimentación cromática, sonora, figurativa sobre los propios mecanismos de percepción cinematográfica y los procesos cognitivos o inconscientes del espectador o pueden ser proyectos multimedia vinculados a procesos de recepción determinados por el sitio de exhibición como la galería, el museo, el festival de arte, entre muchas opciones más. Desde luego, este tipo de cine tiene detrás un empleo selectivo y combinatorio montajístico determinado, la creación de un discurso reflexivo, pero dedicado a resaltar su propio estado de exclusión-excepción y esta intencionalidad es completamente distinta de la ensayística.

El ensayo al construir nuevos lugares para ejercer el juicio remite a una subjetividad pensante, autorreflexiva, de acciones y creencias que no se agota en ellas, pues en este movimiento crea un vínculo con el lector-espectador en un afán de mutua comprensión. El ensayo filmico es un género complejo de pliegues significantes que a pesar de no tener una

homogeneidad conceptual se centra en el trabajo organizativo de un “yo”, principio demiúrgico que dispone de lo heterogéneo y trasunta una visión propia. Y, sin embargo, un “yo” que se revela ambiguo, oscilante y proteico, no desde la identidad inequívoca. Probablemente, éste es el rasgo que permite diferenciar el ensayo de cierta vertiente documental o de la ficción tradicional donde se trata de borrar cualquier marca de subjetividad evidente; en el despliegue ensayístico no hay intento de diluir la personalidad del autor sino de afirmarla a partir de un acto comunicativo. Es más, se reconoce una subjetividad concreta insertada en un tiempo histórico específico, a la que le interesa más presentar sus cavilaciones al espectador que obligarlo a detenerse en el valor puramente estético o plástico de la obra. En este arte de conversar, es un sujeto que lucha por hacerse entender y a la vez cuestiona sus propias estrategias de sentido. Dedicaré más adelante algunas palabras a esta idea de subjetividad considerada desde las primeras páginas de esta investigación.

El tercer elemento que podemos incluir para ampliar nuestra concepción de lo ensayístico en el cine proviene de Bense. Como se señaló en el primer capítulo, para este autor el ensayo produce un espacio de significación peculiar que él denomina *confinium*, un discurso de la intersección, del entre vías: entre sensibilidad-intelecto, prosa-poesía, ética-estética, íntimo-público, creación-tendencia, arte-ciencia. Esta apertura lingüística implica trabajar desde lo fragmentario, desde la puesta en relación. Al trasladar el concepto hacia lo cinematográfico podemos incluir la interacción entre medios artísticos, en este caso el ensayo literario y filmico, pero también nos sirve para intuir de qué manera funciona el montaje en el ensayo cinematográfico. De manera general podemos identificar dos dispositivos de montaje en el cine: montaje sonoro y montaje de imágenes. En el ensayo este entramado múltiple, como

bien apunta Weinrichter, se profundiza sobre todo al enfocarse en los conflictos entre lo sonoro y lo visual:

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 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. Esta dialéctica de materiales es la expresión a mayor escala del principio básico ensayístico: el montaje de proposiciones. 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. (2007: 28)

Lo que más me interesa destacar de estos cuatro modos de montaje (entre palabra e imagen, entre imágenes, entre varios materiales y entre proposiciones) es la constante de la lista: el trabajo ensayístico desde el intervalo, movimiento del pensar que se construye en la articulación consciente de los límites, de lo contrapuntístico entre diversos elementos estético-expresivos. Se distingue entre varios canales de expresión, reconociendo su valor-tipo y explorando sus relaciones de implicación: palabra (hablada, escrita, transcrita, inscrita), imágenes de variada procedencia (propias, ajenas, analógicas, digitales, animadas, etcétera), ruidos, música. Al mismo tiempo, se resalta la intervención de una subjetividad reflexiva, autoconsciente y visible que coordina distintos materiales sin subordinarlos (como ya señalaba Adorno), por eso creo que si nos centramos de manera exclusiva en la imagen o la palabra perderíamos de vista la cualidad heterogénea de este género fílmico. El cine ensayo expone las tensiones implícitas en la labor del montaje, ese intersticio que marca la fisura entre dos imágenes, pero también entre dos momentos de la idea, entre dos planos sonoros,

entre la imagen y la palabra o entre la sonoridad y la imagen. Por eso el ensayo filmico al igual que el literario encuentra algo en el orden de la virtualidad, en los pasajes, esa diferencia potencial entre dos elementos extensos que generan un sentido ignorado:

En otros términos, lo que está primero en relación con la asociación es el intersticio, o es la diferencia irreductible lo que permite escalonar las semejanzas. La fisura se ha vuelto primera, y en tal condición se ensancha. Ya no se trata de seguir una cadena de imágenes, incluso por encima de los vacíos, sino de salir de la cadena o de la asociación. El film cesa de ser ‘imágenes en cadena...una cadena ininterrumpida de imágenes esclavas las unas de las otras’ y de la que somos esclavos (*Ici et ailleurs*). El método del ENTRE, ‘entre dos imágenes, conjura a todo cine del Uno. El método del Y, ‘esto y después aquello’, conjura a todo cine del Ser = es. Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir la frontera. (Deleuze, 2004: 240-4)

Aunque Deleuze no contempla la idea de ensayo como tal, lo alude al tratar de descifrar cómo funciona el montaje en el cine moderno y, específicamente en Godard.<sup>168</sup> En los primeros capítulos señalé que dejaría a este autor fuera del estudio de casos por cuestiones de extensión de la tesis, sin embargo, he mencionado algunas de sus películas a lo largo del trabajo y, en esta parte, me centraré en un par de características resaltadas por Deleuze en su apreciación de este cine ensayista que servirán para ampliar nuestra definición de ensayo y relacionarla con los ejemplos ya analizados.

En primer lugar, el montaje entendido de esta manera no es asociativo, lo cual no quiere decir que sea completamente disyuntivo, exclusivamente sensorial o un montaje-pulsión

---

<sup>168</sup> Incluso Godard indicaba que pretendía trabajar desde el interior de la imagen, cuestionando el papel central que tiene lo performativo en su obra; en esta línea sus ensayos integran el proceso mismo de creación de una manera visible y deliberada: “Básicamente lo que hago es que el espectador comparta la naturaleza arbitraria de mis decisiones, y la búsqueda de reglas generales que puedan justificar una opción en particular. ¿Por qué estoy haciendo este filme? ¿Por qué lo estoy haciendo de esta manera? Siempre me hago preguntas. Me observo a mí mismo filmando, y me escucharán pensar en voz alta. En otras palabras, no es una película, es un intento de filmar, presentado como tal” (Català, 2014: 434).

como lo sería el empleado por el cine experimental.<sup>169</sup> En la disposición, reunión y reensamblaje de elementos dispares el montaje del cine ensayo evidencia la brecha, la discontinuidad en el devenir del pensamiento. Esta noción de montaje no se concentra en las suturas narrativas del cine clásico (coordinadas de sucesión espacio-temporal, un cine centrado en “la sensación sensoriomotriz” en términos deleuzianos), sino en producir una nueva imagen de pensamiento, materia sígnica colmada de rasgos expresivos, discursivos sonoros y visuales. Es un movimiento virtual que no sólo surge de un sujeto experiencial, sino de su interrelación con el mundo, un pensamiento del resquicio como un espacio de posibilidades que incluye activamente al espectador.

En segundo lugar, Deleuze ya está anunciando un cine en expansión con otra manera de elaborar lo cinematográfico, un cambio en el estatuto de la imagen y en la manera de posicionarse frente al mundo. Sin duda, aunque encontramos varios ejemplos de cine ensayo en la primera mitad del siglo XX, es sólo después de los años 60 que veremos su desarrollo y multiplicación en diversas latitudes. Si pensamos que el ensayo filmico examina cuestiones como la (re)presentación del sujeto autoral, la integración del propio proceso creativo en la película, la interrelación entre el documental, la ficción y el cine experimental, la recuperación y reemplazo de técnicas filmicas para ver la imagen en segundo grado, no es fortuito que este género coincida con la eclosión de las nuevas olas y el surgimiento del

---

<sup>169</sup> Si bien lo mencioné brevemente a la entrada de este capítulo, cabe resaltar las dificultades implícitas en el término cine experimental que puede referirse tanto a la multiplicación de propuestas filmicas por la incursión de las vanguardias (expresionismo, futurismo, surrealismo, entre otras) en el ámbito cinematográfico durante la segunda década del siglo XX, como a la recuperación de sus transformaciones artísticas por las generaciones de la segunda posguerra, cuyo núcleo principal de creación se da en Nueva York y San Francisco, así como sus desarrollos posteriores. En ambos momentos se pueden desglosar algunas de las aportaciones más importantes que serán cruciales en el surgimiento de otros tipos de cine como el ensayo, entre ellas encontramos redescubrir e interrogar las condiciones mínimas de funcionamiento del dispositivo cinematográfico, reestructuración radical en los usos del montaje y en el sentido de las imágenes utilizadas, cambiar el discurso factual del arte a partir de otras prácticas como el collage, el principio de apropiación de imágenes o material encontrado (Sánchez-Biosca, 2004: 13-26).

Tercer cine.<sup>170</sup> Desde Richter y Astruc se ha reconocido el potencial del cine ensayo como una forma nueva y revolucionaria, el cine se convierte en un medio personal e intelectual, una herramienta de reflexión sobre la realidad circundante similar a la función que desempeña la escritura en esos términos.

Podemos comprender, entonces, por qué la subjetividad de este tipo de cine no es la autoría en un sentido de significación uniforme, autoridad que cierra el texto filmico en sí mismo, sino una subjetividad en la cual se yuxtaponen el ámbito público y privado, experiencia individual que se inserta en la colectividad donde dialogan la historia y la crítica. Cineescritura que no sólo registra el mundo sino interviene en él de manera íntima y dinámica, el cine ensayo ofrece un rango infinito de técnicas y artes que, a la par del desarrollo tecnológico del medio, ha vuelto realidad el sueño de la cámara-pluma en su facilidad, inmediatez y metamorfosis:

Reasons for the recent proliferation of essay films are multiple and include the broad accessibility of digital cameras and editing systems that have allowed creative individuals with little or no training and limited financial means to become filmmakers. New media platforms for exhibition and distribution, such as YouTube and Vimeo, have popularized the genre and made it possible for producers to reach unprecedented numbers of viewers. Another determinant has been the more general shift in recent decades away from literary and toward visual culture. The essay film has come to perform the critical function of its written counterpart. (Alter, 2018: 6)

A partir de esta última afirmación Nora Alter apunta a los planteamientos de teóricos anteriores que consideran al ensayista como un intérprete de la cultura, agente de la historia que confronta su mirada personal con su entorno. El ensayo como síntesis de la experiencia

---

<sup>170</sup> Este cine se encuentra dividido en tres vertientes estéticas marcadas por la publicación de varios manifiestos a finales de los años 60: *Hacia un tercer cine* (1969) de los directores argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, *Estética da Fome* (1965) del brasileño Glauber Rocha y *Por un cine imperfecto* (1969) del cubano Julio García Espinosa. Entre sus objetivos principales se encontraba resaltar el carácter político del cine y su potencial como realización colectiva además de una preocupación por los modos de distribución y producción del cine latinoamericano. A partir de los años 80 la noción del tercer cine se ampliará para incluir otras cinematografías como las de África y la India.

espiritual es asistemático, pero regulado por su estructura discursiva al referirse a elementos de un mundo ya significado. Desde esta perspectiva, el ensayista construye un espacio personal que se inserta en un espacio sociológico y, mediante el juicio, entabla una correspondencia con el lector al tener la capacidad de transmitir la experiencia individual y hacer comunidad con la palabra o en el caso del cine con un entramado de recursos audiovisuales que dan cuenta de su variabilidad.

Ciertamente, tanto el ensayo literario como el cinematográfico siempre tenderán hacia la crítica, pues el yo habla desde determinado momento y lugar, confrontando las ideologías de su tiempo.<sup>171</sup> En el caso del cine ensayo, esta labor crítica se vincula inevitablemente con los modos de montaje, algo que identificamos en las películas analizadas. Por ejemplo, en *Imágenes del mundo y epígrafes de guerra* (1989), Farocki se cuestiona el propio funcionamiento del dispositivo fílmico en relación con el progreso de las tecnologías de la visión sintetizada en el concepto de *Aufklärung*. El montaje complejo de diversas imágenes a la par del montaje sonoro fragmentado se interroga sobre lo visto y lo no visto. De manera similar a como lo haría un Alexander Kluge,<sup>172</sup> Farocki utiliza fotos de archivo, imágenes

---

<sup>171</sup> Además de las transformaciones tecnológicas es importante identificar el contexto social y político del cine ensayo a partir de los años 60 como un catalizador que anticipa también las prácticas posteriores de este género: “The possibility of making a cinema less conditioned by mainstream forms of signification and industrial systems of financing and production has obvious political implications. To say “I” or “we” is, first, a gesture of responsibility and accountability, in filmmaking too. The moment of the essay film is, therefore, politically inflected. Precisely for this reason, we can venture, the essay film first boomed worldwide in the 1960s, a decade marked by a widespread desire for increased participation, democracy, and self-expression; and it also explains why previous embodiments tended to coincide with examples of dissident analysis of actualities. Since then, the essay has continued to be at the core of critical nonfiction produced by oppositional, postcolonial, accented, exiled, feminist, and lesbian, gay, bisexual, transgender, and queer subjects, among others, precisely because it is the most direct embodiment of the dream of a cinema of personal and critical expression, unencumbered by the constraints of systemic production, and better suited to escape the control of all forms of censorship” (Rascaroli, 2017: 5).

<sup>172</sup> La herencia de Adorno se encuentra también en uno de sus principales discípulos, Alexander Kluge, cine ensayista que aspira mediante el montaje a lograr un espectador activo, capaz de hacer asociaciones y deducciones a partir de una enorme cantidad de imágenes distintas. Para ello es esencial el empleo del corte, que interrumpe el flujo narrativo y que conecta dos secuencias totalmente distintas, o que se emplea para colocar un intertítulo. Este énfasis en el corte abre un espacio en la imaginación del espectador que el propio Kluge llamó *Phantasie*, y que se consigue, según el director, yuxtaponiendo la historia narrada con fotografías,

de libros, imágenes filmadas, imágenes recuperadas, para extraerlas de cualquier tipo de narrativa lineal y, más bien, separarlas o presentarlas en secuencias-repetición para evidenciar lo que muestran y ocultan. El espectador del filme participa entonces en ese lugar de trabajo entre una imagen y otra, contrasta el montaje de hechos (la guerra, el holocausto, la fotografía de identidad de las mujeres argelinas) con el montaje-bucle, las analogías visuales y los circuitos sonoros.

En el caso de Marker y Varda el montaje funciona de manera similar, aunque con ciertas divergencias. El primero reúne materiales distintos para crear una cartografía personal de la memoria, desdibujando las fronteras entre el documental-reportaje, la evocación y el relato imaginario estructurado por un “yo” epistolar. El cine como artilugio mnemotécnico, que se suma a una vertiente estilística iniciada desde *Carta desde Siberia*, se consolida a través de distintas capas de montaje visual y montaje horizontal al revelar las tensiones palabra-imagen. En Varda, por el contrario, la viajera-ensayista utiliza su cámara para espigar imágenes, el montaje se convierte en el resultado de ese proceso de recolección y su entramado principal será la alternancia entre la perspectiva de ese “yo” (en la búsqueda de representar la mirada de un sujeto femenino agente) y las de los otros (los entrevistados y el espectador mismo). Montaje como estrategia de la puesta en espejo ensayística y escritura cinematográfica que analiza sus propios efectos discursivos. En los dos ejemplos, el cine ensayista encuentra los distintos pasajes entre palabra e imagen, entre las imágenes diversas, las fracturas imagen/sonido y el devenir del cine. No por nada, *Sin Sol* es considerada una película visionaria al usar la tecnología digital, característica que también se convierte en el

---

material de archivo, ilustraciones de libros, intertítulos, pinturas, etcétera. Estos componentes no son colocados por Kluge con un significado último, sino que será el espectador quien deberá conferirle sentido y llenar el espacio de incoherencia que separa unas imágenes de las otras (Kluge, 2014: 35-57).



eje de las reflexiones de Varda al pensar la materia fílmica desde el video digital e incluir sus modificaciones como parte del proceso creativo de la película.

Está claro entonces que en estos autores el ensayo se convierte en un método para pensar el mundo, una filosofía sin sistema, transgresora, que se descubre como estratos de imágenes que encierran otras, espacios temporales sonoros y/o lingüísticos, o motivos audiovisuales que pueden anticipar una serie de correspondencias ilimitadas. Más que representar un cine del mañana, el cine ensayo es el discurso de la contemporaneidad, que puede visitar de manera retrospectiva el pasado o avistar el futuro, no obstante, es el momento de la enunciación, en la inflexión de tiempos que acontecen mediante el montaje donde se pone al desnudo el aspecto más artesanal de la creación fílmica. En ello radica la perspicacia de Godard al denominar el ensayo fílmico “una forma que piensa”, pues en estas tres películas podemos identificar distintos empleos del montaje como herramienta del pensamiento.

Este modo de articular una visión distinta sobre uno o varios temas pone en evidencia la variedad y el dinamismo de las obras ensayísticas, razón por la cual esta forma fílmica ha sido tan socorrida en las últimas décadas. Al desentrañar los hábitos de un pensamiento desarrollado mediante un dispositivo discursivo-argumentativo el ensayo se transforma en un vehículo ideal de expresión para tratar cualquier asunto. Por eso podemos advertir hasta qué punto el cine ensayo problematiza y vuelve a poner sobre la mesa la noción de autor al matizar su significado, interacción y posibles concepciones. A la manera benjaminiana, el autor como productor de sentido crea armonías o discordancias, proposiciones argumentativo-expositivas, dialécticas audiovisuales, pero siempre evidenciando su propia labor de confección, dirigida a un destinatario en su condición de mensaje. El cine ensayo, como producción fílmica altamente elaborada, sugiere un ejercicio reflexivo, artefacto

audiovisual que combina su diversidad formal y expresiva con las capacidades críticas de un discurso vivo, meditación que pone en la balanza la relación yo-mundo.

Considerar el montaje desde esta perspectiva, como eje de energías de un ir y venir meditativo, permite distinguir un punto nodal de relación entre el ensayo literario y el filmico. Si no hay comportamiento regular de la imagen o de lo sonoro, una unidad fílmica medible o un orden diégetico perfectamente definido, el ensayo es todo menos la experiencia de plenitud. En su acontecer fragmentario, el cine ensayo alude a las etapas intermedias, al proceso de elaboración artística y no a su culminación. Se privilegia, así, el proceso sobre el objetivo final, el estado intermedio sobre la totalidad. A la par, en el ensayo literario se emplea una variedad de recursos retóricos y argumentativos que funcionan en yuxtaposición cuya estructura arborescente también se desarrolla a partir de la fragmentariedad. Sin embargo, este llevar al límite la palabra propia no significa deriva absoluta, más bien una invitación al lector de comprometerse en ese decir, en un esfuerzo de comprensión. En el método de exposición percibimos el decurso de la obra misma, no la definición efectiva e irrefutable:

En el ensayo en muchos casos el acto de “mostrar” se apoya en “operaciones” poéticas: el empleo de imágenes y metáfora, la apelación a analogía y participación. Y el acto de “demostrar” nos acerca a un orden implicativo antes que asociativo, y más cercano al razonamiento natural argumentativo, que separa, deslinda, clasifica, aunque es en rigor diverso del estrictamente formal y demostrativo. (Weinberg, 2004: 48)

A diferencia del discurso científico positivista que consiste en la inmovilización de un objeto para su análisis, el enfoque ensayístico crea un método de aproximaciones sucesivas. Para Musil la dificultad epistemológica del ensayo se basa en ese trabajo serial y acumulativo, el trabajo por capas en el que no hay modelos, sino manifestaciones accidentales de un fenómeno. La forma se adquiere mediante el matiz, el contraste, la borradura o el bosquejo,

nunca por el axioma prescriptivo o la claridad inerte de la ciencia exacta.<sup>173</sup> En un sentido similar, si consideramos el cine como un germen de potencialidades semióticas, un organismo compuesto, el ensayo filmico permite pensar las diferentes posibilidades de la imagen-sonido en la representación de un fenómeno. Por eso el montaje trabaja con la conjetura en movimiento, la yuxtaposición de elementos dispares o semejantes, pero siempre una puesta en relación orquestada por una subjetividad que coordina lo heterogéneo.

Una última observación sobre el montaje antes de abordar otras cuestiones. Entre varias de las hipótesis trabajadas hasta este punto, se ha expuesto que el cine ensayístico pertenece tanto a un espacio cultural preciso como a un momento clave de la historia del cine moderno.

Por tal razón, el montaje se convierte en un mecanismo esencial del cine ensayo como impulso radical y antisistémico, se insiste en un cine del entre-imágenes, una labor constructiva de participación en el mundo donde se actualiza el imaginario filmico. Si de acuerdo a Weinrichter en el ensayo filmico se resalta un montaje interno, expresión de una conciencia particular, manifestación de un “paisaje interior”, o proceso de complejización cruzada de redes discursivas sonoras, visuales, verbales; también se puede concebir un montaje externo, marcado por el empleo de materiales de distinta procedencia. Dada su naturaleza híbrida, el cine ensayo explora la relación entre la imagen y lo real, el registro audiovisual y el evento histórico, la subjetividad filmante y el objeto filmado. Una gran parte

---

<sup>173</sup> Combinación discursiva de ideas que en Musil adquieren no sólo una estilística sino un plan cognitivo de relacionarse con el mundo en un sentido estético y moral: “Más tarde, con el acrecentamiento de las facultades intelectuales, todo esto se había convertido en Ulrich en una idea que él ya no enlazaba con la vaga palabra “hipótesis”, sino, por razones concretas, con el particular concepto de “ensayo”. Aproximadamente, así como un ensayo trata un asunto bajo diversos puntos de vista a lo largo de sus capítulos -porque un objeto desentrañado pierde de golpe su volumen y se reduce a un concepto-así creía él poder mirar y tratar atinadamente el mundo y su propia vida. El valor de una acción o de una cualidad, incluso su carácter y su naturaleza, le parecían dependientes de las circunstancias que les rodeaban, de los fines a los que servían, en suma, del conjunto al que pertenecían, dispuesto unas veces de un modo y otras de otro” (Musil, Vol. I, 2010: 212).

de los ensayos cinematográficos incluyen material encontrado, material de archivo y, en muchos casos, funcionan como filmes collage. En esa zona de intervalos, el discurso ensayístico subvierte ciertas tradiciones cinematográficas al replantear las analogías posibles entre documentos de archivo y vistas ficcionales o al examinar la naturaleza de la relación entre imagen documental como el doble de lo filmado como representación artística más cercana a la realidad entre las máquinas de visión.

Por eso, el “entre-imágenes” no sólo implica una operación cognitiva donde se sopesa una materia o se explora un terreno en la superposición de materiales filmicos, sino también, siguiendo a Bellour, subraya el desfase característico de la modernidad fluida del cine en su transición como foto-cine-video representado por un movimiento doble: en un primer momento entre cine, pintura y video y en un segundo, por el acercamiento del cine a la literatura y al lenguaje (Bellour, 2009: 11-17). Desde este panorama, se pueden superar las discusiones bizantinas sobre el estatuto teórico del ensayo filmico y abordarlo como un género maleable, de relieves que, como su homólogo literario, modifica su condición marginal en la historia de las formas artísticas.

#### IV.2 La subjetividad ensayística

Ahora bien, si admitimos como hipótesis heurística que tanto el ensayo literario como el cinematográfico pueden ser reconocidos a partir de las tres dimensiones del yo, juicio y forma, es posible reivindicar la importancia de la subjetividad como estrategia estética consustancial del discurso ensayístico. Aunque ya he recalcado en otras partes de la tesis algunas características, creo necesario matizar un poco el tipo de subjetividad a la que me refiero y en qué se distingue de las demás. Como ningún otro género, el ensayo revela la

individualidad autoral desde un proyecto discursivo propio, portador de una visión personal, en algunos casos imprevisible y contradictoria. Esa subjetividad que se pregunta sobre algo y reconoce su intervención en un mundo que se le resiste, se aleja de cualquier tipo de disertación dogmática o exactitud pedante, actitud encontrada en el discurso científico empirista o en la antigua pretensión filosófica de pensar la totalidad de todo lo existente. Más bien es una subjetividad en proceso que formula un punto de vista sobre la realidad circundante y se expresa mediante la enunciación experiencial, comentativa, en construcción directa con un tú receptor (lector-espectador). Así, aunque el ensayo admite variados métodos y estilos, pues tiene una estructura flexible, el protagonista es un “yo” que deja marcas palpables de su subjetividad en el texto o filme. El ensayo es expresión de una voluntad autorreflexiva donde el lector es esencial como interlocutor y destinatario de ese discurso creado en un momento determinado de la historia. Como ejercicio vital del pensamiento, constituido en comunidad a través de ese afán de búsqueda, en una serie de interrogantes, hechos o problemáticas específicas, el ensayo siempre es metatexto de una cultura y un tiempo:

Mais à vouloir inscrire l'œuvre entière d'un artiste sous la catégorie d'essai, il y a sans doute eu un pas considérable de franchi, impliquant un réaménagement complet du rapport entre un projet (ici, écrire, composer, créer), un exercice (celui de la pensée) et une condition (celle que l'on pense peut-être comme vocation, ou ambition, et qui fait que c'est à cette aune qu'une vie est quelque peu susceptible de n'être pas tout à fait ratée). (Alain Ménil, citado en Liandrat-Guigues y Gagnebin, 2004: 104-105)

Proyecto, ejercicio, condición de la existencia, tres campos transformados de manera radical desde el surgimiento del ensayo con Montaigne que crean una conexión intrínseca entre escritura y estructura. Pareciera, tal vez, que el intento de definir el ensayo se remite a reunir una suma de casos, existen tantos modos del ensayo como subjetividades, cada una con un

potencial propio e inabarcable. No obstante, esto no implica la imposibilidad de realizar un proceso inferencial sobre la subjetividad como principio de construcción de sentido en el ensayo o que sea una noción tan elusiva para impedir cualquier intento coherente de encontrar un conjunto de maneras para entenderla. Aunque la subjetividad está presente en cualquier obra artística como resultado de las tensiones entre un autor real y un autor construido por un texto determinado, en el ensayo el vínculo entre sujeto empírico y sujeto enunciativo es de un valor particular.

En el campo de los estudios literarios han sido múltiples las aproximaciones que abordan el sujeto creador, desde la figura entronizada del autor como criterio único de interpretación de la obra (desde ciertas perspectivas psicologistas o historiográficas) hasta su cuestionamiento a partir de otras propuestas como la teoría de la recepción o la deconstrucción (que desplazan, la primera sobre todo, el foco de atención del autor al lector), para, finalmente, llegar con Barthes y Foucault a su muerte simbólica y posterior transformación.<sup>174</sup> El ensayo como una nueva clase de textos trae la noción de autor al centro del debate. Por un lado, porque la estructura misma del ensayo, la relación entre mundo vivido y su expresión, la reflexión sobre diversos temas ocurre desde un yo medular. Incluso, para algunos, este género no puede deslindarse de la primera persona (aunque no se hable desde un yo explícito, siempre estará insinuado): “Se sabe que en el ensayo hay refracciones entre el nombre del autor y la forma de autor. Sin embargo, ellas no producen el efecto de

---

<sup>174</sup> La perspectiva de Barthes (1987) y Foucault (1984) no implica, desde luego, descartar al autor completamente. La crítica de Barthes señala la tiranía del autor, preservada también mediante el discurso del crítico, y considera que la escritura, más que designar un registro fijo, se vuelve un espacio contingente donde confluyen diversas escrituras y no se remite a ningún origen. En el caso de Foucault se trata el problema del autor como función y legitimación del discurso desde cuatro premisas: de qué forma funciona la posición y el nombre del autor, así como las relaciones de apropiación y atribución en el texto. Lo interesante de ambos planteamientos es que no se trata de eliminar al autor, sino de plantear otra concepción en sus relaciones con el texto. El autor como origen, linealidad, causa última o sesgo interpretativo se intercambia por la multiplicidad significativa de la obra literaria.

borramiento que es condición de la ficción: en el ensayo el autor no muere para que nazca la primera persona, sino que subsiste no importa lo engañoso de una coincidencia simple” (Sarlo, 2001: 29). Por otro lado, esta presencia autoral no significa una identificación absoluta entre el yo biográfico y el yo textual, sino un locutor individual que genera una forma de enunciación distinta para dar cuenta de su inscripción en el mundo, su personalización de esa experiencia.

En los usos, funcionamiento y efectos de esta subjetividad, el ensayo encuentra su riqueza interpretativa y estilística. Más aún, si recordamos las palabras de Montaigne “no pinto el ser, pinto su tránsito” (“El arrepentirse”, III, II, 1202) es, justamente, el movimiento pendular entre el sujeto real y el sujeto de la escritura una de las cualidades esenciales del discurso ensayístico. La reconsideración del autor no significa, entonces, una figura condicionante, un soliloquio que cierra el texto sobre sí mismo. Es un tipo de subjetividad caracterizada por al menos tres elementos: el sujeto escritural, el sujeto receptor y el sujeto como práctica enunciativa (perteneciente a un mundo significado, a un contexto socio-cultural y a determinados usos del lenguaje) (Weinberg, 2004: 38-39).

Subjetividad considerada no desde la autoridad del discurso, sino que cuestiona su propia posibilidad de construcción y se asume fluida, cambiante, incierta, en correspondencia inmediata con otras subjetividades. Esto permite una extensa red discursiva que puede manifestarse de diversas maneras evidentes, como se trató en el segundo capítulo, en por lo menos dos polos representativos del ensayo desde su aparición, con un Montaigne en una franca primera persona, íntima, digresiva, dubitativa, hasta un Bacon en un “se” impersonal, digno, epistemológico e inquisitivo. Variedad que también se encuentra en la ensayística cinematográfica, como hemos podido evidenciar en el análisis filmico, si pensamos

nuevamente en un espectro de acción en el cine ensayismo de Marker-Varda o el de Farocki.<sup>175</sup>

En el magnífico estudio realizado por Laura Rascaroli (2009) sobre la importancia de la subjetividad en ciertas prácticas fílmicas, se exaltan varias de las características señaladas hasta el momento. En particular, a través de cuáles instancias enunciativas se manifiesta la subjetividad del ensayo y se distingue, por ejemplo, de lo que Bill Nichols llama el “modo expositivo” documental (1997: 68-71). De manera similar a lo acontecido con el ensayo literario, la diferencia entre la subjetividad planteada desde la ficción (sobre todo, en el cine clásico) o cierta tradición documental consiste en desvanecer cualquier vestigio del yo autoral, ya sea para la creación de un universo diegético perfecto y eficaz o para crear un dogma de la imagen documento como transparencia, verdad del mundo.

En cuanto a la historia documental, cuya vena estética después de los años 60 será delimitada por el cine directo, el cine observacional y el *cinéma vérité*, también se le dará menos peso a la subjetividad en favor de un registro “objetivo” de lo real. Por el contrario, al esbozar una genealogía posible del ensayo fílmico hemos visto el lugar primordial que ocupa la subjetividad. Aunque no siempre encontramos enunciadores explícitos en cada cine ensayo, generalmente existe una fuerte presencia autoral articulada de diversas formas: mediante voz *en off* o notaciones gráfico-lingüísticas al interior de la imagen, como subjetividad encarnada y performativa (cuando ese yo se dirige al espectador directamente al ponerse frente a la cámara, o bien desempeña un papel determinado aunque autorreferencial o estableciendo una meditación compartida al filmarse a sí mismo), o también como trazos de un pensar autorreflexivo detrás de las operaciones de selección y

---

<sup>175</sup> Efectivamente, aquí cabrían más autores y estilos entre ellos el elusivo Godard que, a mi parecer, engloba todas las posibilidades en una sola filmografía.



organización final del discurso fílmico (en este caso el montaje) que revelan ese proceso de pensamiento. Además, esta subjetividad, como en el ensayo literario, está inevitablemente ligada al armazón argumentativo de cada película, por lo cual ese “yo” nunca puede considerarse sin un tú espectral y jamás entrará en el campo del saber omnisciente. Desde esta perspectiva la cámara se convierte en un instrumento ideal, maleable y misceláneo de la expresión individual que entabla una comunicación evidente con esas otras subjetividades de la audiencia.

Ya vimos que la subjetividad en el campo literario tuvo transformaciones cruciales a partir del siglo XVIII con el surgimiento de los periódicos y la creación de espacios radicalmente nuevos como la esfera pública habermasiana, estableciendo un cambio social e ideológico en el discurso del ensayo. En el caso del cine, con el surgimiento de nuevas formas de representación, especialmente a finales del XIX, esta subjetividad se extiende en su contacto con otros medios artísticos y la forma ensayística expande sus fronteras de sentido. Experiencia histórica, progreso técnico y libertad de creación marcarán la historia del cine como un artefacto visual y sonoro complejo con otros modos de transmisión signíca. En esta línea, el cine ensayo se enarbola como un género transversal que subvierte o dialoga con distintas tradiciones fílmicas, por ejemplo, al emplear estrategias ficcionales como parte de su discurso, al problematizar la imagen-documento, la relación entre el filmador y lo filmado o al reflexionar sobre las condiciones propias del aparato cinematográfico.

La escritura audiovisual ensayística deviene, así, una función del ojo y el oído, una percepción de la percepción, de cómo recordamos, conocemos e imaginamos. Al expresar la postura de un sujeto articulado espacio-temporalmente, en reinterpretación, reposicionamiento y revisión constante de la historia, puede entenderse la iniciativa de ciertas voces como la de Catherine Russell (1999) de incluir al cine ensayo dentro de los modos de

una etnografía experimental. Desde este punto de vista, como práctica cultural desafiante de la institucionalidad cinematográfica, el cine ensayo se convierte también en documento revelador de las *petite histoires*, término acuñado por los franceses para explorar aquellos testimonios desapercibidos, una historia no sobre las grandes hazañas, sino sobre los pormenores individuales, poblada de encuentros insólitos y micro-hallazgos.

En los cine ensayistas analizados encontramos desde una disertación personal, el vagabundeo del coleccionista como en Marker y Varda hasta el cuestionamiento ideológico, del propio dispositivo fílmico como en Farocki. No obstante, en todos los casos se crea una subjetividad ligada a su circunstancia, a un mundo determinado, e interesada en establecer un intercambio dialógico abierto con el espectador. Ese yo establece una serie de conjunciones entre crítica, reflexión, ficción, documento, interpretación política y social. En el caso de Marker, esa subjetividad no es completamente autobiográfica, sino enmascarada en una red de voces distintas, en cambio en Varda es una representación del “yo” performativo, subjetividad personificada que interpela al espectador de manera constante y directa. En Farocki, a pesar de encontrar momentos en los que el director se pone frente a la cámara,<sup>176</sup> la subjetividad autoral se esconde detrás del “se” del cálculo prudente, interesado en descubrir las condiciones de conocimiento y el papel de las imágenes en el mundo. Desde esta perspectiva, cabe resaltar que el ensayo cinematográfico se maneja bajo la figura de la subjetividad como eje estructural individualizado con dos momentos principales: en principio, se le otorga a la cámara una posición preponderante como herramienta de transformación de lo real, cámara-ensayo que va más allá de la simple posibilidad de la

---

<sup>176</sup> Así, en *Imágenes del mundo y epígrafes de guerra* vemos a Farocki hojeando un libro con las fotografías de las mujeres argelinas o mostrando con sus manos la cercanía del campo con la fábrica en una fotografía de Auschwitz tomada por los aliados. La intención de utilizar la imagen ensayística como lección analógica implacable está presente en la obra temprana de este director, por ejemplo, en *Nicht lösbares Feuer* (*Fuego inextinguible*, 1969).

veracidad en el registro, de la fabulación o la espectacularidad en un intento por abrir la mirada para, en segundo lugar constituirse en una meditación de un yo que elige la cámara para crear, ordenar y afinar ese discurso.

Subjetividad que se pregunta sobre su condición reflexiva e invita al espectador a explorar las tensiones presentes en el pasaje entre la imagen, la palabra y lo sonoro. Como mencioné al inicio el ensayo siempre es meta- porque se refiere a las posibilidades de sentido de su propio discurso, de ahí que cada película proponga una lógica distinta: puede tener un contenido programático como en Varda, que establece su ruta geográfica y fílmica a partir de la figura del espigar; algo similar ocurre en Farocki, quien organiza una constelación de imágenes en torno de la palabra *Aukflärung* (Ilustración), a manera de fuga con variaciones sobre un mismo tema; o, finalmente, el cine ensayo markeriano con una estructura arborescente de desvío constante, diagnóstico de una época de cambio de paradigma sobre la memoria. Sin embargo, en todas existe un movimiento razonado, contemplativo, reflexión sintomática de un tiempo determinado y autoconocimiento de un lenguaje audiovisual no sólo como función comunicativa, sino como modificación de un contexto concreto del cual el “yo” forma parte, organizando los contenidos y formas de esa realidad.

Aunque los ejemplos seleccionados son una pequeña muestra de un amplio espectro de obras, cuyas diferencias parecerían irresolubles, podemos, más concretamente, decir que todas las preocupaciones de forma y contenido del género ensayístico en el cine están profundamente relacionadas con los efectos de esta subjetividad pronunciada. Si bien es una cualidad que ya han trabajado otros autores (Liandrat-Guigues, Rascaroli, Weinrichter, Corrigan, Russell, Alter, entre otros), creo que uno de los puntos clave que he descrito de manera somera es el tipo de enunciación generada por la subjetividad ensayística. El ensayo como acto de lenguaje sigue la estructura básica de la comunicación, la relación privativa

entre un sujeto emisor de un discurso, su referente, el mundo y un destinatario-receptor, pero ese acto de producción efectiva privilegia ese momento de instauración del enunciador.

Por eso la enunciación ensayística va más allá de su labor comunicativa, pues remite a las categorías de persona, espacio, tiempo al crear una voz individual cuyo objeto vital se da, por un lado, en la cooperación interpretativa con un lector-espectador y, por otro, en las condiciones contingentes de su propia materia expresiva. El ensayo, literario o filmico, como proyección del autor creado en el discurso reactualiza una serie de contenidos simbólicos y conceptuales dentro de un campo cultural específico que guían al lector-espectador en ese recorrido, ese meditar reiterada y encarnizadamente sobre algo. Si como aseguraba Walter Mignolo, el ensayo literario es un *genus dicendi*, en ese carácter conversacional, en la vocación tentativa de un sujeto-enunciador-creador perteneciente a un mundo de habla significado encontramos nuevas formas para el análisis comparatista que reúnen el ámbito literario con el cinematográfico.

#### IV.3 Relaciones textuales y filmicas: imagen y palabra

Resumiendo lo anterior, en el ensayo literario se busca una eficacia retórica, formas-concepto que expresen un valor sobre la realidad y bien puede tener una distribución ordenada de proposiciones, una exposición estratificada, mostrativa, o sostenerse mediante un discurso que regresa sobre sus pasos, o bien, que se despliegue en las repeticiones, digresiones del pensar. Se parte de un armazón de recursos argumentativos de la más diversa índole (desde el empleo de deícticos que refieren a un yo-aquí-ahora hasta operaciones complejas como la metáfora, la elipsis, el aforismo, la paradoja, la lista, el análisis o el contraste, entre otros), pero siempre centrados en el poder evocativo-creador de la palabra.

Enunciación de riesgo que no impone un sentido único a su reflexión y se convierte en invitación generosa a un lector partícipe de un mundo compartido. Ése es el gesto ensayístico, palabra viviente, palabra en situación que puede emplear desde la anécdota, la narración, la poesía y acercarse también a géneros vecinos como la autobiografía o la crónica.

Con respecto al cine, como un arte esencialmente mixto con diversos componentes expresivos, el ensayo trabaja también desde una superestructura discursivo-argumentativa que no se asume como mera representación, reflejo especular de la realidad, sino como un modo específico de reflexión desde una subjetividad reconocible, presencia que engendra un punto de vista personal y propio. Ya notamos que uno de los instrumentos fundamentales de este tipo de cine es el montaje entendido como tentativa formal que va más allá de incorporar imágenes en movimiento, la palabra manifiesta sobre las notaciones al interior de la imagen y el aspecto sonoro compuesto por el diálogo-sonido fónico, la música y/o el sonido analógico, sino su puesta en conflicto. Este proceso dialéctico confronta cierto modelo institucional representativo cinematográfico en dos instancias: en su continuidad formal (eliminar cualquier rasgo conflictivo entre imágenes o fotogramas) y en su continuidad espacio-temporal narrativa. Así, se puede reconocer en ambos discursos artísticos la intención de organizar simbólicamente la experiencia de la realidad mediante una estructura audiovisual o lingüística que se devela como un terreno fronterizo: en el ensayo literario, entre poesía, creación y documentación, literatura de ideas o en el caso del cine, entre ficción, documental y cine experimental, entre registro y puesta en escena.

A pesar de las evidentes diferencias entre el ensayo en literatura y cine, cuestión que ha suscitado incluso una polémica abierta entre detractores y partidarios del uso del término en relación con el cine y su afiliación literaria, encuentro una convergencia de dos medios de

expresión en una búsqueda por modificar la percepción cotidiana y trabajar en forma paralela a partir de otras concepciones de lo artístico. Si la subjetividad explícita, autorreflexiva es parte esencial del ensayo, una de sus consecuencias directas es alterar y replantear el horizonte de relaciones entre palabra e imagen. A mi parecer, ésta es una de las aportaciones más importantes del cine como posibilidad de extensión del discurso ensayístico a otras formas artísticas (entre ellas ya lo vimos también, el ensayo fotográfico).

El ensayo como actividad crítica se vale del lenguaje para interpretar el mundo; en ese tránsito la palabra forjadora en el terreno de lo escrito apunta también a preguntarse sobre el papel de las imágenes en el texto. El poder de la palabra como representación, apropiación simbólica y evocación de objetos visuales, como creadora de imágenes metafóricas, cinéticas, mentales, en su preocupación por la mirada o como categoría explicativa para pensar los modos de enunciación son sólo algunos de los planteamientos más sobresalientes de una enorme cantidad de estudios que abordan el binomio palabra e imagen en el campo literario.<sup>177</sup> Si bien el ensayo colinda con otros textos de línea argumentativa como la crónica, la epístola, la autobiografía, también se vincula a toda una tradición de textos icónico-verbales como el emblema o la literatura efrástica que amplían el espectro de relaciones de la imagen y la palabra. Por eso creo que valdría la pena contemplar el antecedente literario no únicamente desde lo escrito, sino también, en sus potencias visuales (y quizá acústicas).<sup>178</sup> El ensayo como forma de representación trabaja con imágenes y al

---

<sup>177</sup> Véase al final los textos de Krieger (1998), Steiner (1982) (1988) o Mitchell (1995), por mencionar algunos de una larga lista.

<sup>178</sup> “En la investigación moderna las relaciones entre palabra e imagen rara vez tratan de la simple dicotomía de oír y ver; desde la invención de la escritura, la palabra ha pertenecido, simultánea o alternadamente, a dos dominios muy diferentes es oída y es vista. La mayoría de los críticos modernos, cuando estudian las relaciones entre palabra e imagen, no cotejan la palabra oída con la imagen vista, de hecho, estudian sin darse cuenta dos fenómenos visuales.” (Kibédi, 2000: 111)

exponer sus referencias como género propone, asimismo, una lectura de la imagen. En esa vía de intercambio e interrelación podemos profundizar sus conexiones con el medio filmico.

Indudablemente, el concepto imagen se abre a campos semánticos numerosos y en ocasiones dispares, así el orden de las imágenes filmicas es distinto a aquél de las literarias. En principio, porque el cine surge en un contexto histórico diferenciado como la era de la reproductibilidad técnica; en este sentido, la imagen filmica responde a un cambio industrial y a una configuración estética que interroga los discursos críticos de las artes representativas en general. Imagen mecánica nacida de un sueño que se deriva de dos momentos: las imágenes cronofotográficas de Marey/Muybridge y el principio de proyección de la linterna mágica. El cinematógrafo compendia así una larga trayectoria de invenciones realizadas en el transcurso del XIX que culmina con el logro de la “iconización del flujo temporal” (Zunzunegui, 2016: 165).

Para algunos teóricos como Liandrát-Guigues esta historia “oficial” del cine plantea diversos cuestionamientos y más que centrarse en un discurso lineal cronológico sobre el surgimiento del dispositivo filmico como aparato de base, tendríamos que pensar en un cambio paradigmático en el imaginario histórico a finales del siglo antepasado, marcado por una heterogeneidad técnica, pero también por una transformación de raíz en los modos artísticos, las prácticas sociales, las formas de vida, los escritos y la crítica, por mencionar algunos. Imágenes, entonces, que juegan un papel específico en la vida cognitiva, en las representaciones y conocimiento del mundo, así como en nuestra percepción de los procesos históricos. Según Didi-Huberman, esta imagen dialéctica benjaminiana plantea nuevas interrogantes a las dimensiones espacio-tiempo y a nuestra manera de entender estética, fenomenológica e históricamente el mundo como proyección:

¿Señala esta “imagen” un momento de la historia (como proceso), o bien una categoría interpretativa de la historia (como discurso)? [...] ¿la imagen dialéctica es la obra de Baudelaire creando en el siglo XIX un nuevo cristal poético en cuya belleza—belleza «extraña» y belleza «singular»—brilla «la sublime violencia de lo verdadero»? ¿O bien es la interpretación histórica que de ella ofrece Benjamin en el doble haz de consideraciones sobre la cultura antes de Baudelaire y la modernidad por él inventada? [...] La imagen dialéctica, con su esencial función crítica, se convertiría entonces en el punto, el bien común del artista y del historiador: Baudelaire inventa una forma poética que, en tanto que imagen dialéctica—imagen a la vez de memoria y de crítica, imagen de una novedad radical que reinventa lo originario—transforma e inquieta perdurablemente los campos discursivos del entorno. [...] Mediante lo cual el historiador mismo habrá producido una nueva relación del discurso con la obra, una nueva forma de discurso. (Didi-Huberman citado en Liandrat-Guigues, 2017:14)

Si para Benjamin la imagen dialéctica funciona como facultad de lectura de la historia en contra de cierta perspectiva monádica y alienada, podemos considerar que la imagen ensayística se inserta dentro de las prácticas de esas “imágenes pensamiento”, dispositivos lingüístico-visuales de vocación crítica que ofrecen otras interpretaciones de la realidad. Este modo de operar se acerca bastante a las proposiciones de Adorno:

...el ensayo no obedece la regla del juego de la ciencia y la teoría organizadas, según la cual, como dice la proposición de Spinoza, el orden de las cosas es el mismo que el de las ideas. [...] El ensayo urge, más que el procedimiento definitorio, la interacción de sus conceptos en el proceso de la experiencia espiritual. En ésta los conceptos no constituyen un continuo operativo, el pensamiento no procede linealmente y en un solo sentido, sino que los momentos se entretejen como los hilos de una tapicería. (Adorno, 1962: 19-23)

Creo que en esta caracterización vemos otro punto de convergencia entre el ensayo literario y el filmico. No se trata de confrontar dos formas artísticas, sino de reconocer el horizonte cultural de la creación ensayística, los encuentros entre el trabajo literario y el filmico en esa relación que mantienen los autores con las imágenes modernas. En este panorama donde el cambio en lo visual tiene repercusiones necesarias en la manera en que el ser humano contemporáneo se sitúa respecto a su tiempo e imaginario se perfila, entonces, un doble recorrido de las palabras a las imágenes y viceversa.



Ahora bien, en el ensayo literario, la imagen se inscribe en el horizonte pragmático de la escritura como punto de partida, de lo cual se deriva una problemática que consiste en saber cómo lo escrito expresa lo visual. En el ensayo fílmico distinguimos una vasta taxonomía de relaciones posibles entre palabra e imagen, no como componentes separados de la estructura fílmica, sino como elementos que coexisten en un universo interreferencial: hay imágenes en las palabras y palabras en las imágenes. Si nos remontamos, como se explicó en el segundo capítulo, a algunos de los intentos por definir la forma ensayística en donde Nichols emplea el término modo *performativo* en referencia a Austin y los actos de habla (1990), podemos aventurar que en el cine ensayo no sólo las palabras hacen cosas, las imágenes también.

Por eso, la singularidad del discurso fílmico radica en ser movimiento del pensar, conjunción de elementos artísticos, kinestésicos que modifican nuestra manera de percibir los objetos del mundo. En esta disposición de elementos se amplifica el *ars combinatoria* de Bense, pues la imagen, la palabra y lo sonoro mantienen una correspondencia transversal. La palabra puede cumplir funciones diversas, cambiar el orden del significado, establecer una coordinación con las imágenes, reafirmar, contrastar o conflictuar la imagen misma, incluso puede llegar a manifestarse como un artefacto de efectos sonoros en la película. Igualmente, si el ensayo como reflexión metadiscursiva de la imagen con imágenes transforma nuestras relaciones con el estado de las propias imágenes fílmicas como representación, las imágenes ensayísticas toman siempre una postura radical sobre la iconicidad y reconocen todo un espectro de acción al develarse intencionales, interpretativas, (re) apropiadas, imaginarias, simbólicas, sensibles, entre muchas opciones más.

Cada ensayo crea sus propias reglas de composición y, simultáneamente, establece una serie de conexiones visuales-verbales-sonoras en el espectador. Así, estos mundos del

mostrar/decir, creados por el ensayo, muestran la inclinación experimental del sujeto-creador de una escritura, sea ésta filmica o literaria, de posibilidades temáticas infinitas, pero acotado a un marco tipológico según el ensayo en cuestión: en nuestro estudio de casos, en Farocki palabra como puntuación, contraposición o bucle de la imagen, repertorio de imágenes mecánicas, imágenes dispositivo que subvierten la relación representativa con el registro histórico, la imagen-documento y la tecnología de la visión; o la narración-evocación en Varda enlazada con la imagen en espejo, subjetividad femenina agente, performativa que transforma la operación de la mirada en la imagen-proyección, imagen-cuerpo de vocación transgresora; o, finalmente, palabras conjuro, confrontación, palabras-pantalla en Marker que persiguen el enigma de la imagen-recuerdo, la invención de una cartografía mental de imágenes como inter-locución, variaciones visibles de ese intento de conservar “toda la memoria del mundo” como quería hacerlo alguna vez Alain Resnais.<sup>179</sup>

#### IV.4 La voz

Esta concepción encierra interesantes sugerencias en el estudio y orientación sobre el cine ensayo que permite vincularlas con varios de los elementos mencionados hasta aquí. Organismo audiovisual a la manera eisensteiniana, el ensayo filmico emplea el montaje como una herramienta expresiva fundamental de un “yo” para crear un espacio conceptual determinado. Si desde el punto de vista de Deleuze este uso del montaje se inserta dentro de las articulaciones del cine moderno, quisiera añadir que en este panorama otra de las figuras

---

<sup>179</sup> En la reflexión sobre los modos del ensayo recurrimos, nuevamente, a Godard, autor faro del cine ensayo que se anticipa por mucho a las formas filmicas actuales al declarar, a finales del siglo pasado, que el cine no había logrado aquello para lo que nació. En su obra encontramos múltiples regímenes de significación en el binomio imagen-palabra al grado que algunos estudiosos como Català señalan que su obra funciona de manera similar a la emblemática literaria.

destacadas es el trabajo novedoso con el lenguaje y la voz. En este sentido, es posible entretener varios de los términos utilizados para describir la subjetividad ensayística como perteneciente al campo de la voz: enunciación, discurso, lenguaje, palabra. Creo que en todos los intentos de clasificación genérica del ensayo en cine se debate entre incluir, descartar o disminuir la importancia de la palabra, pero muy pocos han ahondado en las funciones y formas que toma este elemento en el cine ensayo.<sup>180</sup> La imagen ensayística permite la invención de alternativas estilísticas en el ejercicio interpretativo del mundo, así podríamos pensar también que la palabra crea otras reglas del juego en el campo de la experiencia audiovisual. De entrada, coincido con Weinrichter cuando indica que en el ensayo la idea de discurso como tal revela una conciencia pensante-creadora específica que produce ciertos efectos en las imágenes y en la enunciación:

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. (Weinrichter, 2007: 28-29)

Esta aproximación remite básicamente al papel del ensayo como producción autoral que se complementa con la actividad del espectador. El ensayo es historia de una voz que,

---

<sup>180</sup> Entre los pocos estudios que se refieren a la voz está el ensayo de Karl Sierek “Voz, Guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo filmico” incluido en el libro capital de Weinrichter (2007). Además de otras consideraciones teóricas como la propuesta de David Montero (2012) de aplicar los conceptos bajtinianos de dialogía y heteroglosia para pensar la estructura cine ensayística.

invariablemente, subjetiviza, manifestación de una intimidad arrojada hacia ese otro que escucha. “La búsqueda de la voz en el lenguaje, eso es lo que llamamos pensamiento.”, decía Giorgio Agamben y, en verdad, a lo largo de esta investigación, con el corpus filmico se ha podido constatar la potencia del ensayo como estructura expositiva de magnitudes variables.

La voz, en varios de los cineastas que hemos visto y en muchos más, no sólo es soporte de la palabra o un instrumento solamente lingüístico, pues en la existencia misma de un enunciado se mantiene una relación con el sentido, el acto enunciativo de la voz abre un espacio donde acontece la competencia semiótica. La voz, desde esta perspectiva, no es explicativa, no se impone, ilustra o refuerza el valor analógico de la imagen como la duplicidad de lo real, sino lo problematiza. Por eso se distingue de cierta vertiente documental que encumbra el valor denotativo de la enunciación filmica: la imagen como signo icónico puro y la palabra como anclaje que refrenda o reprime lo icónico. La imagen ensayística cuestiona su propia condición perceptiva, cultural y discursiva, suspende la relación automática primera de su aspecto analógico, manifestando también los sentidos connotados, simbólicos; en esa vía, la palabra no es accidente o accesorio, pues descompone, recrea, conflictúa los contenidos de lo visual y viceversa. Es una palabra animada, viviente que cambia el código representativo y de expectativas. Al reflexionar sobre las implicaciones ontológicas de la imagen cinematográfica y sus contradicciones, la palabra funciona de manera translingüística, ya que no es un lenguaje único, autotélico, sino plural, lengua individual enlazada con una lengua social e histórica.<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> En esto radica la importancia del estudio de Montero al relacionar la heteroglosia bajtiniana, como convergencia de diversas posiciones ideológicas, sociales, discursivas para explicar el estado privativo del ensayo filmico: “Bajtín apuesta por hacer descansar sus postulados justo en torno de la noción de enunciado (y la de género discursivo que le es correlativa), en lugar de considerar como los lingüistas y los estilistas al enunciado como individual e infinitamente variable, Bajtín considera el enunciado humano como el producto de la interacción de la lengua y el contexto histórico del enunciado. Según Kristeva, Bajtín es el primero en

En sus estudios sobre el sonido fílmico, Michel Chion plantea una relectura de la historia del cine a partir de la presencia de la voz. En algunas de sus afirmaciones más radicales resalta que con la aparición del cine sonoro, la voz humana adquiere primacía sobre los demás elementos sonoros, lo que él denomina *vococentrismo*: “podríamos decir que la presencia de una voz humana estructura el espacio sonoro que la contiene” (2004:18). El cine hablado entendido desde esta posición permite concebir todo un conjunto de significaciones de la voz que no se limitan únicamente a discernir lo que se dice (*verbocentrismo*). Dentro de las variadas teorizaciones sobre el ensayo fílmico, se tiende a utilizar el término *vococentrismo* en un sentido negativo, al establecer series opuestas entre un ensayo *vococéntrico* (y con esto reducido a la palabra) y no *vococéntrico* (concentrado solamente en las imágenes) (Harvey, 2012). No obstante, creo que los hallazgos de Chion apuntan hacia otro lugar. En el ensayo fílmico, la creación de una voz, en relación con la palabra, no incluye solamente un uso específico de ésta en un sentido semántico-pragmático, sino también toda una gama de cualidades sonoras de la voz como el volumen, el timbre, la entonación, su densidad, proximidad o lejanía. Además, abre toda una franja de indecibilidad, en el contraste entre la voz, el ruido, el silencio y la música. Cuando se describe, entonces, un ensayo como *vococéntrico*, estamos frente a una inversión de términos, pues sólo se está pensando en el sentido verbal monológico que ya se ha discutido (*verbocéntrico*).

Sin lugar a dudas la teorización en torno de las capacidades expresivas de la voz involucra distinguir efectivamente entre varias opciones enunciativas. En nuestra muestra de filmes se reconocen varias estrategias de la voz que no se reducen a la palabra, sino que se

---

proponer “un modelo donde no sólo la estructura literaria existe, sino que es generada en relación a otra estructura” (2013: 35).

convierten en un tejido de voces, discursos y visualidades expresadas de múltiples maneras. En principio, las tres voces que escuchamos en Marker, Farocki y Varda son voces de mujeres. En el primer y segundo caso, la voz femenina funciona para disimular la referencia autoral directa. Por un lado, Marker emplea la voz como discurso indirecto libre, escuchamos las palabras del “yo” epistolar, y, por otro, como una especie de ventriloquia que enuncia a otras voces en la película en personajes como Hadao o al remarcar citas de otros textos/filmes. Para Farocki, la voz femenina funciona con una tonalidad monocorde o neutra, enfatizando su cualidad didáctica-demostrativa, esta entonación permite reforzar en el sonido el “se” baconiano, en esta operación estamos frente a un doble distanciamiento del “yo”, sonoro y gramático-sintáctico. Finalmente, con Varda, la voz está vinculada a un cuerpo, voz personificada, en varios momentos sincrónica-diegética, que en sus inflexiones y performatividad (interpela en forma directa al espectador) revela su estado psicológico o emocional y se mueve en el diálogo íntimo, cercano.<sup>182</sup>

Al prolongar el análisis y tratar de atender las singularidades de la voz encuentro varias cuestiones. Regresando al texto de Chion, notamos que surge una nueva figura con enormes implicaciones para el discurso ensayístico: la presencia acusmática. En su definición del término *acusmase*, Chion (como lo menciona en la introducción a este estudio) retoma las investigaciones de Pierre Schaeffer: “se dice de un sonido que se oye sin ver la causa de donde procede” (2004: 30). Así, la palabra escuchada, aquella que se coloca de manera

---

<sup>182</sup> Aquí podemos integrar muchos ejemplos más, algunos de los cuales mencioné en los primeros capítulos. Así, en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1967), la voz *en off* que comenta sobre el mundo y sobre la propia película es enunciada en forma de susurro, donde además de desafiar la posición del espectador como participante activo de la película, se establecen las diferencias entre esa voz y las voces de los personajes como ficcionalización secundaria que acompaña la línea reflexiva principal. Igualmente, si nos centramos en la variedad de estrategias en ensayistas como Kluge, Welles, Moore, Herzog, etcétera, nos percatamos de la infinidad de posibilidades de representar los usos de la voz.

paralela a las imágenes, en algunas ocasiones referida como voz *en off*,<sup>183</sup> apunta a un abordaje crítico distinto que se enlaza con las condiciones de realización del ensayo filmico: en este caso, palabra sonora casi nunca registrada en directo, lo cual la coloca en un desvío, un desplazamiento de sentido.

Si bien lo acusmático puede identificarse como un recurso filmico general, en el cine ensayo toma la forma de una voz autoral comentativa-experiencial del mundo e insiste en la virtualidad de permanecer implícita en tres aspectos: actorial, espacial y temporal. En esto se aparta de la forma documental axiomática cuya voz de connotaciones epistémicas, oracular, abarcadora de todos los espacios y tiempos “aun si aparenta extraer imágenes de la visión que les impone, no ve ni habla jamás de las imágenes en tanto que toma de vistas; es del mundo (representado) que la voz habla, como si no estuviera representado ni filmado, sino presente, actual...” (Niney, 2015: 108). Por eso en el ensayo cinematográfico es una voz del “yo”, una voz dialéctica y poética que en esa operación de deslizamiento no sólo se dirige a mí como espectador, sino abre un intercambio de miradas y escuchas: entre una mirada personal y las tomas de esa selección de mundo más allá de lo fáctico, en su invención de posibilidades entre imágenes y palabra (propias y de otros), entre palabra escuchada, vista, sincronizada/ palabra acusmática/ palabra escrita o transcrita, entre imágenes que nos hablan y palabras que nos muestran.

---

<sup>183</sup> Hay una distinción poco clara entre el uso de voz *off* y voz *over*, Chion subordina el segundo al universo sonoro de fuera de campo: “Proponemos llamar específicamente sonido *off* a aquel cuya fuente supuesta es, no solo ausente de la imagen, sino también no diegética, es decir, situada en un tiempo y un lugar ajenos a la situación directamente evocada: caso, muy extendido, de las voces de comentario o de narración, llamadas en inglés *voice-over* y, por supuesto, de la música orquestal.” (Chion, 1993: 76) Desde ciertas perspectivas de escritura y construcción de guion la diferencia es clara entre *off* (diegético) y *over* (extradiegético), para los propósitos de nuestro análisis no creo pertinente esta separación y optaré por la definición de Chion. Una de las razones fundamentales es que, justamente, la voz en el cine ensayo no está *encima* o superpuesta a las imágenes como en el documental de reportaje, sino establece una relación de conflicto entre lo sonoro y la imagen, lo escuchado y lo visto.

Esta actitud contradice el reproche habitual hacia el cine ensayo (sobre todo del ensayo en el que la palabra en cualquiera de sus formas está presente) como un cine excesivamente literario/lingüístico, de la palabra como parásito de la imagen, del dominio total, originario y natural de la imagen en lo cinematográfico. Por eso, aunque algunas aproximaciones parecieran centrarse en elegir entre imagen o palabra, en una visión sistémica, vertical y dicotómica de lo cinematográfico, creo preferible concebir el cine y sus devenires, entre ellos el del ensayo filmico, en un sentido plurimodal: como ensamblaje de materias diversas, universo icónico y sonoro que pone en contacto espacios, tiempos, seres, cosas, discursos. Desde esta perspectiva, el ensayo filmico no es un cine de habla, sino un complejo que muestra sus propias condiciones de visibilidad en el mundo, conjunción de sonidos, imágenes, palabras, resultantes de una voz artífice, de un autor que habita sus textos-película.

Por eso la historia del ensayo en cine también es la historia de la construcción de una voz que rebasa el simple “comentario” neutral, pues se transmite a través de sus gradaciones de tonalidad, de texturas, una voz en comunión con ese otro en una duración de tiempo determinada. Desde Montaigne, lo indómito del ensayo consiste en esa tentativa de insertar lo profundamente particular en lo social como proceso constitutivo de la experiencia donde el “yo”, gracias al juicio como maniobra del pensamiento, sabe a qué destinatario se dirige y con qué intención o efecto. Podemos deducir entonces que el discurso del ensayo filmico también se revela mediante las modulaciones del “yo”, basadas en los matices de la voz que transita entre conversación y correspondencia, performatividad e interpelación, ocultamiento y mostración.

El camino del ensayo es un estar juntos en el acaecer mismo de la imagen y la palabra cinemáticas, y ese camino de la voz como vimos con Chion, se desborda en disonancias y armonías. En nuestros ejemplos esa voz temporal también construye espacialidades y son



estas intersecciones las que incrementan las posibilidades semánticas cinematográficas. El espacio no es únicamente aquello que es visto, sino también creado en un diseño sonoro como variante facultativa de la expresión personal. Tenemos así la voz en cuanto ser y presencia, que puede moverse en distintas direcciones,<sup>184</sup> como en la película de Varda, o la voz acusmática que se percibe como el significante de una ausencia y que abre un campo imaginario sonoro al interactuar de varias maneras con las imágenes como en Marker o Farocki. Pero, en todas, nunca se enarbola la voz que confirma el absoluto fenomenológico del mundo de los objetos y figuras visibles que transmite la imagen. En este circuito hermenéutico entre las imágenes y la palabra también se reflexiona sobre los discursos en torno de ellas, al grado de que esta voz se vuelve sobre sí misma en una metáfora de su propio proceso de realización.

#### IV.5 El punto de vista y las imágenes-discurso

Entendida de este modo, la voz en el ensayo no sólo parte de una enunciación autoral, sino que constituye una idiomática propia, según el caso, y deja rastros de ese “yo” discursivo. Al crear un espacio desde la subjetividad, hacer suyo un punto de vista, el ensayista también se convierte en un transmisor de la cultura. Tener una voz es una tarea necesaria, exigencia teórica y estética que no sólo remite a un ejercicio en primera persona (de manera directa o sugerida) sino a una responsabilidad en el decir:

En el aislamiento, en la soledad, a solas por completo, lejos del mundanal ruido, no nos libramos de la voz sin más. Puede ser entonces que aparezca otra clase de voz, más intrusiva y apremiante que la usual algarabía: la voz interna, una voz

---

<sup>184</sup> Además de Chion, encontramos uno de los intentos más completos para enumerar los usos de la voz en Serge Daney. Redactor en jefe y ensayista de cabecera de la revista *Cahiers du Cinéma*, le dedica un escrito a la obra de Bresson donde identifica aparte de la voz *en off* tres posibilidades más (*in, out, through*) para señalar sus efectos sobre la imagen (1977: 19-27).

que no se puede acallar. Como si la voz fuese el epítome mismo de una sociedad que llevamos auestas y de la que no podemos alejarnos. Somos seres sociales por la voz: la voz parece estar en el eje de nuestros vínculos sociales, y las voces constituyen la textura misma de lo social, así como el núcleo íntimo de la subjetividad. (Dolar, 2006: 26)

La voz en términos de experimentación se añade al arcón de recursos filmicos de la estructura discursivo-argumentativa-reflexiva del cine ensayo. Al tener enunciadores fuertes (encarnados o implícitos) este cine acentuado<sup>185</sup> regresa a aquel compromiso y pacto de buena fe: compartir ideas de representación, modos de entender y descubrir el mundo, registro de eventos y registro del sí mismo.

Ahora bien, en algún momento de la historia crítica, los términos enunciador o enunciación se consideraron problemáticos en relación con el cine.<sup>186</sup> Sin embargo, el uso extendido que tienen en este análisis enriquece otros conceptos igualmente empleados para definir el cine ensayístico, entre ellos, el punto de vista. Si el discurso se entiende como la forma de expresión a través de la cual se comunica determinada historia o contenido,<sup>187</sup> en el ensayo tiene, además, entre otros objetivos, la finalidad de mostrar de manera ostensible las marcas

---

<sup>185</sup> Esta designación utilizada por Rascaroli, se retoma a partir de las reflexiones de Hamid Naficy en sus investigaciones sobre la relación entre lo ensayístico y un cine de la diáspora, el exilio: "... the accent emanates not so much from the accented speech of the diegetic characters as from the displacement of the filmmakers and their artisanal production modes. Although many of their films are authorial and autobiographical, I problematize both authorship and autobiography by positing that the filmmakers, relationship to their films and to the authoring agency within them is not solely one of parentage but also one of performance. However, by putting the author back into authorship, I counter a prevalent postmodernist tendency, which either celebrates the death of the author or multiplies the authoring effect to the point of de-authoring the text. Accented filmmakers are not just textual structures or fictions within their films; they also are empirical subjects, situated in the interstices of cultures and film practices, who exist outside and prior to their films" (Naficy, 2001: 5).

<sup>186</sup> En los albores de la semiología filmica Metz planteaba dos tipos de identificación en el espectador de cine. En esta vía la identificación primaria ocurre cuando la posición enunciativa es ocupada por la mirada de la cámara en cuanto aparato de registro y mirada que sitúa al espectador en una determinada posición espectral, en un segundo momento, la identificación secundaria será la que se vincula hacia un personaje particular como un efecto creado por el marco ficcional (Metz, 2001: 50-51).

<sup>187</sup> Para Carl Plantinga el discurso no ficcional en su organización de elementos visuales y sonoros proyecta un modelo de mundo desde cuatro parámetros: "1) selecciona, al controlar la cantidad y naturaleza de la información sobre el mundo proyectado, 2) ordena, por medio de una correspondencia formal entre presentación discursiva e información del mundo proyectado, 3) enfatiza, al asignar peso e importancia a la información, y 4) adopta un 'punto de vista' respecto a que presente, lo que aquí llamo su 'voz'" (Plantinga, 2014: 125).

de un sujeto de la enunciación. Para ello, el punto de vista no sólo designa una configuración del mundo particular sino, también, los modos de implicación espectral. Al tratar de estudiar los puntos de vista en el relato y trasladarlos al ámbito cinematográfico se han trazado varias categorías desde la narratología.<sup>188</sup> No me extenderé en este rubro, pues rebasa los propósitos de esta investigación, únicamente mencionaré un par de aspectos principales que amplían las características de la voz trazadas hasta aquí.

En primer lugar, la creación del punto de vista en el cine, desde la perspectiva narratológica, se compone de tres elementos principales: focalización, ocularización y auricularización. (Gaudreault y Jost, 2005: 139-141). Si bien la focalización puede formar parte del campo literario y el filmico, los dos últimos se agregan para considerar la mirada de la cámara (aparato de registro) y el punto de escucha. Así, en la literatura el punto de vista puede tener un alcance metafórico (de observar las cosas mental o conceptualmente)<sup>189</sup> mientras que en el cine la cámara muestra las cosas, hasta cierto punto, de manera literal. El punto de vista es cómo algo se observa, piensa, narra, formula, la diferencia es que en literatura estas proposiciones no son verificables en sí mismas, mientras que el grado de analogía técnica (en su semejanza icónica e indexical) con lo real del medio filmico extiende

---

<sup>188</sup> En el segundo capítulo mencioné el estudio de Gaudreault y Jost (1995) donde se transpone, al campo de la ficción cinematográfica, los procedimientos de análisis de la narratología que ya habían trabajado Genette, Greimas y otros, por ejemplo: las diferencias entre diégesis, relato y narración, las múltiples combinaciones para crear un punto de vista (narrador/personajes), narración/ mostración, etcétera.

<sup>189</sup> Walter Mignolo había señalado ya la dificultad de definir el punto de vista en las teorías del texto literario: “El punto de vista constituye, quizás, uno de los problemas que todavía no ha tenido una formulación sistemática en los estudios literarios. Las clasificaciones existentes aparecen más como una lista de proposiciones al azar, donde las categorías parecen acumularse porque de alguna manera se relacionan con el punto de vista (N. Friedman, 1955), que como una articulación sistemática. El primer hecho a notar, con respecto al punto de vista es, a mi entender, que éste, aunque articulado sobre la lengua, va más allá del alcance de sus categorías para situarse en una dimensión más conceptual que lingüística. Por lo tanto, su tratamiento requiere un tipo de aproximación que indague por los caminos de la filosofía analítica del conocimiento más que por los de la lingüística. Repito que ello no implica abandonar las categorías de la lengua, puesto que toda inferencia sobre el punto de vista, en la conducta verbal, no puede eludirlas; pero éstas dependen del concepto que, en un nivel superior, articula el punto de vista.” (Mignolo, 1978:138)

la impresión de verosimilitud, algo que ya habían señalado los teóricos del realismo cinematográfico como André Bazin o Sigfrid Kracauer. En el cine, entonces, siempre hay una interrelación entre mirada física-mirada mental, imagen-voz, subjetivo-objetivo.

Cabe aquí recordar, entonces, que la creación de una voz ensayística implica necesariamente a las imágenes fílmicas, cuyo comportamiento es radicalmente distinto de otros tipos de imagen. En el cine tenemos recortes de espacio-tiempo, tomas del mundo que forman parte de un lenguaje concreto, pero también figurativo y simbólico. En el caso de la ensayística, las imágenes exponen su carácter intersubjetivo y dan cuenta tanto de su vertiente material-sensible como de su capacidad imaginaria (por ejemplo, en su relación con el fuera de campo). En este sentido, las imágenes-ensayo son inevitablemente discursivas, pues van más allá de una relación de semejanza de las cosas y con su mostración. Al convertirse en eje de un pensamiento, reflejo de una vida, de un tiempo interior se revelan en su poder autorrepresentativo, en ese segundo grado que rebasa su cualidad analógica.

De manera general, a partir de la aplicación del análisis narratológico se alcanzaron una serie de formalizaciones y categorías para abordar el mundo ficcional. Entre los múltiples autores que desarrollan esta tipología en relación con el documental recorro, nuevamente, a François Niney. Según su perspectiva podemos identificar claramente ocho articulaciones entre focalización y ocularización: panóptica neutra, panóptica marcada, entredós, semisubjetiva, subjetiva del personaje, cámara-ojo, subjetiva indeterminada, dirección (Niney, 2015: 75-86). No describiré cada una de estas modalidades que, además, pueden tener un equivalente sonoro variable según cada película, sólo me concentraré en aquellas a

mi parecer más frecuentes en el cine ensayístico: entredós, semisubjetiva, cámara-ojo y dirigida.<sup>190</sup>

En el ensayo filmico estas cualidades permiten diversas expresiones del punto vista que pueden ser dominantes en un filme determinado o alternarse. En el entredós se comparten “los ángulos de visión sucesivos de los principales protagonistas o antagonistas...En el documental, el entredós es utilizado sobre todo para filmar entrevistas o las discusiones” (Niney, 2015: 78). En esta figura el cine ensayista puede intercambiar entre varias perspectivas, una especie de diálogo campo/contracampo que enriquece el mundo proyectado, así tenemos la película de Varda donde se establece una conversación entre las opiniones de los espigadores y las de la cineasta, lo cual plantea distintas dicotomías sobre el eje temático de la recolección, así como las posibilidades de intercambio discursivo entre visiones del mundo que alimentan el pensamiento de la ensayista.

En la semisubjetiva la cámara asume “la visión de un personaje que está en esbozo en el primer plano...En documental, esta visión es utilizada a menudo para integrar al entrevistador en esbozo de espaldas o cámara móvil para seguir a algún protagonista” (2015: 78). Ya vimos que varios cine ensayistas pueden utilizar estrategias de ficcionalización dentro de la estructura discursivo-argumentativa del ensayo, por ejemplo, en Marker cuando nos cuenta la historia del hombre en el año 4000 y, por momentos, se alterna entre lo que el personaje observa y la voz ensayística en general, o cuando observamos las imágenes vistas y creadas por Hadao.

---

<sup>190</sup> Según esta clasificación las modalidades del punto de vista encuentran un espectro de modalidades sonoras que además de crear un punto de vista, constituyen un punto de escucha: “Cada una de las modalidades de punto de vista señaladas en el capítulo precedente tiene su equivalente en una toma de sonido, sabiendo, como acabamos de mostrarlo, que cada punto de vista puede ser montado-mezclado de manera paralela con el punto de escucha correspondiente, o cruzada con uno completamente diferente, de diversos modos (sobre todo gracias a la permeabilidad del campo visual a los sonidos, voces, músicas fuera de campo o *en off*)” (Niney, 2015: 81). En el apartado de la voz traté como se revela esta sonoridad en el corpus de películas analizadas.

El tercer tipo es la cámara-ojo, evidentemente derivada de la promesa vertoviana de documentar el mundo a través de la amalgama visión humana-visión máquina: "...En el documental, esta modalidad...encuentra su aplicación cuando el personaje, cuya visión nos hace compartir la cámara subjetiva, no es otro que el filmador real mismo" (Niney, 2015: 79). Quizá ésta sería la figura primordial en el cine de ensayo capaz de abarcar todas las anteriores en la que la inscripción de la subjetividad en la película ocurre mediante la mirada de la cámara, momento en el cual convergen un modelo de subjetividad, los potenciales de la estructura ensayística y las inscripciones imagen-sonido del medio filmico. Finalmente, llegamos al modo dirigido donde subyace el encuentro entre una estructura audiovisual de producción de sentido y los procesos perceptivos de espectadores concretos. En ella la imagen no sólo es icono, también tiene un discurso de(mostrativo), comprometido con el decir:

Llamo 'dirigida' al hecho de que el filmador dirija explícitamente sus imágenes al espectador, en cuanto al modo de la interlocución: 'tú ves: te muestro que'... esta modalidad (a menudo acompañada por una toma de palabras del cineasta fuera de campo o en off) no busca la identificación del espectador, su absorción en el campo visual, sino, por el contrario, lo pone en la mira en su alteridad, en un intercambio de miradas consciente y en un toma y daca crítico entre yo, quien filmo, y tú, quien miras. (Niney, 2015: 80)

En este marco distinguimos que el ensayo literario y el filmico, además de diferencias, pueden tener lenguajes equivalentes, competencias singulares y específicas. A lo largo de los capítulos anteriores, en las definiciones de ensayo se ha señalado su asombrosa capacidad de mestizaje con otros géneros y su carácter intertextual. En la producción de afirmaciones sobre un fenómeno, sin que se conviertan en principios generales o universales, el ensayo asume distintas posiciones en el uso de la voz, pero siempre bajo la presencia de un "yo", de una subjetividad reflexiva-experiencial-comentativa. En este discurso afirmativo, no minoritario o hermético, la obra ensayística está determinada por una correlación receptiva que, además

de generar cierto tipo de conocimiento (no absoluto), toma en cuenta el goce estético del sujeto receptor. Si el ensayo literario es una interpretación del mundo que trabaja con interpretaciones, el ensayo filmico hace lo mismo, pero a partir de artefactos audiovisuales, de realizaciones filmicas concretas.

Esto me lleva al segundo aspecto a desarrollar que ya había señalado en párrafos anteriores. Entendida así, la voz del ensayista en el cine se compone conjuntamente de las imágenes, las diversas capas sonoras y la palabra que alternan entre varias mostraciones de lo profilmico. Podemos aislar alguno de estos elementos con propósitos de análisis, pero es en su interrelación y ordenamiento (montaje) donde se refleja la labor minuciosa de arqueología interpretativa del ensayo. Aquí regreso a la función de la imagen dialéctica planteada por Benjamin, pues el ensayo al emplear distintas producciones visuales, sonoras, lingüísticas introduce una nueva manera de pensar el cine desde sus líneas de fractura. En este horizonte el autor es un actor intelectual que trabaja desde una tecnología de reproducción determinada y concibe los alcances del dispositivo artístico de manera crítica. Es un arte comprometido que va en contra de cualquier noción de “pureza” y concibe a los espectadores como colaboradores en la producción de sentidos. Asimismo, hay una coyuntura entre el autor y su medio social, un contexto histórico concreto, transformado a partir de una operación consciente donde la obra se inserta dentro de un archivo cultural.

La práctica de archivo como forma de la crítica literaria es fundamental en este planteamiento y, según la visión benjaminiana, consistía en su totalidad de citas. En el ensayo literario la cita implica una manera de abrir el diálogo con otras representaciones y configuraciones de mundo, no es la cita erudita que ridiculizaba Montaigne, sino la cita como interdiscursividad, recurso complejo y multívoco que conecta al ensayista con una comunidad lectora, con el *ethos* de su tiempo. En el cine ensayo se trata de extraer materiales

de distintas partes, darle un valor a lo fragmentario y reelaborar de las fuentes existentes otros significados. En general, el ensayo emplea materiales de archivo o material encontrado que ha sido filmado para un propósito, pero el ensayista lo emplea para otro. Esta práctica presente desde los inicios del cine, será perfeccionada sobre todo en la segunda mitad del siglo XX por géneros como el ensayo o el cine experimental. La imagen trasciende su valor indexical y más bien se expande como proceso de densificación, como imagen potencial. Al cuestionar la actitud representativa en general, el cine ensayo durante sus décadas de desarrollo se vuelve actividad premonitoria de un proceso que refleja ya la recontextualización y recombinación de las tecnologías digitales, formas laterales-asociativas que crean nuevos campos semánticos.

Si bien no descarto de manera absoluta el planteamiento de un cine ensayístico centrado sólo en imágenes (autenticidad, contemplación plástico-estilística), no es éste para mí el rasgo cualitativo esencial de las imágenes fílmicas de este género, sino que forman parte de una estructura de pensamiento audiovisual. En los ejemplos analizados tenemos secuencias de imágenes donde hay una ausencia clara de la palabra (así, en las secuencias en el filme de Farocki sobre la modelo dibujada por los estudiantes de una escuela de artes, entre otras) o al revés (piénsese el inicio de *Sin Sol* con una pantalla en negro, voz *en off*), pero la organización del conjunto está claramente coordinada bajo una óptica miscelánea, como un ejercicio reflexivo con las características apuntadas. El ensayo cuestiona, así, el estatus de la imagen como signo, icono, símbolo, así como los gradientes de sentido entre la operación de ver, mirar y observar. Además, plantea interesantes reflexiones, como vimos con Niney, entre las imágenes materiales (fotográficas o digitales en movimiento) que remiten a lo real y las imágenes imaginarias que parten siempre de percepciones efectivas-afectivas de un sujeto,



el cual, en el caso ensayístico se vincula con las imágenes de otros sujetos receptores-espectadores.

En su estructura discursivo-argumentativa con estrategias ficcionales, deconstrucción provocativa de la imagen documental y diversidad de métodos, el ensayo no parte de una idea preexistente, sino encontrada en esos fragmentos de imágenes, sonidos, palabras. Al prestar atención al sentido y la función que en cada momento interpretativo se le ha otorgado a cada una de las etapas de creación del cine de ensayo, vemos el carácter histórico e intermedial que involucra el reciclaje de materiales. Así, las imágenes de archivo pueden tener un carácter autobiográfico, expresar un destino personal o una historia común: se entrelazan lo público e individual, lo íntimo y extraño. Las imágenes de otros se convierten en vestigios familiares de una visión propia, archivo-personal que replantea la relación entre imágenes y memoria o entre imágenes y las máquinas del pensar como alguna vez apuntó Jean Epstein, lo cual encontramos en los tres cine ensayistas aquí estudiados. Por eso, cada cine ensayo no se identifica por las cuestiones sobre las que reflexiona, sino por la capacidad de crear su propia semiósfera.<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> En esta línea, Didier Coureau aborda el cine de Marker y Godard a partir de la idea de “noosfera fílmica” como una poética de la reflexión, una puesta en forma del pensar: “C’est Pierre Teilhard de Chardin qui a créé le terme de Noosphère, à partir de la racine grecque Noos qui signifie esprit. La Noosphère se rapporte pour lui à une ‘nappe pensante’ situé par-delà la Biosphère et qui constitue ainsi une ‘sphère terrestre de la substance pensante’. Que la création de ce terme soit l’œuvre d’un mystique, mais aussi d’un passionné de science, dont le verbe se fait souvent poétique, n’est pas indifférent dans une confrontation avec Godard et Marker, deux cinéastes qui sont, d’ailleurs, loin d’ignorer les dimensions spirituelles de la pensée...” (citado en Liandratt-Guigues y Gagnebin, 2004 : 217-218).

<sup>192</sup> Aunque creo que debería reconsiderarse la importancia de lo sonoro y la palabra en Vertov sobre todo en su película modélica ensayística *El hombre de la cámara* (1929) en tres aspectos: primero, el filme no maneja ningún intertítulo, sin embargo, antes de cualquier imagen, Vertov nos presenta en pantalla un manifiesto escrito-teórico para acompañar las estrategias visuales y anunciar lo esencialmente distinto, novedoso de su película. Segundo, se había trabajado en la posibilidad de acompañar las imágenes con una partitura musical específica que resaltara la función poético-visual del filme. Finalmente, es imposible olvidar que toda la concepción de montaje en Vertov está basada en una estética de los intervalos a partir de sus experimentos con el montaje sonoro.

Me parece que a través de esta revisión general y con las características que he tratado de desglosar es posible concebir cierta coherencia en lo cine ensayístico como práctica genérica. A mi parecer el ensayo tiene diversas opciones de construcción, el problema es excluir o reducir de manera radical el funcionamiento de este género a un solo elemento (que en realidad nunca ha sido el caso del cine). Para evitar que el ensayo se vuelva estático se requiere abrir ciertos caminos del pensamiento, por un lado y, por otro, tampoco disminuir hasta el sin sentido la posibilidad de cualquier definición de una forma donde, finalmente, poco importaría si distinguimos esta línea cinematográfica de cualquier otra. Por tal razón, algunas de las aproximaciones representativas del cine ensayo desarrolladas desde una perspectiva unidimensional, ya sea iconocentrista o logocentrista, como las de Català, Lopate o Privitina, entre otros, me parecen incompletas o derivaciones de un prejuicio heredado desde la propia historia del cine.

Es decir, podemos encontrar muestras de un ensayo filmico exclusivamente centrado en lo visual (pensemos en los antecedentes del ensayo en cine en las primeras décadas del XX), especialmente si se piensa el plano sonoro de manera reducida o bien en su completa sustracción del producto final. Y, desde luego, hay momentos en la historia fílmica donde se le ha dado más peso al discurso visual que al sonoro, por ejemplo, para Burch los ensayos de Franju son representativos de un cine dialéctico, donde a diferencia del documental tradicional, se observan una serie de imágenes en conflicto, un choque de ideas (Burch, 1970: 166-167). Esta organización también será similar en otros antecedentes del ensayo del periodo silente como Vigo o Vertov<sup>192</sup> y también, como mencioné, en cierta vertiente del

---

<sup>192</sup> Aunque creo que debería reconsiderarse la importancia de lo sonoro y la palabra en Vertov sobre todo en su película modélica ensayística *El hombre de la cámara* (1929) en tres aspectos: primero, el filme no maneja ningún intertítulo, sin embargo, antes de cualquier imagen, Vertov nos presenta en pantalla un manifiesto escrito-teórico para acompañar las estrategias visuales y anunciar lo esencialmente distinto, novedoso de su

cine de la segunda vanguardia o experimental. No obstante, creo que una de las cualidades y complejidades esenciales del cine se encuentra no solamente en las posibilidades de exploración icónica (en, desde y hacia el interior de la imagen fílmica, el reverso de la imagen como le llama Godard), sino también en las tensiones que ofrece su relación con lo sonoro, entendiendo esto como una red de estratificaciones de sentido múltiple,<sup>193</sup> y con lo lingüístico.

Asumir el cine ensayo en toda su fuerza poliexpresiva y no intentar cercenarlo a una sola materia artística, implica reconocer una historia no exenta de conflictos y contradicciones. Si bien podemos identificar en varios momentos voces teóricas, críticas de una concepción del cine como arte ancilar de la literatura o el teatro, creo que también puede ser igualmente restrictivo circunscribir al cine como un arte exclusivamente plástico (icónico) que funciona de la misma manera que la pintura o la propia fotografía, como alguna vez lo soñaron los impresionistas franceses o las vanguardias dadaístas en su deseo del cine puro o absoluto.<sup>194</sup>

En todo caso, al repasar la relativamente reciente historia teórica del cine ensayo, observo que varios autores, en su selección y análisis de películas completas consideradas como ensayísticas, destinan escasos ejemplos de filmes enfocados principal o únicamente en lo visual, es decir, obras que, a pesar de contemplar lo sonoro, este rubro está siempre supeditado a la imagen o limitado a un efecto sensorial (de ahí las dificultades de separar, en

---

película. Segundo, se había trabajado en la posibilidad de acompañar las imágenes con una partitura musical específica que resaltara la función poético-visual del filme. Finalmente, es imposible olvidar que toda la concepción de montaje en Vertov está basada en una estética de los intervalos a partir de sus experimentos con el montaje sonoro.

<sup>193</sup> Por eso Chion llegó a afirmar de manera tajante que la banda sonora no existe, pues implica utilizar un concepto que presenta el elemento sonoro bajo un soporte único de grabación, como un bloque. El sonido para él es más difícil de enmarcar y muchas ocasiones transforma nuestra percepción de la imagen, de ahí que tenga “un valor añadido”.

<sup>194</sup> Incluso cabría replantearse si después de los años noventa con el renovado interés y los múltiples estudios sobre lo sonoro iniciados a partir de los textos de Chion, sería pertinente seguir hablando de “la imagen fílmica” en singular como lo haríamos con otras artes representativas.

ocasiones, entre un ejercicio ensayístico y uno experimental, sobre todo en el ámbito del video). Por tal razón, admito que encontramos una amplia gama de posibilidades por explorar y estudiar, entre ellas, abordar el fenómeno de la creación ensayística cuyo acento se rige bajo el parámetro de lo visual. Sin embargo, en esta investigación, dado el corpus elegido y mi perspectiva teórica, privilegio el concepto de ensayo filmico en el que la sonoridad, las imágenes y la palabra en todo un amplio horizonte de formas-contenido interactúan entre sí como vehículo expresivo del pensamiento y, en este accionar, se convierten al mismo tiempo en objeto de esa reflexión.

Desde esta postura, me inclino al diálogo e intercambio interpretativo que puede ofrecer concebir el cine como un coro donde conviven diversas formas audiovisuales en constante cambio y conflicto. Polifonía de estilos, voces y recursos que nos invitan a una voluntad de sentido vital, un cine en expansión y no sustractivo, el ensayo insertado dentro del panorama de un cine moderno, nómada y plenamente consciente de su “impureza” parafraseando a Bazin, se proyecta en su visión maleable y creadora, más no prescriptiva y uniforme. Potencia pensante que necesariamente evoca las diferencias y el problema mismo de la representación, que transita por los objetos y figuras, pero también se interroga por las condiciones de percepción-pensamiento involucradas en el fenómeno cinematográfico. Estudiar las estructuras de significación en el cine ensayístico implica delinear características y modos, así como afrontar el riesgo de que esas categorías sean límites móviles que nos permitan entender y ampliar las tentativas de creación artística en años venideros. En esto radica la dificultad de aventurar la identificación de cualquier género, problemática que en nuestro caso también incluye el corpus de filmes utilizados. Vemos entonces un vasto horizonte por descubrir que se inserta en el debate contemporáneo y, quizá, como señalaba Fowler la única manera de entender cualquier voluntad genérica sólo puede ser de manera retrospectiva:

The invention of a genre may of course be largely unconscious. The author or artist perhaps thinks only of writing or creating in a fresh way. It will often be his or her successors who first see the potential for genre and recognize, retrospectively, that assembly of a new form has taken place. Then the assembled repertoire will become a focus of critical activity, whether formal or informal. (Fowler, 1982: 44)

Queda solamente añadir que, en lugar de seguir haciendo la misma pregunta sobre la primacía de la imagen o la palabra en el ensayo, ambición desmesurada e infructuosa, aspiro con estas indagaciones a entablar una serie distinta de cuestiones que considere los caminos paralelos, distanciamientos, reforzamientos entre ambas. Se busca con ello dar un paso que nos lleve de vuelta no a las relaciones de exclusión o reciprocidad entre imágenes y palabras en un esfuerzo por emanciparnos completamente una de la otra, sino en cómo se complementan, problematizan y convergen en nuestro entendimiento del mundo.

## Conclusiones

A partir del recorrido realizado creo pertinente recuperar algunos puntos. En principio, esta investigación está concebida como un estudio del cine ensayo desde nuestro país. Con ese objetivo en mente, se estructuró el trabajo en dos momentos importantes. Los primeros dos capítulos se dedican a revisar la génesis del término ensayo tanto en la literatura como en el cine. Al examinar en forma retrospectiva la relación entre las grandes teorías sobre el ensayo y de qué manera algunas de las categorías para pensar el género se han trasladado al ámbito cinematográfico, me parece fundamental establecer un enfoque interdisciplinar en cualquier intento de análisis de este tipo de cine. Si en algunos círculos de la crítica académica la palabra ensayo sigue incomodando por su dependencia con el origen literario, tal vez valdría la pena considerar por qué se sigue empleando esa designación.<sup>195</sup>

En parte esta molestia tiene que ver con la búsqueda cinéfila de la especificidad<sup>196</sup> de lo cinematográfico a partir de la litote: no es literatura, no es teatro, no es pintura, etcétera. Fenómeno que también ha alcanzado las reflexiones sobre el cine documental al tratar de distinguir las películas dentro de la categoría de “no ficción” en contraste inmediato con los filmes explícitamente ficcionales.<sup>197</sup> Lo cual no niega que cada texto-medio tenga sus propios

---

<sup>195</sup> Incluso entre las últimas compilaciones críticas se plantea rebasar el concepto de ensayo pensando en su desarrollo desde las mutaciones tecnológicas presentes y futuras; no obstante, se siguen manteniendo varios de los criterios teóricos e interpretativos sobre la problemática ensayística en general que he tratado a lo largo de la tesis. Con lo cual se debe apuntar que el término ensayo sigue generando reflexiones desde el ámbito crítico y de investigación, y en los últimos 30 años, con el cambio de paradigma digital, se ha convertido en un campo fecundo para los creadores fílmicos (Vassilieva y Williams, 2020: 12).

<sup>196</sup> La cuestión sobre la especificidad del medio fue uno de los principales debates que marcaron toda una tradición de teorías fílmicas desde la aparición del cinematógrafo hasta el periodo del cine mudo, no obstante abordar el cine desde la especificidad sigue siendo una fuerte línea de investigación que ha llevado en muchas ocasiones a una actitud esencialista.

<sup>197</sup> Esta problemática fue abordada en el segundo capítulo, sin embargo, no está de más recordar las palabras de Michael Renov al reconocer en el documental una categoría cambiante con prácticas determinadas por procesos históricos y estéticos variados: “What I am arguing is that documentary shares the status of all discursive forms with regard to its tropic or figurative character and that it employs many of the methods and devices of its fictional counterpart. The label of “nonfiction,” while a meaningful categorization, may, in fact, lead us to

mecanismos de creación de sentido y expresión, sino que, cada vez con mayor frecuencia, los fenómenos artísticos se abordan desde perspectivas más extensas e incluyentes. Por ejemplo, desde 1980 en el campo de los estudios literarios, la propia noción de literatura se concibe dentro de un horizonte cultural en relación con otros medios. De ahí que tengamos todo un arsenal de términos (inter-, pluri-, multi-, trans- medialidad, remedialidad, acústica literaria, música visual, entre varios de una larga lista) para abordar una serie de obras que, generalmente, combinan o entran en diálogo con diferentes medios, géneros y estilos. Más que regresar a una correspondencia ideal baudelaireiana entre las artes, podemos preguntarnos cómo estas relaciones ofrecen distintos caminos de acción del pensamiento desde las líneas de apertura, las divergencias o encuentros que producen importantes cambios al interior de cada forma artística.

Por tal razón, la teoría filmica en torno del ensayo se sigue nutriendo de los planteamientos de Lukács, Adorno, Bense, Barthes, Starobinski, Bensamaña y muchos más. En ello reside el valor de realizar, de nueva cuenta, un desglose de varias características sobre las que no se ha elaborado lo suficiente, sobre todo porque, a pesar de encontrar una gran cantidad de estudios publicados sobre el ensayo en cine, esos textos han tenido escasa difusión en México y además muy pocos han sido traducidos o escritos en español. Asimismo, me pareció oportuno dedicarle un apartado a Montaigne, pues varios de los aspectos que utilizo para tratar el fenómeno ensayístico se originan en sus textos. Esta decisión metodológica es fundamental, pues desde sus orígenes la teoría cinematográfica siempre ha trabajado desde un horizonte de relación entre el cine y otras artes para analizar las transformaciones de estilo,

---

discount its (necessarily) fictive elements. It would be unwise to assume that only fiction films appeal to the viewer's Imaginary, that psychic domain of idealized forms, fantasy, identification, reversible time, and alternative logics. A view of documentary which assumes too great a sobriety for nonfiction discourse will fail to comprehend the sources of nonfiction's deep-seated appeal" (1993: 22).

forma e interpretación en los modos de hacer y pensar el cine. Así, entre estos rasgos particulares derivados de la poética de Montaigne encontramos dos de crucial interés para las formas ensayísticas en general. Primero, la cualidad subjetiva del ensayo expresada mediante una flexibilidad absoluta de temas y estructuras que brinda un nuevo tipo de construcción textual. Segundo, esa subjetividad jamás se da en solitario, depende de un vínculo intrínseco entre la experiencia personal de matices múltiples y el ejercicio de reflexión con el otro como constitutivos de la propia identidad.<sup>198</sup> Producto típico de la modernidad del texto, el ensayo se ubica desde sus inicios como un género híbrido que alberga un intercambio incesante de pensamientos y disciplinas. Semejante maleabilidad permite que en su devenir el ensayo se ramifique en varias formas y medios posibles, de ahí que el término siga siendo aplicable a varias esferas de creación, además de la literaria.

En esta vía, en un segundo momento de la investigación, se eligió un corpus de ejemplos fílmicos —*Sin Sol* (1983), *Imágenes del mundo y epígrafes de guerra* (1988) y *Los cosechadores y yo* (2000)— en un intento de esclarecer cómo funciona el ensayo en cine, y también considerar la adecuación de una teoría a un terreno distinto a aquél para el que fue elaborada. Debo aclarar que, de ningún modo, estos filmes se contemplan como prototipos perfectos de lo que el cine ensayo debe ser. Más bien, la selección obedece a varios criterios relacionados, por un lado, con la presencia de esas películas en varios de los estudios consultados, sin importar las divergencias que sus autores tienen sobre el concepto de ensayo, y, por otro, en su empleo como muestra representativa de la definición operativa que he empleado a lo largo de este trabajo. Aunque en la mayoría de los casos los filmes en cuestión

---

<sup>198</sup> Identidad que en Montaigne siempre está en movimiento: “Hay una larga serie de términos—*commerce, société, entretien, acoitance, communication, conversation*—cuyo uso va destruyendo en los *Ensayos* la supuesta unidad de la persona, apuntando hacia una noción fluida de identidad en la que la propia esencia es el resultado de su interacción con los otros” (Navarro Reyes, 2007: 64).



son mencionados o algunas veces examinados brevemente, decidí incluirlos en la parte detallada del análisis filmico bajo un espectro de rasgos que, según mi perspectiva, componen el discurso ensayístico, entre ellos la presencia de una subjetividad que hace comentarios-reflexiones sobre el mundo y estructura sus argumentos con una serie de técnicas manifiestas de un estilo propio en las imágenes, la sonoridad, la voz, el montaje, entre otros. Por eso, si bien pueden existir ciertas películas distintas a tales casos, no significa problemas en la definición en sí, especialmente si pensamos en una noción de límites móviles y no rígidos.

Además, los cineastas estudiados, Marker, Farocki y Varda, provienen de prácticas filmicas que marcaron el curso de la ensayística en cine desde su consolidación como tal en la segunda mitad del siglo XX, cuando ya se empezó a pensar en una manera de nombrar un tipo particular de películas que diferían en muchos sentidos de la producción de la época, hasta su desarrollo en décadas posteriores. En algunas ocasiones, estos cineastas han sido catalogados como representativos de un cine ensayo europeo que quizá no tendría aplicación con las formas de la ensayística audiovisual recientes o surgidas en otras geografías. Conviene señalar en sentido más amplio que la práctica ensayística ofrece una visión multiforme y las características encontradas en estos ejemplos no sólo marcaron el curso del ensayo filmico en años siguientes, también continúan generando indagaciones sobre esta clase de películas y sus posibles apropiaciones o puntos de encuentro con otros ámbitos audiovisuales. Por mencionar uno de ellos, en la obra de Marker, Varda y Farocki se anticipan ya varias problemáticas esenciales sobre el cine de material encontrado, el cine expandido, el cine experimental versus el cine dominante, o la reevaluación de la autoría cinematográfica, entre muchas más.

No obstante, habrá que tener en cuenta que estos tres ejemplos son una pequeña muestra de una vasta diversidad y modos del ensayo que valdría la pena desarrollar en investigaciones

próximas. En ello radicó el criterio de dejar fuera a Godard y sus *Historia(s) del cine* como objeto de estudio (que hubiera sido imposible abordar por condiciones de tiempo y espacio), pero también otras posibilidades de creación provenientes de distintas tradiciones cine ensayísticas como la latinoamericana. Sea ésta, pues, una de las semillas posibles que genere indagaciones en un porvenir.

Ahora bien, durante el análisis de las películas pudimos encontrar una red de similitudes que lejos de ser propiedades inmutables se acercan más a los “aires de familia” planteados por Wittgenstein para abordar fenómenos en expansión como el cine ensayo. Varios de los elementos descritos rebasan la creencia común de que estas películas requieren en general de la voz *en off* para ser ensayísticas (y de un tipo de voz *en off* que el propio desarrollo del ensayo cinematográfico critica). Por tal razón, elegí películas donde si bien se emplea esta voz, jamás funciona como apéndice del discurso en imágenes, sino forma parte de un entramado complejo de diversos componentes. El cine ensayo pone en crisis la relación epistémica de la imagen con su referente, de ahí que frecuentemente sea caracterizada como un uso de la imagen en segundo grado. En esta forma dialéctica, la palabra tampoco funciona de manera uniforme con un sólo propósito. Las palabras no presentan información a manera del documental de reportaje o televisivo, no es ilustrativa o aclaratoria, sino se expande a través de los juegos del lenguaje, los niveles alegóricos, metafóricos y su cuestionamiento sobre lo enunciado, sobre todo pensando en los vínculos polisémicos con las imágenes de ese mundo proyectado por el ensayista. La palabra puede ser percibida sensorialmente en forma visual o auditiva, pero siempre está planteada en su relación multivalente con las imágenes, con otros elementos del diseño sonoro y el montaje. Asimismo, dejé en claro que, si no niego la posibilidad de un ensayo compuesto solamente con imágenes (incluso, en algunas ocasiones, enfocado en el carácter icónico-indexical), a mi parecer tampoco podemos

reducirlo sistemáticamente a este único elemento, ya que una de las características más notables de la ensayística filmica es su naturaleza miscelánea e interrelacional.

Aquí podemos especular sobre un aspecto por demás impreciso en relación con la categoría misma y la historia de su empleo para definir este tipo de cine. En el segundo capítulo al revisar la genealogía del cine ensayo distinguimos una etapa importante, a finales de 1920 y principios de los años 30, donde se comienza a identificar los inicios del filme ensayístico. En muchas ocasiones se apunta la forma silente de esas obras en un intento por resaltar la preeminencia del discurso visual ensayístico. No obstante, me parece que incluso en las obras realizadas en esos años, no es posible hablar exclusivamente de ‘imágenes’ sin atender a la producción de una forma del pensamiento compleja y en innumerables ocasiones estructurada desde planteamientos en otros campos de creación. Así tenemos una serie de ejemplos Vertov, Vigo, Buñuel, Richter, Ruttman donde se abordan las capacidades del cine en su posible estructuración y diálogo con otros discursos artísticos como la pintura o la música. El cine, entonces, desde sus inicios nunca ha sido un arte con un objeto único de competencias, pues es un medio de densidades semióticas capaz de orquestar elementos heterogéneos de expresión y producir nuevas propuestas estéticas. La experiencia filmica en general, ya lo señalaba Chion, nunca ha sido silente, pues la sonoridad ha acompañado histórica y tecnológicamente el devenir del cine.

Por otro lado, definir lo cine ensayístico en esos tiempos es una empresa intrincada que debe hacerse con cautela y no de manera automática. En principio, porque no encontramos un empleo claro entre los procesos documental, cine ensayo, cine poema, cine experimental. Recordemos que la década del 20 es un periodo fecundo para la historia del cine no sólo por el surgimiento de las vanguardias cinematográficas o la diversificación de propuestas crítico-estéticas sobre la naturaleza de lo cinematográfico, sino también porque son los años

propicios para aventurar las primeras formulaciones genéricas sobre el documental con la obra filmica de Flaherty, Grierson y el propio Vertov. En este sentido, varios de los paradigmas de lo cine ensayístico también han sido clasificados como documentales o cine poemas o cine de vanguardia, incluso algunos de ellos son analizados bajo otros rubros como las conocidas “sinfonías de ciudad”. Bajo esta égida de posibilidades es mucho más confuso designar un filme determinado como exclusivamente ensayístico en esa época y, por tal razón, el texto modélico de Hans Richter sobre un nuevo tipo de cine surge hasta los años 40.

A pesar de ello, me parece importante distinguir entre ciertos filmes de intuición ensayística vinculados a otros elementos poético-formales propios de las vanguardias (Dulac, la primera etapa de Ivens o de Richter) mientras que otros como Vertov o Ruttman están más cerca del espectro de características que he manejado en esta investigación. Así, aunque ambos autores tienen como preocupación principal la creación filmica desde un cine de hechos, no se circunscriben a la reproducción de una realidad, sino a cuestionar la interpretación de esa realidad como discurso mismo. Vemos, entonces, que la idea de voz ensayística, como puntalicé en el último capítulo, más que concebirse como sinónimo de la voz *en off*, se constituye a partir de la presencia de una subjetividad autorreflexiva e invariablemente metacinematográfica. Así, el principio estructurante del ritmo y los movimientos que caracterizan el ciclo de la vida cotidiana urbana, las cualidades cinéticas de motivos visuales y sonoros en estas películas, abren líneas de significado e interpretación a partir de las cuales el montaje enfatiza su operación constructiva.

Si el acto ensayístico se centra en la interacción activa con el mundo, un proceso de autoconocimiento, de dinámicas entre lo interior y lo exterior, el cine ensayo plantea la oportunidad de enriquecer un intercambio de miradas y configuraciones de mundo al poner

en juego las cualidades imaginarias, ideológicas, denotativas y connotativas de la imagen, el sonido como un amplio campo de expresión (que no ha sido lo suficientemente explorado), la palabra en deslizamiento, yuxtaposición, en sus conexiones retóricas o simbólicas y el montaje como una herramienta esencial del pensamiento que coordina, conjunta, conflictúa los grados de relación entre esas materias diversas. Ejercicio cinematográfico libre y autoconsciente de su actividad discursiva, el ensayo filmico crea un encuentro social determinado que trabaja, como afirmaba Lukács, desde la interiorización de las formas existentes de la cultura para asumirlas y adecuarlas en una nueva. En este horizonte de modalidades del ensayo, pensado como un género que traspasa las fronteras de lo literario, se necesita replantear, en el traslado intermedial, otras posibilidades de definición.

Por tal razón, la noción de ensayo se ha abordado desde el funcionamiento formal de algunos filmes, así como desde los efectos y objetivos del discurso ensayístico. El ensayo se concibe entonces en tres dimensiones constitutivas (el yo, el juicio y la forma) moldeadas por un rasgo imprescindible: la subjetividad manifiesta, enunciativa-comentativa, experiencial y autorreflexiva. A lo largo del capítulo anterior me dediqué a señalar en qué consiste esta subjetividad del ensayo y cómo se diferencia de cualquier otro tipo de subjetividad presente en la obra artística: el sujeto como principio de un texto literario o filmico, el “yo” como facultad del pensamiento, aquél capaz de dar cuenta y de dudar de sí mismo. Ese movimiento reflexivo como un índice que remite a una capacidad de juzgar y actuar en el mundo requiere de una estructura sinuosa, metamórfica, pero reconocible. Los modos del ensayo exploran, entonces, la subjetividad constituida a partir de un encuentro entre lo privado y la vida pública, se ensaya el conocerse como proceso de interpretación infinita donde se crean una serie de condiciones dialógicas con el lector-espectador. De tal forma, la subjetividad es condición necesaria, estrategia estética nuclear del armazón

audiovisual ensayístico, pues determina la composición y forma filmicas al resaltar, por un lado, que imagen, palabra, sonoridad en situación, reflejan la individualidad del creador fílmico; y, por otro, que el ensayo, como ejercicio del pensar, siempre esta destinado a un “alguien”, a quien se interpela e invita a la conversación.

Esta cuestión interpretativa se convierte en una preocupación gnoseológica fundamental, despliegue del pensamiento que opera como un desvío al desestructurar, en franca voluntad metadiscursiva, sus propios valores, leyes, ideas o hechos. El sujeto, entendido de esta manera, se aparta de un sujeto total, soberano y autoritario del discurso, pues es más bien un sujeto en construcción que se reconoce en comunión con el otro. En el asidero vacilante de la subjetividad se establece una relación amistosa con el lector, espectador, confidente. Así podemos considerarlo un género de consonancias variables entre un sujeto-espectador, participe de una situación fílmica determinada (la toma como selección de mundo, el conjunto audiovisual como condición de un montaje activo) donde la película se transforma en esa tentativa de conocer a esa inaprehensible primera persona beckettiana, el “yo” innombrable, condenado a una compulsión que le impide estar en silencio.

Desde este aspecto, el ensayo sigue un camino de anclaje doble que remite a una experiencia del afuera y el adentro a la vez, un registro del mundo dilucidado por una subjetividad que piensa no sólo en sí misma, sino en sus propias posibilidades comunicativas mediante un canal de expresión concreto: en los casos abordados en esta investigación, ya sea el lenguaje escrito o, en el caso del cine, imágenes, sonoridades, palabra, montaje. Por eso, como señalé en el último capítulo, me parece primordial que el ensayo se vislumbre como un artefacto tridimensional, diacrónico-sincrónico y dinámico. Discurso de verdades derivativas y de comunicación cordial, siempre en movimiento, el ensayo considerado como un género no necesariamente involucra un criterio estrecho o reduccionista, pues como ya

había apuntado Fowler éste es un error frecuente al considerar el género exclusivamente como un sistema clasificatorio y no en su función comunicativa e interpretativa. En este sentido, la noción de género manejada en este recorrido no es autofuncional, sino se encuentra más cercana a los modos de accionar del ensayo que a establecer una taxonomía minuciosa.

A través de este recorrido he podido detectar dos tipos de operación en una gran parte de los estudios sobre el cine ensayo: por un lado, circunscribir este tipo de cine a una definición prescriptiva, sin llegar a acuerdos o reconocer diferencias; por otro, emplear una visión tan general que se fracasa absolutamente al no distinguir entre los filmes ensayísticos de otros, por ejemplo, los experimentales o de otros productos del cine documental e, incluso, en ciertas ocasiones, de películas evidentemente ficcionales. Desde mi perspectiva, entre mayor cantidad de elementos tengamos en cuenta, más generoso y diverso será el análisis de obras fílmicas dentro de esta categoría, que si lo reducimos a un planteamiento homogéneo. Sin embargo, se tienen que establecer coordenadas para construir una estrategia de estudio y delimitación, de lo contrario no habría razón alguna para elegir ese término (en todos sus alcances) al referirse a un determinado campo de creación.

Aunque en la práctica teórica siempre hay selecciones y exclusiones para estipular una zona de análisis, lo principal es encontrar un significado en instancias y contextos particulares, aunque no exentos de contradicción o modificables. Las características elegidas en esta investigación funcionan entonces de manera radial, con posibilidad de expandirse y propagarse según las necesidades de apertura del propio género. Si en el ámbito literario se sigue resaltando la condición del ensayo como un género con derecho propio (para algunos el cuarto género que ya habíamos visto, por ejemplo, desde los planteamientos de Arenas Cruz), en el caso del ensayo fílmico podríamos encontrar también una práctica enraizada en

su puesta en relación y “aires de familia” con el terreno del documental, la ficción y el cine experimental, pero con características particulares y distintas de los tres campos anteriores. Creo entonces que esta perspectiva genérica, nutrida por los planteamientos de Wittgenstein y Fowler, extiende las reflexiones sobre el ensayo, no desde una lógica en negativo, es decir su imposibilidad de categorización o a partir de un trabajo sustractivo (lo que no es el ensayo); más bien, como plantea Irène Langlet, sería fructífero preguntar no ¿qué es el ensayo?, sino ¿cuándo hay ensayo? (en Née, 2018: 23-40); lo cual implica considerar sus condiciones de producción de sentido y un tipo particular de espectador. Se trata, así, de reconocer el lugar del ensayo en el campo literario e intelectual de manera positiva, como germen de múltiples posibilidades discursivas y artísticas. El cine ensayo, entonces como su homólogo literario, es un género híbrido, desplazamiento entre reflexión-refracción que mezcla imagen, sonoridades, escritura, investigaciones, además de crear una dialéctica entre las mutaciones del cine mismo (foto-cine-animación-video-digitalización).





Recapitulando lo mencionado hasta aquí, al catalogar una película como cine ensayo se establece de entrada una serie de rasgos no sólo en la designación, estructura, producción de ese artefacto audiovisual, que adquiere una configuración precisa, sino también se refiere a un contexto de recepción concreto. En ese contrato de lectura-acto espectral se encuentran varios de los elementos sobre los que he profundizado en este trabajo. El ensayo en su capacidad de disensión transforma las artes y prácticas de su tiempo en, al menos, tres esferas significantes: como diálogo/metadiscurso, experimento/experiencia, utopía/crítica (Papazian y Eades, 2016: 3). En efecto, la ensayística trabaja desde un espacio de interacciones entre la labor del cineasta y la crítica, el espectador y el autor, la obra y sus procesos de percepción-interpretación, entre el sí-mismo y los otros, entre un sujeto y sus subjetividades (subjetividades). Ya lo había señalado Eisenstein al creer que el ensayo sería el cine del futuro,



al ser un medio excepcional para el despliegue del pensamiento que tomaría “una forma discursiva”. Al final, la experimentación ensayística involucra la forma y la idea, creación y crítica, pensamiento en mosaico que transformó radicalmente la estética e historia filmicas y cuyas potencialidades aún tienen mucho que revelar.






# Imágenes









*Sans soleil (Sin sol, 1982)*



	
A	B
	
C	D
Figura 1C	

	
A	B
	
C	D
Figura 2	

		
A	B	C
		
D	E	F
Figura 3		

		
A	B	C
		
D	E	F
Figura 4		

 <p>ha encontrado una solución...</p>	 <p>Si las imágenes presentes no cambian, hay que cambiar las pasadas.</p>
A	B
 <p>Me mostró las luchas de los 60 pasadas por su sintetizador.</p>	 <p>Imágenes menos mentirosas...</p>
C	D
 <p>me dice con la convicción de un fanático...</p>	 <p>que las que ves por televisión.</p>
E	F
 <p>Al menos, muestran lo que son, imágenes...</p>	 <p>y no la forma transportable y compacta de una realidad inabarcable.</p>
G	H
Figura 5	

 <p>¿cómo filmar a las mujeres de Bissau?</p>	 <p>Aparentemente la función mágica del ojo jugaba en mi contra</p>
A	B
Figura 6	



A



B



C











Figura 7

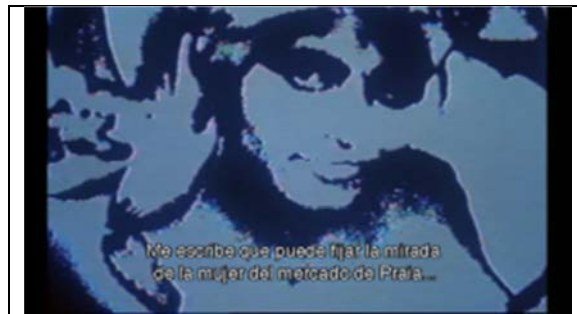


 <p>Todas las mujeres tienen una pequeña raíz de indestructibilidad.</p>	 <p>y el trabajo de los hombres siempre ha sido intentar...</p>
<p>A</p>  <p>que ellas se dieran cuenta lo más tarde posible.</p>	<p>B</p>  <p>Los hombres africanos están igual de dotados para ello que los demás...</p>
<p>C</p> 	<p>D</p>  <p>yo no apostaría por ellos.</p>
<p>E</p>	<p>F</p>
<p>Figura 9</p>	





 <p>Él quiere entender.</p>	 <p>y frente a esta injusticia reacciona como el Che...</p>
A	B
 <p>como los jóvenes de los 60, con indignación.</p>	 <p>Es un tercermundista del tiempo...</p>
C	D
 <p>Naturalmente fracasará.</p>	 <p>un club de melodías de Mussorgski.</p>
E	F
 <p>Aún se cantan en el siglo 40.</p>	 <p>ha percibido la presencia de eso que no comprende...</p>
G	H
 <p>que tiene que intentar comprender a cualquier precio...</p>	 <p>Por supuesto, nunca haré este film.</p>
I	G
<p>Figura 11</p>	



A









B



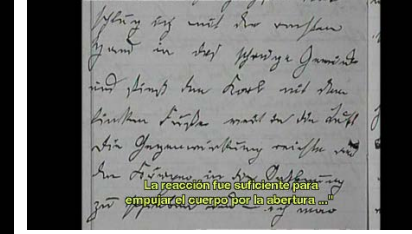

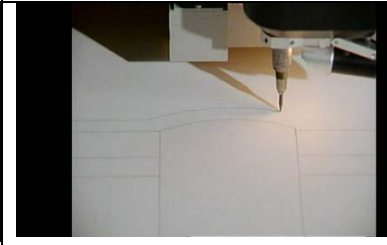



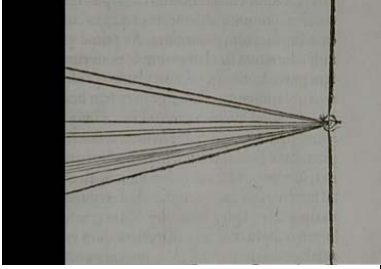

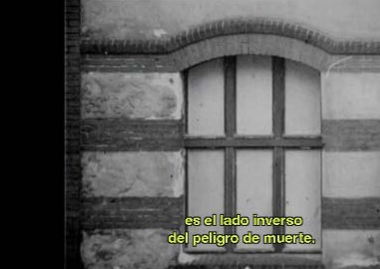
C

Figura 12

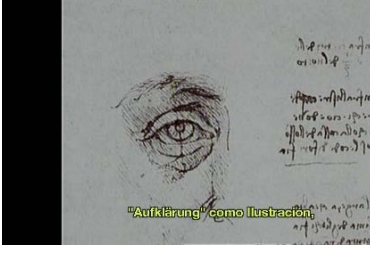
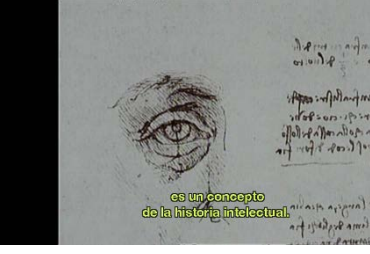




*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Imágenes del mundo y epígrafes de guerra, 1988)*

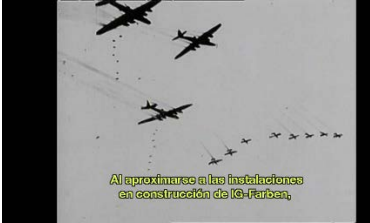



	 <p>Quando el mar se quiebra en la costa,</p>	 <p>y deja libres los pensamientos.</p>
A	B	C
		
D	E	F
Figura 1		

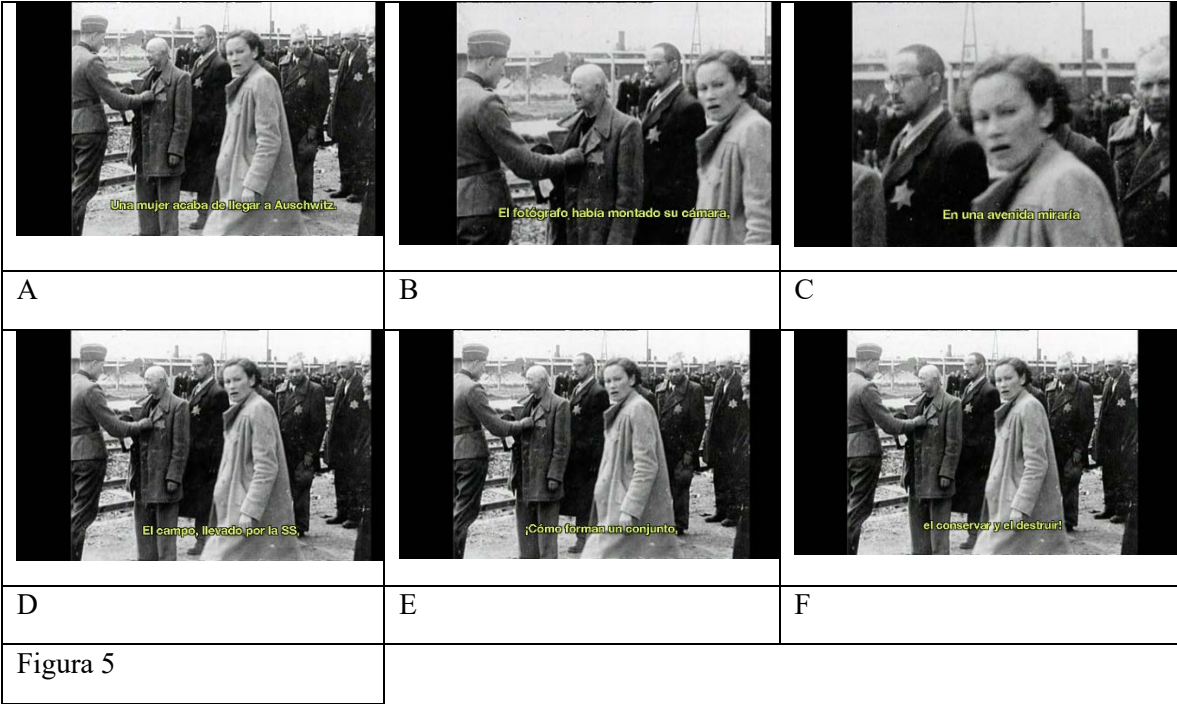
 <p>Ilustración.</p>	 <p>tuvo la tarea de medir la fachada de la catedral.</p>	 <p>empujar el cuerpo por la abertura...</p>
A	B	C
		
D	E	F

		
G	H	I
Figura 2		

		
A	B	C
		
D	E	F
		
G	H	I
Figura 3		

 <p>"Aufklärung" como ilustración.</p>	 <p>es un concepto de la historia intelectual.</p>	
A	B	C
 <p>"Aufklärung" como reconocimiento.</p>	 <p>es una palabra del vocabulario militar.</p>	 <p>El reconocimiento aéreo.</p>
D	E	F
Figura 4.1		

 <p>Al aproximarse a las instalaciones en construcción de IG Farben,</p>	 <p>un avión hizo una foto del campo de concentración de Auschwitz.</p>	 <p>La primera imagen de Auschwitz.</p>
A	B	C
	 <p>la industria.</p>	 <p>el campo de concentración.</p>
D	E	F
Figura 4.2		



Les Glaneurs et la glaneuse (Los cosechadores y yo, 2000)

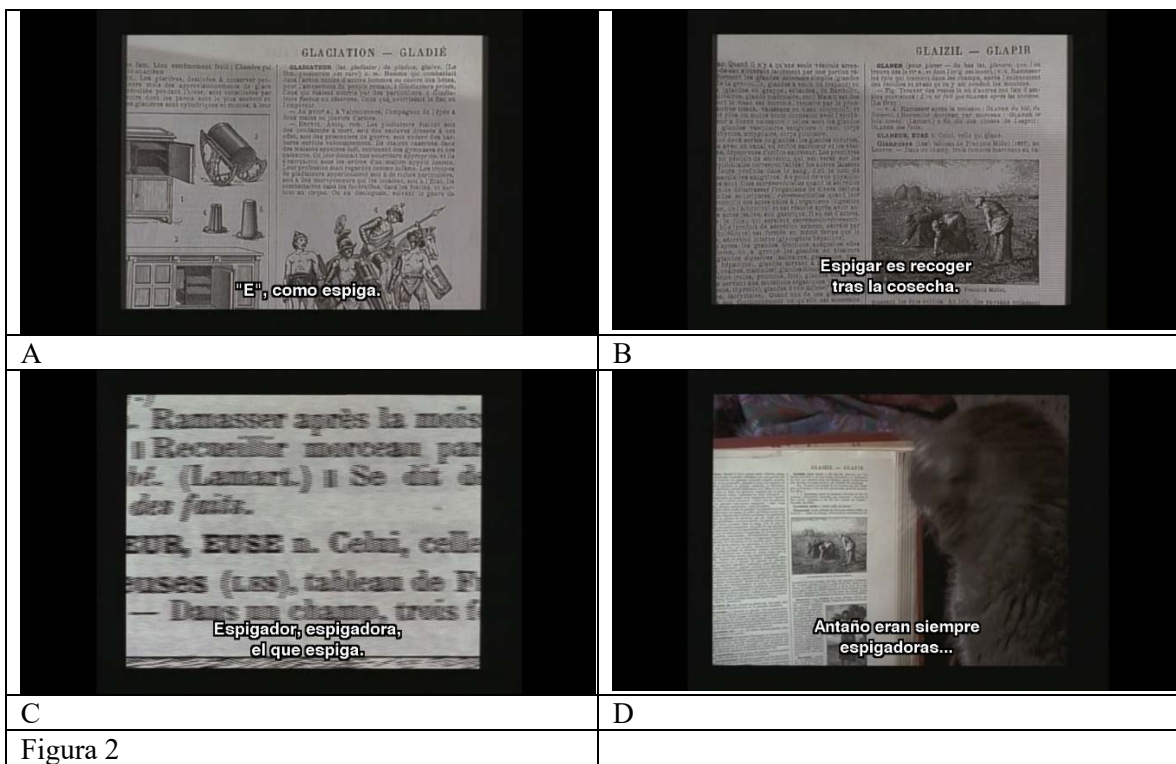
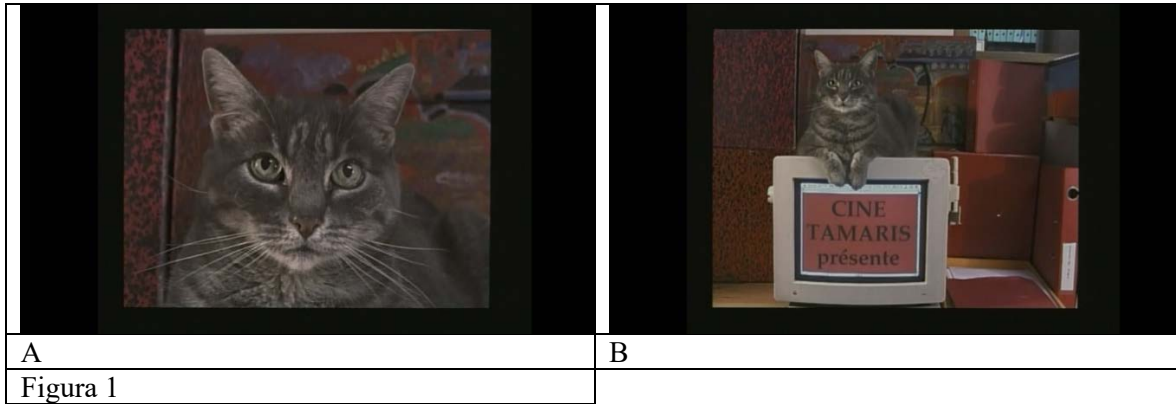




Figura 3







Figura 5



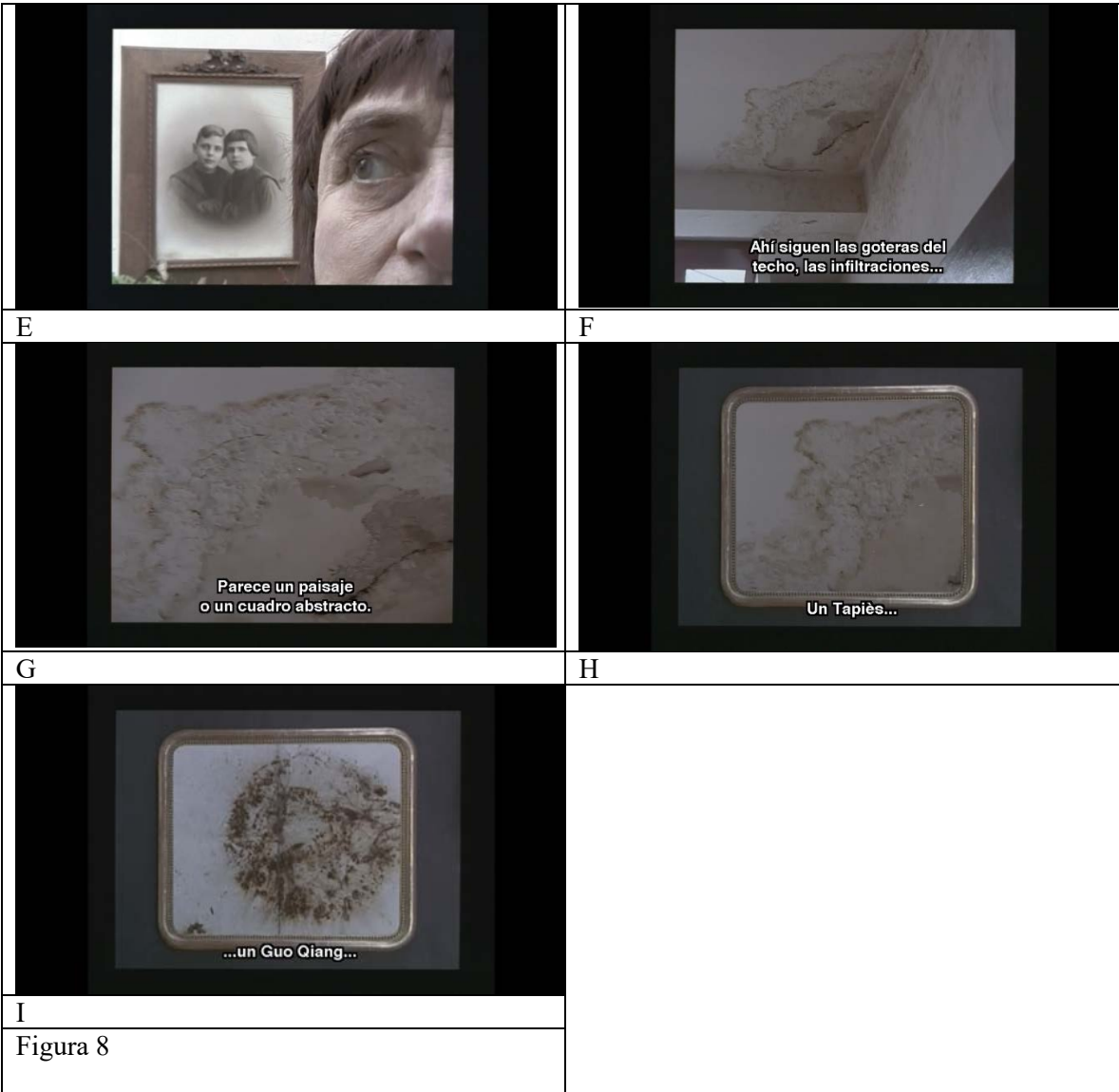
Figura 6

 <p>-Gracias, Sr. Letrado. -De nada, me voy a "colear".</p>	 <p>Yo también me voy con mi cámara entre las coles...</p>
A	B
 <p>...a filmar otros vegetales que me gusten.</p>	 <p>A espigar imágenes, impresiones, emociones.</p>
C	D
 <p>En eso no hay legislación...</p>	 <p>...y en sentido figurado, espigar es una actividad...</p>
E	F
 <p>...de la mente.</p>	 <p>Espigar hechos, hazañas, espigar informaciones.</p>
G	H



Figura 7







 <p>Saskia, en detalle.</p>	 <p>Y mi mano, en detalle.</p>
A	B
 <p>Bueno, ése es mi proyecto...</p>	 <p>...filmar con una mano a la otra.</p>
C	D
 <p>Entrar en el horror...</p>	 <p>...eso me parece extraordinario.</p>
E	F
 <p>Tengo la impresión de ser un animal...</p>	 <p>...un animal que no conozco.</p>
G	H





I

Figura 9b

J

## Bibliografía:

- AA.VV. (2013). *Chris Marker. Inmemoria*, México: Ambulante Ediciones.
- Adorno, Theodor W. (1962). El ensayo como forma. En *Notas de Literatura*, (pp. 9-49) Barcelona: Ariel.
- Alter, Nora M. (1996). The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's 'Images of the World and the Inscription of War'. En *New German Critique*, no. 68, edición especial de literatura, primavera-verano, 165-192, <http://www.jstor.org/stable/3108669>.
- y Corrigan, Timothy (Eds.) (2017). *Essays on The Essay Film*. Nueva York: Columbia University Press.
- (2018). *The Essay Film After Fact and Fiction*. Nueva York: Columbia University Press.
- Anderson Imbert, Enrique. (1945). Defensa del ensayo. En *Ensayos* (pp. 119-124). Tucumán: Talleres Gráficos Miguel Violetto.
- Arenas Cruz, María Elena. (1997). *Hacia una teoría general del ensayo*, Construcción del texto ensayístico. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Arthur, Paul. (2005). Extreme Makeover: The Changing Face of Documentary. En *Cineaste*, 18-23.
- (Ene-Feb 2003). Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore. En *Film Comment*, (Vol. 39, No. 1), 58-62.
- (Otoño/1999- Invierno/2000). The Status of Found Footage. En *Spectator*, (Vol. 30, No. 1), 58-69.
- Auerbach, Eric. (1996). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México: FCE.
- Aullón de Haro, Pedro. (1992). *Teoría del ensayo*. Madrid: Verbum.
- Aumont, Bergala, et al. (1985). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Austin, John L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Bacon, Francis. (1968). *Works of Francis Bacon*. Nueva York: Garrett Press.
- Bacque, Antoine. (2001). *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Barcelona:

Paidós.

Balázs, Béla. (2013). *El hombre visible, o la cultura del cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

----- (1987). La muerte del autor y De la obra al texto. En *El susurro del Lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (pp. 75-96). Barcelona: Paidós.

----- (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Bazin, André. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

----- (1958). Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague. En N. E. Mayo, M. Expósito y Fr. R. Mauriz (Eds.). *Cahiers du Cinéma*, traducción al español en *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. (pp. 35-41). Barcelona: Ed. De la Mirada, 2000.

Bellour, Raymond. (2009). *Entre imágenes: Foto, cine, video*, Buenos Aires, Colihue.

Bénézet, Delphine. (2014). *The Cinema of Agnès Varda. Resistance and Eclecticism*. Nueva York: Columbia University Press.

Benjamin, Walter. (1998). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.

Bense, Max. (2004). *Sobre el ensayo y su prosa*. México: CCYDEL/ UNAM, Cuadernos de los Seminarios Permanentes.

Bensmaïa, Réda. (1987). *The Barthes Effect. The Essay as Reflective Text*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Berger, John et. al. (2015). *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Biemann, Ursula. (2003). *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. Zurich: Voldemeer.

Blüminger, Christa. (2004). Slowly Forming a Thought While Working on Images (pp. 163-176). En Thomas Elsaesser (Ed.). *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Bordwell, David. (1993). *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós.

----- (1995). *El significado del filme*. Barcelona: Paidós.

----- (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

- (1997). *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre. (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Braudy, Leo y Cohen, Marshall (Eds.). (2004). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press.
- Bresson, Robert. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Era.
- Bruzzi, Stella. (2006). *New Documentary*. Nueva York: Routledge.
- Burch, Noël. (1970). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Carballo Picazo, Alfredo. (1954). El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España. En *Revista de Literatura*, No. 9-10, pp. 93-156.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. (2007). *Cómo analizar un film*. Colección Comunicación Cine. Barcelona: Paidós.
- Castañón, Adolfo. (2000). *Por el país de Montaigne*, Paidós: México.
- Català, Josep María. (2005). Film-ensayo y vanguardia. En Torreiro, Casimiro, y Cerdán, Josexo (Eds.). *Documental y vanguardia*. (pp. 109-158) Madrid: Cátedra.
- (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Cerezo, Pedro. (1991). El ensayo en la crisis de la Modernidad. En Cerezo, Pedro et. al. *Pensar en Occidente. El ensayo español hoy*. (pp. 38-62) Madrid: Dirección General del Libro y las Bibliotecas.
- Cervera, Vicente, Belén Hernández y Ma. Dolores Adsuar (Eds.). (2005). *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Chateau, Dominique. (2010). *Estética de cine*. Buenos Aires: La Marca.
- Chion, Michel. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Conway, Kelly. (2015). *Agnès Varda*. Illinois: University of Illinois Press.
- Corrigan, Timothy. (2011). *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford: Oxford University Press.

- Cousins, Mark y McDonald, Kevin. (Eds.) (1998). *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. Londres: Faber and Faber.
- Daney, Serge. (1977). L'orgue et l'aspirateur. En *Cahiers du Cinéma*, 279/280. París: Editions de l'Étoile, pp. 19-27.
- Deleuze, Gilles. (1984). *La imagen-movimiento*, Barcelona: Paidós.
- (2004). *La imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós.
- DeRoo, Rebecca J. (2018). *Agnès Varda between Film, Photography, and Art*. Oakland: University of California Press.
- Derrida, Jacques. (1981). The law of genre. En W.J.T Mitchell (Ed.). *On Narrative* (pp. 51-78). Chicago: University of Chicago Press.
- Didi-Huberman, Georges. (2012). *Arde la imagen*, México: Ediciones SerieVe.
- Dolar, Mladen. (2006). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- Edmonds, Robert, Grierson, John y Meran Barsam, Richard. (1990). *Principios de cine documental*. México: CUEC/UNAM.
- Elsaesser, Thomas. (Ed.). (2004). *Harun Farocki: Working on the Sight-lines*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Farocki, Harun. (2013). *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Fernández H., Diego. (2014). *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Flusser, Vilém. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*, México: Trillas.
- (1998). *Ficciones filosóficas*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Pablo Katchadjian (Trad.).
- Foucault, Michel. (1968). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- (1984). ¿Qué es un autor?. En *Literatura y conocimiento. Michel Foucault*. Gertrudis Gavidia y Jorge Dávila (Trad.). Universidad de los Andes, pp. 95-125.
- Fowler, Alastair. (1979). Genre and the Literary Canon. *New Literary History*, (vol. 11, no. 1, otoño), pp. 97-119, The Johns Hopkins University, <http://www.jstor.org/stable/468873>.

- (1982). *Kinds of Literature*, Oxford: Oxford University Press.
- Gass, William H. (1985). Emerson and the Essay. *Habitations of the Word* (pp. 26-27). Nueva York: Simon and Schuster.
- Gaudreault, André y Jost, François. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- García Martínez, Alberto Nahum. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. En *Comunicación y Sociedad*. (Vol. IX, No. 2), Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 75-105.
- Geduld, Harry M. (Ed.). (1981). *Los escritores frente al cine*. Madrid: Fundamentos.
- Genette, Gerard. (1988). Géneros, Tipos, Modos. En Garrido Gallardo, Miguel A. (Comp.) *Teoría de los géneros literarios*. (p. 155-179), Madrid: Arco libros.
- Gledhill, Christine. (1999). 'Genre'. En Pam Cook (Ed.). *The Cinema Book*. (pp. 137-234) London: British Film Institute.
- Gómez-Martínez, José Luis. (1992). *Teoría del ensayo*. México: UNAM.
- Green, Ricardo y Pinto, Iván. (Eds.). (2013). *La Zona Marker*, Santiago de Chile: Ediciones FIDOCs.
- Gunning, Tom. (1990). "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde". En Elsaesser, Thomas y Adam Barker (Eds.) *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Londres: BFI Publishing.
- Harvey, David Oscar. (2012). The Limits of Vococentrism: Chris Marker, Hans Richter and the Essay Film. En *SubStance* (#128, Vol. 41, no. 2), pp. 6-23.
- Huxley, Aldous. (2002). Preface to The Collected Essays of Aldous Huxley. En *Aldous Huxley Complete Essays*. (pp. 329-332), Vol. 6, 1956-1963. Chicago: Dee.
- Jarauta, Francisco. (1991). Por un saber ensayístico. En Jarauta, Francisco (Ed.). *La transformación de la conciencia moderna*. (pp. 37-43) Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- Kibédi Varga, Áron. (2000). Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen. En *Literatura y pintura*. (pp. 109-138), Antonio Monegal (Coord.). Madrid: Arco Libros.
- Kluge, Alexander. (2010). *120 historias del cine*. Buenos Aires: Caja Negra.
- (2014). *El contexto de un jardín. Discursos sobre las artes, la esfera pública y la tarea del autor*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Kracauer, Siegfried. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona:

Paidós.

Krieger, Murray. (1998). The Problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time and the Literary Work. En *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Valerie Robillard y Els Jongeneel (Ed.), Amsterdam: VU University Press.

Ledo, Margarita. (1998). *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Editorial Cátedra.

Liandrat-Guigues Suzanne y Leutrat, Jean-Louis. (2003). *Cómo pensar el cine*. Madrid: Cátedra.

-----y Gagnebin, Murielle (eds.). (2004). *L'Essai et le cinéma*. París : Champs Vallon.

----- (2017). *Estética del movimiento cinematográfico*. México: CUEC/UNAM.

Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

Lopate, Phillip. (1992). In Search of the Centaur: The Essay-Film. En *The Threepenny Review*, (Invierno, No. 48), Threepenny Review, pp. 19-22  
<http://www.jstor.org/stable/4384052>.

----- (Ed.). (1994). *The Art of the Personal Essay: An Anthology from the Classical Era to the Present*. Nueva York: Doubleday.

Luckács, Gyorgy. (1985). Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper). En *El alma y las formas. Teoría de la novela*. (pp. 3-39). México: Grijalbo.

Lupton, Catherine. (2005). *Chris Marker Memories of the Future*, Londres: Reaktion Books.

Marker, Chris. (1961). *Commentaires I*, París: Éditions du Seuil.

----- (1967). *Commentaires II*, París: Éditions du Seuil.

----- (1982). *Le Dépays*, París: Éditions Herscher.

Martin, Adrian. (2008). *¿Qué es el cine moderno?* Valdivia: Uqbar Editores.

Martin, Marcel. (1990). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

McFadden, Cybelle H. (2014). *Gendered frames, embodied cameras, Varda, Akerman, Cabrera, Calle and Maiwenn*. Maryland: Fairleigh Dickinson University Press.

Metz, Christian. (2001). *Ensayos sobre la significación del cine*. Barcelona: Paidós.

- Michel, Marie. (2009). *La Nouvelle Vague*, Madrid: Alianza Editorial.
- Mignolo, Walter D. (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Grijalbo.
- (1984). Discurso ensayístico y tipología textual. En Isaac J. Lévy y Juan Loveluck (Eds.). *El Ensayo Hispánico*. Columbia: University of North Carolina, pp. 45-61.
- Miller, John. (1995). Pruning by Study: Self-Cultivation in Bacon's Essays. En *Papers on Language & Literature*, (Otoño, Vol. 31, No. 4), pp. 339-61.
- Mitchell, W. T. (1995). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Montaigne, Michel Eyquem de. (1967). *Oeuvres complètes*. París: La Pléiade.
- (1985). *Ensayos*. Dolores Picazo y Almudena Montojo (eds.). Madrid: Cátedra.
- (1997). *Ensayos escogidos*. México: UNAM.
- (2007). *Los Ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. J. Bayod Brau (Ed.). Barcelona: Acanalado.
- Montero, David. (2012). *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*. Berna: Peter Lang.
- Montero Sánchez, David. (2013). Del conocimiento como puesta en relación. El paradigma de la imagen dialógica en el cine de no ficción, (no. 7), *Redes.Com* (Revista de Estudios para el Desarrollo Social de la Comunicación), pp. 203-218.
- Morin, Edgar. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Musil, Robert. (2010). *El hombre sin atributos Vol. I y II*. Barcelona: Seix Barral.
- Naficy, Hamid. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Navarro Reyes, Jesús. (2007). *Pensar sin certezas. Montaigne y el arte de conversar*. México: FCE.
- Neale, Steve. (1995). Questions of genre. En Oliver Boyd-Barrett & Chris Newbold (Eds.) *Approaches to Media: A Reader* (pp. 460-7). London: Arnold.
- Née, Patrick. (2018). *Le quatrième genre : l'essai*. Interferences: Université de Poitiers y Conseil Régional de Poitou-Charentes.



- Neupert, Richard. (2007). *A History of the French New Wave Cinema*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- Nicol, Eduardo. (1960). Ensayo sobre el ensayo. En *El problema de la filosofía hispánica*, Madrid: Tecnos.
- Nichols, Bill. (1994). *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Niney, François. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla: Ensayo sobre el principio de realidad documental*, México: CUEC-UNAM.
- (2015). *El documental y sus falsas apariencias*. México: CUEC-UNAM.
- Novell, Noemí. (2010). Aires de familia: teoría de los géneros y comunicación textual. En *Circulaciones: trayectorias del texto literario* (pp. 85-103). México: Bonilla Artiga Editores/ UNAM.
- Oliva Mendoza, Carlos (Comp.). (2009). *La fragmentación del discurso: ensayo y literatura*. México: UNAM.
- Ozuna Castañeda, Mariana. (2009). Géneros menores y ficcionalidad en el periodismo de Fernández de Lizardi. *Literatura Mexicana XX.I*, UNAM, p. 5-40.
- Papazian, Elizabeth A. y Eades, Caroline. (Eds.). (2016). *The Essay Film. Dialogue, Politics, Utopia*. Nueva York: Columbia University Press.
- Pasolini, Pier Paolo. (1997). *Cartas luteranas*. Madrid: Editorial Trotta.
- (2006). *Cinema. El cine como semiología de la realidad*. México: CUEC/UNAM.
- Paz, Octavio. (1989). *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*. Barcelona: Seix Barral.
- Pérez Bowie, José Antonio. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Plantinga, Carl R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: CUEC/UNAM.
- Pourvali, Bamchade. (2003). *Chris Marker*, París: Cahiers du cinéma/les petits Cahiers/SCÉRÉN-CNDP.
- Provitina, Gustavo. (2014). *El cine-ensayo, la mirada que piensa*. Buenos Aires: La marca

editora.

- Rancière, Jacques. (2001). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- (2011). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Rascaroli, Laura. (2009). *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, Londres: Wallflower Press.
- (2013). Transits: Essayistic Thinking at the Junctures of Images in Harun Farocki's *Respite* and Arnaud des Pallières's *Drancy Avenir*. En *Holocaust Intersections: Genocide and Visual Culture at the New Millennium* (pp. 63-83). Axel Bangert, Robert S. C. Gordon and Libby Saxton (Eds.). Oxford: Legenda.
- (2017). *How the Essay Film Thinks*. Nueva York: Oxford University Press.
- Renov, Michael. (1993). *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- (2004). *The Subject of the Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Reyes, Alfonso. (1996). Las nuevas artes. En *Los trabajos y los días*, reproducido en Obras completas de Alfonso Reyes, México: FCE.
- Romaguera I Ramió, Joaquim y Thevenet, Homero Alsina. (Eds.) (1989). *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra.
- Russell, Catherine. (1999). *Experimental Ethnography*. Durham: Duke University Press.
- Said, Edward. (1975, Otoño). The Text, the World, the Critic. En *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, (Vol. 8, No. 2), pp. 1-23.
- Sánchez-Biosca, Vicente. (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.
- Sarlo, Beatriz. (2001). Del otro lado del horizonte. En *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias*, (No. 9). Rosario: Facultad de Humanidades y Artes, UNR, pp. 16-31.
- Scharf, Inga. (2008). *Nation and Identity in the New German Cinema. Homeless at Home*. Nueva York: Routledge.
- Small, Edward. (1994). *Direct Theory. Experimental Film/Video as a Major Genre*. Illinois: Southern Illinois University Press.
- Smith, Alison. (1998). *Agnès Varda*. Manchester: Manchester University Press.

- Sobchack, Vivian. (1992). *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Sontag, Susan. (2013). On Photography. En Susan Sontag. *Essays of the 1960s & 70s*. (pp. 523-674). Nueva York: The Library of America.
- Stam, Robert. (2001). *Teorías del cine*, Barcelona: Paidós.
- Starobinski, Jean. (1998). ¿Es posible definir el ensayo? En *Cuadernos Hispanoamericanos*, (No. 57), pp. 31-40.
- Steiner, Wendy. (1982). *The Colors of Rhetoric*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1988). *Pictures of Romance: Form Against Context in Painting and Literature*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ungar, Steven. (2012). Introduction: Between the Essay Film and Social Cinema. En *SubStance*, (vol. 41, no. 2, edición 128), pp. 3-5.
- Vanoye, Francis y Goliot-Lété, Anne. (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada Editores.
- Vassilieva, Julia y Williams, Deanne. (2020). *Beyond the Essay Film: Subjectivity, Textuality and Technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vattimo, Gianni. (1985). *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Barcelona: Ediciones Península.
- Villain, Dominique. (1999). *El montaje*. Madrid: Cátedra.
- Virilio, Paul. (1998). *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.
- (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- Vitier, Medardo. (1945). El ensayo como género. En *Del ensayo americano*, (pp. 45-48, México: FCE.
- Wall, Alan. (2009). *Myth, Metaphor and Science*. University of Chester: Chester Academic Press.
- Wampole, Christy. (2013). The Essayification of Everything. Consultado 10/12/2015 en <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/05/26/the-essayification-of-everything>.
- Weinberg, Liliana. (2001). *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México: UNAM/FCE.
- (2004). *Umbrales del ensayo*. México: CCYDEL/UNAM.

- (2006). *Situación del ensayo*. México: CCYDEL/UNAM.
- (2014). *El ensayo en busca del sentido*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert.
- Wees, William. (1993). *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Nueva York: Anthology Film Archives.
- Weinrichter, Antonio. (2004). *Desvíos de lo real: El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Colección Punto de Vista. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.
- (2009). *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra/Institución Príncipe de Viena.
- Zeitlin, Jacob. (Oct. 1928). The Development of Bacon's Essays: With Special Reference to the Question of Montaigne's Influence upon Them. En *The Journal of English and Germanic Philology*, (Vol. 27, No. 4), pp. 496-519.  
<http://www.jstor.org/stable/27703187>, 15/08/2015.
- Zunzunegui, Santos. (2016). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Filmografía:
- Buñuel, Luis. (1933). *Las Hurdes, tierra sin pan*. España: Ramón Acín Aquilúe.
- Farocki, Harun. (1967). *Die Worte des Vorsitzenden (Las palabras del presidente)*. DFFB.
- (1969). *Nicht löschesbares Feuer (Fuego inextinguible)*. Alemania Occidental: Harun Farocki para WDR, Köln.
- (1978). *Zwischen zwei Kriegen (Entre dos guerras)*. Alemania Occidental: Harun Farocki Filmproduktion.
- (1986). *Wie Man Sieht (Cómo vemos)*. Alemania Occidental: Harun Farocki Filmproduktion con el apoyo financiero del Filmbüro de Hamburgo.
- (1988). *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Imágenes del mundo y epígrafes de guerra)*. Alemania Occidental: Harun Farocki, Ulrich Ströhle.
- (1991). *Videogramme einer Revolution (Videogramas de una revolución)*.

- co-dirigido con Andrei Ujica, Alemania: Harun Farocki Filmproduktion, Bremer Institut Film/Fernsehen Produktionsgesellschaft, con el apoyo financiero de Berliner Filmförderung.
- (2003). *Erkennen und verfolgen (Reconocer y perseguir)*. Alemania: Harun Farocki.
- (2007). *Aufschub (Respiro)*. Alemania: Harun Farocki.
- Flaherty, Robert. (1922). *Nanook, el esquimal*. Estados Unidos: Pathé Exchange.
- (1934). *El hombre de Arán*. Irlanda: Gaumont English Distributors.
- Franju, Georges. (1949). *Le sang des bêtes (La sangre de las bestias)*. Francia: Paul Legros.
- (1951). *Hôtel des Invalides*. Francia: Paul Legros.
- Godard, Jean-Luc. (1967). *Deux ou Trois choses que je sais d'elle*. Francia: New Yorker Films.
- (1988-1998). *Histoire(s) du cinéma*. Francia : Gaumont.
- Ivens, Joris, Klein, William, Lelouch, Claude *et. al.* (1967). *Loin du Viêt-nam*. Francia: Société pour le Lancement des Œuvres Nouvelles.
- Marker, Chris. (1957). *Lettre de Sibérie*. Francia: Argos Films, Procinex.
- (1962). *La Jetée*. Francia: Argos Films.
- (1962). *Le Joli mai*. Francia: Sofracima.
- (1965). *Le Mystère Koumiko*. Gran Bretaña: A.P.E.C., Joudioux, Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), Sofracima.
- (1966). *Si j'avais quatre dromadaires*. Suecia: Iskra, A.P.E.C.
- (1984). *2084*. Alemania oriental: La Lanterne, Confédération Française Démocratique du Travail (CFDT).
- (1982). *Sans soleil*. Francia: Argos Films.
- (1985). *AK*. Francia: Greenwich Film Productions, Herald Ace, Nippon Herald Films.
- (1991). *Le tombeau d'Alexandre*. Suecia: Les Films de l'Astrophore La Sept, Centre National de la Cinématographie (CNC), Epidem.
- (1994). *Three Video Haikus: Petite ceinture, Tchaika, Owl Gets in Your Eyes*.
- (1996). *Level Five*. France: Les Films de l'Astrophore, Argos Films,

Canal+, La Sept Cinéma, Procirep, Cofimage, Centre National de la Cinématographie (CNC), Karedas, Groupement National des Cinémas de Recherche (GNCR).

----- (1998). *Immemory* (CD-ROM). Francia: Centre Georges Pompidou.

----- (1999). *Une Journée d'Andrei Arsenevich*. France: Icarus Films.

Resnais, Alain. (1955). *Nuit et brouillard (Noche y niebla)*. Francia: Argos Films.

----- (1956). *Toute la mémoire du monde*. Francia: Films de la Pléiade.

----- (1950–1953). *Les Statues meurent aussi*. Francia: Présence Africaine, Tadié Cinéma.

Richter, Hans. (1928). *Inflation*. Alemania: Hans Richter.

Ruttman, Walter. (1927). *Berlin, sinfonía de una gran ciudad*. Alemania: Deutsche Vereins-Film, Les Productions Fox Europa.

Varda, Agnès. (1954). *La Pointe Courte*. Francia: Tamaris Films.

----- (1961). *Cléo de 5 à 7*. Francia: Ciné-Tamaris.

----- (1974). *Daguerréotypes*. Francia: Ciné-Tamaris, INA, ZDF.

----- (1985). *Sans toit ni loi*. Francia: Ciné-Tamaris, Films A2.

----- (2000). *Les Glaneurs et la glaneuse*. Francia: Ciné-Tamaris.

----- (2002). *Deux ans après*. Francia: Ciné-Tamaris.

Vertov, Dziga. (1929). *El hombre de la cámara*. Unión Soviética: VUKFU.

Vigo, Jean. (1930). *À propos de Nice*. Francia: Gaumont-Franco-Film-Aubert