



IV Diplomado Documental de Creación

www.documentaldecreacion.com
Escuela de Comunicación Social
Universidad del Valle
Cali, 2011

UN CONCEPTO FUGITIVO NOTAS SOBRE EL FILM ENSAYO Por Antonio Weinrichter

[Capítulo del libro de A. Weinrichter (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, 2007]

Licenciado en Psicología. Diploma de Estudios Avanzados (DEA) sobre “El documental de compilación”. Profesor asociado de la licenciatura de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III. Imparte dos asignaturas: “Cine de autor” y “Formas no narrativas”. También imparte la asignatura “Historia del cine moderno” en la Escuela de Cine de la Comunidad de Madrid (ECAM) y un curso de posgrado sobre cine español en el Middlebury College (campus de Madrid). Es crítico de cine en el diario ABC.

UN CONCEPTO FUGITIVO: NOTAS SOBRE EL FILM ENSAYO

Antonio Weinrichter

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

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

UN CONCEPTO RECIENTE

La programación de festivales y museos sirve a menudo para que el comisario correspondiente haga algo más que levantar acta de una práctica establecida: merced a su particular combinación de obras y artistas puede contribuir a crear una tendencia o, como mínimo,

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

Entre las escasas tentativas que cabe mencionar se encuentra el muy parcial ciclo organizado en 2000 por Sylvie Astric en el parisino Centre Pompidou bajo la rúbrica 'Le film-essai: identification d'un genre', en donde se proyectaron títulos de Resnais, Marker, H. Jennings, Rossellini, Buñuel, Godard, Cavalier y la pareja Gianikian y Ricci Lucchi, sólo un par de ellos de producción reciente. El ciclo se acompañó de un folleto homónimo de veinte páginas con brevísimos textos de Patrick Leboutte y Alain Bergala.¹ Viene luego el simposio 'Stuff It' comisariado en Zürich por Ursula Biemann en 2002, bajo el patrocinio del Institut für Theorie der Kunst und Gestaltung y el Migros Museum. A diferencia del evento anterior, aquí el énfasis se pone en el *video-ensayo* y la lista de artistas representados es de carácter mucho menos canónico o histórico (Johan Grimonprez, Rea Tajiri, Walid Ra'ad, Birgit Hein, etc.). La publicación de acompañamiento, *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*, es también mucho más ambiciosa, al incluir textos de Christa Blümlinger, Hito Steyerl, Paul Willemen y Jörg Huber, entre otros, que abordan cuestiones teóricas sobre el desarrollo reciente del ensayismo en la era audiovisual (es decir, fuera de la Institución cine propiamente dicha). El evento más reciente del que tenemos noticia se celebra, de nuevo, en Francia y se concreta en una amplia retrospectiva organizada por el festival de cortometrajes Côté Court de Pantin en abril de 2005, bajo el sencillo título de 'Le essai filmé'. La programación se desglosa en veinte sesiones que proyectan un total de ochenta títulos. La nómina de cineastas y videoartistas representados es, por fuerza, amplísima, e incluye figuras como Pasolini, Godard, Marker, Pollet, Moullet, Garrel, Ioseliani, Depardon, Van der Keuken, J. Mekas, Varda ... y también Man Ray, Vigo, Straub, Duras, Brakhage, Genet, Mitry, Rouch o Kawase. Lo que en nuestra opinión contribuye quizá a dispersar la noción de ensayo, pues la convierte en una categoría demasiado abierta para resultar de utilidad; además, el fuerte sesgo francófono de la selección roza el chauvinismo, al ignorar casi por completo a los ensayistas alemanes y anglosajones. El

¹ Para evitar la acumulación de notas, y dado que en este capítulo tentaremos entre otras cosas un repaso a la literatura, remitimos a la bibliografía general que aparece al final del volumen para los detalles editoriales de los textos que se mencionen a continuación.

evento no genera una publicación pero sí un dossier de la revista *Bref* (también especializada en el cortometraje) con artículos de Jacques Kermabon y Nicole Brenez y una decena de análisis de títulos concretos.

Esta es la magra cosecha de eventos que han puesto sobre el tapete la noción del ensayismo cinematográfico, si bien de forma local, al tratarse de eventos puntuales que generan publicaciones de más difícil acceso que un libro convencional. Esta situación encuentra su correlato en la escasez de estudios dedicados a analizar específicamente el film-ensayo como categoría separada. La bibliografía que hemos compilado y que aparece al final de este volumen, sin grandes pretensiones de exhaustividad, parece demostrar que es un concepto relativamente nuevo. Dejando aparte los textos de André Bazin o Alexandre Astruc,² que siempre se mencionan como pioneros de la noción del potencial ensayístico del cine (más que de su concreción), los primeros estudios de carácter general no aparecen hasta los años 90 y muchos de ellos están en alemán, lo que ha limitado la difusión de esta noción más allá del área de influencia de este idioma.

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

² ...o el de Hans Richter, que hemos traducido en este volumen para hacer accesible por primera vez en castellano otro de los textos “fundadores” de la poética, o de la necesidad prontamente intuida, del film-ensayo.

³ Un síntoma de esta situación: en 1997 Alain Bergala propuso en el parisino Jeu de Paume un ciclo titulado ‘Essais de Jean-Luc Godard’. No lo hemos incluido entre los eventos mencionados arriba porque parece evidente que el acento se ponía más en Godard que en lo de ‘essai’, que es lo que interesa rastrear aquí. Por supuesto, Godard es una referencia clave en la emergencia de un concepto ensayístico del cine, como se verá abundantemente más abajo y a lo largo de los demás capítulos del libro.

teórico aplicado que se interna en el cine factual: de nuevo, el verdadero interés procede del cine-cine, no del documental, o el cine/video experimental, las verdaderas fuentes del ensayo.

En honor a la verdad, cabe decir que la noción (actual) de film-ensayo sólo puede aparecer de forma pertinente a partir de los años 80, a partir de una serie de títulos emblemáticos de Godard, Marker y del mucho menos conocido (fuera del área alemana) Harun Farocki. Si se me permite otra anécdota personal, aún recuerdo el impacto que me produjo la visión, con pocos meses de diferencia, de títulos como *Lettre à Freddy Buache* y *Scénario du film Passion*, dos ensayos godardianos de 1982, y de la markeriana *Sans soleil* en el festival de Berlín de 1983. No voy a presumir de haber intuido entonces la noción de ensayo, ni mucho menos, pero sí aprecié quizá por primera vez (entonces no veía muchos documentales) que el cine podía hacer algo más que contar historias. Y fueron piezas como éstas -sobre todo la de Marker y, en el ámbito germánico, *Bilder der Welt und Schrift des Krieges* ('Imágenes del mundo e inscripción de la guerra', 1988), de Farocki, unidas al auge del documentalismo *personal* norteamericano; las de Godard estaban demasiado sobrepasadas por el peso (literal) de su figura en pantalla como para que pudieran ser vistas como otra cosa que un nuevo y apasionante capítulo de su personal forcejeo con el cine-, fueron piezas como éstas, decimos, las que alumbraron la noción potencial de un cine-ensayo, tal y como se concibe actualmente, y tal y como se demuestra repasando la literatura.

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

un estudio de Thomas Tode sobre Van der Keuken, etc. Además, se traducen los textos canónicos de Richter, Bazin y Astruc, y se incluye uno conjunto de Alexander Kluge y Edgar Reitz sobre la relación entre la palabra y la imagen.⁴

Tras esta primera y definitiva aportación alemana, viene la anglosajona: el largo análisis de *Bilder der Welt und Schrift des Krieges* que publica Nora Alter en *New German Critique* en 1995; el estudio de Susan Dermody sobre la voz subjetiva en el documental, incluido en la antología de 1995 *Fields of Vision*; el artículo de Phillip Lopate de 1996 (también traducido aquí) en el que equipara la incógnita de la forma ensayo con la imagen de un inaccesible centauro; y hasta una antología de carácter menos académico como *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, también de 1996, incluye una sección que titula 'The Essayists'. A ello hay que añadir una serie de artículos de Michael Renov que serán recopilados después en una reciente edición de sus escritos, *The Subject of Documentary*, y algunos otros sobre video que incluye en la antología *Resolutions*, de 1996. Después la pelota vuelve al tejado germánico con la aparición en 1997 de la antología de Birgit Kämper y Thomas Tode sobre *Chris Marker Film-essayist*; en 1998, un estudio de Tilman Baumgartel sobre Farocki; y en 2001 uno de Christina Scherer sobre la vertiente ensayística de la obra de Ivens, Marker, Godard y Jarman.

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

⁴ Este desglose del libro de Blümlinger y Wulff debe mucho a Marta Muñoz, que ha traducido además tres capítulos del mismo para el presente volumen.

tanto por la abundancia de películas que rebasan la noción tradicional de documental como por el auge relativamente reciente del video como instrumento de exploración del mundo.

UN CONCEPTO ATRACTIVO

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

Entonces, ante la suma de todos estos factores, se podía pensar que estaba madura la noción y la praxis del ensayo cinematográfico. Y especular con un ideal: el ensayo podría ser una culminación del cine documental, cuya evolución le habría llevado a alumbrar una variante que llevaba en su interior, el ensayo podía verse como el horizonte al que había tendido el cine factual a lo largo de su variado desarrollo. Para algunos sería incluso algo más, una forma cuyo

alcance rebasaría la expansión del paradigma documental. Para Patrick Leboutte en *Ces films qui nous regardent*, el ensayo sería “le cinéma par excellence”, expresión reveladora del tono mesiánico que a veces es difícil evitar cuando se explora una forma nueva. El film-ensayo podría verse también como la expresión práctica de aquella intrigante noción lanzada por Catherine Russell de ‘etnografía experimental’, una ambiciosa denominación para una práctica cultural radical que, al desafiar los compartimentos estancos en los que se han mantenido separados modernismo y antropología, aúne el interés por la innovación estética y la observación social. Y, en fin, como escribe Nora Alter, el ensayo podría ser nada menos que la *urforma* reprimida de otros géneros cinematográficos:⁵ el horizonte al que tiende el cine para recuperar y cumplir su primordial vocación reprimida de generar conocimiento.

UN CONCEPTO PROBLEMÁTICO

Se hace difícil sintetizar una definición operativa del ensayo a partir de los intentos que conocemos, más allá de aislar una serie de estrategias recurrentes que iremos comentando. Nora Alter, por ejemplo, escribe: “Sean cuales sean los rasgos secundarios que pueda tener el ensayo como género, el rasgo básico que permanece es que precisamente *no* es un género, pues lucha por librarse de toda restricción formal, conceptual y social”.⁶ En un texto posterior intentará una descripción menos en negativo: el ensayo resiste toda clausura, su argumentación es no lineal y es abiertamente personal, todo lo cual, añade, le hace especialmente adaptable para el feminismo (?); y sus dos rasgos principales serían la autorreflexividad y el “uso equívoco de imágenes objetivas para establecer un discurso subjetivo”.⁷ Christina Scherer desglosa así los rasgos del ensayo: visión subjetiva (relacionada con los sueños, la imaginación y la memoria), puesta en cuestión de la posibilidad de representar la realidad, afirmaciones indecisas, narrativa no lineal fragmentada y con niveles de sentido múltiples, estilo híbrido y empleo de diferentes medios y formas, etc.⁸ Nicole Brenez, por su parte, postula cuatro *dimensiones* del ensayo filmico:⁹ la primera es una dimensión argumentativa, para hacer presente la cual basta que un film trabaje en “argumentar una tesis polémica, sea cual sea su modo demostrativo” (desde el film de tesis

⁵ Alter, *Projecting History. German NonFiction Cinema 1967-2000*, n. 17, p. 9. En realidad Alter se refiere a una noción sugerida por Reda Bensmaïa en *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*.

⁶ Alter, “The Political Im/perceptible in the Essay Film...”, p. 171.

⁷ Alter, *Projecting History*, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁸ Christina Scherer, *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*, Introducción, *passim*.

⁹ Nicole Brenez, “Quatre dimensions de l’essai filmique”, pp. 22-24.

hasta el cine de género “transgresor”); las otras tres las describe en función, respectivamente, de una dinámica formal, una forma histórica y un horizonte estético, lo que abre el abanico tanto que el ensayo acaba escapándose de entre las manos porque lo es todo título que queramos que lo sea.

Es el mismo problema que le encontramos a algunos textos incluidos en la antología *L'essai et le cinéma*: Jean-Louis Leutrat dice que merced a la función “meta” que tiene el ensayo, “todo *remake* es susceptible de adquirir una coloración ensayística”,¹⁰ al establecer una relación entre las dos versiones en juego... Sin duda, pero el problema al que nos enfrentamos, histórica y textualmente, es el de la dispersión de una forma y deberíamos trabajar en sentido contrario. La definición más restrictiva, el ensayo como ejemplo de documental personal, tampoco resulta satisfactoria; ignora las aportaciones del campo experimental y artístico, si bien ofrece la ventaja de superar la tradicional percepción del cine de no ficción como una práctica desprovista de interés estético. En todo caso, sí cabe considerar el *origen* del ensayo como una expansión del cine factual, para evitar definiciones tan abiertas y arbitrarias como para resultar irrelevantes. De igual modo que algunos estudiosos del ensayo literario vieron en él una forma apropiada y *moderna* de practicar la literatura filosófica, frente al modelo del tratado,¹¹ el ensayo fílmico podría encarnar las mismas virtudes frente al modelo del reportaje y el documental histórico tradicional.

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

¹⁰ Jean-Louis Leutrat, “Un essai transformé”, en Liandrat-Guigues y Gagnebin (eds.), *L'essai et le cinéma*, p. 239.

¹¹ El ensayo literario clásico era una especulación que “ponía de manifiesto un tipo de saber y una forma de escribir plenamente distinguibles de la humanista y la escolástica”. Francisco Sánchez Blanco (ed.) “El ensayo español. Vol. 2. El siglo XVIII”. Crítica, Barcelona, 1997. Pág. 54.

¹² Jacques Kermabon, “Penser en cinéma”, p. 19.

(auto)reflexiva. Este nudo gordiano parece ser la única conclusión que podemos establecer por ahora.

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

Fuera de la discusión enmarcada en la teoría de los géneros, el ensayo cinematográfico tiene otro tipo de problemas que podemos calificar *de recepción*. Un ensayo no es un film de ficción y no interesará a quienes sólo estudien dicho tipo de cine, salvo que venga firmado por un *verdadero cineasta* que es entonces, como decíamos que sucede con Godard, quien justifica el interés: Orson Welles, Pier Paolo Pasolini, Alain Resnais, Nanni Moretti, Wim Wenders... Por otro lado, se lee a menudo que el ensayo mezcla ficción y documental (es una forma de decir que no es ni una cosa ni otra); pero lo cierto es que los ensayos que conocemos no suelen

¹³ Brenez, “Quatre dimensions...”, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴ María Elena Arenas Cruz, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, p. 17.

utilizar formas ficticias o reconstrucciones dramáticas, si bien existen excepciones como *Level Five* (1996), de Marker. Salvo que se considere que cuando un cineasta se pone a sí mismo en escena, como hace Welles en sus ensayísticas *F for Fake* (1973) y *Filming Othello* (1978), esté haciendo ficción. Parece que la cosa es un poco más complicada; además eso significaría que Michael Moore, Alan Berliner, Nick Broomfield y demás figuras del documental performativo también hacen ficción al aparecer en o incluso protagonizar sus películas... Otra cosa son las películas collagísticas de Alain Resnais (*Hiroshima mon amour*, 1959) o de Dusan Makaveiev (*Ljubavni slucaj, Tragedija sluzbenice P.T.T./Un asunto del corazón*, 1967), que mezclan señalando los bordes (como hace el collage pictórico) bloques documentales y de ficción. Entonces se produce el efecto de que un tipo de material proyecta su sombra sobre el otro, modificando recíprocamente la lectura que hacemos de cada uno de ellos: ahí se introduce lo ensayístico que, como veremos, depende de ese tipo de lectura en segundo grado del material presentado.

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

La cosa no acaba ahí. Un ensayo puede venir firmado por un cineasta experimental como Jonas Mekas, uno de los creadores del film-diario, la forma autobiográfica del ensayo, en los diversos ‘volúmenes’ de sus *Diaries, Notes and Sketches* (1968-1985). Pero la endogamia de los estudios

¹⁵ Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge, Londres, 1999, pp. 154-155.

de vanguardia (forzada por su mismo carácter radical y oposicional a las formas dominantes del cine) parece dificultar que este tipo de trabajos se ponga en relación con un documental subjetivo, por ejemplo. Finalmente, videoartistas y figuras procedentes del mundo artístico tienden cada vez más en años recientes a filmar obras de carácter ensayístico: Sophie Calle (*No Sex Last Night*, 1992), Anri Sala (*Intervista*, 1998), Matt McCormick (*The Subconscious Art of Graffiti Removal*, 2001), John Smith (el tríptico *Hotel Room*, 2003) o Hito Steyerl (*November*, 2004) son sólo algunos ejemplos. Pero aquí la institución artística revela su carácter *externo* respecto a las tradiciones audiovisuales enumeradas anteriormente de forma mucho más dramática y evidente. De nuevo habría que invocar una noción global de la no ficción, en este caso de carácter no ya transversal sino casi literalmente multidisciplinar... El problema al que aludíamos de la difícil adscripción genérica del film-ensayo es fruto en realidad de una dramática dificultad de adscripción institucional.

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

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

"¿Qué es un *film-essai*? Es una película que no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente el cine como institución: género, duración standard, imperativo social. Es una

película “libre” en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que sólo le valdrá a ella. El documental, generalmente, tiene un tema, es una película “sobre”... Y este tema, por regla general, preexiste como tal en el imaginario colectivo de la época. (...) El *film-essai* surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas, sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Para el ensayista cinematográfico, cada tema le exige reconstruir la realidad. Lo que vemos sobre la pantalla, aunque se trate de segmentos de realidad muy reales, sólo existe por el hecho de haber sido pensado por alguien”.¹⁶

Bergala llega a sugerir que un verdadero ensayo inventa no solamente su forma y su tema sino, aún más, su referente: a diferencia del documental, que filma y organiza el mundo, el ensayo lo constituye. Es decir, no puede servir, por definición, de modelo de nada. Y la práctica del cine-ensayo se reduciría a una serie de casos singulares, no sólo porque la institución se niegue a integrarlos en su tradición sino porque lo son, necesariamente: lo único general que parece poder decirse de un film-ensayo es que cada película es... un caso particular. ¿Vale entonces la pena esforzarse en darle categoría de género a lo que esencialmente es excéntrico, fronterizo, a-genérico y singular? Parece que hemos llegado a una especie de círculo vicioso. Y ello justificaría que, como decimos, se hable menos del film-ensayo que de los ensayos *de* Godard o *de* Marker o *de* Farocki: en el caso del ensayo, la (imposible) política de géneros se traduce en una nueva edición de la política de los autores. Pero veremos que sí parece posible aislar algunas estrategias ensayísticas (la voz, el montaje, la dialéctica de materiales) y quizá un principio general, derivado del empleo de dichos recursos: el segundo grado o distancia con que se nos hace mirar y evaluar el material visual que se nos presenta.

IMAGEN, PALABRA, MONTAJE

Un obstáculo en la apreciación del cine-ensayo, supuesto que en esta forma debemos “oir” siempre la voz del ensayista, es que el cine se considera un medio eminentemente visual; por tanto, se dice, el cineasta debe “mostrar” en vez de “contar”. Este viejo prejuicio frente a la palabra, frente a los *talking pictures*, en el cine de ficción (que ha denunciado Sarah Kozloff), se combina en el caso del documental con la pesada herencia de la voz expositiva que llevó a proscribir el comentario. En fin, ya se sabe, una imagen vale más que mil palabras. Pero

¹⁶ Alain Bergala, “Qu’est-ce qu’un film-essai?”, en Astric (ed.), *Le film-essai: identification d’un genre*, p. 14.

supongamos que fuera al contrario. O mejor dicho, supongamos que esa potencia de la imagen fuera un problema. Que fuera necesario *rebajarla* para poder utilizarla, para analizarla o para convertirla en el instrumento de un análisis. Para evitar ese efecto-Medusa, merced al cual la imagen nos embruja, como dice Jan Verwoert,¹⁷ hay que establecer una cierta distancia con ella. Sólo entonces podremos pensar la imagen, pensar con la imagen, o construir incluso una imagen pensante: diferentes maneras de resumir el proyecto ensayístico.

La manera de convertir una imagen en algo manejable es utilizarla en segundo grado. Hay varios modos de establecer esta mediación. Son precisamente los modos que tiene el cine de producirse como ensayo, de “pensar”, y se encarnan en las técnicas que utiliza para modificar el valor y la potencia de la imagen: el comentario verbal y el montaje. En ambos casos el principio en juego es el del *montage*. Montaje entre palabra e 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.¹⁸ Esta dialéctica de materiales es la expresión a mayor escala del principio básico ensayístico: el montaje de proposiciones.¹⁹ Se alcanza así la condición necesaria para que el cine se produzca como ensayo: *volver a mirar* la imagen, desnaturalizar su función originaria (narrativa, observacional) y verla en cuanto representación, no leer sólo lo que representa. Por eso también se puede postular, aunque esto parezca debatible, que es necesario trabajar con imágenes ajenas. O trabajar con las propias como si lo fueran: esta idea se encuentra repetida en los más diversos ensayistas, de Mekas a Marker. Otros no se refieren explícitamente a esto pero expresan de otra forma la noción de volver a mirar; se refieren entonces a una forma de subordinar la imagen a un

¹⁷ Cf. Jan Verwoert, “Double Viewing: The Significance of the *Pictorial Turn* to the Critical Use of Visual Media in Video Art”, en Biemann (ed.) *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*.

¹⁸ Frente al montaje tradicional que borra sus huellas creando una ilusión de continuidad lineal, la yuxtaposición de materiales heterogéneos (por más que estos aparezcan “unificados” por el discurso verbal que conduce el montaje) resulta ostentosamente evidente. ¿Llama por ello la atención sobre el proceso de construcción de sentido? Sí, pero este carácter autorreflexivo no es necesariamente su única meta: el ensayo no busca tanto *deconstruir* el ilusionismo de la representación como *construir* un discurso reflexivo.

¹⁹ Aunque se pueda rastrear hasta Eisenstein, tomamos esta noción de Carl Plantinga, que la aplica al cine de no ficción. Cf. Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, 1997, pp. 151-152. A su vez Plantinga se remite a Paul Messaris, que habla de un *propositional editing* cuyos usos más comunes son los de comparar y contrastar, establecer analogías, inferir causalidad o generalizar.

discurso *posterior*: la imagen utilizada se retrotrae así a un *momento anterior*, creando pues la necesaria distancia con su sentido y función originales.

Vayamos por partes. Supongamos que decimos que no hay ensayo sin un comentario discursivo. Aquí, se nos dirá, estamos confundiendo ensayo con discurso verbal (deformación literaria), y estamos olvidando que el cine puede crear discurso por sus propios medios que no excluyen pero tampoco se agotan en la palabra. Puede crear incluso un discurso en primera persona.²⁰ Una película no necesita una voz en off literal para tener voz, o como se suele decir, una *mirada* (resulta significativo que se suele utilizar una metáfora visual y no verbal para expresarlo): en el caso del documental, habría que hablar de una dimensión ética a la hora de registrar el material, de los medios por los que se materializa una perspectiva o una argumentación, de la lógica que informa la organización y presentación del material...

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

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

²⁰ Ver al respecto el artículo de Bruce Kawin, “An Outline of Film Voices”, en donde establece cinco modos en los que el cine puede utilizar la primera persona: sólo en quinto y último lugar coloca el uso de la narración en off o del “sonido subjetivo”.

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

Centrémonos ahora en la pujanza argumentativa de la imagen sola. Como se ha preguntado Nicole Brenez, ¿puede una imagen ser un argumento?;²² y, ¿puede una imagen explicar, criticar, argumentar, demostrar, concluir y comentar?²³ Pensemos en las viejas sinfonías urbanas o avancemos hasta la imagen-tiempo de que habla Deleuze... Se puede pensar que los largos planos de *D’Est* (Chantal Akerman, 1993), por ejemplo, generan una imagen más compleja que una mera representación del mundo concreto; pero no sé si responden a las preguntas de Brenez. Para encontrar esa posible función *argumentativa* de la imagen hay que introducir la noción de estudio visual, que propone la misma Brenez en su texto de 1996 para denominar el trabajo que se produce cuando un cineasta escoge un objeto fílmico y lo estudia en profundidad, “un estudio de la imagen con los medios de la imagen misma”.²⁴ Pero para trabajar con la imagen, decíamos arriba, hay que rebajarla. Y a este respecto nos parece muy aleccionadora la alusión de Brenez a una idea de Roland Barthes contenida en su libro *S/Z*: el ‘modelo experimental’ reivindicado por el pensador francés en su estudio literario de la novela de Balzac es el *ralentí* cinematográfico, del que dice que “no es ni del todo imagen ni del todo análisis”.²⁵

²¹ Aquí seguimos la glosa de las ideas de Le Guinn que hace Susan Dermody en “The Pressure of the Unconscious upon the Image: The Subjective Voice in Documentary”, pp. 299-301.

²² Brenez, “Quatre dimensions...”, *op. cit.*, p. 23.

²³ Brenez, “L’Étude visuelle. Puissances d’une forme cinématographique”, p. 347.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Roland Barthes, *S/Z*, Le Seuil, París, 1970, p. 19. Citado en Brenez, “L’Étude visuelle...”, n. 8, p. 351.

Genial intuición ésta de Barthes: como demuestra un ejemplo (de nuestra cosecha) como la secuencia inicial de la entrega de premios de un título tan poco ensayístico a priori como *All About Eve* (*Eva al desnudo*, 1950), en donde Mankiewicz detiene la imagen para insertar sobre ella un comentario de inmediato efecto discursivo (Berlanga empleará el mismo recurso tres años después en *Bienvenido Mr. Marshall*), es necesario *frenar la imagen* para poder usarla, para poder mirarla. A cámara lenta o congelada, en efecto, una imagen empieza a ser algo más (¿o algo menos?) que una imagen: no la miramos en primer grado sino *en cuanto imagen*. Pero quizá tampoco esto llega a ser un ‘análisis de la imagen’; o quizá nos condena a pensar que el cine sólo puede hacer un estudio visual de sus propias imágenes. Brenez escribe con optimismo que el estudio visual anula “la división del trabajo entre arte y crítica” (p. 348). Pero cabe interrogarse sobre la posible dimensión analítica, y en último término *ensayística*, de esta forma, sobre su capacidad para producir sentido, para *decir algo* sobre, o a partir de, el material que manipula, y sobre si ese sentido será equiparable al que producen otros formatos que generan conocimiento (Brenez llega a decir que el modelo del estudio visual no es la crítica, el ensayo o la literatura histórica, pongamos por caso, sino nada menos que la investigación científica), y no al sentido evocativo que produce la poesía o la música.

La manipulación del flujo de la imagen es un caso particular del principio del montaje, el otro gran medio que tiene el cine para arrancar de la imagen otro sentido que su contenido literal. El concepto de estudio visual sería inseparable de este principio del montaje. Ésta es la otra gran pregunta que toca hacerse: ¿puede ser el ensayo una historia de moviola? ¿Es posible un cine ensayístico sin voz? El propio Marker se lo planteaba al comienzo de *Le fond de l'air est rouge*: “Habiendo abusado a menudo en el pasado del poder del comentario orientativo, he intentado por una vez de devolver al espectador, por medio del montaje, *su* propio comentario, es decir, su propio poder”. Curioso que el montaje se asocie con una mayor libertad del espectador, dada la vieja reticencia del documental (y del modelo de realismo baziniano) ante la manipulación de nuestra mirada que aquél propicia. Pero para hacer ensayo, ya lo decimos, hay que manipular la imagen, tratarla en segundo grado; hay que crear un espacio, una distancia, para *volver a mirar*. Ello se puede conseguir con la mediación de la voz; pero esa distancia se establece también de forma natural al trabajar con imágenes ajenas. Y del documental de compilación al *found footage* hay una amplia tradición de cine de apropiación, en el que siempre se ha visto una (pre)condición ensayística.

Pensemos entonces en la obra de cineastas como los americanos Ken Jacobs y Craig Baldwin, el alemán Matthias Müller, el húngaro Peter Forgács, el tándem italiano de Gianikian & Ricci

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

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

²⁶ Cf. al respecto Antonio Weinrichter, “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción”. En Jostexo Cerdán y Mirito Torreiro (eds.) *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid, 2005, pp. 43-64.

Reproduciendo el rechazo expresado veinte años antes respecto al arte pop, al que se acusó de complacencia -cuando no de fetichismo- respecto a los objetos que citaba, hay quien opina que el “simple remontaje” no produce necesariamente una crítica de la ideología contenida en las imágenes apropiadas. Ante la emergencia del *found footage* y del *scratch video* se dijo que la creciente apropiación de imágenes de la cultura de masas podría servir sólo para demostrar que la cultura de masas está... llena de dichas imágenes y para reforzarlas, para reduplicar las formas que se pretende criticar, antes que para construir un modo oposicional de representación. Por otra parte, y en sentido contrario, la descontextualización de imágenes de carácter trascendente o político (en los videoclips de la MTV, o en spots como aquél de IBM que utilizaba imágenes del Chaplin de *Tiempos modernos*) puede tener un efecto narcotizante sobre el espectador.²⁷ La nueva versión del *panem et circenses* no pasa por entretener para ocultar sino, al revés, por entretener mostrando repetidamente imágenes potencialmente movilizadoras hasta que dejan de serlo. Sin negar esta posibilidad, pensamos que fuera del ámbito de los medios dominantes la apropiación y el desmontaje pueden cumplir una función crítica, y que propician una lectura alerta y no de-sensibilizada de la imagen histórica; en ese sentido, resultan inseparables del proyecto ensayístico.

HISTORIA PORTÁTIL DE UNA FORMA

La historia -seamos más modestos: el *rastreo*- de la forma ensayo debe comenzar a hacerse a partir de la tradición documental, para ir luego enriqueciéndose con aportaciones, nunca sistemáticas, llegadas del campo del cine de ficción modernista (auto)reflexivo, el cine experimental y el videoarte. Una de las fuentes lejanas de esta forma podría ser esa confluencia del (aún casi por bautizar) documental y la vanguardia histórica que fueron las llamadas sinfonías urbanas de los años 20: el montaje que ordena el material en bloques tematizados puede ser visto hoy como una primera señal de una voluntad de arrancar al metraje factual de su mera condición indicial. Un precedente más intrigante es *Haxän (La brujería a través de los tiempos, 1922)*: Román Gubern escribe que “todavía asombra el gesto de audacia de Benjamin Christensen al inaugurar la fórmula del cine-ensayo” con este título.²⁸

²⁷ Ver al respecto Jeremy Welsh, “Scratch and the Surface. Contemporary British Video”, *Afterimage*, vol. 13/6, enero de 1986; Stephen Papsen, “The IBM Tramp”, *Jump Cut*, núm. 35, abril de 1990; y Felicia Feaster, “Montage”, *Jump Cut*, núm. 38, junio de 1993.

²⁸ Román Gubern, “Cien años de cine”, en Manuel Palacio y Santos Zunzunegui (eds.) *Historia general del cine*, volumen XII, Cátedra, Madrid, 1995, p. 278.

José Moure explica que su condición ensayística deriva de que combina, haciendo “imperceptibles las costuras, el documental y la ficción, la narración realista y la fantástica, la crónica y la fábula, documentos gráficos o referencias pictóricas y escenas interpretadas por actores”.²⁹ Es así como inaugura esa dialéctica de materiales e indefinición genérica que caracterizará al film-ensayo. Por otra parte, la expresión ‘punto de vista documentado’ que lanza Jean Vigo en 1930 para presentar una de las sinfonías urbanas más bellas, su *A propos de Nice*, podría haber servido de lema para la vocación ensayística del cine, al colocar en primer lugar la cuestión de la perspectiva personal de la enunciación y relegar el carácter documental a una posición *adjetiva*. Y hay quienes consideran que el primer ejemplo de ensayo es el corto *Inflation* (1928), de Hans Richter, quizá porque lo que trata de organizar por medio del montaje no son escenarios y ritmos urbanos sino ‘conceptos’: su tema es “el contraste entre el declinar de las personas y el aumento de los ceros”. Por esa misma época Eisenstein acaricia la idea de adaptar un *ensayo* de la densidad de *El capital*; en sus notas sobre el proyecto admite que todavía resulta complicado pensar en imágenes...

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

Estas primeras formulaciones, más o menos utópicas, dependían del paradigma del *montage*, sin duda un recurso básico -incluso por su analogía con el carácter asociativo del pensamiento-

²⁹ José Moure, “Essai de définition de l’essai au cinéma”, en Liandrat-Guigues y Gagnebin (eds.), *L’Essai et le cinéma*, p. 28.

³⁰ José Moure, “Le cinéma au banc d’essai”. Catálogo del festival Côté Court.

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

Lo que se echa en falta en este primer cine expositivo es un tono de voz distinto, menos tonante, por así decir, que rebaje el insoportable grado de autoridad epistemológica del comentario; y un modo menos férreo de yuxtaponer imágenes, que no las subordine tanto al comentario y permita, por ejemplo, interrogarlas o ponerlas en relación dialéctica con la palabra sin que pierdan su autonomía, en vez de limitarse a convocarlas como mera ilustración (tal y como seguirá haciendo el documental convencional posterior). Pero el procedimiento general es un antecedente del ensayo moderno, como ejemplifica el comentario de un título expositivo (por más atípico que sea) como ese "ensayo cinematográfico de geografía humana" -así se define en su cartón inicial- que es *Tierra sin pan* (1933). Un ejemplo de signo contrario, por prescindir insólitamente de todo comentario y emplear tan solo sonido diegético o procedente de emisiones de radio, es *Listen to Britain* (1942), de Humphrey Jennings, que pese a ser una obra rodada para contribuir al esfuerzo bélico, resulta notable por la ambigüedad

³¹ Citado en Jay Leyda, *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*, Hill and Wang, Nueva York, 1964, p. 65.

semántica de su encadenamiento de imágenes: no se nos impone una lectura unívoca del material, frente al modo expositivo habitual que no deja 'aire' a los lados del discurso.

El siguiente hito en la poética del film-ensayo cabe situarlo quizá en el movimiento documental francés de los años 50 que propone una renovación de las formas y sobre todo de los temas del género. Quizá porque en Francia el formato factual se consideraba *también* como un vehículo de expresión personal o porque los filmaban cineastas (como meritoriaje para acceder a la industria),

estos documentales de Resnais, Marker y Franju se distinguen por la forma en que desarrollan los temas elegidos. No buscan el interés social ni *formar a las clases populares* sino que eligen temas excéntricos o de carácter intelectual y reflexionan sobre ellos de manera oblicua: tantean el mundo real con la libertad del ensayo literario y a menudo la expresión de una inteligencia pensante o poetizante prima sobre lo expositivo. Noël Burch escribe que Georges Franju es el "único" que ha sabido crear "verdaderos-films-en-forma-de-ensayo, perfectas meditaciones sobre argumentos de no ficción";³² si bien la dialéctica de materiales de *Hôtel des invalides* (1951) y su clara intencionalidad política que rebasa lo informativo no bastan para convertirle a nuestro juicio en un ejemplo tan depurado como *Nuit et brouillard*.

Y hay que pensar en *Lettre de Sibérie* (1958), de Marker, que le sirvió a André Bazin para anticipar la forma ensayo en un famoso texto en donde intuye la idea de una nueva forma de montaje: "Chris Marker trae a sus films una noción absolutamente nueva del montaje, que yo llamaría horizontal, en oposición al montaje tradicional que se realiza a lo largo de la película, centrado en la relación entre planos. En el caso de Marker, la imagen no remite a lo que la precede o a la sigue, sino que en cierto modo se relaciona lateralmente con lo que se dice de ella. Mejor aún, el elemento primordial es la belleza sonora y es desde ella de donde la mente debe saltar a la imagen. El montaje se hace del oído al ojo".³³ Unos años antes Astruc había escrito otro texto muy citado sobre la cámara pluma en el que postulaba la idea de una escritura personal, una precondition del ensayo, y soñaba con un cine que se convirtiese "en un medio de escritura tan flexible y sutil como el del lenguaje escrito".³⁴ Pero Astruc no llevó a cabo esta idea en su cine posterior (como tampoco Rivette, pese a haber afirmado en su

³² Noël Burch, *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1970, p. 167 .

³³ André Bazin, "Lettre de Sibérie", *France-Observateur*, 30 de octubre de 1958. Citamos por la traducción que aparece en *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*, edición a cargo de N. E. Mayo, M. Expósito, E. R. Mauriz. Ed. de la Mirada, Barcelona, 2000, p. 36.

³⁴ Alexandre Astruc, "Nacimiento de una nueva vanguardia: la Cámara-stylo". Traducido en Joaquim Romaguera y Homero Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, 1998, pp. 220-224.

famoso texto sobre *Viaggio en Italia* que el ensayo le parecía el lenguaje mismo del arte moderno); y la influencia de su utópico texto se concretó sobre todo en la emergencia de un cine liberado de las tiranías de la narración genérica clásica, un cine a veces denominado precisamente *de escritura*, que desarrollarían los directores de las nuevas olas de los años 60.

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

Pero si el *vérité* congela la evolución del film-ensayo durante dos décadas, la forma recibe imprevistos refuerzos desde campos externos e incluso contrapuestos a la no ficción, como son el cine de autor y el cine experimental. Quizá era necesaria esta transfusión de preocupaciones estéticas diversas para alumbrar el ensayismo fílmico; quizá no hubiera podido nacer nunca dentro del ámbito documental, cuya problemática relación con la objetividad le hizo desconfiar largamente de toda perspectiva personal, justo la que privilegian -de muy diversa manera- los dos tipos de cine mencionados. Cuenta además un factor añadido: el cine de autor es más *noticia* que el documental. Y así sucede que, cuando surge del canon de los cineastas de ficción, que se interrogan por la representación de lo real y añaden a la receta el condimento de la autorreflexividad, el ensayismo parece siempre más plausible, y más digno de interés, que como categoría segregada desde el ámbito de la no ficción; y bien es cierto que los documentalistas *puros* han tardado en inscribir en su trabajo elementos como la subjetividad, la ambigüedad y la no clausura discursiva que *repugnan* a cierta concepción ortodoxa de la práctica documental.

Sea como sea, en detrimento de la figura y de la obra de Chris Marker, sin duda debido a que éste trabaja casi exclusivamente en el ámbito del cine de no ficción, y pese al pronto reconocimiento que recibe de Bazin, se ha solido adjudicar la paternidad del ensayo a los cineastas de ficción que han tendido puentes hacia la orilla del documental. Como Roberto

Rossellini, que en 1963 abjura del cine para dedicarse a producir para televisión “obras que difundan el conocimiento”, como la serie *L'età del ferro* (1964), con las que, según Ángel Quintana, Rossellini “inventa el cine ensayo”.³⁵ Si bien estos trabajos del cineasta, ahora teleasta, utilizan el reciclaje de materiales para proponer un cine de ideas, y aún aceptando con Quintana que postulan una nueva relación con la imagen, en nuestra opinión su didactismo -el tono de la voz que emplean- los hace más cercanos a lo que Aullón de Haro denomina géneros científicos (como el tratado) que al género ensayístico, que es de carácter ideológico-literario. Precisamente el ensayo se mueve en lo concreto y se caracteriza históricamente por rechazar el sistematismo al que aspira el ambicioso proyecto rosselliniano.

Por la misma época en que Rossellini se cambia de orilla, Pier Paolo Pasolini realiza un film que supone una experiencia única en su carrera, *La rabbia* (1963); como no sigue por ese camino este experimento suele quedar aparcado en los estudios sobre su obra hasta fecha reciente en que se recupera como ejemplo pionero de film-ensayo.³⁶ El propio Pasolini lo define así en un artículo publicado en *Paese sera*: “Mi ambición era la de inventar un nuevo género: un film que fuera un ensayo poético-ideológico”. Se trata de un film de montaje ensamblado a partir de un material bruto de 90.000 metros de noticieros, material “increíblemente banal y completamente reaccionario”; un desfile de imágenes desoladoras sobre las que Pasolini coloca una reflexión personal de carácter elegíaco, un “canto fúnebre” sobre la Humanidad, en expresión de Tode, lleno asimismo de *rabbia* política. También en Italia rueda Orson Welles en 1958 *Portrait of Gina*, un extravagante retrato de la diva Lollobrigida, quien apenas aparece entrevistada por el director al final. Lo mismo que aparta a esta insólita pieza del reportaje convencional -las digresiones del narrador Welles, nunca más conspicuo en su presencia, ocupan casi todo el espacio- es lo que la convierte en una primera muestra de los “ensayos filmados” que el cineasta irá entregando de forma guadianesca en años sucesivos. El propio Welles proclamaba así en 1958 el carácter ensayístico de este proyecto: “No es en absoluto un documental; es un ensayo, un ensayo personal. Está dentro de una línea periodística; soy yo mismo proyectado sobre un tema dado: Lollobrigida y no lo que es ella en realidad; y es más personal incluso que un punto de vista, es verdaderamente un ensayo”.³⁷

³⁵ Ángel Quintana, *Roberto Rossellini*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 237.

³⁶ Véase el artículo de Thomas Tode, “L’ange de la beauté: Critique et utopie dans *La Rabbia*, Pier Paolo Pasolini”, incluido en la bibliografía. De él procede la cita de Pasolini que viene a continuación.

³⁷ Citado en Santos Zunzunegui, *Orson Welles*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 280. El libro contiene un completo estudio de la obra de Welles para televisión y en formatos no industriales, en donde se alojan muchas de sus tentativas ensayísticas.

Pero si todos estos ejemplos se han considerado notas a pie de página en la obra de sus autores, hasta su reciente recuperación para una poética del ensayismo, es ya un lugar común desde mediados de los años 60 referirse al carácter ensayístico que adopta el cine de Godard en su progresivo alejamiento de la ficción convencional, o autorista. Fue sin duda él quien primero llevó a la práctica la utopía soñada por Astruc no en el artículo que siempre se cita sobre la *cámara-stylo*, sino en otro posterior, "L'Avenir du cinéma" (1948), en donde anticipaba un futuro en el que la cámara reemplazaría a la pluma generando un cine cuyo lenguaje "no sería el de la ficción, ni el de los reportajes, sino el del ensayo".³⁸ Un título como *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) sigue resultando sorprendente a este respecto. Al amplio repertorio de *intervenciones* habituales en los anteriores films godardianos, se añade en éste la continua presencia de un comentario (susurrado por el propio Godard: ¿cabe mejor encarnación del carácter personal del ensayismo?) que se plantea reflexiones sobre la representación que nos está proponiendo. Y esas reflexiones son de carácter dubitativo, tentativo, eminentemente ensayístico. La voz de Godard dice "mi pensamiento divide tanto como una", "no puedo sustraerme a la objetividad que me aplasta ni al subjetivismo que me exilia", "es preciso que escuche, es preciso que mire a mi alrededor más que nunca"... Pero, prosigue, "cada vez hay más interferencias entre la imagen y el lenguaje", "¿cómo rendir cuenta de los sucesos?", "¿hablo demasiado fuerte? ¿Miro desde demasiado lejos o desde demasiado cerca?". Y mi pasaje favorito, "Son las 16:45. ¿Haría falta hablar de Juliette o del follaje de los árboles? Como es imposible hacer las dos cosas realmente a la vez... digamos que ambos temblaban suavemente en el atardecer de octubre".³⁹ Soliloquios como estos puntúan toda la acción del film hasta ser algo más que digresiones de un narrador inseguro: se dice que un film como éste es metaficción (no porque aluda a otra ficción sino a su proceso de construcción) pero el grado de autorreflexividad del narrador es tal que casi cabe calificarlo de metaensayo (?): Godard no sólo habla en primera persona sino que se pregunta cómo debe hablar o filmar; aunque adopte la forma de una reflexión a posteriori sobre las imágenes, se sitúa en el (inimaginable) lugar anterior al comienzo del acto de hablar, de narrar, de representar... o de filmar un ensayo. Luego Godard hará otras reflexiones *after the fact* en forma de 'guiones' sobre películas ya rodadas, como su hermoso *Scénario du film Passion* (1982). Pero eso pertenece a una segunda etapa de su relación con el cine-ensayo, ya más fuertemente anclada en el redescubierto principio del *montage*, que llega a incorporar al interior del plano gracias a las facilidades que le ofrece la sobreimpresión en video. Una

³⁸ Citado en Jacques Kermabon, "Penser en cinéma", p. 20.

³⁹ Citamos por el guión publicado en Jean-Luc Godard, *Cinco guiones*, Alianza, Madrid, 1973.

técnica de la que dirá, poco antes de culminar sus *Histoire(s) du cinéma*: “Las posibilidades de crear una relación entre dos imágenes son infinitas”.

El cine experimental parecería una fuente improbable del ensayismo, dado que se rige por principios como la autonomía de la forma (la imagen como materia) y ha exhibido una cierta voluntad implícita, como ha señalado Paul Arthur, de existir “fuera de la Historia”, en un ámbito más estético que social. Pero otro principio del cine de vanguardia ha sido el despliegue de la *auto-expresión*, y ese repertorio de formas de decir Yo en un cine de factura artesanal sí constituye una base para el ensayismo, sobre todo cuando el cineasta-artista se plantea reflexionar sobre su lugar en el mundo o su identidad, se considere sujeto histórico o no. P. Adams Sitney ha escrito⁴⁰ sobre la corriente autobiográfica del cine de vanguardia pero los ejemplos que propone (Stan Brakhage, Hollis Frampton, o el autorretrato de Jerome Hill, *Film Portrait* (1970), que comienza con Hill ante el espejo diciendo, “Este es el yo que soy”) caen más de lado biográfico -por muy alejado del *biopic* que sea el resultado- que de lo que consideramos ensayístico: el ensayo no consiste tanto en ‘contar la vida’ de uno como en hablar *desde uno mismo*. Alguien ha definido el ensayo como una fusión del documental y el autorretrato; y sin embargo pensamos que el punto de vista personal sobre el mundo que ofrece el ensayo no conduce necesariamente a un retrato propio, que sin embargo puede emerger en el proceso de forma indirecta, como en el caso de ese maestro de la ocultación que es Marker.⁴¹ Curiosamente, Paul Arthur interpreta el ensayo vanguardista en un sentido radicalmente opuesto, asociándolo a una resurgencia de la Historia en una práctica que se había mantenido ajena a la misma.⁴²

Ambas tendencias, la biográfica y la inscripción del autor no sólo en el texto sino en el mundo histórico, se funden triunfalmente en la serie de films de Jonas Mekas englobados bajo el título común de *Diaries, Notes and Sketches*, en donde revisa el material que había venido filmando desde su llegada a Estados Unidos en 1949. Mekas superpone diversas reflexiones sobre su metraje de archivo personal con una dicción muy idiosincrática, privada, vacilante (como si fuera, literalmente, pensando sobre la marcha) y elegiaca. En *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) evoca la experiencia del exiliado, “¿Sabes lo que es pasear por Times Square y percibir de repente un olor que te lleva... a casa?”. Y en *Lost Lost Lost* (1976), sobre imágenes de una reunión neoyorquina de exiliados lituanos, “Ahora os miro desde la distancia.

⁴⁰ P. Adams Sitney, “Autobiography in Avant-Garde Film”.

⁴¹ Ver al respecto Josetxo Cerdán, “El misterio Christian François”.

⁴² Paul Arthur, “The Resurgence of History and the Avant-Garde Essay Film”.

Multitudes, cada sábado por la tarde. Os miro. Hey, y vosotros pensábais que todo esto iba a ser algo temporal"... Lo que *inventa* aquí Mekas es la forma diario, su particular manera de solucionar un dilema que describía en una conferencia pronunciada en 1972, a la que tituló precisamente *The Diary Film*: "Por supuesto, a lo que me enfrentaba era al viejo problema de todos los artistas: fundir la Realidad y el Yo, para emerger con esa tercera vía (*third thing*)".⁴³

Un diario no es necesariamente un ensayo, como tampoco lo es una autobiografía, pero Mekas los *escribe* de una forma eminentemente ensayística, con su tendencia a la digresión, la dispersión, la incertidumbre y la fragmentación. Adams Sitney, que sorprendentemente sólo menciona a Mekas en una coda de su repaso a la autobiografía vanguardista, escribe perplejo: "En *Lost Lost Lost* (...) [Mekas] repite, "Yo estaba allí, grabándolo todo con mi cámara". Pero uno se queda sorprendido por el registro elíptico, personal, fragmentado de esa supuesta totalidad. Si se refiere, como parece, a la vida de los lituanos exilados de su película, debe ser una afirmación irónica, pues no registra casi nada de la misma. Lo único que vemos es su nostalgia y soledad".⁴⁴ Pero son esos 'defectos' de registro de Mekas (menos atento a "los hechos" que a su reacción a los mismos) los que apartan su trabajo del documental histórico y lo sitúan firmemente en lo ensayístico. Como ha sabido ver Michael Renov en su análisis de dicho film, si el documental mira al mundo externo, la "mirada del ensayista se ve atraída hacia dentro con igual intensidad. Y esa mirada hacia dentro explica el carácter digresivo y fragmentario de lo ensayístico...".⁴⁵ Hay otra cosa que aporta Mekas a la génesis del ensayismo con este experimento de volver a mirar en su baúl de los recuerdos: descubre el increíble efecto -expresivo, emotivo, dialógico- que produce la superposición de una narración reflexiva sobre material de archivo originado por él mismo (en este caso las imágenes son suyas pero sabemos por Marker que el paso del tiempo te condena a tratar el material propio como si fuera ajeno).

Por supuesto, para cuando Mekas comienza a ensamblar sus diarios, el cine de metraje encontrado o *found footage* tiene ya una cierta tradición dentro del cine experimental, si bien trabaja con materiales mucho más diversos que los *home movies* o películas de artista propias que utiliza Mekas. Además, no suele emplear, todavía, el recurso del comentario en primera persona *actuando* sobre el metraje, pues en esta primera fase la voluntad que anima el *found footage* es de carácter deconstructivo o meramente apropiacionista. Por eso pensamos que

⁴³ Texto recogido en P. Adams Sitney (ed.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York University Press, 1978.

⁴⁴ Sitney, "Autobiography...", *op. cit.*, p. 245.

⁴⁵ Michael Renov, "Lost Lost Lost: Mekas as Essayist", recopilado en *The Subject of Documentary*, p. 85.

Mekas anticipa, como efecto colateral de su proyecto diarístico, toda una tendencia posterior del cine de no ficción: la utilización de metraje encontrado con una voluntad ensayística. *Found footage* y ensayo son dos términos que suelen aparecer unidos, si bien el primero designa tanto una técnica (la apropiación) como una clase de textos, los contruidos con material ajeno. Por supuesto, la utilización de material de archivo tiene siempre una deriva ensayística (o cuando menos analítica) pues propone un ‘volver a mirar’ que arranca a la imagen de su contexto y sentido originales, con lo cual modifica su carácter literal de representación; por eso hemos considerado antes el cine de compilación como una fuente de los recursos del cine-ensayo. No pocos de los estudiosos que se interesan por estos temas coinciden en afirmar que el *found footage* es “axiomático para el proyecto ensayístico”.⁴⁶

Volvamos al terreno del cine de no ficción. Si la escuela francesa de ensayistas está bien documentada, no puede decirse lo mismo de la escuela alemana que empieza a hacerse notar en los años 80, lamentablemente sólo dentro del ámbito de la lengua germánica, cuya dificultad de comprensión (y en el caso del ensayo hay que entender bien lo que se dice) dificultó su acceso. En el primer estudio global dedicado al tema, Nora Alter achaca esta invisibilidad del documental alemán, de puertas adentro, al dominio ejercido por la figura de Leni Riefenstahl (si los documentalistas ingleses tenían que matar al padre Grierson, los alemanes -dice Alter- debían enfrentarse a esa “madre devoradora”), así como, de puertas afuera, al interés suscitado por el rutilante Nuevo Cine Alemán que resultó en la exclusión del cine de no ficción.⁴⁷ Sea como sea, el caso es que aún hoy sigue siendo un ilustre desconocido el corpus de obras firmado por Harun Farocki, Alexander Kluge, Hartmut Bitomsky o Helke Sanders, así como las incursiones fuera de la ficción de Hans Jürgen Syberberg, Werner Herzog (aunque este cineasta viajero tiene poca alma de ensayista) o Wim Wenders (algún título suyo ha corrido mejor suerte, caso de *Tokyo-ga* (1985), que llegó a estrenarse en España). Configuran un modelo de cine-ensayo que para Alter aparece vinculado al proyecto “violentamente interrumpido” de la vanguardia histórica (Richter (siempre), Walter Ruttmann, *Menschen am Sonntag*, etc.) y que comenzaría con la declaración de Hamburgo de 1979, en donde se sugería la necesidad de establecer una síntesis entre el cine narrativo y el documental reflexivo.⁴⁸

⁴⁶ Cf. Arthur, “The Resurgence of History and the Avant-Garde Essay Film”, *op.cit.*, p. 66.

⁴⁷ Alter, *Projecting History...*, *op. cit.*

⁴⁸ *Ibid.*, n. 17, p. 8.

A falta de conocer, por ejemplo, el prolífico trabajo de Kluge para televisión, nos detendremos brevemente en la otra gran figura de esta escuela, Farocki, siquiera porque su cine ilustra un tipo de ensayismo muy distinto al que se suele tener en mente. Las películas que le conocemos no privilegian lo subjetivo sino que se presentan como severos análisis de la ideología contenida en las imágenes generadas por diversas instituciones: el ejército, la publicidad, las cámaras de vigilancia de centros comerciales o prisiones... En ese sentido, puede decirse, como escribe Volker Pantenburg, que en su cine, “la teoría se hace literal, desarrollándose *a la vista*, a través de una observación precisa: *theorein*. Se pueden describir los films de Farocki como teoría hecha en el medio del cine, teoría filmica en sentido literal, lo que resulta un término más preciso que el desafortunado de film-ensayo”.⁴⁹ Un elemento importante de este proyecto teórico de Farocki es que, a partir de cierto momento, decide trabajar sólo con imágenes ajenas, decisión que explicaba así en las notas de prensa de su título más conocido, *Imágenes del mundo e inscripción de la guerra*: “No hay literatura ni crítica lingüística sin un autor que critique el lenguaje existente. Con el cine pasa lo mismo. No hay que buscar imágenes nuevas y nunca vistas, sino que se deben tomar las imágenes que están a mano y trabajar con ellas de modo que se conviertan en nuevas. Hay varias formas de hacer esto. La mía es buscar el significado sumergido, limpiando el detritus de las imágenes”.

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

En la década de los 80 se empiezan a percibir en el ámbito documental una serie de cambios que abren la vía de lo ensayístico. Por un lado Marker ‘retorna’ tras quince años de anonimato en el cine colectivo militante (los años SLON) y recupera su trono de gran ensayista del cine

⁴⁹ Volker Pantenburg, “Visibilities. Harun Farocki between Image and Text”, en *Harun Farocki. Nachdruck/Imprint, Texte/Writings* (edic. bilingüe), Lukas & Sternberg/Vorwerk 8, Berlín/Nueva York, 2001, p. 20.

⁵⁰ Citado en Pantenburg *op. cit.*, p. 24.

con *Sans soleil*, un título inagotable que es, a la vez, intransferiblemente markeriano y el modelo por el que pasa la noción moderna de cine-ensayo. Pero si su influencia sobre la institución documental es, en todo caso indirecta, de todos modos se percibe dentro de la misma un giro inédito hacia la reflexividad. Anteriormente se solía considerar ésta exclusivamente en términos de *auto-reflexividad*: se señalaban los títulos que desafiaban la noción de verosimilitud que sustenta el “efecto de realidad” del documental y se resaltaban los recursos que ponían en evidencia los procesos de *producción de sentido* de una práctica que siempre había tratado de ocultarlos. Un ejemplo que se ponía de este tipo de documental reflexivo era *Lettre de Sibérie*, con su famosa secuencia que superpone a un mismo metraje tres comentarios o lecturas de distinto sentido ideológico. Pero, además de este tipo de operaciones metadocumentales, ahora se percibe un tipo de subjetividad reflexiva de carácter distinto. Así lo detecta Jay Ruby en fecha tan temprana como 1977; tras observar que el documental no había sido un marco para “explorarse a sí mismo”, como sí lo habían hecho los diaristas de la vanguardia o los cineastas-autores, escribe: “Hay películas que hablan de la familia y la cultura del cineasta. Su contenido viola las normas del documental tradicional al tratar abierta y directamente los intereses personales del autor. Como muchos de estos directores proceden de la tradición documental, no emplean las convenciones del cine de autor personal, sino que utilizan el estilo documental”.⁵¹

Esta temática nueva dentro del documental viene acompañada de un cierto grado de autorreflexividad pues, como dice Ruby, “es imposible revelar al productor sin revelar el proceso (de producción)”. Pero esto es una consecuencia inevitable, no la intención principal que anima a estos documentales personales que empiezan a proliferar, en Estados Unidos sobre todo, hasta convertirse en la tendencia dominante de la vertiente menos *mainstream* de esta práctica, si bien cuenta con títulos tan conocidos, y emblemáticos, como *Sherman’s March* (1986), de Ross McElwee, o *Roger and Me* (1989), de Michael Moore. Pero hay muchos más y su abundancia tiene bastante que ver con la emergencia del multiculturalismo y los discursos de género: se privilegian los textos identitarios en los que el documentalista habla en primera persona desde la pertenencia a una minoría sexual, racial o cultural, a un colectivo perseguido, etc. Títulos como *Joyce at 34* (Joyce Chopra, 1973), *Nana, Mom and Me* (Amalie R. Rotschild, 1974), *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1978), *Far from Poland* (Jill Godmilow, 1984), *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990), *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991), *Complaints of a Dutiful Daughter* (Deborah Hoffman, 1994) y *Nobody’s Business* (Alan

⁵¹ Jay Ruby, “The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film”, p. 72.

Berliner, 1996) son sólo algunos de los ejemplos más citados de esta *autoinscripción* del documentalista que propicia una inédita fusión del documental con la autobiografía, de la historia con un discurso personal. Incluso el cine antropológico se contagia de esta subjetividad, a partir de la irrupción de Trinh T. Minh-ha con obras postcoloniales como *Reassemblage* (1982). Anteriormente el documental etnográfico sólo había inscrito la participación del investigador como un medio de validación científica (había que incluir en la ecuación la interferencia del observador) y por eso hay quien considera que títulos como *The Ax Fight* (Timothy Asch, 1971) y por supuesto algunos de Jean Rouch son un precedente del ensayo. Pero quizá la vertiente moderna de esta forma se aprecia más cabalmente en *Reassemblage*, que comienza con estas famosas palabras de Minh-ha, “No quiero hablar sobre, quiero hablar *cerca de...*”; o en el similar posicionamiento inicial del narrador de *The Good Woman of Bangkok* (Dennis O’Rourke, 1991).

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

humana. Toda memoria, vino a decir, posee una impregnación emocional y una calidez subjetiva, que se desvanece cuando se transmuta en mera cuantificación estadística”.⁵²

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

El último afluente que alimenta el rico caudal del ensayismo contemporáneo viene de fuera de la Institución cine y de hecho encarna una institución distinta, la artística: es lo que algunos llaman video-ensayo. Con la alusión al soporte no se establece sólo una distinción con el celuloide (de hecho, el ‘cine’ documental e incluso el experimental utilizan desde hace tiempo el video de forma creciente) sino que se marca la influencia de una tradición distinta, la del audiovisual de museo. El video también es más accesible, no requiere una estructura industrial ni siquiera un equipo técnico, lo que facilita una mayor autonomía de la producción y lo pone

⁵² Cf. Román Gubern, “Las desmemorias de la memoria”, en *Lugares de la memoria*, Espai d’Art Contemporani de Castelló-Ed. Generalitat Valenciana, 2001, p. 191.

⁵³ Cf. Christian Keathley, “Trapped in the Affection Image”, en Elsaesser, Horwath y King (eds.) *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 70s*, Amsterdam University Press, 2004, p. 302.

al alcance no sólo de los artistas sino de todo aquel que quiera experimentar o simplemente expresarse, favoreciendo el desarrollo de formas caseras como el diario, el autorretrato y el *home movie* de mayor o menor ambición ensayística.

El audiovisual entró en el museo de la mano del video, un formato que enseguida fue abducido por los artistas pese, o gracias, a su inferior calidad 'estética' en comparación con el celuloide, lo que hacía su imagen más manipulable (menos respetable) y lo convertía en un instrumento analítico, casi *clínico* (su baja fidelidad le permitía establecer una distancia crítica con la imagen).⁵⁴ Abundaron primero las acciones simbólicas (Wolf Vostell, Nam June Paik) hasta que el advenimiento del videoarte propició el paso de la fase conceptual a la *performance* (Vito Acconci) y, superado el fetichismo por el soporte (y el narcisismo de que habla Rosalind Krauss), se afrontó la cuestión de la proyección (es decir, la puesta en escena del monitor en el espacio museístico) y se llegó a la narración e incluso, últimamente, se descubrieron las posibilidades de la *inartística* forma documental que en muchos casos sustituye al anterior énfasis en la instalación o se funde con ella (como sucede en las obras multicanal de cineastas como Chantal Akerman, Marker y Farocki). Una videoartista como Hito Steyerl llegaba a afirmar recientemente que "las estrategias documentales se consideran uno de los rasgos más importantes del arte contemporáneo";⁵⁵ para precisar luego que este fenómeno de inmersión en lo documental no sólo se produce a través de producciones de carácter reflexivo y experimental, que al fin y al cabo estarían en su lugar en un museo, sino de documentales en el sentido *duro* de la palabra, de carácter didáctico y realista. Pero lo cierto es que, en muchos casos, cuando un artista hace un documental lo que le sale es un ensayo. Así lo demuestra una obra de la propia Steyerl como *November* (2004), en donde utiliza imágenes de un viejo film amateur suyo de artes marciales, de otros de Russ Meyer, Bruce Lee y René Viennet, y diversas filmaciones documentales, para proponer un complejo discurso sobre la memoria, la amistad y la política concretado en un análisis de la imagen.

La aparición de material documental en un contexto de arte ha generado un animado debate del que son síntoma publicaciones como la mencionada *Stuff It*. La editora Ursula Biemann considera el video-ensayo como una fusión o un puente entre arte, teoría y crítica práctica. Reconoce que el origen de esta forma está en una obra como *Sans soleil*, que marca la emergencia de una práctica 'post-estructuralista', el cine-ensayo; si bien afirma que el video-

⁵⁴ El propio Godard, viejo converso al nuevo formato (piénsese que *Numéro deux* data de 1975), dice que "en video la imagen es menos buena pero es más fácil trabajarla".

⁵⁵ Hito Steyerl, "La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico", incluido en el catálogo de la exposición "*Ficcions documentals*", Fundació "la Caixa", Barcelona, 2004, p. 23.

ensayo marca una confluencia distinta situándose (de nuevo) *entre*, entre el documental y el videoarte. Demasiado experimental para la Institución documental, demasiado social para la Institución arte, esta ambivalencia es aprovechada por los videoensayistas, dice Biemann, para desarrollar la cualidad del ensayo de “mediador entre diferentes espacios y prácticas culturales”.⁵⁶ Quizá el texto más intrigante de los aquí recopilados sea el de Christa Blümlinger,⁵⁷ que apunta al futuro del ensayismo audiovisual extrapoliándolo fuera de la pantalla ‘monocanal’ hacia el llamado *screen art*; partiendo del trabajo museístico de Farocki, explora el nuevo contexto visual de la galería (que propone una nueva distancia respecto a la imagen), el pasaje de los medios analógicos a los digitales y las nuevas articulaciones del montaje (del *corte* del montaje de cine a la *mezcla* de la edición en video; el montaje entre pantallas múltiples, etc.). Así es cómo el nuevo contexto artístico puede actualizar algunas de las potencialidades de la forma que nos ocupa. Por no hablar de las posibilidades de los nuevos medios: la interactividad, la intertextualidad literal y la arborescencia del hipertexto... Pensemos en *Immemory* (1997), el cd-rom decididamente rizomático y lleno de hermosos vericuetos de Chris Marker. Pero debemos detenernos aquí porque no sabemos cómo será este nuevo ensayo postcinematográfico; de hecho, todavía no sabemos bien qué cosa es el cine-ensayo...

A MODO DE CONCLUSION

Hemos repasado los diversos avatares del concepto del cine-ensayo y esbozado una pequeña crónica de algunos de los hitos que han permitido postular su existencia como manifestación histórica, y no como modelo abstracto o género teórico. Otra cosa es llegar a una definición del ensayo como clase de texto distintiva; quizá haya que limitarse a considerarlo como una tendencia, un modo, que exhibe un cierto grupo de películas, o que se hace presente sólo en determinados segmentos de una película: un film de ficción o un documental puede volverse parcialmente ensayístico, como ocurre, respectivamente, cuando se oye al narrador en *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001) o en el comienzo de *Roger and Me*.

Pero persiste el atractivo de la noción de ensayo, que ha llevado a tentarlo a cineastas tan distintos como Welles y Godard, o como Marker, que constituye una clase de ensayista en sí

⁵⁶ Biemann, *Stuff It*, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁷ Christa Blümlinger, “Harun Farocki... The Art of the Possible”, en *Stuff It*, *op. cit.*

mismo. El término se ha puesto tan de moda (en algunos círculos) que algunos de sus practicantes lo rechazan. El propio Farocki se quejaba en 2000 de que hoy en día, “Cuando en televisión escuchas un montón de música y ves paisajes... a eso lo llaman un film-ensayo. Mucha *atmósfera* y periodismo vago, eso es un ensayo. Por supuesto, es algo terrible. Enzensberger escribió una vez que el término “experimento”, tomado de las ciencias naturales, era completamente inapropiado en un contexto artístico. La palabra ensayo se ha convertido en algo igualmente vago”.⁵⁸ Pero sigue siendo un horizonte con el que sueñan cineastas de raza. Dejémosles la palabra para terminar, aunque lo que digan nos deje un cierto regusto a que el ensayismo es menos una cuestión de vanguardia que de resistencia...

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

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

⁵⁸ Citado en Pantenburg, *op. cit.*, n. 14, p. 38.

⁵⁹ Citado en Macdonald y Cousins, *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*, p. 388.

⁶⁰ Joaquín Jordà, “Acróstico incompleto dedicado a Marc Recha”, *Nosferatu*, nº 46, p. 6.