

Cine-ensayo, un lugar para la antropología audiovisual

Cine-Essay, a place for audiovisual anthropology

Ignacio Guarderas Merlo

Universidad de Granada

Resumen

Dentro de la antropología audiovisual se han desarrollado diferentes modos de producción según los diversos marcos teóricos. La idea es buscar un método de escritura audiovisual que corresponda a una determinada forma de pensar la disciplina. Por ejemplo, para una manera positivista se debería realizar un cine de enunciación objetivo. De esta manera, forma y fondo van de la mano tanto para investigar como para divulgar conocimiento antropológico desde la escritura audiovisual.

Lo que pretendemos discutir en este artículo es resolver qué tipo de enunciación cinematográfica cabría para una antropología hermenéutica. Según este marco teórico el foco habría que ponerlo en quien ejerce la antropología y no en el hecho cultural mismo. Este sería una suerte de traductor que interpreta a su manera una determinada cultura como si fuera un texto. Por consiguiente, la información no está en la traducción sino en un entramado contextual que el o la traductora-antropóloga debe describir —como dice Geertz— de manera densa.

El método de escritura cinematográfica que defendemos acorde con dicho marco teórico es el cine-ensayo. Basado en los *Essais* de Montaigne, esta forma enunciativa no pone el centro en el objeto sino en la medida de los ojos de quien mira, es decir, en este caso, en el traductor-cineasta. Resulta muy difícil hacer una sistematización del cine-ensayo, ya que habrá tantas formas como cineastas la practiquen. No obstante, sí se puede esbozar ciertas líneas que nos hagan pensar la relación entre el cine-ensayo y la antropología.

Palabras clave: Cine etnográfico; Subjetividad; Distanciamiento.

Abstract

Within audiovisual anthropology, different modes of production have been developed according to different theoretical frameworks. The idea is to find a method of audiovisual writing that corresponds to a certain way of thinking about the discipline. For example, for a positivist way of thinking, a cinema of objective enunciation should be made. In this way, form and substance go hand in hand both to research and to disseminate anthropological knowledge from audiovisual writing.

What we intend to discuss in this paper is to resolve what kind of cinematographic enunciation would fit for a hermeneutic anthropology. According to this theoretical framework, the focus should be placed on the person who practices anthropology and not on the cultural fact itself. The latter would be a sort of translator who interprets a given culture in his own way as if it were a text. Therefore, the information is not in the translation but in a contextual framework that the translator-anthropologist must describe - as Geertz says - in a dense manner.

The method of film writing that we advocate in accordance with this theoretical framework is the film-essay. Based on Montaigne's *Essais*, this form of enunciation does not focus on the object but on the measure of the eyes of the beholder, that is, in this case, on the translator-filmmaker. It is very difficult to systematize the film essay, since there will be as many forms as there are filmmakers who practice it. However, it is possible to sketch certain lines that make us think about the relationship between film-essay and anthropology.

I. Introducción

Lo que se pretende con este escrito es pensar la utilidad que tendría el cine en forma de ensayo para las ciencias sociales. Para ello el camino que habría que tomar es muy sencillo. El primer paso consistiría en definir qué es el cine-ensayo. Una vez delimitado lo que significa esta práctica, habría que cotejarla con las diferentes disciplinas de las ciencias sociales. Seguidamente, se debería concluir con una serie de proposiciones que tras la experiencia narrada servirían como cuerpo teórico para eventuales ejercicios audiovisuales. Más adelante otros trabajos teóricos podrían en cuestión lo aquí dicho mediante este mismo método, negando, reforzando o corrigiendo lo expuesto. En pocas palabras, lo que se propondría es el método científico de hipótesis, experimentación y tesis, para luego, mediante ensayo y error, llegar a conclusiones teóricas y prácticas positivas de la teoría.

Así es como se sigue el método científico, pero, en este caso, hay un problema porque la definición de cine-ensayo es imposible. Expresado de otra forma, si encontramos una definición de cine-ensayo, entonces no es cine-ensayo. Según quienes han abordado el tema no hay una forma canónica de esta práctica o enunciación cinematográfica. Podemos decir que hay tantas formas como películas ensayísticas. La razón es porque el cine-ensayo no reside en una estructura o características concretas, sino en una enunciación y una práctica. La enunciación es desde la subjetividad manifiesta. Es decir, no solo es subjetiva, sino que además debe expresarse como tal y, con ello, alejarse de la pretensión de objetividad. El cine-ensayo no pretende describir un objeto de estudio, sino dibujar el proceso de investigación del sujeto que estudia un determinado fenómeno. Por esto mismo, algunos cineastas, como el caso de J. L. Godard, que han llevado a la práctica el cine-ensayo lo han llamado la «forma que piensa» y lo que se pretende filmar es el «pensamiento en acto» o la «experiencia encarnada» (Weinrichter, 2007) de un proceso de acercamiento al fenómeno en cuestión.

Muchos dirán que este tipo de películas terminan negando cualquier objetividad y que, a la postre, llevan a un relativismo inoperante. Es decir, que si su pretensión no es la objetividad debería estar alejada de la ciencia y vinculada a otro tipo de disciplina, como el arte. Lo primero que habría que decir es que esta forma de cine no excluye cualquier otra. Sobre la cuestión de su hipotético carácter no científico, se ha de negar la mayor, pues, seguramente sea esta práctica el origen de la ciencia. Precisamente, es la duda, la comprobación, el error, la experimentación, la huida, el regreso, etc. aquello que caracteriza al sujeto que investiga. La diferencia es que esta práctica renuncia a llegar a conclusiones objetivas. Es el espectador quien es capaz de inferir, tras ser testigo de un proceso de búsqueda, una conclusión que va más allá de la pantalla. Por lo tanto, para disciplinas como la sociología y la antropología, cuyo objeto de estudio es el resultado de un proceso de investigación holístico y por tanto no reducible a generalizaciones, resulta ser una práctica honesta. Como más adelante subrayaremos, no se puede tener una fotografía nítida de algo que no lo es (Geertz, 1994, p. 242). Y es aquí donde reside la honradez del cine-estudio, pues trata con la misma naturaleza los problemas que afronta. No pretende sacar conclusiones de experiencias que no pueden ser nunca concluidas, dejando su forma siempre abierta.

Según lo visto anteriormente, la propuesta de este ensayo no es sacar una conclusión clara sobre el cine-ensayo y su puesta en práctica, sino la aproximación a una enunciación que se interroga. Para ello, empezaremos cuestionándonos qué capacidad tiene el cine para representar una realidad que trasciende a las pantallas. Veremos que el cine es un lenguaje artificial que no muestra la realidad, sino que la traduce mediante un discurso. Esto es conocido por todos de igual manera que se sabe que, en verdad, *Supermán* no vuela y que es una ilusión en la pantalla. Sin embargo, en otras ocasiones, mediante enunciaciones audiovisuales objetivas y realistas el espectador olvida el carácter artificial y lo toma como realidad. Esto es debido a la capacidad del audiovisual de totalizar el significado. Es decir, que el público ante las enunciaciones objetivas del audiovisual encuentra un apego real entre lo que se muestra y la realidad misma. Por esto mismo, para el caso de una práctica cinematográfica crítica se precisa establecer mecanismos que distancien lo mostrado con la realidad. Estos mecanismos son los que hace que el espectador se interroge lo que ve y comience un proceso de cuestionamiento con lo mostrado. En contra de las enunciaciones objetivas como son la ficción y el documental clásicos, el cine-ensayo promueve este distanciamiento al proporcionar dos grados de escritura. Además de mostrar lo literal que se ve en la pantalla, el cine-ensayo señala una lectura en segundo grado que tiene que ver con lo que connotan las imágenes. Mediante este juego reflexivo y una enunciación subjetiva lo abordado en el cine-ensayo no es en verdad su objeto, sino, como se ha dicho, lo que se muestra es el proceso del pensamiento mismo.

II. El cine, un lenguaje de vacíos

Si tuviéramos que hacer una ontología del audiovisual tendríamos que reducir este a fenómenos relacionados con la luz y el sonido. Es decir, frecuencias de ondas que el espectador es capaz de percibir. Sin embargo, con esto no decimos mucho ya que esto mismo es aplicable prácticamente a cualquier cosa. Nosotros no vemos las cosas, sino la luz que nos viene de ellas. De manera análoga se puede decir del sonido, las cosas no suenan, sino lo que suena está en nuestra percepción. Esto, como ya propuso Immanuel Kant y posteriormente la fenomenología, abre un camino a pensar no tanto en la cosa representada —casi inalcanzable— y sí en la percepción. Pero la percepción no es suficiente para la interpretación, en el caso del cine se necesita el vacío.

¿Cuál es la unidad mínima de significado de una pieza audiovisual? Es decir, ¿cuál es esa mínima expresión gracias a la cual podemos llamar cine al cine? Muchos dirían que es el fotograma. Es decir, aquella impresión de luz (foto) a la que le corresponde una fracción de sonido. Sin embargo, para los teóricos de cine rusos¹ del principio del siglo XX la unidad mínima es la intersección entre dos fotogramas. Es decir, el espacio negro², sin imagen, que hay entre los fotogramas.

En sentido estricto, cuando vemos imágenes cinematográficas en movimiento no vemos el movimiento. Lo que vemos es una serie de imágenes estáticas. Nuestro cerebro puede unir las distintas imágenes fijas en una en movimiento. Esto es gracias a la persistencia retiniana. La persistencia retiniana es el tiempo que la imagen perdura en la retina. Gracias a esa permanencia de la imagen en la retina no vemos —o al menos no somos consciente de verlo— el tránsito de una imagen fija a otra. Por lo tanto, esa serie de fotografías fijas que corresponden a fragmentos de tiempo son percibidas como continuas y en movimiento.

Hay muchos experimentos que permiten comprobar por uno mismo los efectos de la persistencia retiniana. Hay uno de ellos que recorre las redes sociales. Consiste en que se muestra una mancha en blanco y negro en cuyo centro hay un punto rojo. Una voz nos pide que fijemos nuestra atención en dicho punto rojo durante 15 segundos. Trascurridos el tiempo nos pide que fijemos nuestra mirada en una pared blanca. El efecto es inmediato, pues se nos forma, en este caso concreto, la silueta de Michael Jackson en la pared³. Lo que ha ocurrido es que en el paso previo nos mostraba una imagen muy diluida del cantante. No somos conscientes de estar mirándola pues nos pide que nos concentremos en el punto rojo. Pero, en verdad, sí la miramos gracias a la mirada periférica. Cuando apartamos la mirada a la pared blanca la imagen aún estaba en nuestra retina y la vemos. Lo que más nos interesa es señalar que en ese instante que miramos la pared blanca se nos proyecta una imagen que no está en la pared —o en la pantalla—, sino en nuestra retina.

Con el cine, que en griego significa movimiento, pasa lo mismo, es nuestro cerebro el que anima con continuidad las imágenes discontinuas. Es decir, es pre-

cisamente gracias a los espacios vacíos que este percibe el movimiento cinematográfico. Así pues, aunque sea de manera fisiológica el cuerpo humano establece un procedimiento de lectura entre lo que hay y lo que no hay. Rellena los espacios intersticiales con la imagen que aún perdura en su retina.

Conviene que nos fijemos en la palabra «lectura». Efectivamente, el cinematógrafo es un lenguaje compuesto de escritura y de lectura. Como cualquier lenguaje, el cine está compuesto de vacíos, huecos que el lector debe componer para construir un significado (Vargas, 1988, p. 31). Volviendo a los teóricos rusos, fueron ellos los que teorizaron con más éxito la técnica del montaje en el cine. El efecto *Kuleshov* lo aplicaron para significar sobre la base de una narración. Este consiste, como se sabe, en la libre asociación de imágenes sin relación aparente que al montarse juntas componen un significado que es más que la suma de las partes. Es conocido el experimento de la imagen de la cara neutra que al intercalar otra imagen la percepción del espectador sobre la cara toma diferentes significados. Esa cara puede significar hambre si se inserta un plato de comida, o tristeza, si lo que se asocia es la imagen de un difunto, etcétera. Esta técnica de montaje en el siglo XX revolucionó no solo el cine, sino también otras disciplinas artísticas del siglo XX. Los collages, los juegos poéticos surrealistas o los *ready made*, por ejemplo, fueron exploraciones artísticas que encontraban significado en el choque de cosas diversas (Baena, 2010, pp. 224-226). Pensemos en Marcel Duchamp, por ejemplo. Su obra Fuente (1917) se compone de la interacción del nombre «fuente» con la forma de un urinario en un contexto artístico. A partir de este tipo de interacciones los significados se disparan.

Pero antes de meternos en el cinematógrafo, pensemos en un lenguaje más común, el de la escritura gráfica. Imaginemos que un día llegamos a casa y nos encontramos una nota en la puerta que dice: «yo estuve allí». Esta frase no dice nada si no sabemos quién escribió y colocó el mensaje, quién dice que estuvo, cuándo estuvo y dónde es allí, es decir, dónde estuvo. Se precisa de un discurso, de un contexto, para que la frase tenga sentido. Volviendo al cinematógrafo, podemos ver que un plano por sí solo dice bastante poco. Un plano o imagen en movimiento asociado a un



sonido no dice más que un «yo (el camarógrafo) estuve allí». Si nosotros vemos en la pantalla un plano de una terraza con unos niños jugando en medio de una lluvia no nos dice gran cosa. Se precisa saber quién habla cinematográficamente, qué lugar es ese, quienes son los niños filmados y en qué época. Es decir, la información del plano no está en el plano mismo, sino en el discurso, en el contexto, que es precisamente lo que no se ve.

Pido disculpas porque seguramente el lector, llegado a este punto, piense que lo que se ha dicho hasta ahora es obvio. Sí, efectivamente, ya sabemos que el cinematógrafo es un lenguaje y por lo tanto es discursivo. Y que efectivamente leer es interpretar los vacíos. Si lo señalamos machaconamente es porque nos parece importante recordarlo. Y la razón es porque muchas veces esto se olvida y es conveniente señalar el límite representativo del lenguaje y del arte. René Magritte en su famoso cuadro *The treachery of images* —la traición de las imágenes— (1929), nos recuerda los límites de la representación. En él se ve representada una pipa y debajo de él la frase *Ceci n'est pas une pipe*. Evidentemente la pintura de una pipa no es una pipa ya que esta ni se puede cargar de tabaco, ni encender, ni fumar como sí una pipa de verdad. ¿Es la imagen, como asegura el título, el que miente o es el texto? Una paradoja que nos invita a pensar sobre lo representado. De igual modo, es preciso recordar que el cine y el audiovisual es una construcción que interpreta la realidad, pero no nos la ofrece sin filtros. ¿Pero, por qué podría ocurrir esa confusión entre la representación y lo representado? Tratémoslo de responder en el siguiente apartado.

III. El audiovisual totaliza el significado

Evidentemente cuando vemos una película de ciencia ficción en la que, por ejemplo, un personaje humano vuela no pensamos que represente la realidad. El espectador sabe distinguir perfectamente entre lo que aparece en una pantalla y la vida que vive. Lo que aquí queremos señalar tiene que ver con ciertas confusiones entre lo que se muestra en una pantalla y lo que pretende representar. Existen enunciaciones fílmicas que hacen al espectador dudar de si lo que ve en el audiovisual participa íntegramente o no de una realidad.

Hay piezas audiovisuales híbridas que resultan difícil saber qué es reflejo de la realidad o qué de la inventiva de una realización. Pensemos en los *biopics*. Es decir, en las películas de ficción o documental⁴ que tratan la vida de un personaje histórico o actual relacionado con la política, la ciencia, el mundo artístico, etc. Por ejemplo, ¿qué representa la película *Bohemian Rhapsody* (2018) del director Brian Singer? Podríamos responder inocentemente que la película encarna la vida de Fredy Mercury, el cantante del grupo de música Queen de las décadas de los 80 y 90 del siglo XX. Sin embargo, esto no es así. Lo que representa o, mejor dicho, lo que reproduce es

un discurso mil veces repetido y que es entendible por todos los espectadores. Este discurso es el mito del artista moderno. Mito que ya lo hemos visto en otras películas anteriores. Pensemos en *biopics* musicales del estilo de *The Doors* (1991) de Oliver Stone. O pensemos en la película *El loco del pelo rojo* (1956) de Vicente Minnelli y George Cukor. En esta se representa cinematográficamente la vida del pintor «maldito» Van Gogh. Quizá el pintor holandés encarna a la perfección la idea del mito del artista moderno que se ha llevado tantas veces a la pantalla. En estos casos lo que se adapta y se reproduce es el mito de Fausto con diferentes máscaras. Este mito pone en escena al individuo talentoso e insatisfecho que vende su alma al diablo y que termina siendo desgraciado. En pocas palabras, el talento trae consecuencias catastróficas.

Sin embargo, cuando vemos este tipo de películas es inevitable que terminemos con un pensamiento del orden: «¡Ay que ver lo que vivió tal persona en su vida!» Como si hubiéramos sido testigos de parte de su trayectoria vital. En cambio, la enunciación cinematográfica es exactamente igual que la película que cuenta las aventuras de un superhéroe. En este aspecto, hay una diferencia notable entre un *biopic* y una película de ciencia ficción. En esta última el espectador común circunscribe ese mundo ficticio al límite de las pantallas, mientras que para un *biopic* lo representado trasciende ese límite y se instala en la realidad. Es como si hubiera una línea imaginaria divisoria entre aquello que es ficticio y aquello que se conecta con la realidad. Por así decirlo, en las películas fantasiosas se traspasaría el límite de tolerancia de materialidad y, a la inversa, una película realista, como el *biopic*, se mantendría dentro del umbral de tolerancia realista.

Debido a la enorme cantidad de elementos resulta muy poco práctico establecer los parámetros de lo que hemos llamado umbral de tolerancia de realidad de una narración audiovisual. Podríamos decir que la enunciación es más realista si se usan más elementos sacados de la realidad. Por ejemplo, si la protagoniza un personaje que existe o existió dentro de un contexto histórico real se percibirá como real, más que si se trata de un personaje ficticio en un mundo fantástico. Ahora bien, si en una narración audiovisual se usan muchos elementos reconocibles con lo real y, en cambio, hay un elemento cualitativo exageradamente fantasioso, entonces la narración se entenderá como fantástica. Así pues, si ese mismo personaje real, histórico, en un contexto igualmente real hace algo increíble, como volar o soltar fuego por la boca, se vería como una narración fantástica por muchos elementos reales que se pongan en escena. Por todo esto, resulta más útil hablar genéricamente de umbral de tolerancia realista. Sin especificar el grado o la forma de medirlo. Cada espectador tendrá su umbral de tolerancia realista. Es decir, una narración no sobrepasa los límites de tolerancia realista si se percibe como real. Lo importante, y conviene no olvidarlo, es que hablamos de percepciones y no de elementos reales. Tanto una película fantástica como un *biopic* están compuestos por el mismo material y estos son, en definitiva, discursivos.

Dejemos a un lado las películas que se quedan en los límites de la pantalla. Es decir, aquellas que se reconocen como fantásticas. Estas no nos interesan para nuestro acometido por ser entendidas manifiestamente como no reales. Así pues, centrémonos en aquellas piezas audiovisuales a las cuales el espectador común otorga cierta realidad o reflejo de la realidad. ¿Cuáles serían las causas narrativas por las cuales para el espectador no se sobrepasaría el umbral de tolerancia de realidad? La respuesta que encontramos es porque existe un apego entre lo mostrado en la pantalla y lo que se estima como real en la percepción del espectador. Como ya se ha dicho anteriormente, nosotros vemos el movimiento en el cine desde unos pocos fotogramas estáticos. Bueno, pues se puede decir que, de manera análoga, el espectador ve como real una película o, más genéricamente, una pieza audiovisual desde solo unas partes que estima como veraces. Se produciría una suerte de sinécdoque por la cual una parte de la narración fílmica que se entiende como real representa a la totalidad (Álvarez, 2011, p. 104). De esta manera, al ver un *biopic* en el que reconocemos partes como real concluimos que así debe ser en la realidad. En otras palabras, en el cine nuestra visión es parcial, sin embargo, por nuestra capacidad lectora completamos o hacemos que su significado sea total. A esto nos referimos cuando decimos que el cine totaliza el significado. Unas pocas imágenes que entendemos como reales, aunque no lo sean, establecen una realidad trascendente fuera de las pantallas.

Sin embargo, esto es una falacia. No se puede concluir gran cosa de la vida de Vicent Van Gogh como consecuencia de una película sobre su vida. O al menos, no mucho más de lo que nos pueda decir de su vida una fría enciclopedia. Esto que, sin embargo, todos los espectadores conocen, parece como si cayéramos en una especie de olvido. Este olvido es fomentado, como ya se ha dicho, por el hecho de considerar elementos en la pantalla que tiene una suerte de apego con la realidad. Ese apego viene dado por una cierta concordancia que hay entre las creencias del espectador sobre algo y lo que se muestra en la pantalla. Efectivamente, es el discurso mil veces repetido lo que entendemos como real. Es decir, en el audiovisual no es la cosa que se pretende representar lo que recibimos, sino lo que percibimos es el discurso sobre esa cosa. Ese discurso es entendible no en tanto refleja la realidad sino en tanto es reconocible. Es un discurso compuesto por muy pocos elementos que totaliza el significado de lo que pretendemos representar.

IV. Distanciamiento

Hemos hablado de que hay películas que se aprecian apegadas a la realidad. No significa que efectivamente lo estén, sino que debido a una serie de circunstancias son vistas como representantes, más que otras, de una realidad vívida. Las razones las podemos encontrar desde dos vertientes. Una fenoménica y otra discursiva.

La fenoménica tiene que ver con el hecho de que lo audiovisual es el fruto de una huella lumínica, como la fotografía, y sonora. De tal modo, que se aprecia

partícipe de la realidad misma, aunque sea porque trozos de esa realidad se pueden transmitir o codificar. Además, cumple el objetivo de ser testimonio de un encuentro entre el aparato que registra imagen y sonido y la realidad externa. Desde este punto de vista el audiovisual da testimonio de un hecho. Aunque solo sea el de «yo estuve allí». Igualmente, lo que reproduciría es lo que en términos de Siegfried Kracauer llama el «fujio de la vida» (Espinosa, p. 47, 2011). Es decir, ese movimiento análogo al que en verdad sentimos cuando vivimos. Todo esto —ser huella de la realidad, ser testigo de un encuentro y reproducir el flujo vital— hace que se perciba como un todo real.

Pero, como ya se ha dicho, este carácter fenoménico no es nada sin un discurso. Y es precisamente en el discurso donde se potencia ese apego a la percepción de realidad. Este carácter discursivo en el audiovisual es heredado de otras disciplinas artísticas y literarias. Por ejemplo, ciertas producciones audiovisuales beben del carácter discursivo periodístico de la crónica o del noticiario, etc. Pero hablemos de los dos géneros que ocupan la gran parte de la filmografía: el cine ficcional y el cine documental. Aunque tratemos, como más tarde abordaremos, de dos tipos de enunciación cinematográfica distinta, en verdad estaríamos hablando de narraciones análogas en tanto a estructura retórica se refiere.

Y dicha estructura ha seguido la sistematización que en el siglo IV a.C. formulara Aristóteles en su *Poética*. El filósofo describió la estructura de la dramaturgia griega. Dicha formulación ha permanecido casi intacta hasta ahora. Del teatro, desde donde se formuló, pasó más tarde al cine. Expongámosla, aunque sea de manera muy resumida. Según esta estructura la obra se dividiría en tres partes. En la primera se presentaría un orden —social, moral o político— que de alguna manera se desequilibraría y que el personaje llamado a la acción, o protagonista —héroe o heroína—, debe volver a ordenar. En la segunda parte se desarrolla la acción de manera infructuosa. Y por fin, en la tercera parte la o el protagonista sufre una revelación (anagnórisis) gracias a la cual puede volver a ese orden preestablecido. La mayoría de las veces el final es irónicamente trágico porque si bien se restablece el orden inicial el héroe o la heroína sufren —quizá incluso paguen con la muerte— haberlo logrado.

Aristóteles diferencia dos dramaturgias: la tragedia (seria) y la comedia (jocosa). Ambas se basan en la mimesis, es decir, en la imitación. Mientras en la tragedia se imita relatos universales y míticos que pertenecen a dioses o semidioses, la comedia imita la vida corriente. Los personajes de la tragedia son universalmente conocidos por todos y representan un orden moral. En cambio, la comedia refleja la humildad de la calle en sus personajes concretos. También representa un punto de vista moral, aunque este sea el contrario al que se deba seguir. Podemos decir que lo que imita la tragedia es una idealización perfecta o camino a la perfección, mientras que lo que imita la comedia es lo burdo, lo imperfecto de alguien mortal, vulgar e irrisorio.

Aristóteles también señaló el carácter purificador del drama. Debido a las acciones que imitan a la vida —ya sea de humanos o de dioses-humanos— el espectador

encuentra en lo que ve algo reconocible. Gracias a este reconocimiento el espectador vive las hazañas de los protagonistas. Empatiza con ellos y padece, de manera gregaria, los mismos sufrimientos. En una palabra, el espectador se compadece, en su forma más literal, padece con, de la vida de los protagonistas puesta en la escena. Esta forma de vivencia gregaria de los acontecimientos de los personajes hacen que el propio espectador sufra una catarsis. Una catarsis, en tanto purificación de los pecados de los personajes mediante las acciones de estos.

Y es en esa identificación del espectador con la vivencia de los protagonistas en la obra, donde se puede ver ese apego discursivo con la realidad. El espectador siente y participa de la acción del drama al punto de sentirla como real. El siguiente paso consiste en una suerte, si se permite la expresión, de adormecimiento crítico por el cual lo sentido se convierte en un todo. Lo vivido subsidiariamente se aprecia como una verdad que trasciende las tres paredes del teatro o la pantalla en el audiovisual. Dicho de manera inversa, para el espectador le resulta complicado tener una posición crítica de lo visto y oído. Así, por ejemplo, al sentir lo mismo que el protagonista en un *biopic* entendemos sus sentimientos y podemos extrapolar esa sensación al resto de su vida. De alguna manera, como espectadores dejamos de ser nosotros para convertirnos en los protagonistas. Sería una suerte de enajenación gracias a la cual dejamos nuestra vida fuera del marco escénico para vivir otra ajena en la pantalla o en el teatro. De hecho, es eso lo que precisamente buscamos cuando vemos una película o una obra de teatro, evadirnos de nuestra vida por par de horas.

Esa enajenación aparentemente inofensiva que responde más a una evasión resulta acrítica para las ciencias sociales y para los movimientos políticos. Si pretendemos que el audiovisual sea una herramienta útil se debe tener en cuenta estas objeciones. Veámoslo con un ejemplo. El cineasta cubano, director de *Fresa y Chocolate* (1993), Gutiérrez Alea cuenta una anécdota en su libro *Dialéctica del Espectador* (1982). Proyectaban una película de Tarzán en un cine del centro de la Habana repleto de público negro. Las películas de Tarzán son abiertamente racistas. Tarzán suele dibujarse como una especie de super héroe en una selva indómita repleta de aborígenes africanos atrasados, sanguinarios y crueles. Sin embargo, los espectadores negros cubanos empatizaban con Tarzán en sus aventuras en detrimento de los negros africanos. Según Gutiérrez Alea —siguiendo a Bertolt Brecht— sería la retórica discursiva de la ficción la razón por la cual el público suspende su juicio crítico. En vez de cuestionar lo visto según su propia experiencia vivida, participan ciegamente del discurso dominante. Las estructuras de la dramaturgia clásica están pensadas para que el espectador empatice con el héroe. Los objetivos del héroe son también los del espectador, por tanto, están por encima de cualquier punto de vista crítico (Alea & Blanco, 1982, pp. 21-28).

¿Pero cómo hacer un texto fílmico o teatral crítico? Según el propio Bertolt Brecht acerca del teatro dialéctico, la clave reside en el extrañamiento. Es decir, crear mecanismos en la dramática que permita romper la alienación que produce la es-

estructura aristotélica clásica. Es decir, crear un «fruncir el ceño» —en una expresión propia— del espectador gracias al cual este se pregunte sobre lo que ve. Ese fruncir el ceño viene dado con la intención de que el espectador no esté cómodo en su sillón viendo pasivamente la obra. Por el contrario, hay que romper las estructuras de lectura a las que está acostumbrado con el fin de que lance preguntas a la obra. De alguna manera, el espectador está en una posición diferente a la que suele estar. Esta situación extraña sugiere que el espectador se haga preguntas que secretamente lanza a la obra. La obra, a su vez, responde. De esta manera, a través de ser otro espectador y acomodarse a otra obra se establece un mecanismo dialéctico gracias al cual el espectador, primero, despierta del embelesamiento empático de lo que ve y, segundo, se lo cuestiona.

Uno de esos mecanismos de extrañamiento —quizá el más usado— ha sido el de saltarse la cuarta pared. Es decir, de alguna manera crear una disrupción que haga mirar al espectador —ya sea real o simbólicamente— fuera de escena. Ese hecho hace interrogarse al auditorio si lo que ve es o no parte de la obra misma. Este primer cuestionamiento hace que comience la dialéctica entre obra y público. Pongamos un ejemplo filmico práctico. La película *El Espejo* (1997) del director iraní Jafar Panahi cuenta la historia de una niña que quiere llegar a su casa. La película comienza con la niña protagonista con un brazo en cabestrillo esperando a que la recojan en la puerta del colegio. Pasa mucho tiempo y nadie viene a por ella, así que decide ir sola a casa. Se muestra a una niña indefensa y perdida que va de un lado a otro sin parecer orientarse para llegar a su casa. Al fin logra subirse a un autobús. El conductor le pregunta hacia dónde va y la niña permanece callada y mira a la cámara. El director de la película le dice que no mire a cámara. La niña reacciona diciendo que no quiere actuar más. Se quita el pañuelo de la cabeza, la escayola que le cubre el brazo y sale del autobús. Todo el equipo de rodaje se queda sin palabras. Se miran uno a los otros sin encontrar respuesta. Alguien sale a hablar con la niña. Por suerte, la niña tiene el micro inalámbrico funcionando y podemos escuchar desde dentro del autobús lo que dicen en la calle. La niña le dice al miembro del equipo de filmación que no actúa más y que se va a su casa. Y eso mismo hace, irse sola a casa. Desde la dirección deciden que dado que tienen su sonido la seguirán desde el autobús su caminar.

El mecanismo de saltarse la cuarta pared se ha puesto en marcha. En un primer momento, cuando la niña mira a cámara y vemos al equipo, se produce por parte de la audiencia un extrañamiento. En ese instante nos preguntamos si eso es verdad o no. En cualquier caso, nos saca de ese estado de confort y nos pone en alerta. Lo curioso es que la película no ha cambiado, sigue siendo la historia de una niña que quiere ir a su casa. Lo que ha cambiado es la manera en la que el público se coloca ante el filme. Ahora no es una película de una niña indefensa al albur de los acontecimientos, sino una niña fuerte y valiente que camina por medio de la ciudad. En este preciso instante, se establece una dialéctica entre espectador y la historia. El espectador que ha entrado en el juego se pregunta por la razón por la cual el director Panahi

ha tomado esta decisión. En ese juego dialéctico entra gran cantidad de elementos que chocan unos con otros. Ya no es una película que cuenta unos hechos objetivos cuya autoridad reside en la dirección, sino que se establece un juego sobre la realidad y la ficción en donde cualquier interpretación crítica tiene cabida.

Sin embargo, en esto del extrañamiento brechtiano no hay reglas. En realidad, el mero hecho de saltarse la cuarta pared en ocasiones —últimamente más de las veces— no extraña. En la actualidad, si estuviéramos en una representación de una obra de teatro y alguien se levantara de la butaca para enfrentarse a la obra lo miraríamos como parte de ella. Se ha utilizado tanto este método que ya no vale de cualquier manera. Por lo cual, podemos decir que lo importante no es saltarse la cuarta pared, sino producir en el espectador un extrañamiento tal que este se cuestione lo que ve. Lo que se persigue es el efecto y no la forma de cómo se haga.

Sistematizar una metodología de extrañamiento sería una contradicción en los términos. Si de lo que se trata es de poner al espectador en una posición extraña o de alerta, poco sentido tiene que esta posición esté estructurada de antemano. El extrañamiento vive de la sorpresa, de lo impensable, de lo nuevo. En cambio, desde esta posición sí nos atrevemos a señalar aspectos que debería abordar el extrañamiento.

El primero es pensar el extrañamiento desde la norma o, mejor dicho, desde lo conocido. Si se pretende sorprender para hacer que el espectador se interrogue lo que ve, una de las mejores formas es pensar qué espera el público. Parafraseando a John Berger, el espectador está educado a ver de una determinada manera (2000). Cuando estamos ante un cuadro, una obra de teatro o una película esperamos una forma más o menos concreta de expresar y, consecuentemente, orientamos nuestra percepción a la forma prefijada. La sorpresa viene, por ende, de la ruptura de esa norma del decir artístico y de ver. Del mismo modo, si desde el principio la propuesta es extraña, como podría ser algún tipo de arte experimental, termina no extrañando. No hay nada más acrítico que la etiqueta de arte experimental, ya que se presupone según el sentido común, que no es entendible o que es extraña. Por lo tanto, la postura del extrañamiento debe estar en una situación intermedia entre lo que se espera y es conocido y el salto al lado de la experimentación que supone la forma nueva.

Con esto no queremos decir que estemos contra al arte experimental. Todo lo contrario, valoramos que este arte libre y nuevo es fundamental para el desarrollo de un cuerpo artístico. Sin embargo, consideramos que el arte experimental no puede erigirse como el «arte otro», sino como un arte autónomo que no se define por la otredad. Es decir, el arte experimental no se niega al hegemónico, sino que se establece en el plano de igualdad a cualquier otro. Sin embargo, si lo que se pretende es extrañar, o lo que es lo mismo, enajenarse, debe hacerlo desde un lugar preestablecido, una norma o un discurso hegemónico. Sólo desde este discurso entendido por «normal», este se puede burlar. En pocas palabras, el extrañamiento solo tiene sentido si se extraña sobre algo que no extraña.

En segundo lugar, si el extrañamiento tiene como objetivo desarticular las herramientas de la dramaturgia por las cuales el espectador cae embelesado en el mundo ficticio, lo que se debe pensar es precisamente el medio de expresión. La clave estaría en prestar atención no solo en la forma literal sino también a la contextual. Para ello conviene diferenciar dos tipos de lecturas de las imágenes. El profesor Antonio Weinrichter lo diferencia en grados. De tal manera que habría una lectura en primer grado, aquella que percibimos de manera primaria, y una segunda lectura, más atenta, que precisamente lee la intención. Barthes explica esta diferencia con un ejemplo muy ilustrativo. En anuncio publicitario existe una interpretación denotativa de lo mostrado. Por ejemplo, que si usas tal champú no solo tu cabello cambiará sino también tu vida. Sin embargo, el significado connotativo es siempre «compre este producto» (Barthes, 1993, pp. 239-234). Igualmente, las imágenes cinematográficas tienen una lectura primaria, aquello que denota, y una lectura en segundo grado, aquello que connota. El significado en primer grado nos pega a la pantalla y, como hemos dicho antes, totaliza el significado. Ir pues a una lectura en segundo grado nos cuestiona la intención y hace que pensemos en la imagen y en su significado. Una lectura en segundo grado, consecuentemente, nos distancia para tomar una postura crítica de lo mostrado. Con lo cual, desde la enunciación cinematográfica misma se han de aportar esas herramientas, si se pretende crear un texto crítico. Y con ello nos referimos a pensar el medio, no solo al lenguaje mismo, sino al espacio, real y simbólico, que hay entre el emisor y el receptor.

V. Documental y ficción. Cuestión de enunciación

Hemos estado hablando hasta ahora de películas documentales y de ficción. Hemos presupuesto que, aun tratándose de estructuras similares, son cosas distintas. Y no hemos tenido la necesidad de definir cada una porque hay un entendimiento común sobre qué es una película de ficción y un documental. De hecho, el problema no está en diferenciar y sí en definirlo. Cuando se intentan definir los términos se cae casi siempre en contradicciones. Intuitivamente sabemos que el documental se encarga más de lo factual. El documental se encargaría de exponer hechos en múltiples formas. Estos hechos pertenecen al ámbito de lo real. En cambio, la ficción recrea o más bien imita —por usar un término aristotélico— la realidad, creando una copia *sui generis* que se limita a la pantalla. Lo importante es señalar que, en contra de lo que se puede pensar, el documental no cuenta algo necesariamente verdadero y la ficción algo necesariamente falso. Porque la diferencia entre ambos reside en la forma de enunciación fílmica. Es decir, esa forma de decir cinematográfica que es vista de una manera especial por el espectador. Igual que nuestra forma de habla es diferente según en las circunstancias que nos veamos. No es lo mismo cómo hablamos ante amigos que ante un juez o en el mercado. En estos tipos de hablas se ponen en fun-

ción miles de mecanismos que dan como resultado un decir que incluso aporta más al discurso que lo que se dice. Como argumentábamos, de igual modo, la diferencia entre el documental y la ficción es en la enunciación. Y esta es vista de manera inmediata, al punto es así, que cualquier espectador educado en el audiovisual sabría con solo unos minutos decidir qué es. O si no se sabe qué es, por lo menos se sabe qué forma tiene.

Por decirlo en pocas palabras, la enunciación del documental sería metafóricamente como si el que hablara lo hiciera «sobre» esa cosa de la que está hablando. Utilizando un símil, es como el científico que mira por su microscopio encima del objeto de estudio. Está sobre él. Para ello lo observa, lo analiza, coteja resultados y evalúa una conclusión más o menos cerrada. En la ficción, en cambio, se enuncia también desde arriba, pero sobre un mundo que debe ser imitado. Siguiendo el símil, es ese mismo científico que elabora una historia en su cabeza y que tiene que replicarlo cinematográficamente. Esa sería la diferencia entre ambos. Una cuestión de enunciación entendida como forma del habla audiovisual. Lo demás es todo coincidencia. Ambos siguen estructuras similares de actos, de lógica aristotélica y de desarrollos parecidos. Ambos reproducen lo factual. Es decir, hechos objetivos que pueden ser filmados y trasladados a la pantalla. En pocas palabras, ambos exponen objetos con diferentes enunciaciones. El documental es la enunciación «sobre» y la ficción «imitación de».

Estos dos tipos de enunciación han sido usados mayoritariamente para el consumo del audiovisual. La ficción se ha visto como una narración para la evasión fundamentalmente. En cambio, el documental se piensa para la divulgación de información sobre hechos pertenecientes a la vida real. Ambas formas de enunciación se han desarrollado sobre la base de una estructura aristotélica y bajo las demandas de la industria cinematográfica. Ya sea los grandes estudios de cine como las televisiones o las plataformas de contenido audiovisual han producido películas con unas estructuras similares. Cuando un espectador se sienta ante la pantalla sabe, estructuralmente hablando, qué se va a encontrar. Las personas que programan material audiovisual han reproducido con pequeñas variaciones un modelo que además es demandado por la audiencia.

La pretensión de objetividad ha llevado a una especie de olvido, gracias al cual se descuida el hecho de pensar que lo único objetivo solo es la enunciación. Desde la segunda guerra mundial, cada vez más, se ha cuestionado desde la propia disciplina cinematográfica la objetividad de esta. Se han desarrollado películas de ficción —enunciación de ficción, queremos decir— que son documentales y documentales que son falsos como si fueran ficción. Incluso los documentales que se han producido para la divulgación de las ciencias y de las humanidades reproducen el modelo expositivo de la televisión. Debido a este arquetipo, desde los centros de conocimiento se han producido documentales expositivos, pero rara vez películas críticas que generen conocimiento. El cine, en este sentido, ha estado subordinado

a estructuras preestablecidas y a discursos hegemónicos que, lo que hemos llamado totalización del significado del medio audiovisual ha ayudado a fortalecer. Consideramos que es preciso, pues, abrirse a nuevas enunciaciones que sean acordes con el modelo científico. Y este no es otro que el pensamiento crítico.

VI. El cine-ensayo, un modelo crítico sin definir

Todo este camino que hemos seguido nos ha llevado a toparnos con el cine-ensayo. Hemos, hasta ahora, hablado del cine como lenguaje, ahora habría que hablar de lo que se entiende como ensayo para, más tarde, abordar qué sería aquello del cine-ensayo.

Muchos de los teóricos de lo audiovisual no dudan en señalar a los *Essais* de Montaigne como el modelo que inspira a los cineastas que practican el cine-ensayo. En los ensayos Montaigne, según sus palabras, busca «dar la medida de su visión, no la medida de las cosas» (Weinrichter, 2007bis, p. 44). Para actuar de esta manera el humanista francés se pregunta ¿qué sé yo sobre «tal cosa»? Esta pregunta le lleva a iniciar un camino incierto y vacilante. Este giro, a su vez, hace que el texto se convierta en una enunciación subjetiva. Dicha subjetividad en Montaigne hace que invente una forma en cada ensayo. Explora el error, la duda, afirma cambiar de opinión para terminar de formular una experiencia encarnada al enfrentarse al reto (Peydró, 2019, p. 230). No expone un saber positivo como si fuera un texto científico, tampoco lo excluye, solamente lo amplía para un conocimiento vívido.

Con el mismo propósito se establecen los criterios cinematográficos del cine-ensayo, no tanto para dar un saber positivo, sino una experiencia subjetiva encarnada. Y a partir de aquí, los senderos se bifurcan. No se puede hablar del cine-ensayo en general, sino de películas concretas en forma de ensayos. Cualquier generalización es traicionar su esencia. Solo se puede decir que es una enunciación libre que explora el error y la duda desde la subjetividad autorreflexiva. Pero esto es decir bien poco o, aunque parezca paradójico, es decir demasiado, ya que bajo este marco cabe gran cantidad de configuraciones. Para centrarlo será mejor hablar de diversas formas de hacer a lo largo del tiempo.

Se ha visto en el cine de vanguardia ruso y más concretamente en las películas llamadas sinfonías de ciudad una forma precursora del cine-ensayo. La característica de este cine de los años 20 y 30 reside en el montaje (Weinrichter, 2007 bis, p. 30). Este no se trata de un montaje lineal que pretende seguir una lógica aristotélica gracias a la cual cada elemento viene dado por una cadena causal. Por el contrario, en este tipo de cine sinfónico se sigue una lógica distinta. La película se ordena por bloques temáticos y las imágenes saltan de un lado a otro no siguiendo una dramaturgia sino una lógica interna propuesta por el montador-director. Sería pues la subjetividad de esa ordenación la que elaboraría el discurso. El montaje está subordinado

al montador, a la elección de los planos, al orden de estos y al ritmo que impone a la obra, y no a la historia. En este aspecto, las imágenes reales captadas como un documental se resignifican al chocar con otras imágenes igualmente reales para decir algo nuevo. Quizá la película que mejor expresa este quehacer fílmico sea *El hombre de la cámara* (1929) de D. Vertov. En la película se muestra un día en una ciudad cualquiera de la Unión Soviética. La cámara viaja, omnisciente, por todos lados al ritmo vital de la ciudad. La diferencia sustancial con otras sinfonías de la ciudad es que Vertov monta en paralelo el proceso de elaboración de la propia película. Vemos al cámara filmando, a la montadora seleccionando, cortando y pegando fotogramas. La imagen se para, se detiene, se congela, se acelera y continúa a la par del movimiento de la ciudad. Este artefacto utilizado por el director hace que pensemos en el propio medio y que nos interroguemos sobre lo que vemos. Pone en funcionamiento la mencionada dialéctica del espectador brechtiana.

Sin embargo, para muchos teóricos no se puede hablar de cine ensayo hasta la aparición del cine sonoro y la intervención de la voz del director sobre la obra. Según este punto de vista, es la voz y la palabra la que termina por decantar la subjetividad del filme. Evidentemente, el mero uso de la voz no determina la subjetividad, sino es la forma de expresión de esta lo que la define. La voz en off —o *voice over*⁵— del documental clásico que, como si fuera un dios, expone la razón de las imágenes pretende ser objetiva y limitarse a la exposición de los hechos. Esta no es la voz-que-piensa del cine-ensayo. La voz en el cine-ensayo es reflexiva, dubitativa, argumenta el pensamiento de la dirección y es réplica de la vivencia del proceso.

Para el profesor Weinrichter esa voz expositiva del documental factual deviene ensayística en el cine de propaganda de los años 30's y 40's. Los regímenes totalitarios usan el audiovisual para influir sus ideas en la sociedad. Estas películas propagandísticas se construyen sobre la base de imágenes sacadas de lo real. Es un discurso ideológico, alejado de la objetividad científica. A través del montaje de imágenes documentales y mediante la palabra —quizá demasiado autoritaria— se articula un discurso político (2007, p.33). Quizá podemos señalar, en este aspecto, elementos que se diferenciarán de lo que más tarde se entenderá por cine-ensayo. El primero es que en la enunciación no hay un Yo, sino un Nosotros que dota al discurso de una impersonalidad en la enunciación. En cambio, la personificación se obtiene mediante la identificación con el líder. Tampoco casa muy bien con el estilo ensayístico el hecho de establecer una voz aseverativa que se asemeja más a la voz publicitaria que a la voz reflexiva y pensante que persigue el ensayo.

Es en Francia en la década de los años 50's del pasado siglo cuando el estilo ensayístico se forja más claramente. Hay numerosos cineastas que en esta época se apoyan en el documental personal para afrontar temas diversos, muchos de los cuales se circunscriben a cuestiones intelectuales como el arte, la artesanía, la ciencia o la política. Estos documentales personales se convierten en expresiones reflexivas que desde la dirección se cuestionan lo que ven y a ellos mismos. De todos, podemos

señalar dos de ellos, Resnais y Marker. El primero destaca por su película *Noche y Niebla* (1956). Una voz, trasunto del propio director, reflexiona sobre las imágenes de la *Shoah*, el genocidio nazi de judíos. Dicha reflexión nos invita a hacer un ejercicio de memoria. El otro cineasta de la época, ayudante en *Noche y Niebla* (1956) de Resnais y forjador del estilo ensayístico, es Marker. Marker extiende su realización de cine-ensayo hasta finales del siglo XX, asomando con un par de producciones en el XXI. En la década de los 50's realiza *Lettre de Sibérie* (1958). Sobre esta película y sobre su realizador el crítico francés Bazin ha subrayado su particular montaje. Para el crítico Marker inaugura lo que denomina montaje horizontal. Esta forma de sintaxis del material cinematográfico no se basaría en la interacción entre imágenes exclusivamente, sino que partiría del sonido a la imagen. Dicho en palabras del propio Bazin, «el montaje se hace del oído al ojo» (Weinrichter, 2007bis, p. 34). Más adelante, en la década de los 80's, Marker firmará el documental ensayístico, para muchos, más representativo, *Sans Soleil* (1982).

Desde finales de los 60's también se une a la enunciación cinematográfica en forma de ensayo el prolífico Godard. El magno cineasta aborda gran cantidad de temas, pero se caracteriza por poner en la pantalla el proceso mismo de construcción del metraje. Su voz en ocasiones advierte de un pensamiento que divide más que une. De esta manera su discurso se multiplica como en un juego de espejos para convertirse, según palabras de Weinrichter, en un meta ensayo (2007, p. 37). Godard autodenominó a su particular forma de hacer cine-ensayo como «forma que piensa». Es la forma, en tanto camino o método, lo que promueve la reflexión y la inmersión en el tema a cuestionarse según la libre asociación.

Aunque en este sucinto repaso por realizadores del cine-ensayo esté copado por franceses, la verdad es que otras filmografías abordan con gran éxito esta forma de enunciación. Podemos hablar de uno de los pilares del cine moderno, el cine italiano, con Rossellini que no solo inaugura el neorealismo, también incursiona en el cine-ensayo en su etapa televisiva. Igualmente, Pasolini se siente atraído por el cine-ensayo. También genuinamente personal, Pasolini encauza su práctica por el ensayo poético y político (ibídem, p. 35). La cinematografía norteamericana es, gracias al vídeo y a partir de los 80's, uno de los máximos exponentes de este hacer cinematográfico. Las nuevas reivindicaciones identitarias como el feminismo, las luchas raciales y descoloniales estructuran trabajos audiovisuales que transitan estas prácticas de cine reflexivo que cuestionan los modelos de enunciación hegemónica. Y, aunque solo sea por la forma y no por el contenido, este modelo intelectual de enfrentarse mediante una voz personal a las imágenes está representado por el *sui generis* autor Orson Welles. Primero en la televisión y más tarde dando el salto a la gran pantalla con la sugerente película *F for fake* (1973). Welles, con este tipo de películas, elabora textos que mezclan el documental, la ficción, el reportaje, la animación y el texto autorreflexivo del quehacer cinematográfico dentro de un montaje vertiginoso.

Así podíamos continuar con una infinidad de cineastas que dentro de la práctica del cine-ensayo albergan tantas formas como obras se realizan. Solo para concluir con uno, hablemos del alemán Farocki. El cineasta alemán no destaca tanto por afirmar lo subjetivo sino por la formulación de una teoría que se desarrolla a la vista gracias a los dispositivos audiovisuales. Focaliza sus temas en la producción audiovisual que elaboran instituciones militares o prisiones, del lado más bélico, y publicidad o cámara de vigilancia. Representa la visión más crítica de la propaganda estatal en su manipulación de las imágenes (ibídem, p.41). En este sentido sería la extensión audiovisual de Vigilar y castigar de Foucault. Lo que más se destaca de Farocki es que en sus producciones audiovisuales últimas no genera nuevo material audiovisual. Se basa en *found footage*, metraje encontrado, emitido por dichas instituciones que Farocki reinterpreta mediante su manipulación. Es un montaje que repite, congela y ordena en según qué sentido, junto con una voz supuestamente impersonal, construyendo textos que repiensen las imágenes dándole un sentido muy personal.

VII. Cine-ensayo en las ciencias sociales. Un método

La relación entre el cinematógrafo, las ciencias y la tecnología es muy estrecha desde el invento del primero. El cinematógrafo es fruto de la segunda revolución industrial. Inmediatamente se pone al servicio de la ciencia. Es conocida, como gracias a la fotografía en movimiento, se pudo describir el galopar del caballo. Mediante esa analogía entre lo fotografiado y el hecho real se pudo concluir y describir movimientos, formas, etc. que el ojo humano, a simple vista, no puede alcanzar. También la antropología usó el cinematógrafo como registro fenoménico de formas y acontecimientos culturales de otras poblaciones. Pero como hemos estado formulando durante todo el ensayo, esta disciplina también se dejó embaucar por la totalización del significado que impone la imagen. Se realizaban y se realizan textos y discursos audiovisuales que olvidan que no son más que discursos para convertirlos en prueba fehaciente de sus respectivas tesis.

Sin embargo, paralelamente a que la disciplina cinematográfica comienza a cuestionar su propia forma de relacionarse con la realidad, la antropología audiovisual efectúa la misma crítica. Quizá sea el también el cineasta y antropólogo francés Jean Rouch quien dio un giro a su propia forma de *cinéma vérité* para hacerlo más subjetiva. Para ello no duda en mezclar ficción y comentarios reflexivos sobre lo observado o comentarios cuestionadores en el epílogo de la obra. Para algunos teóricos, como Catherine Russell, el cine-ensayo sería el paso siguiente tras lo que se denominó etnografía experimental (ibídem, p. 23). Cabe también señalar el trabajo de la vietnamita Trinh T. Minh-ha en su obra postcolonial *Reassemblage* (1982). Minh-ha, antropóloga además de cineasta, deconstruye la práctica del documental etnográfico que se ha venido haciendo sobre tribus africanas. Para ello separa la imagen del sonido,

interrumpe las narraciones y hace un discurso, no desde la lógica de significar conceptos académicos, sino desde una lógica del cuerpo. La antropóloga no pretende tanto explicar a los otros como querer señalar las prácticas de los propios antropólogos occidentales cuando hacen trabajo de campo audiovisual en África. Para ello, su voz en las imágenes promete que *Reassemblage* no quiere hablar «sobre» determinada población, sino quiere hacerlo «cerca de». La directora se sitúa entre la población, entre sus actividades, pero sin la intención de significar algo concreto y nítido. Su filmar «cerca de» lleva quizá a no tener una perspectiva suficiente, pero sí veraz.

Sobre este último aspecto, se puede mencionar la cita que hace de Wittgenstein el antropólogo Geertz, «una imagen verídica de un objeto confuso no puede ser clara, sino confusa» (1994, p. 242). Dicho de manera opuesta, tener una imagen nítida de algo que no lo es supone una falsedad. En efecto, aquí precisamente radica la veracidad del cine-ensayo. El ensayo, que es la esencia de la ciencia, se compone de errores, vacilaciones, reformulaciones y comprobaciones no siempre definitivas. Si no se puede llegar a una conclusión positiva no significa que el proceso sea erróneo, ya que lo importante en estos casos es el camino y no el fin.

La metodología es pues, tanto en el cine-ensayo como en las ciencias sociales, la particularidad que caracteriza a cada obra y a cada director. Como decía el cineasta Robert Bresson a los directores, no dirijas, sino que te diriges. Por lo tanto, es esa manera de hacer cine la que forja, como dice Godard, la forma que piensa.

Para exponer una forma que nos sirva de ejemplo, que sea la de la cineasta francesa Agnes Vardá, una de la cineasta más luminosas que ha realizado filme-ensayo en las últimas décadas. Según recoge Peydró, la cineasta trabaja con una pregunta de partida. Por ejemplo, en *Los espigadores y la espigadora* (2000) salió a la calle con su cámara para responder una pregunta: ¿quiénes en la actualidad salían a espigar? Grababa durante una semana todo aquello que le pudiera recordar a gente haciendo el gesto de recoger algo del suelo. Luego, montaba el material filmado. En el montaje surgían nuevas preguntas que eran las nuevas motivaciones para volver a salir con la cámara en busca de respuestas. Así, poco a poco, recorría su proceso de investigación (2019, p. 250). De esta forma, la cineasta no busca, sino que encuentra algo nuevo. El proceso de rodaje no es para la captación de aquello que la cineasta ya tiene en sus ojos, sino que es su mirada la que responde a lo que encuentra. La medida, como decía Montaigne no está en las cosas, sino en ella.

VIII. Conclusión

No queremos decir con todo esto que el cine-ensayo sea la fórmula perfecta para lo académico. Sabemos que el cine se ha puesto al servicio de la ciencia en múltiples formas. Todas siguen siendo válidas. Lo que sí parece demostrado es que el cine-ensayo, por ser precisamente una enunciación subjetiva, más que alejarse

de los preceptos de la ciencia la fortalece. Sobre todo, para una ciencia experiencial como es la antropología y las ciencias sociales. Si se persigue una ciencia encarnada y alejada de la fría estadística que sin interpretación solo parece decir tautologías, se debe investigar, por todos los medios, metodologías que pongan en primer término la experiencia subjetiva.

Las ciencias sociales tratan, como definen los matemáticos, de sistemas adaptativos complejos. Las sociedades, las culturas, los grupos más o menos grandes son más que la suma de sus partes. Aislando cada una de las variables que intervienen en la formación de una sociedad no se tiene la totalidad. Para tener un conjunto holístico del sistema habría que sumarle la interacción que hay entre los diversos elementos. Es decir, que en esos huecos intersticiales hay información que debe ser interpretada para completar la visión de conjunto. El drama para la ciencia es que esos huecos son ciegos. O, dicho de otra manera, no son reducibles a elementos objetivables. Sin embargo, cualquier ser humano lo vive, lo siente y lo experimenta.

Los procesos artísticos subjetivos trabajan con la experiencia y de alguna manera son capaces de empaquetarlos en una obra artística que estará dispuesta para que un receptor la vuelva a poner en vida. El cine-ensayo es una obra artística cuyos mecanismos, además, establecen la duda y exponen el proceso de asimilación de la información —es una forma que piensa. Es por lo que el cine-ensayo se convierte en esa experiencia encarnada gracias a la cual el espectador, académico o no, puede comprobar, no tanto la cosa en sí como la propia experiencia de la persona que enuncia. No es, por tanto, un texto definitivo y sí una iniciación al pensamiento. Como toda experiencia es origen de la ciencia.

IX. Bibliografía

- Alea, T. G. & Blanco, J. A. (1982). *La dialéctica del Espectador*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- Álvarez Asiáin, E. (2011). De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica. *Eikasia. revista de filosofía*, 41, 93-112.
- Aristóteles. (2002). *Poética*. (A. L. Eire, Trad.) Madrid: Ediciones Akal.
- Baena, F. (2010). *Hilos que buscan su texto. nota sobre los collages*. Granada/Madrid: Centro José Guerrero, Cripta del Palacio de Carlos V, 13 de mayo-4 de julio de 2010, Granada ; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 de septiembre de 2010-28 de febrero de 2010, Madrid . Centro José Guerrero.
- Barthes, R. (1993). *La Aventura Semiótica*. (R. Alcalde, Trad.) Barcelona: Ediciones Paidós, S.A.
- Berger, J., Blomberg, S., & Fox, C. (2000). *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Espinosa Mijares, Ó. (2011). La infancia del cine, una revisión de la teoría cinematográfica de Siegfried Kracauer. *Historia y grafía*, (36), 39-73. Recuperado

en 15 de noviembre de 2022, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S140509272011000100003&lng=es&tlng=es.

- G. Peydró, G. (2019). *El cine sobre el arte: de la dramatización de la pintura al cine-ensayo*. Shangrila.
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento Local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Vargas Duarte, J. (1988). *Introducción: El proceso de lectura: Un enfoque fenomenológico*. Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- Weinrichter, A. (2007). *Introducción. La forma que piensa. tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Weinrichter, A. (2007bis). *Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Referencias audiovisuales

- Alea, T. G. & Tabío J. C. (Dirección). (1993). *Fresa y chocolate* [Película]. Coproducción Cuba-España-México; ICAIC, IMCINE, Telemadrid, SGAE, Tabasco Films.
- Marker, C. (Dirección). (1957). *Lettre de Sibérie* [Película]. Argos Films, Procinex
- Marker, C. (Dirección). (1982). *Sin sol (Sans soleil)* [Película]. Argos Films.
- Minnelli, V. (Dirección). (1952). *El loco del pelo rojo* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Minh-ha, T. T. (Dirección). (1982). *Reassemblage (From the Firelight to the Screen)* [Película] Bourdier, J.-P. (Productor).
- Resnais, A. (Dirección). (1956). *Noche y Niebla* [Película. Mediometrage]. Cocinor, Cosmo-Films, Argos Films.
- Singer, B. (Dirección). (2018). *Bohemian Rhapsody* [Película] Coproducción Reino Unido-Estados Unidos; 20th Century Fox, GK Films, Regency Enterprises, Queen Films Ltd., Tribeca Productions, Regency Enterprises. Distribuidora: 20th Century Fox.
- Stone, O. (Dirección). (1991). *The Doors* [Película]. Carolco Pictures, Canal+, Ixtlan Corporation, Imagine Entertainment. Distribuidora: TriStar Pictures.
- Vardá, A. (Dirección). (2000). *Los espigadores y la espigadora* [Película]. Ciné Tamaris.
- Vertov, D. (Dirección). (1929). *El hombre de la cámara* [Película]. VUFKU.
- Welles, O. (Dirección). (1973). *F for fake (Vérités et mensonges)* [Película]. Coproducción Francia-Irán-Alemania del Oeste (RFA); Janus Film, SACI

NOTAS

1. Nos referimos a Serguéi Eisenstein, Lev Kuleshov, Vsévolod Pudovkin y Dziga Vértov.

2. En el soporte físico clásico de película de cine –8 mm, 16 mm, 35 mm, 72 mm, etc.– al espacio negro entre dos fotogramas se conoce con el nombre de nervio. Al no haber información, en la película se ve negro, aunque este «negro» en rigor no se proyecta. Igualmente, en soporte digital ese espacio negro de vacío es también digital o, mejor dicho, conceptual. Es decir, ese vacío correspondería al instante en donde en la pantalla no hay información. No es negro, como sí es el nervio de la película, ni siquiera se puede ver, sino es un intersticio en donde no está ni un fotograma, ni el siguiente.

3. https://www.instagram.com/_inmagic_/?hl=es

4. La diferencia que usamos entre una película de ficción y un documental es, como se verá más tarde, de enunciación cinematográfica. Por lo demás, ambos géneros son películas y como tales discursos que reproducen otros discursos.

5. A dicha práctica se debería denominar voice over o, en español, «supra-voz» –término propio– en vez de voz en off. Ya que, si se piensa, la voz no es lo que precisamente está en off, sino que es el cuerpo de la persona la que no está en pantalla. La voz metafóricamente viaja por encima de las imágenes, pero está muy presente.