



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

**CAMPUS IRAPUATO – SALAMANCA
DIVISIÓN DE INGENIERÍAS**

**ENSAYO FÍLMICO, UNA HIBRIDACIÓN DE GÉNEROS
CINEMATOGRAFICOS Y SU ORIGEN LITERARIO**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES DIGITALES**

**PRESENTA:
CLARA CARMINA GRANADOS VÁZQUEZ**

**DIRECTOR DE TESIS:
ALFREDO ZÁRATE FLORES**

SALAMANCA, GTO., ABRIL 2017

Que estas palabras sirvan para mostrar mi profundo aprecio y agradecimiento a todos aquellos que estuvieron a mi lado, brindando su amor y apoyo en todo momento para que pudiera terminar un ciclo tan importante en mi vida.

Gracias a mi familia por impulsarme a salir adelante; a mi madre por educarme bajo un pensamiento de rectitud y libertad; a mi padre por todo su apoyo y cariño; y a mi hermano por cultivar mi curiosidad de conocimiento.

A mis amigos Saby, Elba, Paola, Selene, Paty, Karly, Arturo, Vero, Mayra y Yibrán, por motivarme y caminar a mi lado durante éste camino llamado Universidad.

A mi director de tesis Alfredo Zárate y a mis sinodales Víctor Espino y Reynaldo Thompson por cuidar cada detalle de ésta investigación.

Gracias.

Introducción	4
Capítulo 1	
El ensayo: “Categoría crítica de nuestro espíritu”	
Essai, una mirada que parte de Montaigne	7
Capítulo 2	
Cine documental	22
2.1 La evolución en el cine documental: De la imagen televisiva a las nuevas formas de experimentación documental	22
2.2 El documental y su forma	24
2.3 Modalidades del documental	31
2.3.1 Modalidad expositiva	31
2.3.2 Modalidad de observación	35
2.3.3 Modalidad interactiva	37
2.3.4 Modalidad reflexiva	42
2.4 El documental en América Latina.	45
Capítulo 3	
Cine-Ensayo	53
3.1 El cambio de una maniobra reflexiva	53
3.2 De la epistemología del hecho al gesto	58
3.3 El ensayo fílmico, como forma fílmica	67
Conclusiones	83
Bibliografía	84

Introducción

El presente trabajo de investigación, *Ensayo fílmico, una hibridación de géneros cinematográficos y su origen literario*, parte de un profundo interés por las nuevas formas del cine documental, o cine de lo real, alejadas a la normativa de los documentales tradicionales que documentan o exponen ciertos temas, eventos históricos, personajes o situaciones. Al hablar del modelo tradicional del documental, nos referimos a todas aquellas películas que se plantan de una forma fría, carente de reflexión profunda, donde su principal función es la de fungir como prueba de un acontecimiento.

Hablar del documental plantea desde un principio una tarea compleja pues, como género cinematográfico apegado a la realidad, ha estado relegado por críticos y espectadores frente a los géneros de ficción. Es este apego a la realidad, a lo objetivo, o a lo factual, lo que ha subordinado al género documental y lo ha llevado a definirse en oposición al cine de ficción, es decir, a lo que no es. Que no nos resulte raro entonces denominar al cine documental como género de «no ficción», ya que, desde ahí, nos abrimos camino a una definición del mismo, que incluye no solamente los modelos tradicionales, sino también todas esas obras que subvierten dichos cánones tradicionales.

Son dichas obras las que nos interesa analizar, aquellas que expanden las formas de hacer cine documental para originar nuevas vertientes que se reforman y se contraponen, que no solo borran la línea entre los géneros de ficción y los de no ficción, sino que se combinan y generan hibridaciones que ponen a tela de juicio la diferencia entre ambos géneros.

Como no podría ser de otra forma, una de las vertientes que se da de estas hibridaciones, toma de la tradición literaria su modelo para conformarse. A partir de las apreciaciones teóricas del ensayo literario que se remonta desde el Renacimiento con el propio Montaigne, surge el desarrollo de una serie de productos fílmicos que no obedecen ninguna de las reglas que rigen al cine como institución. Libre como su hómónimo literario, el «ensayo fílmico» se convierte en una categoría impura que mezcla diferentes formatos del cine documental. Formatos, categorías o, mejor dicho, momentos del cine documental, que el Teórico Bill Nichols define a la hora de empezar a encontrar las primeras hibridaciones entre los géneros de ficción y no ficción. Dichas categorías, empiezan a formar poco a poco *films* de carácter ensayístico, mostrándonos un cine documental asociado a la exploración intelectual, “recreándose en el proceso mismo de pensar y encontrando en él su propia validez más allá de cualquier tipo de conclusión” (Montero, 2006, pág. 4).

La intención de estas páginas es poner de manifiesto la forma ensayística literaria para comprender el fenómeno audiovisual conocido como ensayo cinematográfico, que surge de una constante evolución del documental clásico.

Para guiarnos durante nuestra investigación, es necesario formularnos una serie de preguntas en torno a las cuales se estructuran estas páginas: ¿Qué es el ensayo literario? ¿Cuáles son los rasgos que lo determinan como tal? ¿Cuál ha sido la evolución del documental qué ha llevado a la creación de nuevas formas cinematográficas? ¿Qué entendemos por *ensayo fílmico*? ¿Qué lo diferencia de otros géneros fílmicos? ¿Cuál es la relación del cine ensayístico y el modelo literario? El presente trabajo pretende responder a estas preguntas para delinear algunas características comunes del *ensayo fílmico*, a partir de

las apreciaciones teóricas de autores como Max Bense, Georg Lukács, Theodor Adorno o el propio Montaigne, en cuanto al modelo literario. En la parte cinematográfica, nos guiaremos principalmente de los estudios de Bill Nichols y Josep María Català; concluyendo con un estudio y exploración de uno de los modelos ensayísticos más representativos del género fílmico, el de Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse* (Los espigadores y la espigadora, 2000). La base de nuestro trabajo, apunta hacia la relación que enlaza ensayo literario y cinematográfico: su naturaleza como texto que se construye a medida que avanza la reflexión del ensayista, su fenomenología de representación que se manifiesta a través del punto de vista de un sujeto y, por último, como éste sujeto adopta un compromiso histórico con su época.

Es con ésta visión crítica que el ensayista, ya sea literario o fílmico, nos lleva a encontrarnos con el mundo a partir de su mirada, de su juicio, para expresar su particular punto de vista; buscando la complicidad del espectador para hacerle partícipe de su experiencia personal.

Capítulo 1

El ensayo: “Categoría crítica de nuestro espíritu”

Essai, una mirada que parte de Montaigne

Hablar del ensayo supone una extensa tarea debido, sobre todo, a la amplia gama de manifestaciones de lo que podemos denominar como género ensayístico. Refiriéndonos, en breve al género, podemos decir que ni es completamente artístico, ni decididamente científico. Y por tal, es posible afirmar que, el ensayo, se encuentra a medio camino entre la literatura y la ciencia. Empecemos pues a esclarecer los conceptos que nos servirán como guía en el desarrollo de nuestra investigación.

Al tomar en cuenta la dualidad del ensayo, que lo hace ser un remanso entre la ciencia y la caracterización lúdica de la literatura, creemos que, en tanto género científico, su finalidad sea la de conducirnos a la expresión de una verdad del conocimiento. Sin embargo, en tanto ejercicio literario, el ensayo surge, en palabras de Osorio Rojas, “de la actividad humana y, por ende, está ligada al ser y destino del ser humano”¹. Es necesario encontrar un punto de partida que nos ayude a ubicarnos en este terreno bifronte del ensayo y manifestar una definición de éste que sea pertinente para nuestros fines.

La globalidad de géneros en el ensayo hace complicada la tarea de identificación genérica de esta expresión literaria. En el trabajo *Ensayo fílmico, una hibridación de géneros cinematográficos y su origen literario*, nos centraremos en las características que lo definen como género perteneciente a la literatura. En tanto que veamos a la literatura

¹ Rojas Osorio, C. (2002). *Latinoamérica Cien años de filosofía*. San Juan, Puerto Rico: Isla negra.

como un universo compuesto por totalidades fragmentadas que se unen y se separan, se reparten y se recomponen, el ensayo se vuelve entonces una constelación más para expandir este universo de la literatura que le ha permitido adherirse a su expresión. Es precisamente a través del ensayo donde el carácter fragmentario le es propio en cuanto a forma, que nos permite encontrar en el lenguaje un nuevo camino para expresarse.

El pensamiento moderno gira el rostro al ensayo para expresar sus opiniones sobre una inmensa diversidad de temas. Espera encontrar en él y en su expresión, un nuevo modo de afirmación. Si bien es cierto que se le estigmatiza como un género menor, no podemos negar la importancia que tienen este tipo de textos para la expresión de los afanes modernos de la razón y la lógica.

Con la finalidad de definir el ensayo en su composición expresiva, y dejando de lado una posición predominantemente polémica o especulativa, nuestro trabajo reunirá una síntesis constructiva de los diferentes autores que han hablado respecto a los temas del “género ensayo” y los “géneros ensayísticos”; ubicándonos en una línea temporal que comienza con los trabajos de Michael Montaigne y Francis Bacon, el segundo ubicado en un panorama completamente científico, hasta llegar a la poética del género con Theodor Adorno, visión que se dio muy tardíamente, ya por el siglo XX.

Todos los trabajos que revisaremos a continuación han servido para brindarnos un amplio panorama en lo que refiere a las características del ensayo, así como varios de sus estudios supieron dar lugar a la importancia que este género representa más allá del campo literario y poético, y que tiene un valor estrictamente científico. Estos autores, más allá de hablar como teóricos o críticos de la literatura, se restringieron a una labor meramente filosófica intentando dar resolución a ese vacío que permanece en sus escritos.

Cabe aclarar que el ensayo no ha podido disfrutar históricamente de una definición genérica, y de igual forma, de una inserción histórica en el género literario en tanto sistema de géneros restringidamente artísticos, añadiéndose de manera subsidiaria la tríada discursiva; oratoria, historia y didáctica. Siendo que históricamente el ensayo está emparentado con la retórica “a la que la mentalidad científica, desde Descartes y Bacon, quiso hacer frente, hasta que, con mucha consecuencia, acabó por rebajarse, en la era científica, a la categoría de una ciencia *sui generis*, la ciencia de la comunicación” (Adorno, 1962, pág. 32).

De ahí es donde viene la principal problemática, al comenzar a juzgar los textos, llamados científicos en ese entonces, y que eran provenientes de algo que se podía decir en palabras simples, como un punto de vista. En ese momento, en que toda actividad humana que consistiera en valerse de una opinión personal basada en una reflexión, comenzara a perder sentido en cuanto peso de verdad en el ámbito de las ciencias. Recordemos pues que, mucho antes de la modernidad, existían textos que venían a formar parte de las ciencias y que eran escritos al más puro estilo del ensayo. Como lo son la oratoria y la didáctica, que comparten las mismas características, pero ahondadas y clasificadas a los géneros prosaicos. “Géneros de representaciones y lenguaje no poéticos, moviéndose en un mundo sensible y concreto” (Ibíd., 1962, 33). Precisamente en la “autonomía de la exposición”, como explicaría Adorno, es lo que distingue al ensayo de la comunicación científica. Tomando una libertad frente a su objeto a que si se coloca solamente en él –despiadado orden de las ideas–. Como no podía ser de otro modo, si mantuviéramos al ensayo sublevado en la teoría aristotélica de los géneros retóricos, quitaríamos el valor científico del que es

poseedor, y que por tantos años diversos autores han defendido al darle importancia en cualquier área de las ciencias.

Entonces, si como hemos visto en las líneas anteriores, no es posible ubicar temporalmente la génesis del género ensayístico, ¿cuál sería nuestro punto central para tratar nuestro trabajo? Si habláramos de una época, donde el valor del ensayo encontraría un cause en la experiencia literaria, esa sería la modernidad. En opinión de Cervera, Hernández & Adsuar:

Naturalizado y privilegiado por la cultura de la modernidad, el ensayo es centro de un espacio que abarca el conjunto y la gama de textos prosísticos destinados a resolver las necesidades de expresión y comunicación del pensamiento en términos no exclusiva o eminentemente artísticos ni científicos. (Cervera, Hernández, & Adsuar, 2005, pág. 17)

El ensayo en cuanto género moderno, busca transformarse, dejando de ser verdad absoluta para volverse una visión/concepto que se construye y se destruye. Se vuelve sinónimo de crítica porque a través de su razón crítica se interroga y se examina, en él todo es transitorio y nada es eterno, así como el pensamiento moderno que se basa en lo efímero, lo nuevo, la dispersión y el cambio.

Teniendo esto en mente, empezaremos hablando del ensayo, citando textualmente a Liliana Weinberg quien en el “Apartado al lector” de su libro “El ensayo entre el paraíso y el infierno” (Weinberg, 2001, pág. 13), cita las palabras con las que Mihcelle de Montaigne abre sus ensayos, y por las que caracteriza a estos textos como gestos críticos o manifestaciones de su posición frente a diversos temas. Weinberg retoma la frase montaigneana: “He aquí un libro de buena fe, lector”. Esta sencilla frase ya nos brinda una clave para la comprensión y lectura del ensayo. Configura la expresión de una línea crítica de pensamiento que se presenta a sí mismo como tema y argumento y, aunque la mayor

parte del tiempo el ensayo se vuelve un gesto crítico, debido a este carácter subjetivo, hay que entender primero cómo surge y luego cómo se conforma.

Es necesario aclarar que, a pesar de que el género ensayístico, en tanto manifestación dialógica, viene desde los orígenes de la cultura occidental con Gorgias y Platón, hay una problemática definitoria entre la noción de discurso de la cultura ateneísta y lo que llamamos actualmente ensayo. Consideramos que es posible definir el diálogo platónico como una manifestación ensayística, sin embargo, entendemos que no podemos hacerlo debido a que es la génesis del ensayo y su problematización genérica son absolutamente modernas. Michael de Montaigne es, entonces, quien marca el comienzo de la tradición moderna y, simultáneamente, Francis Bacon señala el punto de salida de la tradición humanista en el ensayo. Para elaborar una definición más operativa a nuestros fines nos ayudaremos, en principio, de la etimología del término y desde ella desarrollaremos con mayor pertinencia nuestro análisis.

Para definir el origen de la palabra *ensayo*, nos ayudaremos del trabajo Jean Starobinski, quien examina la noción monteigniana del *essai* a partir del siglo XII en una Francia que se consolidaba por las monarquías absolutas. El *essai*, en palabras de Starobinski:

Proviene del bajo latín *exagium*, balanza; ensayar deriva de *exagiare* que significa pesar. Cerca del término se halla examen: aguja o lengüeta del fiel de la balanza y, por extensión, acto de pesar, examen, control. La etimología común sería el verbo *exigo*, empujar hacia afuera, expulsar, más tarde exigir [...] Decir ensayo es decir pesada exigente, examen atento, pero también enjambre verbal que libera su impulso. [...] Si seguimos interrogando a los léxicos, aprenderemos que *essayer*, en el Este y el Sur de Francia competía con *prouver* y *éprouver* (probar y comprobar, pero también experimentar". (Starobinski, 1998, págs. 31-40)

Tan acertado fue Starobinski al analizar profundamente el término ensayo, que nos remite a sus propias raíces para poder comprender el acto mismo que realizaba Michael de

Montaigne en sus trabajos y que él mismo nombró, tal como lo hemos hecho notar anteriormente: *essais*. Encerrado en una propiedad, herencia familiar de una buena posición económica, Montaigne se dedicaría a reescribir sus experiencias del mundo, rodeado únicamente de los libros de grandes pensadores. Tomando los asuntos que en su condición de sujeto considera necesario evaluar, poniendo en una balanza su práctica intelectual al pesar, examinar y ponderar todo. Vinculando su experiencia con el horizonte de lo ya conocido, apropiándose de la tarea de verse experimentando para al final darse a conocer a sí mismo de la única forma que podría hacerlo, a través de las palabras de su juicio.

La mayoría de los ensayos de Montaigne se centran en el carácter ético, haciendo uso de la metáfora para plantear su pensamiento crítico: la preocupación por el ser humano, haciendo que el lector sea que el que genere la interpretación final de su pensamiento, según Liliana Weinberg, “de tal modo que el puro acto de interpretar se vuelva sustento de su propia representación reinterpretada” (Weinberg, 2001, pág. 217).

Montaigne, en su carácter de crítico, siempre partirá del sustento científico para llevarnos hasta su punto de vista, el de hombre renacentista, con amplio conocimiento de la literatura, la ciencia y la moral; un hombre que se haya en una constante transformación, con los ojos bien abiertos a todo lo que acontece en su ciudad, en su país, en el mundo y en el nuevo mundo que apenas se acababa de descubrirse por entonces. Más importante aún, es ese carácter crítico único y exclusivo del Montaigne que se halla como objeto de su juicio propio y que ingresa la posibilidad de que el autor individual deje sus marcas de estilo.

El ensayo nace así en una Europa de grandes cambios intelectuales y sociales que vivía el apogeo del Renacimiento. Podríamos decir, a su vez, que Montaigne es reflejo de su era, perteneciendo a un punto tan importante del conocimiento en el que el hombre busca

afirmarse como sujeto. La razón y la experiencia son formas de interpretación de la naturaleza, usando las palabras de Francis Bacon, la época se caracteriza por ser una “reconquista y una refundación del mundo natural y moral a través del conocimiento”.

Es importante señalar que Francis Bacon es quien utiliza por primera vez el término ensayo, y marca la posibilidad de que el ensayo se pensara como un género literario. Evocando a lo *Essais* de Montaigne dice; “La palabra es nueva pero la cosa es vieja”, para referirse a la labor que da forma al acto de hacerse ensayando, y es que todas las obras de Bacon estarían siempre ligadas a los asuntos del conocimiento útil que surge de un exhaustivo análisis para el engrandecimiento de la mente humana.

Bacon afirma que se obtiene una sabiduría que se compara al acto de observación durante el proceso inductivo, y que se halla antes y por encima de esta. Dice que esta sabiduría produce un nuevo orden del conocimiento obtenido durante el proceso de indagación y le sirve al ensayista para hacer un reacomodo de las cosas según la naturaleza del sujeto. De este modo, Bacon toca un punto clave en la representación del ensayo como género: la concepción del mundo del sujeto del autor o ensayista.

Consideramos que “al defender la importancia de la experiencia y la razón para fundar un nuevo orden del conocimiento basado en el entendimiento humano” (Weinberg, 2001, pág. 234), el ensayo, permitirá a Bacon escribir ligado a la idea de libre examen, por su acercamiento conciso y aparentemente objetivo de sus temas tratados. De este modo, el inglés, transforma su visión del mundo a partir de la investigación. El propio Bacon afirma que él es instrumento del conocimiento. El estilo baconiano es sencillo, claro y tiene prosa muy regular de corte netamente científico.

Una vez mostradas las diferencias del ensayo de Montaigne y el de Bacon es necesario revisar, con mayor amplitud, los puntos centrales del pensamiento de cada uno de ellos. Respecto del francés, Cervera, Hernández & Adsuar afirman:

Analicemos esta idea: en Francia el ensayo se ha desarrollado en dependencia con el meditado trabajo crítico de Montaigne. Sus indicaciones para vivir y para morir, para pensar y trabajar, para gozar y para llorar constituyen un espíritu crítico. El elemento bajo el cual se mueve la reflexión es el elemento de los grandes moralistas y escépticos franceses. (Cervera, Hernández, & Adsuar, 2005)

Según los autores, Montaigne, quien escribía acerca de sí, siendo él mismo el motivo de su escritura al presentarse a sí mismo como tema y argumento, marca el comienzo de la tradición moderna.

Por su parte, Liliana Weinberg, señala que: “en Inglaterra ha sido Bacon quien desarrolló el ensayo, y quien escribió sobre los distintos temas mediante reflexiones sagaces, moralistas, escépticas, ilustradas, en suma, críticas, siempre preocupado por la problemática del conocimiento” (Weinberg, 2001, pág. 21). Estudioso, mundano, ambicioso, conecedor de muchas cosas, pero ignorante de sí mismo. Diferenciado del enfoque de Montaigne al ir hacia las cosas, señalando el origen de la tradición moralista.

Estos dos fenómenos que confluyeron de la experiencia urbana de cada uno, principalmente, constituyeron la producción estética de una experiencia significativa donde se evoca la libertad del espíritu, expresando un pensamiento libre de compromisos, haciendo surgir lo nuevo y encaminándose a los ideales de la modernidad, logrando su estructuración formal en este intervalo de tiempo.

Más allá de la variabilidad del uso del término ensayo, la modernidad del mismo como género literario se funda en el principio de la verdadera libertad de juicio por encima de las prescripciones del viejo orden cultural recibido del mundo antiguo y desintegrado por el arte y el pensamiento modernos. (Cervera, Hernández, & Adsuar, 2005, pág. 17)

El ensayo surgió de la situación cultural donde el crecimiento acelerado de las ciudades industriales, así como una inminente explosión demográfica, parecían desintegrar una verdadera experiencia significativa en el individuo. Pero es aquí, en este período de discontinuo movimiento y donde todo es transitorio, donde el ensayo toma fuerza y surge como la respuesta de las necesidades de expresión y comunicación del pensamiento moderno.

Existen tres grandes figuras del pensamiento moderno que conquistaron el espíritu crítico del ensayo, y de quiénes expondremos cada una de sus teorías de manera cronológica, para así, llegar a la comprensión del vasto territorio conceptual que tiene el ensayo. Antes de iniciar nuestro viaje empezaremos citando a Max Bense, de quien hablaremos a detalle más adelante, pero que en un principio nos ayudará a elucidar la definición del primer autor al que nos referiremos.

Max Bense nos habla del ensayo como la expresión de un método; se trata de escribir experimentalmente, tal como se experimenta en la física; se trata de abordar un tema desde diferentes ángulos, de hacer uso del acto de observación para tomar de él todo lo que se pueda y al final de eso, ser capaz de ejercer un punto de vista de todas esas observaciones. Pero, así como se experimenta en el ensayo, surgen frases bellas como las de la prosa, que provienen de la categoría crítica de nuestro espíritu. Max Bense se refiere a la prosa ensayística en los siguientes términos: “Puesto que quien critica, quien debe necesariamente experimentar, debe generar las condiciones bajo las cuales pueda surgir con seguridad un nuevo tema, y por sobre todo probar la vigencia de su tema” (Bense, 2004, pág. 27).

Si el ensayo surge como una forma de expresión de la experiencia, ¿Cuáles serían esas condiciones a las que se refiere Bense, para que surja un nuevo tema? Para responder esta pregunta es necesario ir más atrás y revisar la carta que Georg Lukács escribió a Leo Popper, titulada “Sobre la esencia y la forma del ensayo” (Luckás, 1970). En este ensayo, que surge como una de las primeras reflexiones sobre el género, Lukács nos explica el problema de la coexistencia entre la forma y el destino que se da en todo acto de escritura y de manera particular en la escritura ensayística.

Lukács se refiere, a la forma, como aquello que a partir de una serie de características delimitan un campo de expresión particular. El filósofo de origen húngaro, considera que el ensayo, en tanto su condición formal, pertenece más al ámbito de la literatura y el arte que al de las ciencias. En lo que refiere al destino, el autor del “Alma y las formas”, considera que este está dado por una sensibilidad que surge de las experiencias vividas. En el ensayo según Luckács, el punto de vista está vinculado a la expresión de una concepción del mundo que toma una forma expresiva determinada.

Luckács considera que la forma, que caracteriza al ejercicio crítico que supone el texto al ensayista, es aquella que surge de una vivencia sentimental que se da como nostalgia y a la vez como una realidad inmediata, un acontecimiento anímico, una fuerza motora de la vida que termina haciéndose destino. “El destino destaca cosas del mundo de las cosas, subraya las importantes y elimina las inesenciales; las formas, en cambio, delimitan una materia que de no ser por ellas sería como el aire, se disolvería en el todo” (Luckás, 1970, pág. 24). Pero entonces, si el ensayista toma como referencias para su escritura un estado anímico que deja ver sus vivencias, ¿acaso no estaríamos hablando

también del trabajo del poeta? Si continuamos revisando el texto de Lukács, hallaremos la respuesta.

La poesía, a diferencia del ensayo, dice Lukács, “recibe del destino su perfil, su forma; la forma aparece en ella siempre y solo como destino” (Lukács, 1970, pág. 24). El ensayista, en cambio, hace de la forma, destino. El ensayo convierte esa forma en un punto de vista en “una toma de posición respecto de la vida de la que ha nacido”. Así pues, ese carácter vivencial tan característico en el ensayo, ¿cómo podría dar validez a las palabras del crítico que lo escribe? Revisemos entonces; si la forma es la que se vuelve destino en el ensayo, eso quiere decir que todo ensayista escribe a partir de algo que ya tiene forma, nunca saca cosas nuevas de la nada, sino todo lo contrario. El ensayista ordena de forma nuevas cosas que en algún momento ya han sido vividas, y como no forma nada nuevo de lo “informe”, ha de enunciar siempre la verdad. En otras palabras, el ensayista da una mirada al pasado de todo lo ya escrito de lo que le interesa hablar, para así poder generar un punto de vista y enunciar algo nuevo. Decir: «esta es mi postura frente a esto». Por ende, toda crítica del ensayista siempre estará vinculada a la verdad y no cabrá posibilidad de que dos ensayos se contradigan puesto que cada uno genera una postura diferente. En contraste a lo que sucede con la poesía, la forma del ensayo todavía no ha concluido su proceso de independencia.

Finalmente, es Adorno quien nos da una configuración más detallada sobre la autonomía formal y el carácter crítico del ensayo, porque es en este amplio universo de heterogeneidad donde el ser del autor, formado de la experiencia adquirida por los conocimientos de un tema y la imaginación creadora, encuentran su punto de anclaje. Pero es esa libertad creadora la que le da su independencia estética acercándolo al ámbito

artístico, la que aspira a ser reconocida como verdad dentro del campo de las ciencias. Y así como dice Adorno, “el ensayo se diferencia por su medio, los conceptos, y sobre todo por su aspiración de verdad” (Adorno, 1962, pág. 24). Cosa que Lukács pasó sin profundizar, y que, al final, es en lo que prioriza Adorno para dar un marco completo sobre el ensayo.

El ensayo, como se había dicho anteriormente, recorre un vasto territorio conceptual, trabajando y operando experiencias, ideas, significados y teorías. Donde el pensamiento crítico aborda los fundamentos y las implicaciones del mundo en una configuración que sigue el orden de un lenguaje determinado, basado en el carácter formal del objeto de estudio, pero como refiere Adorno, el ensayo no obedece las mismas reglas del juego de la ciencia y por tal, está expuesto “al error como forma y tiene que pagar el precio de la falta de seguridad como la muerte por la norma del pensamiento establecido”, y es que, al hablar de su configuración lingüística, en el ensayo se descifran y se traducen los conceptos de las experiencias obtenidas, dándole movilidad, pero dejando que el orden de las cosas y el «orden de las ideas» (Luckás, 1970, pág. 24), sea el mismo.

El objetivo del ensayo es establecer la credibilidad de una idea u opinión mediante pruebas; pero estas no serán demostrativas, es decir, las que partiendo de premisas verdaderas llegan a conclusiones necesarias y cuyo valor es universal y atemporal, sino pruebas retórico-argumentativas, que son aquellas cuyas premisas son simplemente probables o verosímiles. (Cervera, Hernández, & Adsuar, 2005, pág. 43)

El ensayo siempre es justificado y razonado desde el punto de vista del sujeto partiendo de premisas verdaderas, y al mismo tiempo formándose en un intervalo de pensamiento donde se produce su estructuración, donde predomina el ámbito humanístico y que es aquello que Adorno denomina como lo «ya sido», los pensamientos, ideas y contenidos históricos como lo son el arte, la literatura, la política, la historia y la sociedad. Por eso el ensayo se escribe

en y para un momento concreto: el presente, porque el ensayista sabe que la verdad y la historia se dan juntas.

Al ensayista no le interesa la totalidad de un asunto, pero sí el ofrecernos la idea completa de un tema específico dentro de los límites de las circunstancias de un espacio-tiempo desde donde escribe. El ensayista selecciona un corpus, un acontecimiento, un sentimiento, y es en esta disposición de las ideas cuando surge la libertad del pensamiento del autor, donde se permite divagarse, voltear a verse, buscarse; yendo más allá de sí mismo y buscando sentido más allá de su pensamiento. En definitiva, fragmentarse ante la espontaneidad de las ideas.

Ya lo decía Max Bense, cuando hablaba del hacerse experimentando, donde el ensayo busca ver más allá de lo opaco en su objeto de estudio, cuestionándolo y viéndolo desde varias perspectivas, haciendo que el ensayo no se cierre ni termine, pero a pesar de todo el ensayo no es un texto arbitrario y su espontaneidad está controlada por la unidad de su objeto, dando dirección que determina la coherencia del discurso y que no se vale solamente del estado anímico ni del escribir a “lo que salga” (Cervera, Hernández, & Adsuar, 2005, pág. 45).

La apertura del ensayo no es la vaga apertura del sentimiento y del estado de ánimo, sino que cobra contornos gracias a su contenido. Su forma se atiene al pensamiento crítico que dice que el hombre no es creador, que nada humano es creación. El ensayo mismo, referido siempre a algo previamente hecho, no se presenta como creación ni tampoco pretende un algo que lo abarcara todo y cuya totalidad fuera comparable a la de la creación. (Adorno, 1962, págs. 28-29)

Esta fragmentación que surge en la libertad de las ideas, viene medida por el trabajo del intelecto del autor, donde busca dar forma a estos fragmentos, haciendo conexiones lógicas

para no perder el punto central de la argumentación y dando una disposición como la de cualquier texto argumentativo, donde se presenta el tema y se justifica.

El pensamiento no puede ser fiel a la idea de inmediatez más que a través de lo mediado, mientras que el pensamiento se convierte en víctima de la mediación cuando aferra inmediatamente lo no mediado. (Ibíd., pág 31)

Entendamos la inmediatez a la que se refiere Adorno como la arbitrariedad del proceso de reflexión, dígame el punto de vista del autor que va surgiendo mientras realiza su tarea de ensayista, y es esa inmediatez la que rompe con la noción de verdad en el ensayo. Desde este punto de vista, el ensayista está más relacionado con el antiguo hombre de letras, el libre pensador, él que se cultivaba en conocimiento y realizaba la tarea de lectura con delicadeza y lentitud, gran diferencia del especialista que se haya en el ámbito académico, más interesado en la investigación, leyendo a prisa solo para seleccionar aquello que le es útil. El ensayista problematiza mientras escribe y lee, es un tipo que encuentra en estos lugares la experiencia, en donde va aprendiendo; se encuentra ensayando su escritura cada vez que escribe y ensaya su lectura cada vez que lee. El ensayo no pretende continuidad, al igual que la realidad misma, por eso va desplegando sus palabras hasta el límite para al final dejarlas a la deriva.

Astutamente se aferra el ensayo a los textos, como si existieran sin más y tuvieran autoridad. De este modo consigue, pero sin el engaño de un algo primero, un suelo para sus pies. (Ibíd., pág. 32)

Son los textos preexistentes los que dan el suelo, la forma, para que el ensayo pueda sostenerse, y a su vez son los que buscan dar orden a las ideas. Es este suelo el que brinda el sustento y que daría validez en el ámbito académico, pero del que el ensayo no quiere atarse y prefiere conservar su libertad de pensamiento. Porque no hay ningún motivo para no tratar a las ideas y los problemas de la cultura de la misma forma en que la ficción

organiza su materia narrativa, sólo que el ensayo lo hace en la escritura como búsqueda de sentido, en su propio lenguaje y crítica, donde las palabras van avanzando reflexivamente en su propio proceder. Porque el ensayo no comienza en el principio ni tampoco termina en el final, el ensayo siempre está en medio y solo acaba cuando cree que nada más tiene para decir; todo es centro y todo se mueve en el pensamiento del autor, porque no hay punto de vista externo en el ensayo más que el de sí mismo.

La libertad en la elección de los objetos, su soberanía frente a todas las *priorities* de lo fáctico o de la teoría, se debe al hecho de que para el ensayo todos los objetos están en cierto sentido a la misma distancia del centro, del principio que los embruja a todos. (Ibíd., pág. 31)

Todo lo que hemos dicho hasta ahora nos ha encaminado a comprender la forma del ensayo, vinculada por su naturaleza literaria y artística que le ha dado esa característica de multiplicidad de géneros. Bien lo definió el ensayista mexicano Alfonso Reyes, al concebirlo como «Centauro de los géneros», que más tarde el escritor inglés Gilbert K Chesterton nos ayudaría a aclarar, diciendo que al igual que el centauro, el ensayista combina el pensamiento feraz del humano y la energía creativa del animal.

El ensayo representa, entonces, el modo más característico de la reflexión moderna que trastocó los límites y posibilidades de nuestro saber. Concebido como libre discurso reflexivo, se diría que el ensayo establece el instrumento de la convergencia del saber y el idear con la multiplicidad genérica a través de los varios experimentos del discurso, donde hay espacio a la libertad intelectual del decir lo que uno quiera de la forma que uno quiera. Convirtiéndose así, en los diálogos Socráticos de nuestros tiempos.

Capítulo 2

Cine documental

2.1 La evolución en el cine documental: De la imagen televisiva a las nuevas formas de experimentación documental

*“Cuando escuché al docto astrónomo,
cuando me presentaron en columnas
las pruebas y guarismos,
cuando me mostraron las tablas y diagramas
para medir, sumar y dividir,
cuando escuché al astrónomo discurrir
con gran aplauso de la sala,
qué pronto me sentí inexplicablemente
hastiado,
hasta que me escabullí de mi asiento y
me fui a caminar solo,
en el húmedo y místico aire nocturno,
mirando de rato en rato,
en silencio perfecto a las estrellas.”*

Walt Whitman

En nuestro capítulo anterior, hemos elaborado un recorrido histórico respecto de la aparición y el desarrollo del ensayo literario. Nos han interesado, sobre todo, las apreciaciones teóricas de Lukács, Bense y Adorno. Lo anterior, nos ha permitido aproximarnos a una definición del ensayo y caracterizarlo como un distintivo de representación de la posición del hombre frente al mundo. En nuestro análisis, tuvimos que enfrentarnos a la problemática de la construcción, reflexión, forma y crítica del ensayo. Determinamos que la escritura ensayística es un trabajo intelectual que abarca el conjunto de textos prosísticos destinados a cubrir una necesidad de expresión y que su comunicación no es exclusivamente artística, ni completamente científica, liberándose así de sus constituciones artísticas y científicas delimitadas por sus formas. En este sentido, el ensayo se vuelve libre e independiente y ha de ser interpretado, retomando las palabras de Max

Bense, como «la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu». Podríamos decir entonces que el ensayo es el discurso más eminente de la crítica.

Como medio de expresión, el ensayo literario “propone una forma adecuada para el cine por su heterogeneidad y apertura formal” (Cuesta, 2006, pág. 1). Cambia la palabra escrita de los versos, por las imágenes y los sonidos, las ideas plasmadas en papel se presentan a partir de la elaboración de un montaje y las formas lingüísticas del ensayo literario se trasladan a las nuevas posibilidades de las formas cinematográficas. Abriendo caminos de expresividad para el autor que dirige su vista a un proceso de reflexión fílmica.

En este sentido, encontramos, en los terrenos del cine, una serie de películas que reflexionan sobre “la existencia humana desde las materias del relato, imbricando lo narrativo y ensayístico” (Cuesta B. G., 2006, pág. 1). El «Ensayo fílmico» o «film-ensayo», nombre que reciben estos discursos cinematográficos, se mueve en el ámbito de la no-ficción y surge de la reflexión de la realidad, terreno ocupado por la larga tradición del documental. Al ser un cine de pensamiento vinculado con el cine documental, es necesario empezar a analizar el estado de la realidad, la evolución y las contradicciones que ha tenido el cine documental a lo largo de su historia. Según Cátala, “es necesario no perder de vista que la verdadera grandeza del documental no reposa en su apego a la realidad, sino en el cúmulo de posibilidades que el medio ofrece de poder trabajar directamente con el flujo informe de lo real” (Català, 2008, pág. 13).

A partir de esta condición, nos disponemos a hacer un recorrido histórico del cine documental, partiendo desde sus inicios, hasta el quiebre entre los cánones tradicionales como discurso de sobriedad y el de las nuevas posibilidades reflexivas que vienen con la llegada de los equipos de grabación ligeros. Asimismo, analizaremos las implicaciones que

conlleva el manejar el concepto de realidad frente al problema de la verdad, su relación con la ficción y el mestizaje que surge entre estas estructuras dentro del cine documental.

2.2 El documental y su forma

El documental parte de la experiencia humana del hombre desde lo real, en una mirada de un momento histórico que apunta a una lectura analítica espacio-temporal del momento en que se encuentra y puede entenderse como el espejo de un mundo histórico que se recrea desde su pasado, presente e, incluso, se proyecta al futuro. Esta primera definición puede resultar compleja, pero la misma tarea de definir lo que es un documental resulta ser así de difícil. Lo primero que debemos tener en cuenta para acercarnos a las formas en que discurren los géneros no ficcionales del cine, es que su análisis debe explicarse a partir de su conexión temporal. Esto también implica tomar en cuenta su evolución histórica relacionada con las formas narrativas de contar historias hechas por la ficción

Si estamos hablando de las formas no ficcionales entonces, ¿por qué es necesario referirnos a las narrativas ficcionales? En este punto, hay que abrir un pequeño paréntesis para entender lo cercanas que resultan ser estas formas retóricas, poéticas y narrativas en el género documental y que se articulan con las diferentes maneras de experimentación que traslapan herramientas y recursos de ambos terrenos cinematográficos, ficcionales y no ficcionales. Llegando a un punto donde la línea que dividía estos territorios ha empezado a borrarse, para generar una serie de espacios y productos híbridos que se ven reflejados en las manifestaciones de los documentales contemporáneos.

El relato documental como sistema de representación no es mayor ni menor que en la ficción, pero tiene un estatuto incierto y su forma como relato ha cambiado desde sus

inicios hasta nuestros días. Genealógicamente hablando, el inicio del relato fílmico nació con lo que podría definirse como un «simulacro de lo cotidiano» en la tan conocida «Llegada del tren a la estación» de los hermanos Lumière, que amenazaba con salirse de la pantalla para arrollar a los espectadores. Este hecho histórico, marcaría el inicio de una larga tradición para los nuevos contadores de historias, que vieron en este medio una nueva forma de expresión que iba más allá de una labor de registro-documento. Sobrepasando así, los límites de su imaginación y encontrando nuevas formas para dialogar, cargadas de gran poder expresivo. Aunque en un inicio sus pioneros se encontraron con problemas de narración, no les llevo mucho tiempo tomar del melodrama literario y del teatro, su forma sustancial para desarrollar un lenguaje cinematográfico.

A pesar de que la finalidad principal era la de registrar un momento determinado que se evocara por una secuencia de imágenes, algo más parecido a la función de nuestra memoria, el sentimiento de este nuevo invento estaba a flor de piel y su predominancia histórica fue en el cine de ficción, dejando subordinadas a las narrativas de las películas de no ficción.

El documental usualmente ha intentado, en sus secuencias más premeditadas, aproximarse a las convenciones arbitrarias de la ficción, pues esta constituye, después de todo, nuestro lenguaje fílmico recibido y compartido para la articulación del tiempo y el espacio. (Vaughan, 1999, pág. 104)

Es cierto que la no ficción, hablando concretamente del cine documental, ha estado siempre relegada frente a la ficción, pues el espectador prefiere mantener un margen en las imágenes que le afectan, las que son más cercanas a la cotidianidad. Dicho de otro modo, la relación directa con la realidad que tienen las imágenes del documental, trastocan de una manera en que el hombre suele preferir los hechos ficcionales y poner en crítica los relacionados con la realidad. Desde sus inicios, el cine documental ha buscado distintas

maneras de aproximarse a la realidad, empezando con los primeros *films* de viajes o bitácoras, donde las imágenes de distintos países y ciudades, ofrecían testimonios de hechos reales. Es así que la intención del documental ha sido una constante en el cine, no solamente por el simple registro de los hechos ocurridos, sino por el respaldo de objetividad que el cine ha dado a muchos de sus géneros. En palabras de Bill Nichols,

“[...] geografía cultural para la película sobre la naturaleza; historia para el documental histórico; sociología y ciencias políticas para la película de cuestiones sociales; interacción simbólica para el cinema vérité norteamericano [...]; antropología y etnografía escrita para la película etnográfica; ciencia real para la película científica o educativa; el partido de vanguardia, la izquierda radical, o las alianzas conservadoras y la derecha reaccionaria para los filmes de contienda política. (Nichols, 1997, pág. 38)

Pensemos entonces que, la fuerza de las imágenes en el documental, operan como piedra angular en su relación con la realidad, es en buena medida un testimonio que viene desde la tradición fotográfica “como prueba de la existencia extradiagética de alguna modalidad a acontecer” (Carrera, Limón, & Rosique, 2013). Donde el discurso del documental da prueba de sí mismo siempre y cuando el autor o director responda por él, algo bastante parecido a la recepción del relato periodístico, donde hay un hombre, sea este inconsciente, que avala su relato con los hechos. Dejando a un lado, por un momento, la crisis que tiene el relato periodístico y qué decir del reportaje televisivo en nuestros días, hay que poner en claro que el documental no es únicamente un repertorio de hechos, puesto que tiene un propósito o carácter intencional en su acto comunicativo.

“Supondremos un mensaje *planificado*, es decir que no es el resultado de la fantasía, del azar o del desorden, sino el de una intención deliberada, sea del autor de la comunicación, sea de los intermediarios de esta comunicación, de aquellos que buscan tomar a su cargo no sólo la comunicación en sentido estricto, sino eventualmente programar las reacciones de esta comunicación”. (Carrera, Limón, & Rosique, 2013)

Podemos decir entonces que, los hechos dentro del documental sirven solamente como información y, entonces, es la intención, el propósito y la forma en que se cuenta las que premian dentro de este género fílmico. Evidenciando una presencia narrativa de la que no puede escapar en tanto discurso que es. El cine documental, retomó el modelo más lineal de la tradición narrativa, la única vinculación con la realidad está modulada por el artefacto narrativo del relato, el que Bordwell llamaría como «estructura canónica», “Una narración es una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio” (Bordwell, 1995, pág. 65). Y viene de la larga tradición del ser humano de contar historias para comprender el mundo, abarcando todos los discursos, incluso aquellos más objetivos. De este modo es posible demostrar que no podemos reducir el ejercicio narrativo a la ficción. Esto también aplica en el ámbito cinematográfico y sus vertientes como el género documental (Cook, 2006, pág. 52).

Hablando del género documental, la progresión lineal-causal que se desarrolla de acuerdo con la estructura narrativa canónica, introducción, nudo y desenlace funciona de manera diferente, pues su configuración le impide predeterminedar las acciones de su estructura, a diferencia de la forma ficcional, donde la progresión lineal-causal es más evidente. En este sentido, el documental se ve obligado a lidiar con una forma fragmentaria, organizando los materiales de acuerdo con premisas en las que la causalidad no es la principal fuerza de organización, siendo entonces un tema, un individuo o una situación determinada su eje principal.

El género documental, tal como lo conocemos hoy en día, ha tenido que atravesar una serie de rupturas que marcaban un estilo en determinados momentos de la historia, centrándose en nuevos temas y adoptando nuevos enfoques formales. El artista y teórico,

Kazimir Malévich, identificaba y analizaba aquellos elementos esenciales que, en la presencia de estilo, generaban un cambio trascendental, haciendo una comparación con los bacilos como los responsables de una infección estética. Haciéndonos preguntar hasta qué punto, la llegada de las vanguardias logró aportar una sensibilidad más realista que vino a surgir en las hibridaciones fílmicas que muestran sucesos que son parte de una experiencia compartida en el mundo histórico, tal como lo encontramos o creemos encontrarlo.

Las contaminaciones parecen presentarse de forma especialmente interesante en el ámbito de la indefinición entre lo ficcional y no ficcional, donde las fronteras se rompen porque interesa tocar la realidad de una forma profunda y para ello es necesario una subversión estética y ética en las construcciones fílmicas. (Cuesta B. G., 2006, pág. 2)

Hay un quiebre en sus cánones tradicionales hasta los años sesenta, con la llegada de las cámaras ligeras, los Nagra² y las películas de alta velocidad. Las películas documentales realizadas hasta ese momento, parecieron envejecer de forma radical de la noche a la mañana. En estas circunstancias tecnológicas, se creó un estilo documental más inmediato y menos formalista, que acabó por convertirse en la forma documental canónica que perdura hasta nuestros días. Donde la frontera de las narrativas ficcionales y no ficcionales se traslapan, y el valor de la objetividad que era considerado como irrenunciable en el género, cruza hasta los terrenos de la subjetividad.

Las cuestiones de estructura y estilo se alteran y evolucionan, se transforman y se adaptan a las condiciones sociales cambiantes, a la historia cuasi-autónoma del género del cine documental, así como a las contingencias inmediatas que se plantean durante el acto de la filmación en sí. (Nichols, 1997, pág. 13)

Ya en este punto, podemos identificar el primer problema que supuso la ruptura de los cánones tradicionales, donde el supuesto de subjetividad, que definía su estructura más rígida, se ve sublevado por la nueva idea que abandona el mero hecho de probar la realidad.

² Nagra es una marca de magnetófonos portátiles profesionales concebidos, a partir de 1950, por el ingeniero suizo de origen polaco Stefan Kudelski.

Parece «escabroso» adentrarnos en este nuevo terreno de mestizaje, donde resulta inexacto comprender un nuevo concepto del género documental que implica arriesgarse a no comprender nada de su fenomenología, y donde claramente los teóricos muestran su preocupación al ver a estos subgéneros como «inmigrantes» y «exiliados», que en su andar van recogiendo diferentes elementos para su configuración.

Es necesario, para continuar con nuestra línea de estudio, dejar a un lado la idea ambigua e inexacta que resulta ser el documental y regirnos por un concepto más sólido por el que podamos comprender a estos «invasores». Lo más correcto sería referirnos al documental y a sus manifestaciones, como un «cine de lo real», pues extrae de la realidad, de ese mundo histórico, los materiales fundamentales para su construcción. Materiales que, como ya hemos visto, están mediados por supuestos ideológicos que nos ofrecen representaciones en forma de imágenes de cosmovisiones que puntualizan nuestra experiencia y que ayudan a construir el documento. Si pensamos estas ideologías dentro del contexto contemporáneo que se encuentra inmerso en el *mass media* y la tecnología para captar la realidad, ésta se vuelve todavía más compleja.

La fragmentación, el collage, el subjetivismo, la relatividad, la representación antinaturalista o el flujo de pensamiento eran recursos que no se habían creado para huir del mundo, sino para elaborar un ataque contra “una concepción del realismo” diseñada para “fomentar la fe en la existencia de una realidad racional, cotidiana, habitual, compartida y arraigada”. (Nichols, 2007, pág. 22)

La realidad histórica se encuentra en un lugar cargado de utopías imperfectas y múltiples afinidades, donde el término de cine de lo real puede poner en su desarrollo la narrativa tal y como lo hace la ficción, un estilo estético como los que se dieron en las vanguardias, y principalmente, para no perder su relación con lo real, debe prevalecer el punto de vista del realizador como entidad central del proceso: director, texto y espectador. Lo anterior, como afirmarí el especialista en *Film and Media*, Carl Platinga, en su texto *Caracterización y*

ética en el género documental (2008), se relaciona directamente con la noción de verdad, donde el hecho pro-fílmico genera un contrato de confianza con el espectador.

Como sabemos, la puesta en escena implica cierto control y disciplina, muy alejada a la norma estricta de ceñirse a lo que ocurre delante de la cámara por parte de los que están detrás, pero esto no debe impedirnos pensar que la falta de verdad visual, que hemos tratado de destruir hasta ahora, afectará el contrato ético pues el realizador no puede controlar su tema básico: la historia. “Abordando el dominio histórico, el documentalista se suma a la compañía de otros practicantes que «carecen de control» sobre lo que hacen: científicos sociales, físicos, políticos, empresarios, ingenieros y revolucionarios” (Nichols, 1997, págs. 43-44). Una vez que aparece la temporalidad como término de su reflexividad, en los géneros del cine de lo real, el tiempo se muestra como soporte de toda verdad, creando finalmente una diferencia entre el cine de ficción y cine de la realidad.

Lo que guía a la ética en el cine de lo real es su acento retórico porque brinda las herramientas expresivas que le permiten hablar desde la razón y la sensibilidad, y como vimos en nuestro capítulo anterior sobre el ensayo, esto no le quita su carácter como género de verdad. No hay que perder de vista que el principal valor del documental no recae en su apego a la realidad, sino en las posibilidades para trabajar con ella y, son estas posibilidades, las que permitieron generar cambios y evoluciones dentro del género del cine de lo real que derivaron en nuevos procesos de observación y reflexión. Esta condición evolutiva nos permite identificar diversas modalidades en el tratamiento que el documental hace de lo real.

2.3 Modalidades del documental

Habiendo dilucidado los oscuros caminos del género documental al que, por motivos de conveniencia en nuestra investigación, hemos decidido renombrar como cine de lo real y sabiendo que el documental ha sufrido notables cambios que se vislumbran en momentos específicos de la historia, continuaremos nuestra investigación a partir de las cuatro modalidades de representación que plantea Bill Nichols para comprender el nuevo cine de lo real y la forma en que éste cuestiona las relaciones entre la realidad y la ficción.

Estas modalidades, cuyo fin es establecer características comunes entre los diferentes textos del documental para situarlos dentro de una forma discursiva en un momento histórico determinado, nos ayudarán a visualizar y comprender los enfoques característicos de representación de la realidad que se fueron dando en el documental desde un punto de vista institucional, es decir, regido por ciertos criterios que guían las prácticas cinematográficas. Cada modalidad despliega los recursos de narrativa y el realismo de un modo distinto, vinculándolos con cuestiones éticas, estructurales y expectativas características por parte del espectador; a continuación explicaremos algunas de ellas. Pensemos también que estas modalidades, así como ocurre con muchas manifestaciones artísticas, tienden a combinarse y alterarse en *films* específicos.

2.3.1 Modalidad expositiva

La modalidad expositiva, que viene dándose al menos desde los años 20, es la más cercana al informe expositivo y se acerca a la forma del ensayo. Esta modalidad sigue siendo la metodología principal usada para transmitir información y establecer una cuestión. Suscita

cuestiones éticas sobre cómo el texto habla objetiva o persuasivamente. Cuando Nichols se refiere a esta modalidad se pregunta: “¿Qué conlleva hablar en nombre o a favor de alguien en términos de doble responsabilidad con el tema de la película y con el público cuya aprobación busca?” (Nichols, 1997, pág. 65).

La retórica de la argumentación del comentarista, está centrada en su necesidad de persuasión y desempeña la función de dominante textual, haciendo que el montaje expositivo tenga un fin diferente, pues prevalece la continuidad retórica antes que la espacio-temporal. Es decir, la yuxtaposición de las imágenes, suele tener nuevos puntos de vista, llegando a crear metáforas e introduciendo nuevos niveles en el texto como el de la ironía, la sátira o el surrealismo.

En el modo expositivo se da especial atención a la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. Parte del conocimiento epistemológico, surge de la misma manera en que funcionan los discursos de sobriedad, como lo explicamos en nuestro capítulo anterior; de ciertas categorías, conceptos e ideologías reconocidos en un tiempo y lugar específico. Este es el principal valor en la modalidad expositiva, pues el tema que aborda una película parte de un marco de referencia que no hace falta cuestionar. “Lo que contribuye cada texto a esta reserva de conocimiento, [...] es un nuevo campo de atención al que se pueden aplicar conceptos y categorías familiares” (Ibíd., pág. 66). Algo muy similar a lo que ocurre en el ensayo. Un claro ejemplo que tomaremos de las muchas películas que menciona Nichols, y que para nuestros fines funciona perfectamente en el sentido de señalar el acercamiento entre el ensayo y el documental, es el *film* de *Las Hurdes (Tierra Sin Pan, 1933)*, un documental de Luis Buñel que él mismo denomina como ensayo cinematográfico al principio de su película.

En el *film*, Buñuel nos ofrece la referencia sobre el espacio del que parte el texto fílmico y desde el cual propone una reflexión y un análisis sobre el problema de la subsistencia: “Este ensayo cinematográfico de geografía humana fue rodado en 1933, poco tiempo después del advenimiento de la República Española. En opinión de los geógrafos y de los viajeros, la comarca que van a visitar llamada “Las Hurdes”[...]” Con esta breve introducción, parece casi imposible no acordarnos de Montaigne y sus «*essais*» como textos de buena fe en lo que el francés, del mismo modo que Buñuel, exponen su visión de la realidad y el posicionamiento ético que asumen en su discurso.



Figura 1: Fotogramas de *Las Hurdes (Tierra Sin Pan)*, Luis Buñuel, 1933.

En este punto los cánones tradicionales se vislumbran borrosos y los *films* del cine real empiezan a brillar porque se expresan de una forma más poética, rechazando lo que se había hecho familiar. De este modo, surgen obras que se levantan con elegancia rítmica y expresiva, preocupadas por la belleza visual en lo cotidiano y sus valores, principalmente en la clase media y dotada de una sensibilidad mucho más cercana al romanticismo y el humanismo. En estos *films*, la argumentación pasa de ser directa a indirecta y se expresa más en un modo de *estar-en-el-mundo*.

Si hablamos sobre la modalidad expositiva, no podemos dejar de mencionar las obras del pionero y principal referente del documental, Robert Flaherty. *Nanook of the*

North (1922), se volvió un ícono para los nuevos productores de cine real pues, en esta producción, Flaherty logró crear un nuevo estilo a la hora de narrar la vida de *Nanook* y su familia. Esto dio pie a la aparición de una premisa argumentativa de tipo causa-efecto, premisa-conclusión, problema-solución, que marchó al ritmo de la música generando una exposición poética de la vida de *Nanook*.



Figura 2: Fotogramas de *Nanook of the North*, Robert Flaherty, 1922.

La exposición poética, en algunas de las películas o documentales expositivos, sigue manejando elementos clásicos como el de las entrevistas, que se encuentran subordinadas a la argumentación. En tanto el texto expositivo determina límites de contenido, duración y aspectos éticos respecto de lo que puede o no decirse, asumimos con Nichols que: “La voz de la autoridad pertenece al propio texto en vez de a quienes han sido reclutados para formar parte del mismo” (Nichols, 1997, pág. 68). Por lo tanto, las voces de otros aparecen en una lógica textual que las dirige y las aleja casi por completo en la argumentación, pero que siguen aportando pruebas a ésta, “[...] y cuando lo hacen bien no nos fijamos en cómo el realizador utiliza a los testigos para demostrar un aspecto, sino en la efectividad de la argumentación” (Ibíd., pág. 71).

En la modalidad expositiva, el espectador espera que el texto tome forma en la solución de un problema. Algo muy similar sucede en la narrativa clásica donde todo avanza hacia una conclusión en un tiempo determinado. Esta modalidad llega a responder a la necesidad de escenificar o dramatizar hechos reales en una dinámica que funciona por la anticipación, postergación, la aparición de estratagemas y enigmas que, desde la condición argumentativa que asumen, conforman el suspenso que el espectador debe experimentar.

2.3.2 Modalidad de observación

La modalidad de observación, a diferencia de lo que sucede en la modalidad expositiva, se caracteriza porque en ella el realizador evita intervenir en el desarrollo de la historia contada. Esta modalidad también ha recibido nombres como cine directo o *cinéma vérité*. Nichols explica que, para algunos críticos, los términos de *cinéma vérité* y cine directo se muestran como formas diferentes y desarrollan los *films* con determinaciones específicas según sea el caso. Nichols, decide dejar a un lado ambos términos para situarlos dentro del mismo marco de referencia, nombrando a este tipo de películas como cine observacional.

Es el soviético Dziga Vertov quien, a pesar de coincidir con su contemporáneo Robert Flaherty en la búsqueda de una estructuración creativa dentro del cine de lo real, tenía un punto de vista muy diferente sobre las estructuras narrativas en las películas y hace un llamado a abandonar la puesta en escena, los sets, los actores, el vestuario y todo aquello que tuviera que ver con una representación psicologizada propia del cine de ficción.

“Nosotros estamos limpiando nuestro cine de lo que lo ha infiltrado, música, literatura y teatro, estamos buscando un ritmo propio, un ritmo que no haya sido dictado desde ninguna parte y que podamos encontrar en el movimiento de las cosas. (Sadoul, 2004, pág. 275)

Muchos artistas del cine observacional aspiran a una invisibilidad para desempeñar el papel de observador distanciado, donde «los actores sociales», se comunican entre ellos en lugar de hacerlo con las cámaras y el trabajo de una escena profílmica es sustituido por un espacio que ofrece indicios de haberse formado en el mundo histórico. De esta manera sugieren un compromiso con lo inmediato y lo íntimo. La narrativa clásica de los textos se presenta muy parecida a la ficción, puesto que la situación del observador está perfectamente determinada por una selección implícita de la realidad, pero a diferencia de la ficción, donde cada acción debe estar bien justificada bajo el tiempo de la narrativa clásica de causa y efecto, en la narrativa del documental observacional encontramos, como explica Nichols, que “se despliega tiempo «muerto» o «vacío» donde no ocurre nada de importancia narrativa pero los ritmos de la vida cotidiana se adaptan y se establecen” (Nichols, 1997, pág. 74).

Para mantener la continuidad espacio-temporal en este tipo de «*films*», la edición tiene por función principal hacer que prevalezca entre cada corte la sensación de continuidad de que aquello que observamos, se nos muestra en un tiempo presente intangible pero insinuado de un referente espacial, temporal, político y social; manteniendo la relación con el momento de filmación. Cabe aclarar que el momento de filmación genera un lazo íntimo entre el momento registrado y la cámara, pues a diferencia del cine expositivo e interactivo, que generaba comentarios en «*voice off*» y hacía uso de imágenes para ilustrar, en la película de observación todo el material de imágenes y sonidos que se utilizará, se registra en el momento de la filmación de observación, en donde la cámara solo actúa como una extensión más del cuerpo del autor invisible que ha vivido y conocido las condiciones del mundo histórico en busca de respuestas a problemas sociales. Generando así la experiencia contemporánea.

Esta inmersión poética del placer del *vouyer*, genera en el espectador una identificación y empatía participativa de la experiencia, como bien define Nichols

“El espectador experimenta el texto como una reproducción de la vida tal y como se vive; la actitud tomada hacia el mismo se propone (o deriva de) la actitud apropiada para el espectador si estuviera «en el lugar», sin modificación alguna, colocado en una posición en la que se esperase la interacción de la que la cámara se mantiene al margen”. (Ibíd., pág. 74)

Para que el acontecimiento se construya de manera natural, se debe ofrecer al espectador una impresión de la realidad tal y cómo la experimentamos de manera cotidiana.

El realismo de las películas de observación funciona gracias a que la presencia del autor pasa completamente desapercibida, pues se trata de una subjetividad que deja que la historia se construya a sí misma, dando la sensación de que no hay trabas ni mediaciones. Donde el autor “no se recrea en la belleza del patrón formal –algo que tanto place a la poesía– ni en la claridad de la lógica– tan del gusto de la ciencia– ni en la metáfora inspirada en la máquina – deleite del futurismo y del constructivismo –sino que prefiere subrayar en la incertidumbre que envuelve la verdad histórica” (Nichols, 2007, pág. 37). Haciendo que la película se explique a sí misma y produzca, por esa condición, una interacción entre director-film-espectador.

2.3.3 Modalidad interactiva

Las películas interactivas, a diferencia de las expositivas y de observación, en donde el realizador tenía que limitarse a ser un observador invisible, funcionan de una manera en que el autor interactúa de forma abierta como presencia percibida en el acto de la construcción, interpretación y recolección del conocimiento, donde el encuentro directo del

realizador y los actores sociales, encaminan la construcción de la película que surge de la experiencia del encuentro social entre ambas partes.

La entrevista funciona como prueba y se vuelve una herramienta clave a la hora de la argumentación, donde la importancia del texto gira en torno a lo que revelan las interacciones del realizador y sus actores sociales, a diferencia de la modalidad expositiva que expresa su argumento en un modo de *estar-en-el-mundo*. Nichols lo explica de la siguiente manera:

“Cuando las entrevistas contribuyen a una modalidad expositiva de representación, por lo general sirven como pruebas de argumentación del realizador y del texto. Cuando las entrevistas contribuyen a una modalidad interactiva de representación, suelen hacer las veces de prueba de una argumentación presentada como el producto de la interacción de realizador y sujeto”. (Nichols, 1997, pág. 84)

La importancia que tiene la entrevista en la modalidad interactiva es más compleja de lo que parece, pues encontramos cuestiones éticas que tienen que ver con niveles de jerarquía, control, poder y conocimiento entre realizador y sujeto. Tal es su grado de complejidad, que Nichols no exagera cuando remite al estudio de Michael Foucault sobre la entrevista paciente-cliente y su origen en la práctica religiosa de la confesión. Incluso llega a dar una serie de definiciones según diferentes ramas del conocimiento, como la antropología, derecho o periodismo. No nos detendremos en mencionar cada una de estas definiciones, ni tampoco en mencionar el análisis que hace sobre las «tecnologías del conocimiento» de Teresa Lauretis, en su lugar, tomaremos solamente la parte de la entrevista enfocada en el cine.

“En el cine, este nexo entre técnica y poder toma forma material como espacio y tiempo, sobre todo como espacio. Al igual que las cuestiones éticas sobre el espacio entre realizador y sujeto y cómo se negocia éste, la entrevista está rodeada por una serie paralela de cuestiones políticas de jerarquía y control, poder y conocimiento”. (Ibíd., pág. 87)

La interacción en el texto se presenta de muchas formas, pues el realizador es libre de elegir el nivel de participación que tendrá. Puede ir desde el indicio ocasional hasta una participación completamente abierta dentro del *film*, pasando desde el reconocimiento pasajero, hasta un intercambio social donde la presencia del realizador se vuelve fundamental para la película, o en el caso más extremo, cuando el mismo realizador se vuelve un instigador en los sucesos que filma.

Las películas interactivas permiten que haya una gran cantidad de formas que pueda adoptar el texto interactivo, pero todas ellas siempre nos llevarán al encuentro directo del realizador y los actores sociales, pensando en un marco donde la autoridad que se da en la interacción, nos lleve a considerar las cuestiones éticas de la distribución desigual de poder. Tal como lo explica Nichols cuando habla de la participación de los actores sociales.

“El grado en el que los actores sociales pueden implicarse en el proceso de presentación varía considerablemente, desde la máxima autonomía que permite el cine de observación hasta las limitaciones sumamente restrictivas de las entrevistas formales [...] Cuando la interacción se produce fuera de una de las estructuras de entrevista formales, el realizador y los actores sociales se comunican como iguales, adoptando posiciones en el terreno común del encuentro social, presentándose a sí mismos como actores sociales que deben negociar los términos y condiciones de su propia interacción”. (Ibíd., pág. 82)

Lo que es claro en el texto interactivo, a diferencia de los textos expositivos o de observación, es que la presencia del realizador debe ser centro de atención para los actores sociales y el espectador, pero no por una dinámica de indicio ocasional o presencia por parte del realizador, sino por el intercambio social que se construye entre realizador y actor social, pues el efecto del encuentro que se da en esta experiencia, pretende generar un cambio en la vida de los implicados.

Las películas interactivas pueden adoptar muchas formas debido a que la interacción se da entre el que porta una cámara y el que no. De este modo, el realizador se ancla a la escena, aunque esté omitido por algunas de las estrategias de la entrevista y la

representación, lo cual significa, en la perspectiva de Nichols, que se lleve “el texto más cerca del discurso que de la historia” (Ibíd., pág. 89). En consecuencia, el espectador establece una relación con el texto que le permite ser testigo del mundo histórico a través de una persona que históricamente estuvo presente y que nos habla directamente como si de una conversación cotidiana se tratara, pero donde su conciencia surge gracias al realizador.

El texto interactivo va más allá de la entrevista y la historia oral, sin dejar de lado algunas cuestiones importantes como la responsabilidad del realizador con la exactitud histórica y la objetividad del *film*, así como tampoco deja de lado la complejidad visual para la construcción de nuevos significados. Un claro ejemplo lo encontramos en la película “*In the year of the Pig*” (1986) del director Emile De Antonio, *film* elaborado en su totalidad por entrevistas con diferentes observadores que participaron en la guerra de Vietnam. En el *film* de Emile De Antonio, la reconstrucción histórica de los hechos se da a partir de los testimonios montados con sumo cuidado sin manifestar su intención. La presencia de Emile De Antonio y su equipo aparece fuera de la pantalla todo el tiempo, manteniéndose de manera implícita a lo largo del *film*, como por ejemplo al inicio de la película, cuando nos deja ver la naturaleza vietnamita y el ataque en contra de la política estadounidense, a través de las imágenes de las estatuas.



Figura 3: Fotogramas de *In the year of the pig*, Emile De Antonio, 1986.

El cine observacional y el interactivo marcaron una nueva estructura en el tratamiento de la realidad en las películas de cine documental. A partir de ellos, los documentales televisivos tomaron muchas de sus propuestas narrativas, pero haciendo uso de aquello a lo que se habían opuesto durante tanto tiempo sus predecesores, pues empezaron a usar actores, sets y vestuarios, olvidándose de la exposición directa con la realidad para, en su lugar, presentar una “imitación de una acción” ya más dramatizada que generara popularidad y grandes *ratings*. Esto no solo popularizó las películas documentales de temas sociales y etnográficos, sino que éstas encontraron la manera de mezclar realidad y entretenimiento para entrar en la industria de las grandes cadenas televisivas. Es decir, un mercado que se encuentra más preocupado por generar audiencias que por el verdadero encuentro y análisis de la realidad. Para estas productoras es mejor apostar por una estética que vaya de acuerdo a un mercado, que por la «autoexpresión» del realizador.

La fórmula en estas películas televisivas parece casi la misma, el uso de una narrativa que lleve a sus protagonistas hacia un objetivo; ritmos que imiten a los vídeos musicales, dependencia de un gran número de técnicas de cámara donde “la etnografía narrativa realista clásica” frecuentemente es usada como excusa para mostrar en pantalla una sucesión de imágenes “interesantes” o “espectaculares” (Wright,1992). Todo lo necesario para mantener enganchado al espectador.

Casi parece imposible en un mercado tan grande, como lo es el que abarca el del documental, encontrar nuevas formas que garanticen que el género fílmico de lo real siga vivo como manifestación artística y no solo como un género televisivo de entretenimiento que vende lo que el público quiere ver. Sería más correcto entonces, referirnos a estas nuevas producciones como «cine de lo real», pero para nuestros fines prácticos y, después de haber dejado atrás el engaño que la palabra «documental» traía consigo, podemos

continuar utilizando el término sin incurrir en el error de lo que conocíamos como documental, antes de empezar con nuestro estudio. En este sentido, cuando el género cinematográfico de lo real está en su punto de crisis, pues “la realidad surge del espectáculo y el espectáculo de la realidad” (Debord, 1967), como menciona Guy Debord, encontramos un nuevo pensamiento que reacciona frente a la sociedad y la cultura, algo similar a la figura del Dandí que aborda Charles Baudelaire, ese ser orgulloso que rechaza todo lo vulgar, que no sigue las reglas y hace lo que se le antoja. Es ese tipo de pensamiento el que voltea a ver los problemas que el «cine de lo real» trae consigo, pues se interesa por el sentido de lo real en esta nueva época tan desgastada, dando origen a nuevos *films* que ya no se preocupan tanto por los mecanismos de representación y sí, por la búsqueda de nuevas sensibilidades ante el problema de la realidad. Es aquí cuando damos punto de partida al sentido de nuestra investigación, que propone un cambio drástico para la concepción de lo que se pensaba que era el «cine de lo real», tanto en sus modalidades anteriores como en la imagen televisiva que invade el concepto de este género. Pasemos entonces a la última modalidad, la que transforma el concepto de realidad y da pie a los productos del ensayo fílmico.

2.3.4 Modalidad reflexiva

En una época como la modernidad donde el pensamiento se centra en la duda radical, el escepticismo, la ironía y la incertidumbre; el cine de lo real, que había sido protegido durante décadas por las instituciones cinematográficas, encuentra su derrumbamiento de los cánones tradicionales ante el fuerte contexto histórico al que se enfrentaba. Lo cual pone en duda su propio estatus, valores y convenciones. De esta manera, conceptos como verdad,

ficción, realidad, subjetividad y objetividad, dejan de ser definiciones fijas para volverse cada vez más ambiguas en el terreno cinematográfico.

La modalidad reflexiva surge cuando la disolución de los paradigmas del documental ha dirigido nuestra mirada no solamente a la representación del mundo histórico, como en la modalidad expositiva, o en la implicación del realizador de manera pasiva o activa dentro del mundo histórico, sino que la representación de ese mundo histórico se convierte en sí misma, en el tema principal para la modalidad reflexiva. El proceso de representación es el que se convierte en objeto de reflexión.

“Como ocurre con la exposición poética, el texto desplaza su foco de atención del ámbito de la referencia histórica a las propiedades del propio texto. La exposición poética dirige nuestra atención hacia los placeres de la forma, haciéndonos reflexionar sobre sus problemas.” (Nichols, 1997, pág. 90)

La modalidad reflexiva está menos preocupada por las cuestiones éticas que por las exploraciones de representación. Tiene un interés especial por llevar al espectador a un estado de conciencia de su relación con el texto, que le permita cuestionar todo aquello que el texto representa.

“Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no sólo en lo que respecta a forma y estilo, como ocurre con los poéticos, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos”. (Ibíd., pág. 93)

En la modalidad reflexiva, el actor social se ve reducido dentro del sistema textual para plantear cuestiones de interpretaciones de la misma manera en que el realizador aparece dentro del encuadre con respecto a quién es y lo que representa, pues su función ya no es la de observador o participante, sino un agente de autoridad que participa en el espacio del texto discursivo histórico. Nichols retoma la idea de Bertrand Russell, diciendo que una clase no puede ser un miembro de sí misma, así como de la misma forma resulta paradójico con respecto a los sujetos del cine reflexivo que “quien define y encuadra el espacio no puede asimismo ocupar ese espacio al mismo tiempo” (Ibíd., pág. 92). El ejemplo que nos

da Nichols, bastante ilustrativo para entender esto, es el *film Numéro Deux* (1975) de Jean-Luc Godard, quien aparece al principio y al final en una sala de montaje, trabajando con el material de imágenes y sonidos del mismo *film*.



Figura 4: Fotograma de *Numéro Deux* Jean-Luc Godard, 1975.

En este sentido, el uso de actores profesionales suele ser bastante común en el documental reflexivo, pues ha dejado atrás los planteamientos éticos, sobre objetividad que todavía las antiguas modalidades cargaban.

“La utilización de actores exime al realizador de utilizar personas para probar una cuestión acerca de la naturaleza de la representación y no de la naturaleza de sus propias vidas [...] Su utilización no significa que la película vaya a abordar necesariamente cuestiones referentes a las responsabilidades éticas del realizador, ya sea con los sujetos de la película o con los espectadores”. (Ibíd., pág. 93)

Dentro del cine documental, la modalidad reflexiva es la última en aparecer porque es, en sí misma, la que cuestiona las posibilidades de expresión y comunicación que las otras modalidades daban por hecho según lo considera Nichols.

“El acceso realista al mundo, la capacidad para ofrecer pruebas persuasivas, la posibilidad de la argumentación irrefutable, el nexo inquebrantable entre la imagen indicativa y aquello que representa, todas estas nociones resultan sospechosas”. (Ibíd., pág. 97)

Este cuestionamiento de sus convenciones implica una vuelta a sus formas previas de representación, las que se sostienen y apoyan la tradición del cine de lo real. Una de estas

operaciones es la representación temporal, cuya reflexión en términos formales hace emerger a la temporalidad como condición de posibilidad de toda “verdad”. El tiempo no es parte del objeto representado, sino que aparece como el dato necesario para toda relación de sentido con dicho objeto.

A diferencia de las otras modalidades, el cine de lo real transporta al espectador, indirectamente, del mundo histórico a la presencia de la propia interpretación, pues las preocupaciones ya no se encuentran en las temáticas, o la presencia de la cámara y el realizador en el mundo histórico, sino en la construcción del texto «en su campo interpretativo». Ésta relación entre el espectador y el texto ha sido un mecanismo bastante usado por la ficción porque hace entrar en juego conceptos como la sátira, la parodia y la ironía que constituyen un paradigma lingüístico que expresa escepticismo en el pensamiento y la ética. Todo lo anterior conduce al género de ficción a un mayor avance en su estructura formal porque lo obliga a tomar conciencia de sus limitaciones.

2.4 El documental en América Latina.

Tras este recorrido de las modalidades de Nichols sobre el género documental, es preciso hacer un pequeño paréntesis para explicar cómo se dio la evolución del cine documental en América Latina. Es entonces prudente para nosotros abordar el tema, aunque sea de manera breve pues, si hemos coincidido que el documental, como en general todo el cine, es una cuestión de mirada con opciones formales y estéticas variables según las circunstancias, no podemos dejar de lado el punto de vista en América Latina.

En Latinoamérica, así como en otras partes del mundo, el cine documental sigue siendo la parte relegada del séptimo arte pero, a diferencia de Europa, éste se muestra como

un género expresivo de la cinematografía del continente que, muchos teóricos han identificado como una escuela dentro del género documental. Decir que todo el cine documental que se ha hecho en América Latina funciona bajo una forma de uniformidad sería subestimar las particularidades nacionales de cada país, por eso hay que tener cuidado con utilizar el término “escuela” cuando hablemos del documental en Latino América.

La pluralidad de tendencias y la diversidad de países coexisten justamente en una región donde las cinematografías han intentado durante décadas una convergencia, con vistas a constituirse en movimiento cultural, aun antes de que las contingencias del mercado y la necesidad de las coproducciones se volvieran inexorables. (Santos, 2003, pág. 16)

En América Latina, el siglo XX empieza con una serie de movimientos revolucionarios que tuvo sobre el cine un factor de carácter didáctico en la producción y distribución, teniendo la misión de promover las reformas y políticas de cada país, hablando específicamente de la revolución Boliviana de 1952 y la Cubana de 1959, en el tiempo en que la televisión estaba destronado al cine.

En el caso específicamente de México, se establece una dicotomía entre los noticieros subsiguientes a las Revoluciones de Bolivia y Cuba, y la producción de la Secretaría de Educación que patrocinó la gestión de José Vasconcelos, donde el documental fungía únicamente como documento histórico. “Podemos aceptar la hipótesis de que los noticieros, por regla general, codificaron, normalizaron, canalizaron y restringieron el talento y la renovación de los documentalistas” (Ibíd., 2003, pág. 23).

Por esta época, podemos encontrar una relación de la producción cinematográfica en diferentes países de Latinoamérica; un tipo de documental que se ha denominado como cine militante. El cine militante tuvo sus inicios en Cuba con la productora *Cuba Sono Films* (1938-1948), desarrollada por miembros del partido comunista cubano, que se dedicaron a producir dos de los más importantes noticieros de su época, *Noticiero*

Periódico Hoy y Noticiero Gráfico Sono Films (1938), vinculados al diario partidario *Hoy*. “Para los comunistas cubanos, no había diferencia entre la producción de un noticiero, un documental, un cortometraje de ficción o una estación radiofónica (Radio Mil Diez, 1943)” (Ibíd., 2003, pág. 25).

Durante más de medio siglo, la ecuación de cine y educación, funcionó como la fórmula para el documental. Es Brasil uno de los países con más producción documental en Latinoamérica, donde surge una de las primeras casas productoras del continente; el *Instituto Nacional do Cinema Educativo* (INCE, 1936-1966), enfocado principalmente en un tipo de documental que mostrará la belleza exótica del Amazonas en un ámbito internacional, inspirado a su vez, por el Instituto *Luce* de Italia.

De manera general, los regímenes autoritarios privilegian la propaganda respecto a la información, los medios de comunicación por encima de la educación, los noticieros sobre el documental desprendido de la actualidad inmediata. (Ibíd., 2003, pág. 28)

Con el paso del tiempo, se vuelve a dar en Brasil las primeras opciones de ética y estética de la producción documental por parte del Director Humberto Mauro, quien fuera rechazado por las diversas productoras de su país con las que trabajó, para participar en uno de los festivales de Venecia. Mauro expuso la frustración de la iniciativa privada del INCE, que se regía en el modelo pedagógico institucional, para defender el documental como una nueva opción de sensibilización social, sin perder su inserción en la circulación internacional. Mauro optó por dejar a un lado la imitación del cine americano, ruso y francés, y su orientación comercial. Además, luchó arduamente por defender la mirada de su trabajo dentro de una época que vio uno de los períodos más difíciles del género documental y de la cinematografía en Brasil.

En éste punto hay que aclarar que, aunque Brasil fue uno de los pioneros en buscar una identidad en su documental nacional, la mayoría de los países seguían el modelo de las producciones Europeas que vino, además, con la llegada de cineastas que se plantaron en diferentes países del continente para buscar nuevas formas de hacer cine.

Algunos de los principales proyectos realizados por cineastas extranjeros que marcaron una gran influencia para la cinematografía latinoamericana, principalmente la documental, fueron, la película *¡Que viva México!* (1933) Del director ruso Serguei M. Eisenstein, y el documental *It's All True* de Orson Welles (1933). Eisenstein atrajo la atención de los directores de ficción y documental por la plástica visual que mostraban sus películas, llegando a ser la inspiración de documentales tan importantes como *Araya* de la directora Venezolana Margot Benacerraf, (1959).

Araya marcó una transición entre el modelo documental tradicional y el nuevo interés por la plástica visual, introduciendo una nueva sensibilidad social que no se había visto con tanta fuerza en el modelo documental de América Latina. *Araya* fue considerado como *el mejor documental latinoamericano anterior al sonido directo*, en un festival de cine Europeo en 1992, a pesar de que su circulación en Latinoamérica, incluyendo en su propio país, vino 20 años después de su realización.

El director Welles, por su parte, se volvió un modelo para los documentalistas brasileños de esa época, quienes además, tomaron el modelo del cine italiano, con una mirada popular que se dirigía a las *favelas* y *jagandeiros*.

Otro principal exponente en la transición del documental clásico y la exploración de nuevas formas en el cine de lo real, que mostraba una mirada social más sensible, fue el director Chileno y creador del Centro de Cine Experimental en la Universidad de Chile

(1959), Sergio Bravo, inspirado por figuras tan importantes como el documentalista John Grierson.

Mimbre (1957) es una de sus principales películas de Bravo, centrándose principalmente, en el ritmo de la música de Violeta Parra. Con una duración de apenas 10 minutos, *Mimbre* es capaz de mostrar la destreza y belleza del Artesano protagonista, que se realza con una plástica visual que nos recuerda a Grierson. Bravo también trabajó junto al documentalista *Joris Ivens*, en una coproducción Chile-Francia, en las películas de *A Valparaíso* (1962), *Le Petit Chapiteau* (1963), y *El tren de la victoria* (1964).

Ya en los sesentas, en Cuba vuelve a darse un cambio importante en el cine documental, alejándose del modelo de cine militante para recurrir a las formulas del neorrealismo italiano y del *cinema verité*, pero sin olvidar su carácter pedagógico. Fue Santiago Álvarez, uno de los principales exponentes del nuevo cine documental cubano, quien decidió experimentar con el uso del *collage* al más puro estilo del cine *found footage*.

Durante la transición del *cine de autor* Europeo, el documental vuelve a renovarse y, por primera vez, adquiere relevancia en el continente, surgiendo los primeros festivales de cine documental latinoamericano.

El desarrollo de los nuevos medios, por un lado, y las polarizaciones políticas, por el otro, llevan a buena parte de los documentalistas a colocarse como una alternativa frente al discurso dominante. El documental asume así una función de contra información o incluso de concienciación, inseparable del establecimiento de nuevos circuitos de distribución, distintos a los cines comerciales. (Ibíd., 2003, pág. 54)

En este punto de auge para las películas documentales, nos encontramos con uno de los más importantes documentales de América Latina, *La hora de los hornos* (1968), film argentino realizado por el Grupo Cine Liberación, cuyos directores fueron Fernando Pino Solana y Octavio Getino. Un proyecto ambicioso que se presenta como un tríptico de poco más de 4 horas, que se mostraba transgresor en tiempos de ebullición revolucionaria. *La*

hora de los hornos se basa en los problemas que atraviesa Argentina con el régimen del peronismo, buscando generar indignación y conciencia en el espectador, donde el público deja su carácter de mero observador para volverse un participante activo en la proyección del documental. Claro ejemplo lo encontramos en el intermedio de la primera proyección de la película, donde el Grupo Cine Liberación colocó un cartel en el cual se leía la consigna del discurso de su película: «Todo espectador es un cobarde o un traidor».



Figura 5: Intermedio de una proyección de *La hora de los hornos*, Grupo Cine Liberación, 1968.

Cuando los documentalistas intentan desprenderse de los códigos limitados del noticiero, desarrollan la narrativa con recursos específicamente cinematográficos y se acercan así inevitablemente a la dramaturgia de la ficción. [...] La contaminación recíproca y la hibridación gozan de creciente fortuna, suscitando una autorreflexividad hasta entonces inédita en las propias películas. (Ibíd., 2003, pág. 65)

A partir de *La hora de los hornos*, el documental de Latinoamérica cambia para buscar nuevas formas de diálogo entre el director y su público, convirtiendo al espectador en cómplice y solicitando su participación activa. Así, el documental incursiona abiertamente

en los parámetros de la ficcionalización, centrándose en los temas históricos en una situación contemporánea.

Podemos rastrear estas primeras contaminaciones de la dicotomía ficción-realidad, en la película de *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, México, 1965), un intento por renovar la fórmula documental que no había visto mucho hasta entonces en el país, creando un documental ficcionalizado con tintes surrealistas. En ese entonces el surrealismo llevó a varios documentalistas mexicanos a experimentar con el cine de lo real y la ficción, pero sin llegar a alcanzar un carácter reflexivo tan fuerte como la modalidad reflexiva que nos explica Nichols en la última modalidad.

Antes de finalizar nuestro apartado, hay que reflexionar que el documental Latino Americano se ha visto atrapado en la mirada foránea, en la medida en que dialoga o se contrapone esta visión.

El estímulo de la mirada ajena, extranjera, no ha apuntalado la producción propia únicamente al herir susceptibilidades. El amor propio malherido por la imagen que llega de fuera ha sido una de las motivaciones. Pero la voluntad de imitación o emulación ha estado presente siempre y constituye una reacción normal, típica de la era de la reproducibilidad técnica. La universalización de los mecanismos e instrumentos de circulación de las imágenes conlleva justamente su adaptabilidad a distintas situaciones y horizontes. [...] La disyuntiva es saber si América Latina permanecerá sometida a la mirada ajena o si logrará proyectar su propia visión en la región y en el resto del mundo. (Ibíd., 2003, pág. 73)

Hasta ahora hemos presentado un panorama general sobre las modalidades del documental y sus implicaciones para el desarrollo del género, así como sus posibilidades de hibridación. Además, hemos realizado un breve recorrido del documental de América Latina que nos ha servido únicamente para tener un conocimiento general de su evolución, sus productos cinematográficos y de algunos de sus más importantes exponentes.

De esta manera, centrándonos en nuestro estudio de las modalidades de Nichols, podemos aplicar a un producto específico algunas de las caracterizaciones de dichas

modalidades y vincular con el ensayo nuestro análisis en tanto, dichas modalidades, constituyen una nueva configuración genérica de corte centáurica.

Capítulo 3

Cine-Ensayo

3.1 El cambio de una maniobra reflexiva

*Arquero luminoso, desde el Zodíaco llegas;
aún presas en las crines tienes abejas griegas;
aún del dardo herakleo muestras la roja herida
por donde salir no pudo la esencia de tu vida.
¡Padre y Maestro excelso! Eres la fuente sana
de la verdad que busca la tristeza humana:
aún Esculapio sigue la vena de tu ciencia;
siempre el veloz Aquiles sustenta su existencia
con el manjar salvaje que le ofreciste un día,
y Herakles, descuidando su maza, en la armonía
de los astros, se eleva bajo el cielo nocturno...*

Rubén Darío.

La idealización que se produce mediante el desarrollo de un régimen simbólico nos ha servido para visualizar el universo y, sobre todo, significarlo. Es por eso que, con la irrupción de la modernidad, los poetas encontraron en el comportamiento del ser humano una relación con la energía animal. Los poetas modernos lograron, mediante la representación, una forma de dualidad que evocaba las conductas defensivas o agresivas del hombre: representar al individuo a través de estas imágenes de animalismo.

La modernidad fue una época cargada de hostilidad por la gran cantidad de acontecimientos que modificaron el panorama social. En el escenario moderno se observa, a través del movimiento constante, la creciente expansión del capitalismo y la modificación del concepto de urbanidad se hace presente en las principales capitales europeas. El descontento social trajo consigo la creación de los movimientos revolucionarios encaminados bajo la lógica del descontento por la irracionalidad de desigualdad social producida por la relación del sujeto con el capital. En este contexto, el pueblo “puesto

dentro de sus implacables leyes agresivas, las hace suyas al servicio de los campos en que puede realizarlas sin perder los ideales originarios en que se ha formado” (Rama, 1983, pág. 18).

La relación del arte con la sociedad moderna se desarrolló desde la lógica de una producción artística regida o integrada al intercambio comercial. A través de la venta de copias de una obra, el artista se manifiesta como un productor de mercancía, y al mismo tiempo se opone y “rechaza el intercambio al constituirse como un lenguaje diferente e insólito, un lenguaje cuya existencia implica, tácita o explícitamente, la crítica del lenguaje socialmente aceptado” (Díaz, 2000, pág. 8). De ahí que surja un concepto estético de arte moderno que se constituye no solo por su oposición a los modelos clásicos del pasado, sino también por la oposición a sí misma que obliga a las nuevas formas de arte a renovarse, lo que trajo consigo la aparición de las vanguardias.

La noción del espacio público y la producción artística en el naciente mundo moderno y los aspectos vinculados al movimiento racionalista, la democracia, la reformulación del concepto de objetividad, fueron algunas de las formas de pensamiento que surgieron de una historia más directamente política que estética, y que en consecuencia generaron el derrumbamiento del marco institucional que rodea al género documental que, durante mucho tiempo, estuvo resguardado bajo parámetros institucionales o genéricos. Como ocurre con cualquier manifestación artística que se enfrenta a un cambio en sus formas o condiciones de expresión, la modalidad reflexiva presentó una urgencia política que le permitió explorar nuevos campos que ya no estuvieron centrados únicamente en cuestionar las formas de representación de la realidad.

Durante el tiempo que el documental estuvo resguardado bajo el discurso institucional, sirvió de poco para abordar cuestiones reflexivas o de carácter irónico, “y

menos –afirma Nichols–, incluso, para verlo como una herramienta política potencialmente más poderosa que la presentación directa y persuasiva de un argumento” (Nichols, 1997, pág. 97). El nuevo planteamiento que empezaba a surgir en la modalidad reflexiva, venía de la posibilidad de ver el mundo histórico desde una posición desinteresada de objetividad.

Según el propio Nichols:

El supuesto de que la transformación proviene de la intervención persuasiva en los valores y creencias de sujetos individuales (no de debates acerca de la ideología del sujeto como tal) son las piedras angulares de la tradición documental. (Ibíd., pág. 100)

Julia Lesage, en un estudio que realiza sobre los documentales feministas desde una perspectiva innovadora en su carácter formal, nos explica la manera en que la mujer que nos está contando su historia frente a la cámara, tiene una función estética en la reorganización de las expectativas femeninas derivadas de las narrativas patriarcales y en el inicio de una crítica introspectiva sobre el rol de éstas en la sociedad y la política sexual. Lasage critica que estos documentales patriarcales exponían desde una voz masculina la condición y el impacto de la acción femenina en el espacio público, esto, según la autora, daba paso a una serie de deseos, contradicciones y análisis sociales inauténticos respecto de las propias mujeres.

Lasage propone que, para acceder a la reflexividad del documental feminista, es necesario dejar de lado los modos de representación tradicionalmente masculinos, para desde ahí centrarse en los procesos de construcción de significado propios al género: “Los testimonios de vidas de mujeres, que ya no estaban contenidas dentro de las mitologías masculinas de la mujer, requerían una reconsideración radical y retroactiva de categorías y conceptos fundamentales como pudiera requerir cualquier reflexividad” (Ibíd., pág. 102).

La reflexividad como la habíamos visto hasta ahora en las películas expositivas, interactivas y de observación, había sido a un nivel puramente formal, apoyada en las prácticas institucionales, pero, gracias al discurso del movimiento feminista, fue que se pudieron dar las herramientas que faltaban en el discurso documental, como expone Nichols para la “reconceptualización radical de la subjetividad y la política que alcanzó a través de la programática de la concienciación un efecto comparable al de la reflexividad” (Ibíd., pág. 102). Es por esto que el modo reflexivo que se expone claramente en los documentales feministas, en el que la reflexividad y la conciencia van unidas no solo en teoría o estéticamente, sino en la práctica social, busca que el espectador dirija su atención más allá del texto para encontrarse con posiciones alternativas y subjetividades, afinidades y relaciones de producción que se yuxtaponen a las ideologías que apoyan un orden socialmente determinado.

Esta reflexividad, en tanto concepto político, viene a eliminar las prácticas predominantes de la vida cotidiana que giran en torno a la significación de las incrustaciones ideológicas y, aunque las cuatro modalidades de representación están basadas en formas discursivas, prácticas institucionales y convenciones, encontramos que en la bipolaridad de las estrategias reflexivas, sea en la reflexión puramente formal o en la reflexión más concretamente política, dichas significaciones “pueden alienarse a favor o en contra de aspectos concretos de la ideología dominante, a favor o en contra del cambio concertado de naturaleza progresiva o regresiva” (Ibíd., pág.102).

Es necesario prestar la misma atención a la reflexividad formal, en cuanto refiere al significante cinematográfico, que a la reflexividad política cuya referencia viene de las prácticas sociales. De este modo, la implicación del espectador, como lo hace notar Bertold Brecht, se funda entre el objeto de un modelo centrado en el arte y el objetivo de demostrar

el funcionamiento de la sociedad. Por estas razones, el director del nuevo cine documental busca una participación afectiva que depende de la representación de un mundo donde las situaciones son cercanas y los personajes reconocibles dentro de un realismo narrativo que hace mucho dejó de conformarse solamente con la versión óptica y superficial de la realidad.

Cuando se satisfacen todas estas condiciones, el resultado es que las cualidades ejemplares y la conciencia despierta de los personajes prototípicos acaban saliendo de la pantalla para instalarse en los espectadores que pueblan la sala cinematográfica. Tal como ha expresado el director J. Ivens en sus múltiples estudios del documental en las vanguardias: “el documental no puede ser un pretexto para el deleite sensible o literario fundado en la belleza de las cosas, sino que ha de suscitar reacciones y encender la chispa de iniciativas latentes” (Ivens, pág. 100).

El panorama del fenómeno cinematográfico, en la modernidad, termina por completarse cuando cobran vida nuevos significados que reestructuran la visión clásica del documental y la vanguardia que llevó a terminar con el mito del realismo integral, para dar paso a la libertad del artista.

Fue ésta nueva libertad, la que llevó a Marcel Duchamp a decidir la capacidad artística de determinados objetos, lo que le permitió generar un gesto de carácter estético a cosas tan simples como un urinario, llevando así a separar la obra del arte del objeto. Una facultad que se había adquirido en los nuevos documentales y que daban paso a las primeras posibilidades del ensayo fílmico.

3.2 De la epistemología del hecho al gesto

Las diversas modalidades que hemos esbozado en el capítulo anterior no deben pensarse como una progresión evolutiva necesariamente. Si bien, en el estilo narrativo puede percibirse cierto matiz de progreso hacia modalidades más complejas, lo cierto es, como lo explica Nichols en su artículo “El documental y el giro de la vanguardia” (2007), es necesario entender que lo incorrecto que resulta percibir las modalidades con un discurso de contraste darwinista que las vea como relaciones jerárquicas. Lo correcto, de acuerdo con Nichols, sería pensar esos cambios entre las modalidades como imbricaciones donde, por la aparición de ciertos elementos estilísticos o estructurales que se mantienen vigentes a lo largo del tiempo, se producen resultados complejos, sincréticos e híbridos. Nichols se sirve de la teoría de las ondas para explicar cómo se constituyen estos elementos:

La teoría se basa en que, si lanzamos un puñado de piedras a un estanque, vemos cómo las ondas que se forman en la superficie se cortan unas con otras y se entremezclan de manera inesperada e impredecible. Por tanto, la forma que poseen en un momento dado no está determinada completamente por su origen, sino que se halla sujeta a una serie de factores contextuales. (Nichols, 2007, pág. 20)

Esta relación entre la vanguardia y el formalismo; el realismo y la vanguardia, se da en patrones de imbricación o intersección que son tan accidentales como genéticos. Por lo tanto, se debe prestar debida atención a cada modalidad desde los factores contextuales que definen su configuración.

Recapitulemos, el nuevo documental se despliega a través de múltiples modalidades que reciclan el pensamiento de las vanguardias; se desenvuelve en una nueva forma de observar el mundo gracias a recursos como la fragmentación, el subjetivismo, la relatividad, la representación antinaturalista y el flujo del pensamiento. Todos estos recursos nacen en

la modernidad y elaboran un ataque contra una específica “concepción de la realidad”. Retomando las palabras del pintor futurista Umberto Boccioni “una fuerza psíquica que otorga a los sentidos la posibilidad de percibir lo que jamás se ha percibido” (Douglas, 1991, pág. 59).

Como no podía ser de otro modo, la nueva mentalidad en la que surge el nuevo documental, conduce al realizador a obviar los temas reales en lugar de afrontarlos. Así, puede ofrecer formas alternativas de observar y analizar la realidad tal como lo hacía el cubismo en la pintura. El acontecimiento cinematográfico se convierte en un claro referente social donde el tiempo histórico o tiempo real, entra en la dinámica del visionado.

El acontecimiento, cuando se construye de manera realista, recupera naturalidad a medida que el tiempo de la narración asume la tarea de representar el tiempo histórico. El presente intangible pero insinuado de un referente espaciotemporal y sociopolítico significativo situado más allá del patrón formal de significantes cobra un significado notorio. (Nichols, 2007, pág. 37)

Es de suma importancia considerar que el mundo, como se nos presenta hoy en día al hablar de la actividad fílmica, aparece reconfigurado. Si pensamos en la complejidad de la realidad contemporánea que se capta con las nuevas tecnologías, donde se terminan de romper nuestras concepciones clásicas del lenguaje cinematográfico, directores del cine de no ficción como Harum Farocki y Jia Zanhgek ya empezaban a prestar atención a las nuevas tecnologías que permitían captar la realidad y entrar al mundo de la digitalización, “cámaras de vigilancia, *webcams*, cámaras sobre misiles y SMS animados configuran esa nueva interface del mundo contemporáneo” (Català, 2008, pág. 10). Un mundo que empuja al nuevo documental en dirección contraria a los valores que se planteaban como irrefutables, donde parece, casi irremediable, arriesgarnos a no entender nada de la fenomenología que está experimentando el cine de lo real.

Nichols también reflexiona sobre las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías y expone que la reconfiguración de la realidad que se da en el aparato cinematográfico, tiene que ver con verdades más amplias que se dan por los presupuestos ideológicos de la película y de los personajes que intervienen en ella. Si pensamos en la ontología del nuevo documental, esta se puede ver como una forma audiovisual que trata principalmente sobre los sujetos, a los que se piensa entidad central de todo el proceso fílmico y se configuran como: actor, director y público. Es entonces que empezamos a adentrarnos en los oscuros terrenos de la noción de veracidad que se plantea en el cine de no ficción. Sobre el concepto de veracidad, Josep María Català expone en su artículo “Después de lo real. Pensar las formas del nuevo documental, hoy” (2007), que, “la veracidad nos pone en contacto no solo con lo real, sino con esos sujetos de lo real que son centrales en el documental”, en cambio, el concepto de verosimilitud usado en el cine de ficción “se adentra por los pantanosos terrenos de las similitudes y, por lo tanto, de las imitaciones” (Català J. M., 2008, pág. 11).

Tanto el concepto de veracidad como el de verosimilitud empiezan a desdibujar las sutiles líneas que diferenciaban los géneros de ficción y no ficción y nos llevan a una problemática más compleja en la fenomenología del documental. En ella, la solución parece encontrarse en su retorno a la ética. Esa ética renunció al fetichismo de lo real como verdad en la que el suceso profílmico era promotor de las imágenes que funcionaban como interpretaciones exactas del mundo, producto de la presencia e intervención del documentalista. Dicho planteamiento ético supone que la función estética sea dar forma a la ética, donde:

“Ya no es necesario desconfiar de la complejidad enunciativa per se, incluso cuando esta abandona la “verdad” del suceso profílmico para promover una verdad más general, siempre que no se proponga engañar al espectador o a los sujetos del documental”. (Ibíd., 2008, pág. 13)

Es entonces que entendemos que las necesidades expresivas del nuevo documental no se ciñen a la verdad visual o, a lo que en palabras del director Joris Ivens, no sirve solamente “ver las cosas y punto”, como nos explica Nichols:

“La percepción plena que busca el director se basa en la participación afectiva, y la participación es una disposición anímica que depende de la representación de un mundo que contenga situaciones cercanas y personajes reconocibles. La afinidad y la identificación necesitan un realismo narrativo. Cuando se satisface toda esta cadena de condiciones el resultado es que las cualidades ejemplares y la conciencia despierta de los personajes prototípicos acaban saliendo de la pantalla para instalarse entre los espectadores que pueblan la sala cinematográfica”. (Nichols, 2007, pág. 36)

La importancia de esta reivindicación reflexiva sobrepasa los límites de un determinado género fílmico para volverse un laboratorio de distintas formas del saber. Esto da como resultado un producto cinematográfico que se encuentra tambaleante entre los géneros de ficción y no ficción en el que la ética nos guía por los caminos de la veracidad, y la estética por los de la verosimilitud. Lo anterior surge, en principio, gracias a las innovaciones de la vanguardia y a los elementos retóricos del realismo. Un realismo que se consolida de subjetividad y de intervención física, donde perdura el empeño de aproximarse a lo cotidiano para mirarlo y reconstruirlo desde una perspectiva más completa e ideológica.

En este punto de “libertad fílmica” donde el director del cine documental trabaja con lo real hasta sus últimas consecuencias, y comprende las implicaciones ópticas y visuales que le permiten incorporar lo real visible como punto de partida para la construcción de la realidad que quiere mostrar, es donde Nichols ubica su taxonomía. Esto ha dado como resultado la aparición de un cine complejo que ha derivado del modelo ensayístico literario y se ha visto como experimento audiovisual “autobiográfico, autorreflexivo, estilísticamente seductor e intrincadamente elaborado”. Al igual que el modo ensayístico que analizábamos en nuestro primer capítulo, el *ensayo fílmico*, *film-*

ensayo o *film-essay*, ha supuesto un modo de juzgamiento, una modalidad posicional crítica-analítica de la realidad a la que este tipo de cine se acerca.

“El realismo consolida una política de subjetividad y de intervención física. Esta política consiste en transformar la duración formal en tiempo narrativo o tiempo histórico; la composición formal en espacio geopolítico; la visión artística en discurso exhortativo; el reto al público en llamada al compromiso de los espectadores; y la exploración vanguardista en representación documental”. (Ibíd., pág. 43)

Es por medio de gestos individuales y sociales que el «ensayista fílmico» trabaja con la realidad, pues ha comprendido que el realismo se sitúa en una retórica donde el director, en tanto orador, engrandece el poder persuasivo del *film* para generar una forma concreta de entender una situación. De este modo, los gestos se visualizan cuando se ordena, con los elementos reales, la ecuación que los determina. Según Català:

“Los gestos constituyen el significado visual de la realidad, la floración de todas las implicaciones de lo visible en una formación determinada. Son la puesta en superficie del sentido de lo real, por ello es tan errónea una actuación que se conforme con mostrar lo que no es más que una letra del alfabeto que compone el discurso de la realidad. La realidad, por el contrario, hay que escribirla visualmente, conjuntando los elementos que configuran el gesto”. (Català J. M., 2010, pág. 50)

El gesto se configura a través de acciones de tipo psico-social porque se ejecuta de manera individual y social. De esta forma, por su modalidad de ejecución, el gesto forma parte de una estructura socialmente establecida que determina las características a la que responde.

“Un gesto no es, pues, la imagen de una determinada acción, sino la visualización cinematográfica, con todo lo que esto implica, del conjunto de acciones que configuran un comportamiento individual y social: social a través individuo, individual a través de la estructuración social”. (Ibíd., pág. 51)

En el gesto es donde se evidencia la mirada del director y su presencia, la misma presencia que permanecía adormilada en la fenomenología del documental tradicional. El ensayista fílmico nos ofrece una mentalidad distinta al conectar los hechos para distribuir nuevos significados en las configuraciones fílmicas. “Hoy en día nos enfrentamos a fenomenologías que ya no pueden expresarse mecánicamente. [...] Hemos pasado de la

epistemología del hecho al gesto” (Ibíd., pág. 51). Aquí, el problema de lo real requiere un posicionamiento que no solo lo trate como una forma de aportar la verdad o de plantearse directamente el problema de la verdad como lo hacía el *cinema verité*, sino que, el nuevo posicionamiento para el ensayo fílmico, debe adquirir una actitud más abierta hacia lo real. Debe considerar, en primera instancia, una era como la actual, donde se inventan realidades a conveniencia y donde el mundo se termina dividiendo en distintos niveles de realidades.

Estamos en un nuevo ocaso de pensamiento, en palabras de Jean Baudrillard, una era del *simulacro* donde nos vemos confrontando lo real con las nuevas tecnologías: “cámaras de vigilancia, *webcams*, cámaras sobre misiles que configuran esa nueva interface del mundo contemporáneo” (Català, 2008, pág. 10). Es obvio que estas transformaciones multimediáticas influyen en el ámbito del documental porque determinan nuevas formas de expresión que afectan la retórica fílmica de corte ensayístico en el ámbito documentalista. De ahí que muchas veces nos fascine su material y la expresión de su decadencia o simulación de ésta. Català refiere a lo anterior diciendo: “En tal caso, estaríamos ante un fenómeno equidistante al del simulacro: de una copia sin referente real, habríamos pasado a una realidad sin representación” (Català J. M., 2010, pág. 47), donde la transformación de la realidad pasa por un descubrimiento de sí misma.

En este sentido, donde surge el mestizaje entre «imagen-realidad» del documental y la «imagen-imaginación» del género de ficción, nos encontramos en el centro de un cambio de paradigma influenciado por las preocupaciones de una realidad discontinua que “tanto el debate como las formas estéticas que lo generan, al tiempo que se alimentan del mismo, constituyen una alegoría de nuestra propia condición humana” (Català J. M., 2008, pág. 24).

De este planteamiento se nutre el ensayo fílmico, para ofrecernos una forma de enfrentarnos a esta nueva y compleja realidad. “En un caso [el del ensayo] es el síntoma de

una crisis general de la representación, en el otro la toma de conciencia de la crisis y la elaboración de una nueva estética que más que superarla la asume en beneficio de una mayor capacidad creativa, epistemológica y comunicativa” (Català J. M., 2005, pág. 39).

Del ensayo fílmico surgen nuevas formas de representación de la realidad; reflexiones visuales que se dan a partir del ensayarse a sí mismo del director. Con esta forma de exploración que, en la literatura se daba a través de la palabra y se ha extendido hasta la filmación, es posible decir que el director, al igual que Montaigne puede decir: “Yo soy la materia de mi libro”, de mi *film*. Cuando hablábamos del ensayo literario, aseguramos que este mecanismo de reconocimiento de sí mismo, se desarrolla en el film en el mismo sentido que dimos a la estrategia discursiva según la cual el director puede experimentar-se, es decir, ensayista y director puede descubrir su singularidad y su validación, enjuiciamiento, perspectiva de lo real.

Bense define esta actividad reflexiva como “ser así para mí” y asegura que lo que hace que el pensamiento es irse construyendo al mismo tiempo que avanza la obra ensayística, nosotros creemos que esto mismo sucede en la obra fílmica. Es decir, el documental se construye en tiempo presente y se mueve entre el futuro y el pasado gracias a los registros fílmicos y las recreaciones que el director opera. Entonces, el ensayo fílmico surge de un hecho cultural o histórico, de un tiempo concreto que motiva a la reflexión del autor. Podemos decir, con Ahum Martínez, que el film es “es la filosofía en el momento de hacerse” (Martínez, 2006, pág. 95), y se encuentra en espera de nuevas aportaciones y por eso se muestra una estructura abierta.

“El ensayo audiovisual inaugura una travesía hacia la verdad repleta de paradas y digresiones, de incertidumbres e hipótesis, un viaje cuyo mayor mérito reside, al final, en el esfuerzo del propio trayecto recorrido: el proceso de juzgamiento, precisamente lo que se nos muestra en la pantalla.” (Ibíd., pág. 95)

Ya nos explicaba Català que la esencia del film ensayo recae en que su reflexión se va construyendo al mismo tiempo que sus herramientas retóricas. Esta estrategia borra los límites entre la ficción y la realidad desde una perspectiva que aparece más ontológica que estilística, en palabras de Català: “Un film-ensayo es aquel que se autodescubre a sí mismo, que reflexiona sobre la reflexión y que representa la representación” (Català J. M., 2005, pág. 29). En resumen, un *film* que tiene o adquiere un carácter metafílmico donde el estilo se vuelve una forma de tratar el discurso desde la condición discursiva.

En nuestro primer capítulo, mencionábamos que el estilo del ensayo literario viene dado por la personalidad del autor y que ello generaba un estilo poco elevado que aporta cercanía y familiaridad con el lector mientras logra hacer que este se sienta con la libertad de dejar a un lado el lenguaje académico del tema u objeto que se pretende analizar. El estilo es la manera en que el autor decide dar a su mensaje y su importancia proviene – afirma Català– de dos niveles: “Uno a través del que se ‘persigue’ un objeto, un tema (o varios); y otro por el que este tema se expresa estéticamente: el entramado, el carácter híbrido, está expresándose a la vez que se expresa el propio tema. La forma sube claramente a la superficie” (Ibíd., 2005, pág. 29).

Si para el ensayo literario se buscaba una claridad en el lenguaje que lo hiciera familiar a través de diversos rasgos orales³, en el ensayo fílmico, a este lenguaje se añaden elementos del montaje audiovisual: el juego de planos, yuxtaposiciones, el manejo de la banda sonora y la imagen. Este discurso de la familiaridad con el receptor queda en entredicho en el ensayo fílmico dada su peculiar dinámica productiva. Hacer cine es una tarea costosa económicamente y esto ha impedido la proliferación del cine ensayístico y ha

³ El diálogo, los cambios de ritmo espontáneos, algunos elementos del habla coloquial (refranes, frases hechas, sentencias), las repeticiones y redundancias, las asociaciones de ideas o las digresiones instintivas.

dificultado su labor de pensamiento solitario. Además, la recepción fílmica ha estado relacionada a la industria del espectáculo. Esto ha convertido al ensayo fílmico en un producto marginal, un discurso con poca difusión y mucho más cerca del cine experimental y de la recepción ilustrada desde el punto de vista visual. Este es el panorama desde el que se desarrolla el ensayo fílmico, un estado en el que la autorreferencialidad que lo caracteriza problematiza su exposición.

Nosotros creemos que esta problemática de definición del ensayo fílmico y de su posterior producción y exposición se debe a su heterogeneidad, a la libertad que adopta en el estilo y, sobre todo, a su apertura temática o a la naturaleza de los objetos que trata. Esto significa que el ensayo fílmico recae en los mismos problemas de indefinición que su predecesor literario; por eso, la tarea de hablar, definir, clasificar y, sobre todo, recopilar una historia de productos fílmicos en esta categoría, resulta bastante compleja.

En opinión de Nichols, “al igual que sucede en el campo literario, hay quien niega al cine-ensayo la categoría de género o estilo dada su poliformidad y maleabilidad” (Martínez, 2006, pág. 85). Nichols detecta que no es posible dar con ejemplos cinematográficos de cine ensayo puro, puesto que muchas veces puede darse el caso de que un ensayo fílmico parta de algún género para reflexionar sobre él. En otros casos también podría darse que surjan algunos fragmentos ensayísticos en películas de ficción y de ahí que se identifique al ensayo fílmico como un centauro cinematográfico.

“Con el cine-ensayo estamos, pues, ante un ejercicio fílmico libre, obligado a modelarse en cada nuevo intento. Un texto audiovisual abierto a fusionar temas y referentes según una estructura abierta, creada ad hoc para cada nuevo discurso ensayístico, pero partiendo, como aseveraba Luckács, de la interiorización de las formas existentes de la cultura para asumirlas y adecuarlas en una nueva.” (Ibíd., pág.92)

3.3 El ensayo fílmico, como forma fílmica

Para evitar una definición carente o imprecisa en el ensayo fílmico, y, evadir la confusión entre los productos documentales, las vanguardias y el género experimental, primero, hay que volver a puntualizar los rasgos del ensayo fílmico como género de “no ficción” o “cine de lo real”.

Usando las palabras de Sergio Cobo-Durán, en su artículo “Estructuras narrativas en *nonfiction*” (2010), la “no ficción” es una “obra audiovisual construida por un autor y aceptada por un receptor que tiene como referente lo real” (Cobo-Durán, 2010, pág. 232), en cuanto podemos ubicar ese referente en la realidad. Pero dicha manifestación bien podría aplicarse a una definición del documental moderno que pende de la cuerda floja con los géneros del cine de ficción, donde es preciso aclarar algunas otras manifestaciones que surgieron por las mismas imbricaciones y que podrían llegar a confundirnos si no precisamos definir las.

a) Docudrama

Viene de la necesidad de dramatizar hechos reales bajo estrategias formales, que van desde el cine cómico al drama, y del suspenso policíaco al psicológico. Además, incluyen material de metraje auténtico para aquellas situaciones que no fueron grabadas frente a la cámara en el momento de rodaje de la película. Empezó en los años 40s y 50s empezaron como programas informativos que se centraban en situaciones públicas, por ejemplo, en hospitales, cuarteles de policías y juzgados, y se ha discutido mucho en cuanto a variante del documental, pues como parte de la “no ficción”, es el género más discutido y criticado.

En cuanto a la opción de la dramatización, no era solamente la solución a las limitaciones técnicas, sino una elección personal con la que pretendía hacer más hincapié en el cómo se desarrollan los acontecimientos que en su porqué. (Raventós Mercadé, Torregrosa Puig, & Cuevas Álvarez, 2012)

En cuanto a modelo del docudrama actual, se articula de tres rasgos principales el *drama documentary* británico⁴, el melodrama del *documentary drama* norteamericano⁵ y las repercusiones morales, éticas y sociales.

b) Diario fílmico

Usando la definición de Català, es un modelo bastante parecido al ensayo fílmico, donde existe una voz identificada como la del director, que guía la narración, pero a diferencia del ensayo fílmico, su estructura cronológica se organiza de acuerdo al argumento y no al pensamiento del director⁶.

c) *Mockumentay* o Falso documental

Inspirado en la obra de Orson Welles, *F for fake* (1973), forma parte del modelo de los géneros de “no ficción”, destacando los elementos irónicos sobre los subversivos, llegando al límite de la ficción. En éste tipo de *films* la ficción se nos presenta con los códigos del género documental clásico. Otro claro ejemplo es la película *Zelig* del director Woody Allen (1983).

⁴ El nombre de *drama documentary* fue el que se le dio en Gran Bretaña, como término que denotaba el estilo de Grierson y se planta como la semilla del género. Del modelo británico se tomó el carácter televisivo que partía de la base documental con un estilo noticioso. Siendo muchas veces descrito como un drama realista que mostraba una investigación documental.

⁵ El modelo del *documentary drama* norteamericano nació de la radio y el foto-periodismo pues fue la revista *Time* la primera en financiar una radio-serie docudramática. Teniendo como resultado un género que recreaba los sucesos de la realidad que no se podían grabar en el momento - C. RAVENTÓS MERCADÉ, M. TORREGROSA PUIG I E. CUEVAS ÁLVAREZ- La gran diferencia con el modelo británico era su finalidad comercial y su enfoque más dramático.

⁶ En ese sentido, el diario fílmico guarda enorme relación con el cine autobiográfico, las películas de viaje y los *films* autobiográficos, que no entran en la definición del cine ensayístico, pues dejan de lado la función crítica y el discurso que determina al *ensayo fílmico*.

Lo importante de este “subgénero” es que evidencia la auto-conciencia del documental sobre sus estrategias, deconstruye su propio lenguaje. El fake establece una relación diferente con el espectador, que generalmente es cómplice de la mentira. (Martínez, 2006, pág. 163)

d) *Found Footage* o cine de metraje encontrado

Funciona como técnica de montaje por la que trabaja el ensayo fílmico, ya que parte de la elaboración de un relato a partir de material existente. En general, funciona como tendencia en el cine documental, pues el uso de metraje encontrado resulta bastante amplio, usándolo como *collage* o alterándolo, incluso ha llegado al cine de terror como una técnica de *suspense*. “El trabajo con imagen de archivo potencia toda la capacidad creadora y experimental del montaje como herramienta expresiva heredada de grandes directores como Dziga Vertov” (Villegas, 2009, pág. 165).

La primera vez que se habló de ensayo fílmico, fue con la obra *Lettre de Sibérie* del director Chris Marker (1957). Donde el teórico André Bazin, en su trabajo *France Observateur* (1958), encontró por primera vez rasgos históricos y políticos, a partir de una visión personal y poética por parte del director, donde intuyó una nueva forma fílmica de tipo ensayística. El *film* de *Lettre de Sibérie* fue considerado, desde entonces, por múltiples teóricos, como el pionero del ensayo fílmico, pues usaba las imágenes del documental desde una forma crítica. Años atrás había nacido una idea similar por parte de Jean Vigo que fue la que retomó Bazin en su trabajo, calificando el documental *A propose de Nice* (1930) por el uso de metáforas visuales de la ciudad que resaltaban por el ritmo de la sinfonía de fondo, en lo que sería uno de los puntos de vista más críticos como “documental social” o “punto de vista documentado”; aunque en ninguno de los dos casos se esté hablando directamente de ensayo fílmico. Incluso el propio Bazin aseguró, al hablar

de *Lettre de Sibérie*, que estaba concediendo más importancia al ensayo que al *film*. “La imagen no remite a lo que le precede o a lo que le sigue, sino que se relaciona de alguna manera a aquello que se dice. Es más, el elemento principal es la belleza sonora y es de ella que el espíritu debe saltar la imagen” (Pourvali, 2003, págs.8).



Figura 6: Fotogramas *À propos de Nice*, Jean Vigo ,1930.

Las afirmaciones, tanto de Vigo como de Bazin, se basan en que ven a la filmación como un ejercicio observacional, como una forma de producir documentos que recaen en un montaje típico, donde importa la captación del imprevisto. Algo similar a la crítica que Vertov hacía del montaje, donde la mirada se enfoca a la captación directa de la realidad:

“se presenta como un apéndice de este movimiento inicial, como la prolongación de las cualidades de lo registrado, del impuesto que lo había llevado hacia la cámara. De esta manera, Vertov acaba anulando la distancia entre el ojo, y demás sentidos, y la cámara, acercándose aparentemente a la mirada trascendental de los vanguardistas norteamericanos.⁷”. (Català J. M., 2005, pág. 22)

Por consiguiente, es bajo la idea de Vertov que empieza a dibujarse la posibilidad del *ensayo fílmico*. Después de la definición inicial de Bazin, el ensayo fílmico pareció perderse nuevamente entre las innovaciones del cine de vanguardia y el experimental y,

⁷ Del montaje de los hechos visibles registrados sobre la película se pasa hoy al montaje de los hechos acústicos y visibles, transmitidos por la radio. Se llegará después al montaje simultáneo de los hechos visibles-acústicos-táctiles y olfativos, etc. Se llegará a captar de improviso los pensamientos humanos. (Sadoul, 1971, 128).

debido al alcance del *ensayo filmico* como género, es necesario trabajar bajo el modelo ideal al que se ajustan algunos cuantos *films*.

La clave no se encuentra en el desvanecimiento de las fronteras entre realidad y ficción, tampoco en representar el pensamiento o la experiencia subjetiva a través de nuevas formas de representación. Importa el explorar una nueva forma de pensar y de organizar el conocimiento, encontrar un nuevo dominio de lectura, la posibilidad de extraer significados de la forma meta-lingüística. El ensayo filmico, además, se relacionaría con la vanguardia en cuanto al factor musical de usar su valor expresivo y expositivo. Català:

“El *filme* ensayo reflexiona por medio de las imágenes (o de representaciones, para emplear un término más amplio que incluye imágenes transformadas): no se trata de reflexionar y luego ilustrar la reflexión con imágenes (como en el documental didáctico), ni de captar imágenes y luego reflexionar sobre ellas (a través de la voz en off: como en algunos films de Marker), sino de establecer el proceso de reflexión justamente en las imágenes.” (Yumpu, 2003, pag. 29)

Las obras de Roberto Rossellini, que sirvieron como propuesta didáctica para realizar una serie de enciclopedia audiovisual, también mostraban un proceso donde el italiano se alejaba del lenguaje clásico y se acercaba más al estilo poético de la visión de su director, desde una reflexión política e histórica que intentó llevar a través de las biografías de los más importantes filósofos de la historia. De igual forma que en los ejemplos anteriores, nos dice Català que no existía un verdadero proceso reflexivo, puesto que “se constataban visualmente los rasgos de un ensayo, de una reflexión en otro lugar” (Català J. M., 2005, pág. 28). Por eso permanecieron como *films* didácticos que en muy contadas ocasiones hacían uso de la forma del *ensayo filmico*. “En el film-ensayo no se establece una distancia⁸ entre la reflexión y la representación, sino que ambas se conjuntan: se reflexiona representando y se representa reflexionando” (Ibíd.,2005, pág 28).

⁸ El distanciamiento brechtiano, dicotomía planteada políticamente, de forma que por el ejercicio distanciador pasaría cualquier posibilidad de conocimiento que fuera realmente desalienado, equivalente al documental reflexivo de Nichols. (Català, pag 16)



Figura 7: Fotogramas *Sócrates*, Roberto Rossellini, 1971.

El *film ensayo* es una modalidad que trabaja en principio con elementos reales, por tanto es una modalidad del cine de lo real o documental. Pueden incorporarse dispositivos retóricos de la ficción, y trata de moldear sus elementos reales para generar una verdad y realidad que no se encuentran “fuera del dispositivo fílmico sino como consecuencia del mismo, del proceso hermenéutico puesto en marcha por el mismo” (Ibíd., 2005, pág 29). Es por esto que se diferencia del documental.

En cuanto a la vanguardia, se diferencia porque los elementos reales se convierten en un discurso determinada a voluntad que se expresa “en la propia práctica fílmica, en la propia materialidad del discurso visual” (Ibíd., 2005, pág. 29).

Como parte del documental reflexivo y autorreflexivo, el ensayo fílmico no solo se limita a poner en evidencia sus dispositivos fílmicos –en cuanto forma documental–, sino que va más allá y explora la evidencia de estos dispositivos para descubrirse a sí mismo, “que reflexiona de la reflexión y que representa la representación” (Rusell, 2008, pág. 140).

La libertad que da al director el ensayo fílmico hace difícil abordar cualquier asunto desde una lógica normativa, dado que se mantiene abierto a fusionar temas más allá de las delimitaciones impuestas por su objeto, Català refiere esto diciendo:

“Cualquier asunto que entre en el campo de la naturaleza y la cultura es accesible por una composición ensayística, lo que nos deja un vastísimo campo de acción, sin delimitaciones para su

objeto: la realidad, su coyuntura y su circunstancia. Por tanto, cada abordaje de un argumento constituye la inauguración de un horizonte temático que se empieza y se agota en sí mismo, capaz de cruzar lo narrativo, lo descriptivo y lo reflexivo". (Martínez A. N., 2006, pág. 92)

Uno de los prototipos modernos que reflejan claramente el modelo de ensayo fílmico o *film-ensayo* que hemos estado analizando, es *Les glaneurs et la glaneuse* (Los espigadores y la espigadora, 2000) de la directora belga, Agnès Varda. En esta película, la directora trabaja el material de la realidad a partir de un desarrollo narrativo donde la irrupción de la autora se puede apreciar durante toda la película por medio del uso de la *voz en off* y en algunas intervenciones donde ella misma se vuelve punto central de su película. En este sentido, su presencia física y el uso del metalenguaje empleado por Varda contribuyen a la identificación de *Les glaneurs et la glaneuse* con aquellos aspectos que hemos otorgado a género del *film ensayo*.

La película es una crítica a la sociedad consumista en que vivimos y, Agnès Varda, lo representa mediante la abstracción del acto de espigar. Una actividad que viene dándose desde hace siglos, donde los más pobres se agachaban para recoger las espigas que habían quedado del rastrojo.

En *Les glaneurs et la glaneuse* podemos observar, como ella misma ha dicho, las emociones que sintió al enfrentarse cara a cara con la pobreza. Varda nos lleva, a partir del cuadro de *Las espigadoras* de Jean-François Millet, a mirar el contexto socioeconómico de la Europa del siglo XXI en el ámbito rural y urbano, sin dejar de lado la crítica de la realidad del despilfarro consumista de los ciudadanos que se da en todos los niveles sociales.



Figura 8: *Des glaneuses*, François Millet, 1857.

Varda encontró este gesto social, característico de los campesinos humildes, y lo usó como referencia para representar a los nuevos espigadores de las urbes, aquellos que buscan en los botes de basura y en los desperdicios, el sustento y adquieren la misma postura que los campesinos en el campo. La diferencia entre unos y otros espigadores es que, los segundos, en lugar de recoger las espigas ahora recogen papas, manzanas, uvas, latas de comida, papel, madera, vegetales, carnes, televisores, juguetes y todo lo que queda del despilfarro de nuestra sociedad de consumo.



Figura 9: Fotogramas de *Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda, 2000.

De este modo, la cineasta belga juega con el material que extrae de la realidad donde no solamente busca estos gestos individuales y sociales, sino que ella misma los configura para generar una serie de metáforas que también se nos presentan a través de las pinturas de espigadoras, principalmente, mismas que aparecen durante todo el *film*. Varda usa distintos personajes: un excamionero, un chef, un pintor, un albañil y hasta un profesor, para que sean parte de su voz crítica; pero no se detiene ahí, ella misma participa en la escena y se convierte en una espigadora a través de su pequeña cámara digital.



Figura 10: *La glaneuse*, Jules Breton, 1877.



Figura 11: Fotogramas de *Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda, 2000.

La directora juega con los gestos de sus manos ante el objetivo de la cámara, para recordarnos su presencia en planos tan habituales como el plano americano *close up* al que estamos acostumbrados a ver en las películas de ficción y documental. Desde nuestro punto de vista, la mano de Agnès Varda, su gesto, rompe no solo con el dispositivo fílmico sino con la imagen del documental haciendo que el discurso adquiriera un carácter metadiscursivo, fig.1.



Figura 12: Fotogramas de *Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda, 2000.

En este sentido, creemos entonces que es posible vincular el film de Varda con lo que Català afirma se da en el cine ensayo. Para la catalana:

“No se trata de buscar ciertas imágenes que rimen con unas emociones históricamente determinadas para ilustrarlas, sino de efectuar un proceso de transformación por el que tanto lo real geográfico como lo real histórico adquieran nuevos perfiles y que, a través de los mismos, puedan extraerse conclusiones sobre el acontecimiento primordial”. (Català J. M., 2008, pág. 22)

En el ensayo fílmico, podemos decir entonces, que se unen el documental y la vanguardia de una manera en que se resuelven sus contradicciones. El *film* se nos presenta como una

forma de reflexión audiovisual “en el transcurso de conversar con la realidad”, esa conversación con la realidad precisa de la mirada del espectador,

“Se precisa que este renuncie a su proverbial distancia, y se integre en el dispositivo, no para abandonarse a la inconsciencia, sino para completar con su conciencia el flujo de las imágenes del film que se abren a un exterior del que no pueden ser conscientes, pero de cuya consciencia precisan para completarse”. (Gaytán, 2006, pág. 4)

El *film-ensayo* resuelve el excedente formalista de la vanguardia poniendo la estética al servicio de una hermenéutica interna del film. Esto produce la sensación de que, al tiempo que compensa la deficiencia estética del documental y su pretendido rechazo de la estética, sitúa el discurso justo al nivel material de las imágenes. Esta estrategia permite que este tipo de *films* consigan “superar a la vez el estéril ascetismo del documental y la cegadora euforia de la vanguardia, sin abandonar ni el ámbito de lo real ni el de la experimentación” (Ibíd., pág 4).

Varda nos lleva a través de este relato metareflexivo, situando a la mujer en el centro de la historia –aunque el discurso no sea solo de mujeres–, a revisar el modo en que se nos transmite la pobreza. Así, Varda –que es declaradamente feminista–, nos describe de forma muy personal este contexto de exclusión social, poniendo énfasis –en palabras de Aida Vallejo–, en “la mujer que mira, la mujer que narra, la mujer que vemos y la mujer que muestra” (Vallejo, 2010, pág. 102). Ella personifica la historia para activar el proceso de identificación con el espectador y pretende por medio mecanismo que comparta sus deseos.

Es Varda la mujer que, a través de su presencia con la cámara, visualiza una realidad que pasa desapercibida la mayoría de las veces para nuestros ojos. Es ella quien se mira a sí misma, quien se planta como espigadora de la vida para mostrarnos una serie de retratos que nos permite conocer la situación humana de la precariedad. Varda ha hecho de

su *film* una herramienta de lectura crítica y de denuncia de lo real. En su reflexión se puede observar como su propia vida se va gastando como consecuencia de la pertenencia a nuestra sociedad consumista. Varda deja constancia de su vida y, en algún punto de la película, afirma: “Porque ese es mi proyecto: filmar mi mano con la otra mano”. En consecuencia, obtenemos un producto que nace de la hibridación, con tintes autobiográficos y ensayísticos, donde lo que se manifiesta es una reflexión sobre el mundo, los otros y la propia persona. Una reflexión que se va dando en su desarrollo y en su construcción, tal como deviene el ensayo y que no deja de recordarnos que el individuo es el centro de acceso al mundo, que viene dado de sus precedentes literarios desde Montaigne.

“El resultado es un documento de excepcional inteligencia, que literalmente se bebe de la pantalla en un suspiro; retratos de vida -el del biólogo vegetariano que vive de recoger restos vegetales de los mercados, pero que durante las noches, sin afán de lucro, da clases gratuitas de francés a inmigrantes; el psicoanalista que abandonó su profesión para dedicarse a bodeguero, el gran cocinero que recoge de los campos manzanas caídas, porque sólo ellas tienen el sabor de antaño-, existencias al margen, o no, pero que sirven para recordarnos que todos los mundos son posibles dentro de éste, nuestro despilfarrador, desmedido universo; para resaltar, en suma, la gloriosa pluralidad de la existencia”. (Torreiro, 2005)

La reflexión de Varda surge desde la imagen misma a la que toma como una vía para dejar constancia del tiempo que pasa, llevando la reflexión a la esencia del mismo cine como un medio para la memoria. Gracias a esta condición, se forma un cine que recoge lo que parece condenado al olvido para volver a darle vida. Varda muestra, mediante su mirada cálida y concreta, un acercamiento a la realidad que no nos podían brindar las antiguas formas del género documental. Se da entonces, con el ensayo fílmico, una vía que nos conduce a la búsqueda del sentido de lo real, que tan necesario se ha vuelto en nuestro actual panorama social y cultural.

“Oponiéndose subversivamente a la consideración mediática y postmoderna de la imagen como un mero simulacro o espectáculo [...] Con estas formas de construcción fílmica se rescata un modo muy válido de dotar a la imagen y al sonido de grandes capacidades para conocer y reflexionar. Se les dota de un gran poder, pero en este caso es un poder que libera”. (Cuesta B. G., pág. 7)

El *film ensayo* es un modo de diario autobiográfico que explora la conciencia del director y apela a las emociones olvidadas del antiguo documental como heredero del espíritu científico. Busca ir más allá de la ciencia y demanda a las emociones su forma pura de subjetividad, para traernos a esa zona que había estado relegada en el modelo científico del documental tradicional que no comprende y poco le interesan los componentes emocionales de la realidad. Estamos ante un pensamiento que incursiona en los terrenos de la subjetividad, que va creando su camino de reflexión y donde el objeto de estudio queda relegado ante el sujeto que filma.

El *ensayo fílmico* toma el modelo del ensayo literario y lo traslada a la materia fílmica, que implica directamente al sujeto y su capacidad de acceder a la realidad y reflexionar sobre esta. El ensayista fílmico “se plantea su obra como un modo subversivo de representar la realidad y de recrearla, en cuanto al contenido y a la forma, como una interpelación del cine al mundo, interrogándose sobre lo que tienen delante y reflexionando sobre cómo filmarlo” (Ibíd., pág. 3).

Es durante esta construcción del *film* donde se reflexiona. Donde una directora como Varda que, realiza un viaje de dos años con su pequeña cámara digital a través de los caminos de Francia en búsqueda de aquellas personas que se dedican a espigar, reflexiona del sentido de todo aquello que nos falta y nos sobra en la sociedad actual. Varda lo hace de una forma sencilla, pero enormemente eficaz, intentando alejarse de lo mediático, haciendo uso de elementos fílmicos que implican directamente al sujeto. El desarrollo de su pensamiento se va forjando en las imágenes y sonidos al ritmo de su captura y montaje, y es de esta forma como va alcanzándose un sentido en lo real.

Varda piensa continuamente sobre el paso del tiempo y en el cómo su vida se va gastando, al igual que todos los desperdicios que sus espigadores recogen. Nos muestra una

estética con sentido, que busca la belleza en lo representado, ya sea en una papa en forma de corazón o cuadros hechos de materiales reciclados que nos hablan de la belleza como algo gratuito. Con esas imágenes, Varda nos está mostrando una manera profunda de entender al mundo que termina en una reflexión sobre el propio cine como una forma de espiguelo que se dice, también, de las cosas del espíritu.



Figura 13: Fotogramas *Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda, 2000.

Para la directora, el cine se realiza como labor espiritual, más precisamente memorístico, pues recoge, al igual que la memoria, todo lo que el tiempo deja atrás. Nos lleva a la reflexión sobre la imagen como medio para dejar constancia en el tiempo. Dejando de manifiesto “El papel del cine como un receptáculo para la memoria”. Varda revitaliza todo aquello que parece condenado al olvido y nos muestra un cine que no solo es capaz de captar los acontecimientos de la historia, sino también los de la vida individual y concreta.

Es en este modo de hacer cine donde se trazan nuevos caminos para la reflexión y la búsqueda de sentido de lo real, que tan necesario se ha vuelto en nuestro panorama actual. Con estas obras fílmicas se dota a la imagen y al sonido de nuevas capacidades para conocer y reflexionar. Donde el espíritu de la ciencia perdura a través de las emociones que se han movido por la curiosidad y la voluntad didáctica.

“Todo ese kitsch, esa nulidad exhibicionista, esa violencia de pacotilla, celebra el triunfo del realismo burgués llevado al apogeo: cuando la idea misma de un mundo a representar, como la institución del Estado, se evapora para dar paso a lo “natural” de la actividad bursátil” (Català J. M., 2010, pág. 56)

El verdadero cine de lo real se involucra en la realidad para ponerla de manifiesto en todas sus dimensiones como una conversación interminable. El nuevo documental, en especial el *film ensayo*, en resumen, nos mueve a la acción de la reflexión profunda, dotando de un nuevo valor a la imagen de lo real que había caído presa de las consecuencias de nuestra sociedad mediática.

Conclusiones

Durante el recorrido de nuestro trabajo, *Ensayo fílmico, una hibridación de géneros cinematográficos y su origen literario*, primero, hemos logrado hacer una definición del ensayo literario, bajo el primer modelo de Montaigne, seguido por los autores Marx Bense, George Luckács y Theodor Adorno.

Después hemos analizado, bajo la taxonomía de las 4 modalidades de Bill Nichols, la evolución que ha tenido el género documental que dio lugar a las vanguardias y a nuevas formas experimentales, dando paso a los llamados géneros de “no ficción” o “géneros de lo real”, incluyendo además, un breve análisis de las formas documentales en América Latina.

Con estos acercamientos y, explicando lo que dio origen a los nuevos procesos reflexivos en la época de la modernidad, donde confluyen diferentes tipos de pensamientos ligados a la libertad expresiva para generar gestos de carácter estético, hemos podido ligar al ensayo literario con los modos cinematográficos, en cuanto que la forma libre del ensayo literario, denominada como la parte del espíritu, se encuentra expresada por las vanguardias, y, el carácter científico viene dado por las formas del género documental.

Así, habiendo analizado algunas obras cinematográficas y, explicando las vertientes de los géneros de no ficción para evitar las últimas confusiones que pudiera haber, hemos llegado a una definición de *ensayo fílmico* que hemos aplicado en un *film* titulado *Les Glaneurs et la Glaneuse*, de la directora Agnès Varda, poniendo punto final a nuestra investigación.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1962). *Notas de Literatura: El ensayo como forma*. Barcelona: Ariel.
- Bense, M. (2004). *Sobre el ensayo y su prosa*. México: CCYDEL.
- Carrera, P., Limón, N., & Rosique, G. (21 de Noviembre de 2013). *Universidad Carlos III de Madrid Open Course Ware*. Obtenido de Teoría y Análisis del Documental Audiovisual: <http://ocw.uc3m.es/periodismo/teoria-y-analisis-del-documental-audiovisual-2013/material-de-clase>
- Català, J. M. (2005). FILM-ENSAYO Y VANGUARDIA. *Casimiro: Documental y vanguardia*, 109-157.
- Català, J. M. (2008). Revista de estudios históricos sobre la imagen. *Después de lo real. Pensar las formas del documental.hoy*, 6-25.
- Català, J. M. (2010). La necesaria impureza en el nuevo documental. *LÍBERO*, 45-56.
- Cervera, V., Hernández, B., & Adsuar, M. D. (2005). *El ensayo como género literario*. Murcia, España: Universidad Murcia.
- Chanan, M. (2008). Después de lo real: El documental y el espacio público. (J. M. Català, Ed.) *Archivos de la filmoteca*, I(57-58), 68-99.
- Cook, A. (2006). *RETORICA DOCOMENTAL. Tesina doctoral para optar al*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Cuesta, B. G. (2006). COMUNICACIÓN: "UNA FORMA NARRATIVA QUE PIENSA: LA DIMENSIÓN ENSAYÍSTICA DEL RELATO FÍLMICO". *Mostra Internacional de Cinema Europeu Contemporani 2006.*, (pág. 9). Barcelona.
- Cuesta, B. G. (s.f.). SUBVERSIONES FÍLMICAS: LA ESCRITURA DEL YO EN DOS OBRAS DE .
- Dällenbach, L. (1991). *El Relato Especular*. Madrid: Visor.
- Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*.

- Díaz, L. O. (2000). *Poesía y modernidad. Spleen e Ideal en la estética de Charles Baudelaire*. Bogotá.
- Hobbes, T. (1651). *Leviatán*. Biblioteca política.
- Ivens, J. (s.f.). *Collaboration in documentary*. DELMAR.
- Luckás, G. (1970). *El alma y las formas y La teoría de la novela*. Barcelona, España: Grijalbo.
- Martínez, A. N. (2006). La imagen que piensa.
- Martínez, G. (2006). he Thinking Image. Towards a Definition of the Film- Essay. *Communication & Society. Communication & Society*, 75-100.
- Montero, D. (2006). *La herencia de Montaigne, trayectos posibles para una categorización del ensayo cinematográfico*. Obtenido de Mostra Internacional de Cinema Europeu : http://www.ocec.eu/pdf/2006/montero_david.pdf
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. México: PAIDÓS.
- Nichols, B. (2007). El documental y el giro de vanguardia. *Archivos de la Filmoteca*, 16-45.
- Rama, A. (1983). José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Leautéamont, Rimbaud. *Literatura y Lingüística*.
- Raventós Mercadé, C., Torregrosa Puig, M., & Cuevas Álvarez, E. (2012). El docudrama contemporáneo: rasgos configuradores. *Trípodos*, 117-132.
- Rojas Osorio, C. (2002). *Latinoamérica Cien años de filosofía*. San Juan, Puerto Rico: Isla negra.
- Sadoul, G. (2004). *Historia del cine mundial desde los orígenes*. México: Siglo XXI editores .

- Schaeffer, J.-M. (04 de 2012). *Narración Ficcional vs. Factual*. Obtenido de http://tallerdeexpresion1 sociales.uba.ar/files/2012/04/Narracion_ficcional-vs-factual.pdf
- Starobinski, J. (1998). Cuadernos Hispanoamericanos. En *¿Es posible definir el ensayo?* (págs. 31-40).
- Villegas, P. C. (2009). Aproximación al territorio de la no ficción. *KEPES*, 157-168.
- Weinberg, L. (2001). *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. Ciudad Universitaria ,México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Weinberg, L. (2006). *Situación del ensayo*. México: UNAM.

Filmografía

- Á propos de Nice* (1930), Dir. Jean Vigo, Guion Jean Vigo, Prod. Jean Vigo.
- A Valparaíso* (1962), Dir. Joris Ivens, Guion Chris Marker, Prod. Coproducción Chile-Francia; Argos Film / Cine Experimental de la Universidad de Chile
- Araya* (1959), Dir Margot Benacerraf, Guion Margot Benacerraf, Pierre Seghers, Prod. Coproducción Venezuela-Francia; Caroni Films C.A. / Films de l'Archer
- El tren de la victoria* (1964) Dir. Joris Ivens
- F for fake* (1973), Dir. Orson Welles, Guion Orson Welles, Oja Kodar, Prod. Coproducción Francia-Irán-Alemania del Oeste; Janus Film / SACI.
- In the year of the pig* (1968), Dir. Emile De Antonio, Guion Emile De Antonio Prod. John Attle / Emile De Antonio / Terry Morrone / Orville Schell.
- It's all true* (1993), Dir. Orson Welles, Guion Bill Krohn, Myron Meisel, Richard Wilson, Prod. Coproducción Francia-EEUU; Canal+ / Les Films Balenciaga / French Ministry of Education and Culture.
- La fórmula secreta* (1965), Dir. Rubén Gámez Contreras, Guion Santos Núñez.

La hora de los hornos (1968), Dir. Fernando E. Solanas, Octavio Getino, Guion Fernando E. Solanas, Octavio Getino, Prod. Grupo Cine Liberación / Solanas Productions.

Las Hurdes (Tierra sin pan) (1933), Dir. Luis Buñuel, Guion Luis Buñuel, Prod. Ramón Acín.

La petit chapiteau (1963), Dir. Joris Ivens, Guion Joris Ivens, Prod. Argos Film.

Les Glaneus et la Glaneuse (2000), Dir. Agnès Varda, Guion Agnès Varda, Prod. Agnès Varda.

Lettre de Sibérie (1957), Dir. Chris Marker, Guion Chris Marker, Prod. Argos Films / Procinex.

Mimbre (1957), Dir. Sergio Bravo, Prod. Centro de Cine Experimental.

Nanook of the North (1922), Dir. Robert Flaherty, Guion Robert Flaherty, Prod. Revillon Frères.

Numéro Deux (1975), Dir. Jean-Luc Godard, Guion Jean-Luc-Godard, Anne-Marie Miéville, Prod. Anne-age-Bela / Bella Productions / Sonimage / SNC.

¡Que viva México! (1933), Dir. Sergei M. Eisenstein, Guion Grigori Aleksandrov, Prod. Coproducción México-USA.

Sócrates (1971), Dir. Roberto Rossellini, Guion Roberto Rossellini, Renzo Rossellini, Marcella Mariani, Jean-Dominique de LA Rochefoucauld.

Zelig (1983), Dir. Woody Allen, Guion Woody Allen, Prod. Warner Bros. Pictures.

SALAMANCA, Gto., a 31 de MARZO del 2017.

DR. DONATO HERNÁNDEZ FUSILIER
COORDINADOR DE ASUNTOS ESCOLARES
PRESENTE.-

Por medio de la presente, se otorga autorización para proceder a los trámites de impresión, empastado de tesis y titulación al alumno(a) Clara Carmela Granados Vázquez del Programa de Licenciatura en Artes Digitales y cuyo número de NUA es: 801406 del cual soy director. El título de la tesis es: Ensayo filmico, una hibridación de géneros cinematográficos y su origen literario.

Hago constar que he revisado dicho trabajo y he tenido comunicación con los sinodales asignados para la revisión de la tesis, por lo que no hay impedimento alguno para fijar la fecha de examen de titulación.

ATENTAMENTE

ALFREDO BIRATE FLORES

NOMBRE Y FIRMA
DIRECTOR DE TESIS
SECRETARIO

[Firma]
NOMBRE Y FIRMA
PRESIDENTE

ALFREDO BIRATE FLORES

NOMBRE Y FIRMA
DIRECTOR DE TESIS

[Firma]
VICENTE MANUEL PEROS ESPINO
NOMBRE Y FIRMA
VOCAL