

IX Jornadas de Jóvenes Investigadores  
Instituto de Investigaciones Gino Germani  
1, 2 y 3 de Noviembre de 2017

Ma. Florencia Llarrull

CONICET – LabTis (UNRN)

Correo electrónico: [florencia.llarrull@gmail.com](mailto:florencia.llarrull@gmail.com)

Profesora y Licenciada en Bellas Artes – En curso: Doctorado en Humanidades y Artes

Eje 4. Tecnologías digitales y producciones estético-culturales: consumos, política, cultura y comunicación.

Título: *Entre la voz y la imagen. Modos cinematográficos en el cine ensayo*

Palabras claves: Cine ensayo – documental – montaje

### **Introducción**

El presente trabajo se enmarca en una investigación doctoral para el estudio histórico y teórico-crítico sobre las relaciones entre el cine ensayo, la fotografía y la literatura, atendiendo a las posibles transposiciones e intercambios entre Europa y América, y cuya perspectiva interdisciplinaria se propone superar las limitaciones que pudieran imponer las fronteras entre disciplinas. En este sentido, se retoman los estudios de cultura visual (Mitchell, 2009) y literaturas comparadas, con especial atención a la historia de las relaciones interartísticas (Lee, 1940). La compleja naturaleza que revisten las relaciones interartísticas en la interpretación de la historia de la cultura, así como en las transformaciones del pensamiento estético que atraviesa a esa historia, conformó, durante siglos, la tradición clásica de estudios humanistas que lleva por nombre el *dictum* horaciano *ut pictura poesis*. La recreación de un marco teórico capaz de enfatizar la complejidad de la visualidad relativa a distintas épocas y períodos –en tono a lo cual discriminar entre la variedad y la interpretación histórica de sus usos–, confiere el justo espesor histórico al cine ensayo, género filmográfico que podría definirse como el medio de expresión contemporáneo más acabado de las relaciones interartísticas en sí mismas (Gabrieloni, 2014). Desde la perspectiva expuesta, el artículo propone revalorizar el conocimiento sobre un lenguaje cinematográfico escasamente transitado por los estudios académicos, que se distingue como vehículo privilegiado de carácter documental, para indagar en la memoria subjetiva y la representación histórica. Para ello se cree necesario atender a la paulatina conformación de una modalidad ensayística del cine en el siglo XX, en torno a lo cual señalar los desafíos que toda reflexión sobre el tema

concentra al reunir ésto aspectos tanto experimentales como documentales y del cine de ficción, lo que sacude toda restricción formal, conceptual y social, y lo que habilita una nueva dimensión de autoría. Sería posible aventurar incluso que el cine ensayo esconde una honda reflexión sobre el lenguaje cinematográfico en virtud de ampliar sus horizontes en un intento por tornar inteligible el mundo. Se atenderá a este tipo de discurso sensible con especial atención a ciertos fragmentos de los siguientes filmes de carácter ensayístico: *Lettre de Sibérie* (1957) de Chris Marker, *L'hypothèse du tableau volé* (1979) de Raúl Ruiz, *Wie man sieht* (1986) de Harun Farocki y *La ciudad de los alquimistas ciegos* (2006) de Rubén Guzmán.

## **Desarrollo**

El trabajo responde al incremento en el nivel de interés académico y social en relación con diversas fórmulas del cine de no-ficción que se alejan –cuestionándolos aunque no despegándose del todo– de los presupuestos del documental clásico. Nos referimos aquí al cine ensayo, cuyo continuo uso del término en el campo de los estudios cinematográficos suele agrupar el trabajo de cineastas tales como el de Agnès Varda, Chris Marker, Harun Farocki, entre otros. Josep M. Catalá (2005: 133) postula una estructura básica del film-ensayo a modo de una “voluntad que se expresa en la propia materialidad del discurso visual [...] a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión”, desde un tipo de “ojo que no responde al nombre de cada cosa, sino que conoce cada objeto que encuentra a través de una aventura de la percepción”, y con base en “el ámbito de la post-política que contempla el desvanecimiento de la política entendida como uno de los grandes relatos, capaz de configurar la totalidad de la práctica y del pensamiento”. Sin embrago, dadas las profundas divergencias en torno a una concepción unívoca del cine ensayo, la cancelación de pautas prescriptivas da curso a una tarea de rastreo de ciertas características comunes y trayectos interdisciplinarios que se remontan hacia la década de 1920. Si bien el término fue acuñado por Hans Richter hacia 1940, es en ocasión del filme de Chris Marker, *Lettre de Sibérie* (1957), que André Bazin adapta la fórmula de “un punto de vista documentado” –que Jean Vigo aplicó a su filme *À propos de Nice* (1930)– para definir la originalidad de la película de Marker en términos de “un ensayo documentado por el filme”. Por aquél entonces, el filme de Marker presentaba una correspondencia filmada desde una tierra lejana, Siberia. Una rigurosa reflexión promovida, en parte, por planos próximos a las ondulaciones de la superficie del Río Lena, sugerían las insipientes corrientes subterráneas del pensamiento de un autor prolífico. Interesa, entonces, atender a las

reflexiones de David Montero (2006) sobre el ensayo cinematográfico, con el objetivo de acercarlo a sus raíces literarias y filosóficas, cuando expresa:

La indefinición que rodea al ensayo, esa incapacidad para integrarlo en la taxonomía de los géneros [...] constituye [...] un rasgo distintivo de su identidad. [...] Sin embargo, esta indefinición básica no es sino el reflejo de una libertad formal e intelectual que parece ser la auténtica divisa del ensayo como advierte Adorno, quien asegura que se trata de una forma 'que no deja que nadie prescriba su terreno'. En otro texto dedicado exclusivamente al tema, Lukacs llega incluso a definir al ensayo como un ejercicio de 'anarquía, la negación de la forma para que una inteligencia que se cree soberana pueda tener el camino libre para experimentar con posibilidades de todo tipo' (2006: 3).

Si decimos que el ensayo habilita un camino de búsqueda intelectual que expone la especulación durante su génesis, el cine advierte una forma adecuada donde exponer su heterogeneidad, su apertura formal, dadas las potencialidades del montaje cinematográfico (García Martínez, 2006). A su vez, y a propósito del apogeo en la década del 1980 de una modalidad ensayística inherente al lenguaje cinematográfico (Weinrichter, 2007), Català (2014) señala que no se puede separar la cualidad ensayística de la problemática del sujeto en la cultura occidental y reconoce en la forma ensayo la heterodoxia necesaria ante el renovado horizonte de la imagen-espectáculo. En cuanto al cine ensayo, introducirse en el lenguaje cinematográfico en el marco de una revisión de la construcción subjetiva, dirige la atención hacia los tipos de relación que el primero mantuvo y mantiene con la literatura; la cual le proporcionó y le proporciona modelos narrativos con crisis incluidas. Memoria e imagen parecerían reactualizar la definición de un cuerpo que las experimenta como transmisión de un estado de las cosas y como la puesta en juego de recortes de espacios y de temporalidades singulares. El paralelismo de las mutaciones que sufrieron casi al unísono el cine y la novela hacia mitad de siglo XX, señalaban la desintegración de un narrador como identidad, en tanto experiencia vivida de forma continua y articulada. La lectura sobre el tiempo manifiesta las modificaciones de velocidad y de ritmo, siendo un sujeto de múltiples voces el que concentra la narración. Así, las memorias mínimas, singulares, se consolidan como construcciones de historias alternativas de la mano de sujetos alternativos. ¿Se puede postular una memoria como gesto personal, rastro íntimo convertido en hecho público? La memoria actualizada en el discurso sugiere el tránsito del pasado al orden de los signos desprovisto de linealidades cronológicas.

Acaso de su estudio sobre la filmografía de Farocki bajo el título “*Slowly forming a thought while working on images*”, Christa Blümlinger (2004) enfatiza:

Word and image are in a constant process of interaction: the textual commentary allows the images to be read, while found images from the past produce new ideas. Farocki tries [...] to find the words on the editing table and to find the editing strategy at the writing desk (2004: 164).

En este sentido decimos que la tensión entre una dimensión política de la imagen y el espacio de autonomía del pensamiento, da curso a una digresión poética como instancia que rehúye la clausura del sentido. Al tratarse de un tipo de pensamiento audiovisual como concepción de escritura filmica –según la original visión de Alexandre Astruc cuando anticipaba, hacia 1948, el tiempo en que la rigurosidad del pensamiento se inscribiría sobre la película filmica–, la tensión entre imágenes, palabras (voces) y sonidos acompaña una aproximación reflexiva, en clave subjetiva que parecería abocarse a remontar la historia entera. La disyunción de lo visual y lo sonoro sustentan un espacio y una temporalidad como trazo imaginario entretanto exponen el modo de funcionamiento del montaje filmográfico. La elaboración de una reinterpretación a base de difusas intuiciones procura reunir, en este sentido, la discontinuidad misma del pensamiento. A continuación, nos interesa precisar que el compromiso tanto ético-intelectual como estético formal del cine ensayo se vale de recursos tales como el uso equívoco de imágenes objetivas para establecer un discurso subjetivo, el montaje expresivo asociado a una mayor libertad del espectador, el uso alegórico del material de archivo (Corrigan, 2011; Rascaroli, 2009). El conocimiento de las imágenes abre la posibilidad de pensar/observar el pasado con nuevos ojos, en relación con lo cual, distinguir esclarecimientos acordes sobre cómo ciertos acontecimientos del siglo XX afectaron la elaboración de imágenes. Sin embargo, la complejidad a la que arroja el conocimiento de las imágenes obliga a reparar en temporalidades más vastas.

En su libro *Ojos abatidos* (2007), Martin Jay retoma las preocupaciones de Foucault respecto del complejo entrelazamiento entre el lenguaje y la visión, para finalmente identificar que la concepción de una genuina transparencia “en el sentido de un medio susceptible de disolverse por completo para revelar una verdad unívoca o un significado carente de ambivalencia”, se le denegaba tanto al lenguaje como a la percepción” (2007: 302). Al subrayar la progresiva opacidad que desemboca en la literatura de Stéphane Mallarmé, Jay esboza la crisis del ocularcentrismo como giro epistémico que marca un alejamiento del humanismo y de la figura del sujeto trascendental como función de un

régimen visual específico. Para el contexto contemporáneo, Jonathan Crary (2001) renueva la insistencia en la contracción social propia de los hábitos modernos del mundo capitalista. El autor señala un tipo de parálisis sin precedentes en la disolución de la materialidad del espectador y de las pantallas, junto a todos los estratos múltiples y contradictorios del tejido institucional como último desenmascaramiento de una secuencia de ilusiones representacionales distinguibles desde el Renacimiento.

En el sentido de lo expuesto, nos interesa entonces señalar que la inequívoca indicialidad de la imagen que sustenta la práctica documental se verá especialmente puesta en consideración a partir de una modalidad ensayística del cine. Así lo advierte Thomas Elsaesser (2004) cuando aborda el trabajo ensayístico de Farocki, en *“Working at the margins: film as a form of intelligence”*:

Inscribing itself in two temporalities at once, that of 'having been there once' referring to its indexicality, and the timeless presence it preserves, thanks to the plenitude of its iconic referents, a photograph is both a document-subject and a fetish-object. Its status of 'not-now/not-here' as well as its illusion of presence that seemingly protects the viewer from loss, also implies that a photograph invariably structures a disavowal (2004: 100).

En el filme *Wie man sieht* (1986), Farocki elabora un discurso –entendido como un tratamiento metódicamente estructurado a partir de formas dinámicas insertas en las cosas y en los procesos históricos– sobre la estabilidad del capitalismo, la producción y la industria bélica. Nos interesa remarcar que de sus investigaciones no surgen respuestas –en ese sentido todo aboga por disuadir la lógica funcionalista que profesa el recorrido recto, directo, del pensamiento–; por el contrario, nuevos enlazamientos y ciertas variaciones en las conclusiones habilitan su exigencia de seguir preguntando. Una exhaustiva exploración sobre hechos ignorados de la historia de la tecnología le permite indagar en la relación ambivalente entre tecnologías desarrolladas para usos civiles y fines militares. La historia de la razón instrumental se vincula desde la intimidad de sus bases materiales a la historia de lo visible. La lógica lineal del pensamiento al modo de un trazo con punto de inicio y de final, se dispone ahora rotatoriamente: imágenes y discursos entran en un modo reversible de exposición. Farocki explora la red de codificaciones que constituyen la cultura. Para tales fines, el autor señala a propósito de un fragmento del film: “Aquí en la Primera Guerra Mundial...cuando los hechos se detienen, son las imágenes las que hablan”. O bien, acaso de otro fragmento: “Las imágenes no quieren decir nada, sólo deben estimular el ojo”. En torno a estas perspectivas ensaya, entonces, afinidades entre las voces de un hombre y de una mujer

en un estudio de doblaje, donde los gemidos y murmullos de un acto sexual se ligan a la muerte y a la guerra. A continuación, un corte neto en la imagen empalma con el plano de un tanque, dispositivo que introdujo el movimiento en la estática guerra de posiciones. Finalmente el autor arriesga: “El ejército tuvo cincuenta años para aprender qué es una ametralladora. Pero seguían enviando a los soldados al fuego de las ametralladoras [...] Enviar soldados fue la respuesta al fuego ininterrumpido”. Si decimos con Farocki que la realidad material de la industria textil abarca y condensa la historia del pensamiento, las imágenes y los enunciados en *Wie man sieht* (1986) evidencian, comentan y sitúan históricamente lo visto. Nos acercan a una trama sobre la posibilidad del cálculo y sobre la previsión absoluta: el verlo todo para instrumentarlo todo, corolario de una progresiva atrofia perceptiva para aprehender el sentido de la totalidad. En palabras del propio director expuestas en el filme: “La regularidad de la tela delata”.

En torno a los cambios radicales experimentados en el mundo audiovisual ya desde las últimas décadas del siglo XX, nos interesa articular ahora con las reflexiones que Raymond Bellour (2009) esboza en tal contexto, en relación con el concepto de “entre-imágenes”. Bellour se aproxima en su estudio a ese espacio, tanto físico como mental, susceptible de reconocerse en cada zona de pasaje habilitada por la dispersión multimediática del mundo contemporáneo. Cierta aceleración en el proceso de fusión de una diversidad de imágenes –analógica, electrónica, digital, pictórica, entre otras– se aleja de un tipo de escritura complaciente, resquebraja hábitos visuales y forja paulatinamente la figura de un espectador pensativo.

La reflexión sobre los alcances y los límites históricos del género ensayístico introduce, entonces, un área singular a la cual atender: se reconoce que el mismo reúne aspectos experimentales, documentales e, incluso, aspectos del cine de ficción. Aquí es donde la clásica sujeción del documental a la problemática idea de representación se torna insuficiente e insiste en proponerse como presentación o discurso sobre lo real. La clásica bifurcación entre ficción y documental no reconoce matices ni establece contrastes. Este último a menudo ha sido confinado a una única y, por lo general, previsible configuración formal. Las ideas del propio John Grierson, difundidas en las fechas fundacionales del género bajo el título *Postulados del documental* (1934), demarcaban ya una concepción del género más vasta donde localizar diferentes calidades de observación, diferentes intenciones en la observación y, desde luego, fuerzas y ambiciones muy distintas en la etapa de la organización del material. El gesto espontáneo adquiere entonces un valor singular al dinamizar tanto lo que la tradición ha formado como lo que el tiempo ha desgastado. El conocimiento íntimo del

material habilita, entonces, su ordenamiento. La alusión a una sinfonía para dar cuenta de un orden rítmico de observaciones singulares, sugiere una distancia respecto del tipo de relato tradicionalmente extendido por la literatura. Las transferencias de sentido entre imágenes articuladas permitían sugerir relaciones inmateriales. De esta manera, la tradicional percepción del cine de no ficción como práctica ajena a los intereses estéticos era refutada desde las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, Grierson bien señala que el sentido sociológico implícito en la poesía, y por extensión, la responsabilidad social que hace del documental realista un arte preocupado y difícil, desaniman la fácil distinción de finalidades suficientes para los propósitos del arte.

El vasto panorama que circunscribió la visualidad entre la imaginación modernista de la abstracción pictórica y el apremio de la palabra sincronizada en la imitación cinematográfica de los modos literarios nos sugiere profundizar, entonces, en el proceso de subjetivación del discurso de la voz en *off* y la noción de montaje lateral de la imagen sonora según André Bazin (2008). La transición hacia lo relativo inaugurado por un nuevo tipo de montaje entre imagen visual e imagen acústica, anteriormente señalado como montaje lateral, encuentra su expresión más clásica en el ya célebre ensayo *Lettre de Sibérie* (1957) de Marker. El autor señala que mientras registraba imágenes de Yakutsk, la firme determinación observable entre sus habitantes, lo motivó a arriesgar tres descripciones posibles sobre la URSS. La repetición consecutiva de una misma escena acompañada por tres comentarios distintos, expone y permite medir la filtración retórica operada por la voz y la banda sonora sobre los significados de la imagen. La disyunción –en gran parte autónoma– de lo visual y lo sonoro sustentan un espacio y una temporalidad como trazo imaginario entretanto socavan la omnipotencia del narrador. A propósito de un célebre fragmento del filme, Antonio Weinrichter (2013) expresa:

Volviendo a la secuencia mencionada de *Lettre de Sibérie*, se puede describir como una aplicación al montaje lateral (el que se establece entre comentario e imagen) del célebre experimento de Kulechov que demostraba precisamente que el sentido de un plano lo determina el contexto en el que aparece situado por una operación de montaje; y si esta noción es un fundamento sabido y asumido de la construcción del cine de ficción, sus implicaciones siguen discutiéndose en el terreno del cine documental, siempre preocupado como anda por establecer un punto de vista objetivo sobre los materiales que presenta. Marker no lo fia todo a la “neutralidad” de la cámara y la factualidad de la imagen y, como sus antecesores soviéticos, prefiere explorar el *montage* (que, en su caso, incluye también el comentario) como medio de crear sentido y establecer una argumentación (2013: 164).

Un nuevo tono abandona la característica voz incorpórea de suprema autoridad epistemológica, a partir de lo cual, los términos se interrogan entre ellos. Es posible entrever que se asiste a una renegociación de los límites que los separan, lo que conlleva una dificultad para toda nominación directa (Comolli, 1995: 4). Recordamos que la modalidad ensayística del lenguaje audiovisual fue definida, a su vez, por una de las voces más autorizadas en el tema, según señala Laura Rascaroli (2009: 22). A saber, la voz y mirada de Jean-Luc Godard en *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), cuando sugiere que el cine es "una forma que piensa" tanto como "un pensamiento que da forma". La expresión alude a que el cine, al definirse en su continuidad de imágenes, construye formas mediante el montaje, modula cada imagen con las que la anteceden y la siguen. Reclama, en cada caso, un determinado grado de atención y participación. A su vez, según señala Català (2014), hacia los años ochenta, Godard descubre la posibilidad de articular las imágenes no solo en su dimensión diacrónica horizontal sino también en torno a la superposición de capas de carácter sincrónico, es decir, de carácter vertical. En este sentido, no se trata del mero hecho de añadir una imagen a otra, sino de contraponer modalidades de imágenes donde se define una enigmática condensación de velocidad y movimiento impulsada por una emoción: "El espectador se pone en contacto con el imaginario a través de una reorganización de los tiempos: presente y pasado se reactivan mutuamente para producir un escenario en el que actúan ideas que nunca dejan de estar impulsadas por emociones" (Català, 2014: 543).

A continuación, se atenderá a este tipo de discurso sensible con especial atención a ciertos filmes de carácter ensayístico: *L'hypothèse du tableau volé* (1979) de Raúl Ruiz y *La ciudad de los alquimistas ciegos* (2006) de Rubén Guzmán.

El filme *L'hypothèse du tableau volé* (1979) de Ruiz incursiona en los misterios que ocultan una serie de pinturas pertenecientes a Tonnerre, artista francés del siglo XIX, bajo la presunción de que existe un séptimo cuadro robado. Dos vertientes argumentales dan espesor a la digresión: una ceremonia secreta –referida al culto del dios Mitra– y circunstancias que comprometen a una conocida familia de la época que, alojadas bajo la bruma del escándalo, parecen finalmente sobrepasar los límites pictóricos y devenir en un problema de Estado. Cada obra pictórica adquiere un carácter fragmentario referido a un todo; el espectador asiste a una interpretación que no es única, sino que esconde diversas y múltiples lecturas. En términos argumentativos, se recurre a una primera descomposición de los fragmentos elementales para que luego sea posible una posterior recomposición e interpretación. De manera errática, se busca un sentido en el paulatino discurrir de las imágenes, en torno a las cuales las secuencias se van implicando, ligando, extendiendo y completando fuera de

campo, imaginariamente, en el espectador. El recurso de los *tableaux vivants* da curso a una exquisita digresión sobre lo interior, la divinidad y la identidad bajo las figuras de espejos, luces y máscaras. Lo que finalmente conduce al corazón del sacrilegio, a la consumación de la pasión, es la hipótesis del cuadro robado como el mismo resguardo del deseo. En torno a lo cual, la imagen, el deseo, permanece. Si bien no se asiste a una visión ingenua del cine como registro documental, el filme parecería subvertir también la visión novelística del cine como ficción –aun cuando se reconoce que hay *mise-en-scène*–, proyectándose una visión amplia, densa y compleja sobre el tópico de reflexión. Lo que recuerda la singular aproximación que Arlindo Machado (2007) realiza en relación con el cine ensayo al decir: “Su verdad no depende de ningún registro inmaculado de lo real, sino de un proceso de búsqueda e indagación conceptual” (2007). Si lo propio de la modalidad ensayística refiere a la insistencia en exponer al sujeto hablante, Ruiz dirime la digresión entre la voz del coleccionista y una voz en *off* que podría corresponderse a la del propio autor. Por momentos, ambos asumen un tono bajo, de voz susurrada; imagen sonora del pensamiento mismo.

En este sentido el trabajo bosqueja una reflexión sobre la plasticidad de las formas fílmicas y de las teorías figurales de las imágenes. Acaso del panorama histórico cinematográfico de la transparencia –forma particular de acontecimiento espacial (*backprojection* o *rearprojection*)–, se interrogan aquí algunas de sus premisas en una extensa historia de las imágenes, en particular dentro del itinerario de las representaciones espaciales de la profundidad como ficción. Entendemos que por retroproyección se designó un efecto especial de composición técnica en la profundidad del espacio fílmico, que implica la proyección de metraje detrás de los actores, para generar la ilusión de una puesta en escena particular –a sus espaldas, pudiendo permanecer oculta físicamente pero no mentalmente–, el cual se utilizó con frecuencia en los estudios de Hollywood entre la década de los 30 y los 70. Vale aclarar que el mismo a pesar de pretender crear un entorno verosímil no oculta su carácter de collage temporal: genera un montaje interno dada la escisión entre dos imágenes de espacio tiempo distintos, a saber, la figura y el fondo. Como resultado, se asiste a un doble visionado. Aquél del actor, del personaje, con respecto a su mundo interior y aquél del espectador sobre el propio visionado de la película y de la proyección interna del protagonista. A su vez, diremos que es posible encontrar usos similares a esta técnica en otras disciplinas artísticas, dado que la pantalla es heredera de la escena teatral y del cuadro pictórico. El cine, heredero a su vez de la fotografía, reproduce mecánicamente el código perceptivo renacentista. No han sido pocos los cineastas que han puesto en evidencia esos presupuestos, trasladando su foco de atención a modelos de representación posteriormente

experimentados por las vanguardias artísticas. En este sentido se piensan las particularidades de esta forma en relación con el cine de Godard, partícipe de sus desvíos modernos, quién ya no trabaja sobre el recuerdo de un personaje sino en torno a una memoria autónoma. Es en su filme *Scénario du film Passion* (1982) donde la pantalla asimila una retroproyección para reflexionar ahora sobre la experiencia histórica, cinematográfica y personal, por medio del montaje en profundidad de imágenes superpuestas. Así, el montaje permite que las imágenes expresen su propia dialéctica. Podríamos aventurar, en este sentido, que la retroproyección habilita el ejercicio de pensamiento histórico. E incluso, que es la misma imagen la que restablece lo posible en el mundo al abordar lo humano en términos de lo figurable.

Si es posible arriesgar que una obra ensayística comparte generosamente la constelación completa de ideas asociadas a un autor y a su tema a diferencia de los tradicionales géneros cinematográficos, el recurso documental y el experimental confluyen en una original reflexión sobre las tensiones entre naturaleza y progreso en *La ciudad de los alquimistas ciegos* (2006) de Guzmán. La estimulación sin restricciones del desarrollo nuclear, en relación con lo cual el autor recorre la geografía de Uranium City –ciudad minera en los alrededores del Lago Athabasca, dedicada a la extracción de uranio hasta su cierre en la década del ochenta y devenida desde entonces, acaso de la presencia de residuos radiactivos, en ciudad fantasma–, perfila una proyección de la sociedad instrumental moderna como paisaje apocalíptico. Las consecuencias relativas al producto humano de la producción capitalista encuentran su visualización más afín en los párpados remendados del escritor Joris-Karl Huysmans. Dos concepciones sobre el mundo, antagónicas respecto del modo de concebir el tiempo, dan espesor a las intervenciones de una voz en *off* entre discurso objetivo y desasosiego. Por un lado, aquella a partir de la cual la naturaleza es amenazada por la inmediatez que mata, referida a los ciegos y codiciosos que en su esfuerzo por concentrar poder y capital basan estratégicamente sus decisiones en los beneficios a corto plazo. Por otro, la particular cosmovisión del tiempo de los pueblos originarios, respecto de la cual la salud del medio ambiente es la de su propio pueblo por lo que las decisiones tienen una proyección extensa referida a varias generaciones. Como corolario, Guzmán cita palabras de Martin Heidegger referidas a la ciencia y a la tecnología. La alusión a la armonía instaurada en una simple caminata por senderos campestres, permite que el espectador finalmente recupere la primera imagen del ensayo, de carácter abstracto, cuya referencia parece paulatinamente definirse ahora en el fragmento final, donde un cuerpo yace, tendido sin vida, sobre la nieve. Así, lo que aquella primera imagen desdibujaba no era otra cosa que las huellas de calzado sobre la nieve. En ausencia de la fotografía original, y acompañando la

expresión heideggeriana “su quieta fuerza está agotada”, el autor recurre al registro de un *tableau vivant* que recuerde al escritor Robert Walser, fallecido como consecuencia de un problema cardíaco durante uno de sus habituales paseos en las inmediaciones de la clínica psiquiátrica de Herisau donde vivió gran parte de su vida por propia voluntad.

Por último, consideramos de relevancia recordar que si el ritmo cinematográfico, tal como lo señaló Tarkovski (2002), parece estar determinado no tanto por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos, la presencia tanto de fotografías como de *tableaux vivants* al interior de un filme señalan interpretaciones relativas al tiempo y al espacio con implicancias más extensas. En este sentido, el proceso de montaje deviene instancia fundamental ante el problema de la construcción de la historicidad, al tiempo en que también cumple el propósito de renovar el interrogante en relación con la unidad en un arte, una forma de emoción y una visión coherente del mundo.

## **Conclusiones**

A propósito del género cinematográfico en estudio, cuyo apogeo se señala hacia la década de 1980, se aproximaron nuevas reflexiones en torno al valor testimonial de la imagen, en el marco de nuevas referencias a los conflictos mundiales de principios del siglo XX, a la Guerra Fría y al panorama contemporáneo de un nuevo siglo donde los conflictos proliferan bajo nuevas formas. La pertinencia de una reflexión sobre el carácter documental de la imagen se justifica dadas las diferentes formas que adquirió durante el siglo XX, con especial interés en la línea de estudio que se propone explorar. Las variaciones de lecturas susceptibles de realizarse respecto a un film en relación con la historia, recuerda que aquella función de “fidelidad a lo real” de la imagen analógica obedecía a transformar la “huella” que representa la fuente en documento para la construcción del objeto de su historia. Entre tanto, experiencias posteriores permitieron que la ambigüedad de la representación fotográfica devenga al mismo tiempo su riqueza, habilitando nuevos posibles planteos dependientes del período y del contexto en que se ubique un autor. La atención dada a las referencias literarias, visuales y audiovisuales de los filmes señalados, pone de manifiesto las relaciones interartísticas allí comprobables, y afianza un territorio de estudio donde se reflejan los vivos intercambios entre los flujos verbales y visuales que atraviesan estas producciones culturales. Revestir dichos intercambios con su justa significación permitirá revalorizar la dialéctica entre pensamiento y acción, siendo el eje principal de la modalidad ensayística cinematográfica aquí presentada y en instancia de estudio.

## Filmografía

- À propos de Nice*, Dir. Jean Vigo, 25 min., 1930.
- Histoire(s) du cinema*, Dir. Jean-Luc Godard, 4h 27min., 1988.
- La ciudad de los alquimistas ciegos*, Dir. R. Guzmán, 12min., 2006.
- Lettre de Sibérie*, Dir. Chris Marker, 60 min., 1957.
- L'hypothèse du tableau volé*, Dir. R. Ruiz, 1h 6min., 1979.
- Scénario du film Passion*, Dir. Jean-Luc Godard, 54 min., 1982.
- *Wie man sieht*, Dir. Harun Farocki, 1h 12min., 1986.

## Bibliografía

- Bellour, R. (2009). El Entre Imágenes. *Entre Imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue.
- Blümlinger, C. (2004) Slowly forming a thought while working on images. En T. Elsaesser (Ed.), *Harun Farocki: Working the Sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Català, J. M. (2005). Ensayo-fílmico y vanguardia. En C. Torreiro (Ed.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- ; (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Universitat de València.
- Comolli, J. L. (1995) Elogio del cine-monstruo. *Ver y poder*. Paris: Cinema du Reel.
- Corrigan, T. (2011) *The Essay Film. From Montaigne, after Marker*. Oxford: Oxford University Press.
- Crary, J. (2001). El eclipse del espectáculo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal.
- Elsaesser, T. (2004) Working at the margins: film as a form of intelligence. En T. Elsaesser (Ed.), *Harun Farocki: Working the Sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Gabrieloni, A. L. (2014) El ensayo documental, la poética del disentimiento. *IX ARGENTINO DE LITERATURA*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- García Martínez, A. (2006). The Thinking Image. Towards a Definition of the Film-Essay. *Communication & Society* 19(2), 75-105.
- Grierson, J. (1934). *Postulados del documental*. Recuperado de <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm> [Consulta: 17 de mayo de 2017].
- Jay, M. (2007) *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.

- Lee, R. W. ([1940] 1999). Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. En *The Art Bulletin*, Vol. 22, No. 4, College Art Association.
- Machado, A. (2007). El filme-ensayo. En La Ferla, J. (Ed.), *El medio es el diseño audiovisual*. Caldas: Univiversidad de Caldas.
- Mitchell, W. J. T. (2009) *Teoría de la imagen*, Madrid: Akal.
- Montero, D. (2006). La herencia de Montaigne. Trayectos posibles para una caracterización del ensayo cinematográfico. *II International Congress on European Contemporary Cinema*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Rascaroli, L. (2009). *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*. London and New York: Wallflower Press.
- Ruiz, R. (2000). *Poética del cine*. Santiago de Chile: Sudamericana.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Weinrichter, A. (2007). Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al ensayo*. Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra.
- ; (2013) Montaje Marker. *Cine Documental* 7, 163-180.