

UNA FORMA QUE PIENSA: NOTAS SOBRE LA TRADICIÓN ENSAYÍSTICA EUROPEA.

Antonio Weinrichter.

En mayo de 1997, al presentar en Cannes sus “Histoire(s) du cinéma”, Jean-Luc Godard prolongó en la rueda de prensa una idea contenida en su *magnum opus*: a saber, que el cine había fracasado en su misión originaria. Parecido lamento -que incluye de forma implícita una ecuación geopolítica basada en la oposición entre dos concepciones del cine, una artística (el cine de autor europeo, perdedor en la disputa) y otra de globalización del espectáculo (el *blockbuster* hollywoodense, el vencedor)- sobre la muerte del cine tal y como lo amábamos se ha podido escuchar en una famosa formulación reciente de Susan Sontag y generalmente subyace en los lamentos de los cinéfilos de lo clásico y los veladores de los restos de la modernidad. Y reaparece también, imprevistamente, en pensadores del arte moderno que se acercan con más curiosidad que nunca al cine, o al audiovisual, desde su convicción -y parece que ello es condición previa de su interés- de que vivimos una era post-cinematográfica (Royoux, Brea). Estas diversas posturas de melancolía pecan de cierto *occidentismo* euroamericano (los cines asiáticos desmienten esa supuesta crisis de fe en sí mismo del cine narrativo) y de cierto reduccionismo del “cine” a la ficción: la otra práctica estimulante florecida en los últimos quince o veinte años -los de la postmodernidad, precisamente- es la de un cine de no ficción que ha desbordado el concepto tradicional de documental; un cine, si se quiere, y por seguir jugando a poner prefijos, postdocumental.

En la rueda de prensa mencionada me atreví a señalar a Godard la paradoja de que se lamentara de la crisis del cine en una obra que era una esplendorosa prueba de lo contrario, pues alumbraba una noción llena de potencial, la del ensayismo cinematográfico, antídoto contra el cansancio de la ficción y contra la sujeción del documental a la idea de *representación* de la realidad en vez de proponerse como un *discurso* sobre lo real: en este sentido, el ensayo podría calificarse de *posvérité*. Este

ensayo fílmico, sobre cuya tradición europea se ocupa esta intervención, no sería sólo una variante nueva de la práctica documental, un género intermedio o mixto en la tradición de hibridaje entre ficción y no ficción que florece también en la literatura. Para algunos, como dice Nora Alter leyendo a Benjamin leyendo a Goethe, sería la ur-forma reprimida del cine: no el fenómeno arquetípico en el que puede hallarse la esencia del momento presente sino el horizonte al que tiende el cine para recuperar y cumplir su primordial misión reprimida -fracasada, como dice Godard- de generar conocimiento.

Pero esa capacidad ensayística del cine -no sólo del documental- es todavía un horizonte intuido porque el cine-ensayo sigue siendo una *terra incognita*. Una razón es el dudoso estatuto genérico de una práctica que adopta formas del cine experimental, del documental performativo y de la vena lírica o autobiográfica de la vanguardia; y que emplea estrategias tan poco sancionadas por el mercado (por los hábitos del espectador) como el uso alegórico del material de archivo, el montaje expresivo, lo que Noël Burch llamaba dialéctica de materiales, la convivencia de imágenes factuales, “objetivas”, con un discurso subjetivo, y una línea de argumentación tentativa, no lineal, resistente a la clausura, que está muy alejada de la postura de autoridad epistémica del documental tradicional y de su heredero en el audiovisual, el reportaje televisivo: a diferencia de ellos, el ensayo no establece conclusiones sino que ensaya reflexiones.

De estos rasgos se deriva la segunda razón de la invisibilidad del film-ensayo: su difícil encaje en los cauces de exhibición y de emisión habituales lo convierten en un corpus de obras de muy difícil acceso. No cabe en los programas de documentales de la pequeña pantalla ni tampoco, salvo que toque un tema polémico de actualidad como los ensayos *agit-prop* de Michael Moore, en el reducto que el documental se ha ganado en la pantalla grande (una excepción fue el reciente éxito de “Los espigadores y la espigadora”, de Agnès Varda). Tampoco cabe en los festivales salvo que sea un ensayo *con firma*, y aún así: tanto “JLG/JLG” como “Level Five”, dos recientes ensayos de Jean-Luc Godard y Chris Marker, se exhibieron en el festival de Berlín en sesiones

especiales nocturnas, fuera de la programación habitual, en la sección oficial pero no a concurso, como subrayando su misma condición *fronteriza*. Este tipo de obras sí se pueden ver -de hecho es donde más se pueden ver hoy- en el museo, reflejando tanto el nuevo interés de la institución artística por el cine como su vieja desconfianza por el rasgo principal del cine comercial: su carácter de ficción.

El ensayo sigue siendo una incógnita también -un centauro, como metaforizaba Philip Lopate en 1996 en uno de los pocos intentos de acercarse al mismo- por la escasez de estudios a él dedicados de carácter general: hay en alemán una antología de Christa Blumlinger *et al*¹ de 1992 y un estudio de Christina Scherer² de 2001, y otra antología en francés de 2004³ surgida del ámbito académico parisino, pero nada todavía que yo sepa en inglés ni tampoco en español⁴. A cambio, ha habido iniciativas de otro rango, pero también de más difícil acceso que un libro: un modesto ciclo (y folleto) en el Centre Pompidou [“Le film essai: identification d’un genre”] en 2000; un simposio en el Institut für Theorie der Kunst und Gestaltung de Zurich [“Video Essays”] en 2002; y una gran retrospectiva de ochenta títulos en el festival Côté Court de Pantin, recién celebrado este pasado mes de abril.

Todas estas aportaciones al establecimiento de la categoría del cine-ensayo datan como se ve de los últimos diez años. Por supuesto hubo tentativas anteriores de aislar este elusivo concepto: Eisenstein en diversos escritos, Hans Richter en 1940, Alexander Astruc en 1948, André Bazin en 1958... se ocuparon de ello. A partir de mediados de los años 60 es un lugar común referirse al carácter ensayístico del cine de Godard, en su progresivo alejamiento de la ficción convencional en títulos como “Deux ou trois choses que je sais d’elle”, en detrimento de la figura y de la obra de Chris Marker, sin duda debido a que éste ha trabajado casi exclusivamente en el ámbito del cine de no

¹ Christa Blumlinger, Constantin Wulff (eds.) “Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen film”. Sonderzahl, Viena, 1992.

² Christina Scherer “Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm”. Munich, 2001.

³ Suzanne Liandrat-Guigues, Murielle Gagnebin (eds.) “L’Essai et le cinéma”. Eds. Champ Vallon, París, 2004.

⁴ Salvo algún texto de Josep M^a Catalá y de este ponente, así como las intervenciones en un seminario organizado en El Escorial en el verano de 2003 por Domènec Font.

ficción. En efecto, cuando surge del canon de los cineastas de ficción,⁵ que se interrogan por la representación de lo real y añaden a la receta el condimento de la autorreflexividad, el ensayo parece siempre más plausible, y más digno de interés, que como categoría segregada desde el ámbito de la no ficción; y bien es cierto que los documentalistas *puros* han tardado en inscribir en su trabajo elementos como la subjetividad, la ambigüedad y la no clausura discursiva que *repugnan* a cierta concepción ortodoxa de la práctica documental.

Por su parte, la aportación de los cineastas experimentales queda relegada al ghetto en que se ha desarrollado siempre su trabajo. Y ello es así pese al interés de la línea que marcan los ensayos autobiográficos de un Jonas Mekas o la reciente tendencia a ensamblar *ensayos visuales* -término propuesto entre otros por el canadiense Al Razutis- del cine de *found footage*. Debe mencionarse a este respecto la obra de cineastas como el alemán Matthias Müller, el húngaro Peter Forgács, el tándem italiano de Gianikian & Ricci Lucchi y la prolífica “escuela austríaca” de Martin Arnold, Dietmar Brehm, Gustav Deutsch, Peter Tscherkassky etc., que trabajan primordialmente la apropiación. Este cine de metraje encontrado plantea un dilema adicional: el de si es posible incluir en la vena ensayística, desafiando el *logocentrismo* que se suele postular para el ensayo desde André Bazin a Carl Plantinga, trabajos que no dependan primordialmente de la palabra sino del montaje y la creación de lo que Benjamin llamaría “imágenes dialécticas” que surgen de la apropiación de otros textos y de la relectura de las *trazas* inscritas en ellos. El dilema es éste: ¿basta con “deconstruir” un fragmento de metraje para hacer un ensayo sobre el mismo? Corremos el riesgo de utilizar el término de forma tan laxa como suele hacer la crítica respecto al cine de ficción: “Gangs of New York” o “Funny Games” constituyen, se dice, un *ensayo* sobre la violencia; o “Blow Up”, un ensayo sobre la imagen. Se dice ensayo como mera equivalencia de “reflexión”, contenida en el texto o incluso simplemente propiciada por el texto...

⁵ Así se adjudica diversamente su *paternidad* a Rossellini (Ángel Quintana), a Franju (Burch) o a Welles (Catalá).

Y sin embargo hay películas sin palabras que equivalen plenamente a un ensayo, como “Home Stories”, de Müller. Para ello el cine de no ficción debe abandonar el modo observacional y recurrir al principio y a la técnica del montaje. No otra era por cierto la idea a la que aludía Godard en su elegía por el cine: "La verdadera misión, el auténtico objetivo del cine era llegar a elaborar y poner en práctica el montaje". El montaje, dice Godard, es la forma natural que tiene el cine (y, añade, sólo el cine) para *pensar*; la herramienta es la moviola, la mesa de edición en video, o el *optical printer*. Y como ya teorizó Benjamin al hablar de la alegoría (Peter Bürger aplicó luego este concepto al cine de vanguardia) el *principio* del montaje se hace, por fuerza, más efectivo en el remontaje de fragmentos ajenos, como el que practica el *found footage*: al re-mirar una imagen fuera de contexto se impone una reflexión sobre esa distancia (entre el sentido original y el que adquiere en su nuevo contexto) que a menudo no necesita de la voz, como en el ensayo ortodoxo⁶. En fin, muchos ensayistas han empleado como materia privilegiada los materiales ajenos: sin llegar quizá a la formulación de George Steiner de que “toda obra de arte es un acto crítico sobre una obra anterior”, el alemán Harun Farocki ya declaró hace tiempo que “Uno no necesita buscar imágenes nuevas, imágenes nunca vistas antes, lo que debe hacer es utilizar las imágenes existentes de tal forma que se conviertan en nuevas”.

El funcionamiento de este tipo de ensayos visuales –analíticos, deconstructivos o, a veces, meros estudios iconográficos a lo Panofsky- puede alejarse bastante del “essai documenté par le film” de que hablara Bazin a propósito de “Lettre de Sibérie” de Marker. Una definición más restrictiva de ensayo cinematográfico pondría el énfasis en la presencia de una subjetividad que conduce (literalmente) el discurso; y distinguiría incluso entre la corriente autobiográfica o diarística y el ensayismo, que incluye la reflexión. Hoy se hacen muchos documentales *personales* (es la vía dominante en el cine de no ficción norteamericano) pero su subjetividad encarnada -la sustitución de la narrativa por el modo confesional y del diálogo dramático por el monólogo- no basta para hacerlos ensayo: no se trata de hablar *de uno* sino *desde uno* o con uno mismo.

⁶ Ver al respecto mi “Jugando en los archivos de lo real”, en Josexo Cerdán y Casimiro Torreiro (eds.) “Documental y vanguardia”. Cátedra, Madrid, 2005.

Por otro lado, el ensayo no es un tratado: al igual que el ensayo literario clásico era una especulación que “ponía de manifiesto un tipo de saber y una forma de escribir plenamente distinguibles de la humanista y la escolástica”⁷, el ensayo fílmico se aleja del modo expositivo del documental tradicional (y del reportaje actual): otorga la misma importancia al contenido informacional y al lenguaje estético, y disputa la inequívoca indicialidad de la imagen pues lo que ensaya es una escritura experimental. El ensayo no habla de un tema sino que crea su propio tema (véase, por poner un ejemplo conocido, “Los espigadores y la espigadora”) y busca la estructura adecuada y *única* para desarrollarlo: es así como hace buena aquella vieja proposición de Burch del argumento (en este caso, el tema) que engendra una forma propia... la “forma que piensa”, por citar la frase popularizada por Godard en el capítulo 3a de sus “Histoire(s)...”, y que no queda sin citar en ningún artículo sobre el film-ensayo.

Volvemos a encontrarnos con Godard, claro, y siempre con Marker enfrente: hoy parece claro -aunque cuando las vimos en su momento no nos dimos cuenta- que la noción moderna de ensayo debe remitirse a 1982, año en que Godard presenta el corto “Lettre à Freddy Buache” y el guión en video (*after the fact*) “Scénario du film Passion” y Marker su “Sans Soleil”, que ha acabado convirtiéndose en el mejor ejemplo que cabe presentar cuando alguien pregunta qué es eso del ensayo fílmico. La hiperpresencia de Godard en sus dos títulos citados y la compleja red de camuflaje enunciativo que ensaya Marker en el suyo, señalan dos vías de ensayismo que se han prolongado en sus trabajos posteriores, pero no son las únicas. La preeminencia godardiana se ha visto aplastantemente confirmada por la recepción otorgada a sus “Histoire(s) du cinéma”: ya hay más estudios sobre las “Histoire(s)...” que sobre el film-ensayo, lo que más que otorgar carta de naturaleza al ensayismo fílmico sirve sobre todo para confirmar el interés que despierta siempre Godard en el mundo académico, por más que su trabajo (el peso de su figura en su trabajo) sea quizá tan poco extrapolable al cine de no ficción como su trabajo de ficción lo ha sido al cine

⁷ Francisco Sánchez Blanco (ed.) “El ensayo español. Vol. 2. El siglo XVIII”. Crítica, Barcelona, 1997. Pág. 54.

narrativo. Si nuestro interés por el ensayo es *genérico* habrá que fijarse en practicantes del mismo más *convencionales* para aislar las posibilidades del formato.

De hecho, el monopolio del formidable trabajo de Godard y Marker en los estudios sobre el ensayo fílmico apunta a una cuestión implícita en la enumeración de publicaciones y ciclos sobre el cine-ensayo que hice arriba: la existencia de un “eje franco-germánico” paralelo al de las dos potencias políticoeconómicas de la *vieja Europa*. Los demás países del continente no pueden quizá reclamar una tradición ensayística comparable. En una antología reciente se decía que resultaba significativo que “los británicos, a menudo considerados los líderes mundiales del documental, no han perseguido la forma [*ensayística*], al haber mantenido siempre un griersoniano disgusto por la *expresión personal* así como la idea de que una película debe resultar útil”⁸. Este juicio se ve contradicho por el trabajo de Patrick Keiller e Isaac Julien, la sorprendente reconversión de Chris Petit en ensayista digital, las aportaciones puntuales de Derek Jarman y las mucho más consistentes de Peter Greenaway. Pero si el ensayismo británico no ha sido un contendiente serio hasta fecha reciente, el persistente olvido del ensayismo alemán es mucho más difícil de entender. En el primer estudio global dedicado al tema⁹, Nora Alter lo achacaba, de puertas adentro, al dominio ejercido por la figura de Leni Riefenstahl (si los documentalistas ingleses tenían que matar al padre Grierson, los alemanes debían enfrentarse a lo que Alter llama “madre devoradora”), así como, de puertas afuera, al interés suscitado por el rutilante Nuevo Cine Alemán que resultó en la exclusión del cine de no ficción.

Sean ciertas o no estas razones históricas, sigue siendo un ilustre desconocido el corpus de obras firmado por Harun Farocki, Alexander Kluge, Hartmut Bitomsky o Helke Sanders, así como las incursiones de Herzog o Syberberg. Hay una razón adicional surgida de la Babel europea que es la dificultad de la lengua alemana (y en el caso del ensayo se necesita entender bien lo que se dice) cuando el sistema de circulación y

⁸ Kevin Macdonald, Mark Cousins (eds.) “Imagining Reality. The Faber Book of Documentary”. Faber and Faber, Londres, 1996. Pág. 211.

⁹ Nora M. Alter. “Projecting History. German NonFiction Cinema 1967-2000”. University of Michigan Press, 2002.

traducción del producto fílmico no funciona con fluidez. Y hay otra razón que es la facilidad de los franceses para situar el dominio del ensayo (o del cine a secas) dentro de su propio territorio, como lo demuestran por ejemplo el programa del festival de Pantin o el temario de la mencionada antología “L’Essai et le cinéma”, que añaden a las figuras canónicas de Godard, Marker y Resnais las de Franju, Varda, Cavalier y Pollet, entre otros, antes que abrir la puerta a sus vecinos de la unión europea, en particular los germanos. Está en juego la indudable y vigorosa tradición ensayística gala, que se remonta a Montaigne (si bien el concepto moderno de ensayo bebe más de Adorno, Musil o Benjamin), así como su formación *belletrística*, y su afición por la reflexividad, por la retórica intelectual y por la verbosidad; pero en el ninguneo del ensayismo alemán cabe hablar de chauvinismo.

Hoy mientras tanto, y ajeno a estas disputas territoriales, el ensayismo deriva -y aquí hay que citar de nuevo a Chris Marker- a instalaciones, cedéroms y experiencias en red, introduciendo respectivamente lo museístico, la arborescencia narrativa o discursiva y la hipertextualidad en un terreno, el de la cine-reflexión, que antes de haber sido acotado puede desdibujarse en esta expansión del audiovisual. Para terminar, y volviendo al terreno más estrictamente cinematográfico y a esa idea de la muerte del cine con la que abríamos estas notas, cabe evocar estas palabras de Marcel Ophüls: “El cine, aun en el mejor de los casos, fue probablemente sólo una forma artística menor, y los documentales fueron un rincón muy pequeño y desolado de esa cosecha. Pero lo que todavía podemos hacer, como mínimo, es resistir los dictados del consumo de masas. ¿Cómo? Desarrollando un estilo audio-visual de escritura ensayística. (...) Como modelo literario, Orwell debería bastarnos. Más vale que lo reconozcamos, amigos: en el mundo actual, Shelley y Rilke están muy lejos de nuestro alcance. ¿Por qué no aprendemos a vivir aceptando esto?”.¹⁰ Con esta renovada expresión de la utopía ensayística de Astruc, reformulada medio siglo después en términos más modestos y melancólicos, pero no necesariamente resignados, podemos esperar con más optimismo el advenimiento del audiovisual...

¹⁰ Citado en Macdonald y Cousins *op cit.* Pág. 388.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.