

UNA FORMA NARRATIVA QUE PIENSA: LA DIMENSIÓN ENSAYÍSTICA DEL RELATO FÍLMICO

Begoña González Cuesta
Universidad SEK de Segovia
begogc@sekmail.com

ABSTRACT: En los fértiles terrenos fronterizos entre ficción y no ficción están creándose algunas de las obras más libres y potentes del cine europeo contemporáneo. Allí encontramos películas que reflexionan sobre la existencia humana desde las materias del relato, imbricando lo ensayístico y lo narrativo.

En este sentido, el cine discurre junto a otras formas de creación como la novela. Milan Kundera, por ejemplo, ha señalado que la integración entre reflexión ensayística y relato es el sello de la más interesante veta novelística contemporánea. El relato se muestra como la única vía para acceder a ciertos estratos de la realidad, llegando a manifestarse la necesidad de conocimiento como la única moral de la novela.

Un fecundo mestizaje entre el cine de ficción y no ficción es capaz de explorar la realidad en cuanto relato; y, más concretamente, la dimensión temporal de lo real: la memoria, el presente, la trascendencia. Son formas de la existencia que se alcanzan en la construcción fílmica, poniendo en juego la dimensión heurística y hermenéutica del cine. Las materias del cine adquieren una densidad capaz de recoger la experiencia humana; el relato fílmico alcanza a tocar la vida en su núcleo más concreto.

Abordaré estas cuestiones apuntando una lectura analítica de la construcción de una reflexión sobre el tiempo y la mirada sobre lo real por medio de la narración fílmica en *El cielo gira* de Mercedes Álvarez. Caso concretos de un cine que no es mimético sino creativo y complejo, que construye mundos desde la reflexión.

Partiendo de la famosa expresión de Godard en la que señalaba para el cine el objetivo de pensar en y desde sus formas, este estudio se acercará una aplicación más concreta: en ocasiones el cine piensa realizando una reflexión encarnada en unas formas narrativas. El relato fílmico como forma de pensamiento.

Este breve análisis que aquí aportamos se enmarca en un fructífero territorio que se está transitando en la actualidad desde el ámbito creativo y desde el analítico: el del ensayo fílmico o, considerando la cuestión desde una perspectiva más amplia, el de las vinculaciones entre cine y pensamiento.

La cuestión de qué sea el ensayo fílmico está todavía necesitada de estudios rigurosos que afronten su definición, sus autores y obras, sus aportaciones, etc., como ha señalado Josep M^a Catalá últimamente. De todas formas, algo que creo debe ser matizado o discutido es en qué medida el carácter híbrido de este género -lo que constituye una de sus riquezas- es precisamente lo que hace que sea difícilmente definible e impide la demarcación de unas fronteras. Son límites que continuamente se traspasan y es así cómo se están realizando aportaciones realmente creativas y valientes en el cine que se realiza actualmente. Con esto no pretendo decir que todo dé igual y que se afronte esta cuestión sin rigor, considerando la dimensión ensayística del cine como un saco en que todo cabe; entre otras razones, si no tenemos un conocimiento profundo de cuáles sean los territorios, difícilmente se podrá realizar o analizar ese creativo mestizaje. Por ello, considero necesario un estudio de conjunto sobre el ensayo fílmico; estudio que sería conveniente realizar desde las peculiares condiciones del espacio que se pretende cartografiar.

Dentro de la investigación que estoy realizando sobre las hibridaciones fílmicas entre lo ensayístico y lo narrativo y lo ensayístico y lo poético, apporto aquí una pincelada sobre la necesidad de considerar estas hibridaciones al afrontar el análisis de cómo piensa el cine. Las formas de escritura ensayística en el cine son muy variadas y parece interesante adentrarse en algunos de sus múltiples espacios. Las contaminaciones parecen presentarse de forma especialmente interesante en el ámbito de la indefinición entre lo ficcional y no ficcional, donde las fronteras se rompen porque interesa tocar la realidad de una forma profunda y para ello es necesario una subversión estética y ética en las construcciones fílmicas. Algunos autores quieren alcanzar lo real y reconstruirlo, para repensarlo.

Decía Mallarmé a Degas en una expresión frecuentemente citada: "No es con las ideas, mi querido Degas, con lo que se hacen los versos. Es con las *palabras*"¹. El cine, también el cine de pensamiento, se hace con sus formas, con los elementos de su lenguaje, que aquí serán quizá también los versos, junto con las luces, los colores, el montaje, la música... Y será en esas formas donde se construirá el ensayo, la reflexión fílmica.

En una reciente publicación, José Moure señalaba las dificultades para precisar qué sea el ensayo en el cine. Propone una mínima definición: "le film-essai comme mise en forme d'un travail de réflexion effectué à travers des images et des sons. Mais une telle définition s'avère non opératoire car elle occulte une des questions fondamentales que pose l'essai au cinéma: la question des frontières"². Comenzaremos por aportar una breve consideración sobre esta forma de hacer cine: consideramos el ensayo fílmico como el cine que reflexiona con, en desde las imágenes y los sonidos. Es un cine de pensamiento, que no necesariamente ha de vincularse siempre con el cine documental, aunque sí que suele estar en su órbita ya que esa reflexión suele realizarse sobre la realidad; pero también es posible que la reflexión se construya sobre la ficción creada como elemento auténtico o real para el conocimiento. Es habitual que el ensayo fílmico se muestre como proceso y que incorpore a la obra, a las imágenes y a los sonidos, las huellas del trabajo de reflexión que se ha realizado en ellas. Por tanto, más que de un subgénero ni de una categoría, sería conveniente referirnos al ensayo fílmico a través de su puesta en práctica en cada una de las películas que consideramos que ensayan una reflexión sobre lo real con imágenes y con sonidos.

El film ensayo reflexiona en y desde el propio material fílmico. No consiste en ilustrar con imágenes un pensamiento previamente construido o de superponer un texto ensayístico sobre unas imágenes de fondo; se trata de generar un proceso reflexivo en las materias del cine. En el ensayo fílmico, la dimensión heurística y hermenéutica está inserta en el corazón mismo de la obra fílmica. "He aquí pues, en esencia, la estructura básica del film-ensayo: una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie

¹ Citado por Paul VALÉRY en "Poesía y pensamiento abstracto", *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990, p. 83.

² MOURE, José. "Essai de définition de l'essai au cinéma" en *L'essai et le cinéma*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2004, p. 36: "el film ensayo como una puesta en forma de un trabajo de reflexión efectuado a través de imágenes y sonidos. Pero, tal definición se revela poco operativa porque oculta una de las cuestiones fundamentales que plantea el ensayo en el cine: la cuestión de las fronteras" (la traducción es nuestra).

de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión."³.

Yendo más concretamente a la cuestión puntual que interesa señalar en esta comunicación, las relaciones de lo ensayístico y lo narrativo, no podemos dejar de lado el hecho de que en el ámbito literario, también se está trabajando con estas hibridaciones. Sin agotar la nómina, parece necesario apuntar a la obra de Milan Kundera, W. G. Sebald, Claudio Magris, Enrique Vila Matas... Autores que incorporan la dimensión ensayística a sus relatos, lo que no significa que hagan novela filosófica, que es más bien una puesta en narración de ideas morales, políticas, de pensamiento. Estos autores, en una línea semejante a la puesta en práctica en el cine, consideran la construcción de sus relatos como el espacio en el que se encuentran con las ideas, su forma de reflexionar.

En este sentido aportamos algunas de las reflexiones al respecto realizadas por Milan Kundera y que pueden ayudar en la consideración comparativa con el ensayo en el cine. Kundera piensa que los mayores novelistas del periodo postproustiano, Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz o Fuentes, han integrado la reflexión ensayística en la novela. Y esto es posible porque el género narrativo incorpora en su misma esencia la inquietud por conocer, comprender, captar la realidad. Y pone el acento en una dimensión concreta de la realidad especialmente susceptible de ser tocada por la narración: el tiempo: "Captar lo concreto del tiempo presente es una de las constantes tendencias que, a partir de Flaubert, irá marcando la evolución de la novela: alcanzará su apogeo, su verdadero monumento, en el *Ulises* de James Joyce"⁴.

La vida humana concreta se inscribe de una forma esencial en el tiempo; por tanto, la reflexión sobre ella debe realizarse desde esa dimensión temporal, algo que logra la novela. Determinadas dimensiones de la existencia sólo pueden ser tocadas o alcanzadas en el relato; y nosotros añadimos aquí que también en el relato fílmico. En este sentido, aquí sólo podemos remitir a la importancia de la obra de Paul Ricoeur quien estudió la cuestión de la narración con gran profundidad, considerando, entre otras cosas, que no hay comprensión de uno mismo más que desde una perspectiva narrativa y apuntó rigurosos análisis sobre el hecho de que tanto los relatos ficcionales como los no

³ CATALÀ, Josep M^a. "Film-ensayo y vanguardia". En TORREIRO, Casimiro y CERDÁN, Jostetxo (eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 133.

⁴ KUNDERA, Milan. *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Círculo de lectores, 1994, p. 141.

ficcionales desarrollan esta capacidad de representar la vida humana en su carácter esencial de temporalidad; todos los sistemas simbólicos contribuyen a configurar la realidad. Kundera señala al respecto:

"En este sentido, Broch y Musil comprendieron la tarea histórica de la novela después del siglo del realismo psicológico: ya que la filosofía europea no supo pensar la vida del hombre, pensar su "metafísica concreta", la novela está predestinada a ocupar al fin ese terreno baldío en el que será irremplazable (así quedó confirmado por la filosofía existencial mediante una prueba *a contrario*; la existencia es insistematizable y Heidegger, aficionado a la poesía, cometió el error de permanecer indiferente a la historia de la novela, en la que se encuentra el mayor tesoro de la sabiduría existencial)." ⁵.

Quizá por ello para Kundera la novela ha de tener como objetivo prioritario el conocimiento. De una forma semejante a como lo plantea Godard con respecto al cine, Kundera considera que la novela debe incorporar la búsqueda del conocimiento como una cuestión moral; cree que es el conocimiento la única moral de la novela. Considera que autores como Musil o Broch dieron entrada en la narración a la inteligencia más radiante: "No para transformar la novela en filosofía, sino para movilizar sobre la base del relato todos los medios, racionales e irracionales, narrativos y meditativos, que pudieran iluminar el ser del hombre; hacer de la novela la suprema síntesis intelectual. ¿Es su proeza el fin de la historia de la novela, o más bien la invitación a un largo viaje?" ⁶. Creemos que algunos de los autores que trabajan en el cine como vía para el conocimiento encarnan un planteamiento semejante; aquellos que apoyándose sobre la construcción del relato fílmico ponen en pie en él una reflexión sobre concretos aspectos de la existencia.

Una reflexión existencial que en muchas ocasiones se apoya, como señalábamos anteriormente, en una reflexión desde y sobre el tiempo; un tiempo personal y subjetivo, pero también un tiempo enmarcado en una colectividad: "*La llamada del tiempo*.- El período de las *paradojas terminales* incita al novelista a no limitar la cuestión del tiempo al problema proustiano de la memoria personal, sino a ampliarla al enigma del tiempo colectivo, del tiempo de Europa, la Europa que se gira para mirar al pasado, para hacer su propio balance, para captar su propia historia, al igual que un anciano capta con

⁵ KUNDERA, Milan, *op. cit.* pp. 177-178.

⁶ KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1987, p. 27.

una sola mirada su vida pasada. De ahí el deseo de franquear los límites temporales de una vida individual en los que la novela había estado hasta entonces encerrada e incorporando a su ámbito varias épocas históricas."⁷. En este sentido, la obra de cineastas como Angelopoulos estaría aportando desde la reflexión fílmica interesantísimas reflexiones a tener en cuenta.

Frente a la simplificación de tantas dimensiones de la existencia humana que se impone desde los medios de comunicación, desde cierto cine y desde alguna literatura, el "espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad. Cada novela dice al lector: "Las cosas son más complicadas de lo que tú crees". Esa es la verdad eterna de la novela que cada vez se deja oír menos en el barullo de las respuestas simples y rápidas que preceden a la pregunta y la excluyen."⁸. Asimismo, los cineastas que desean seguir descubriendo lo que no lo está, que quieran progresar y desean explorar la existencia, transitan también estos caminos.

Y dando un paso más allá, para señalar las importantes imbricaciones entre lo gnoseológico y lo estético, Kundera apunta la necesaria implicación de la belleza en este proceso: " Quienes dicen con Broch que el conocimiento es la única moral de la novela son traicionados por el aura metálica de la palabra "conocimiento", demasiado comprometida por su relación con las ciencias. Por eso hay que añadir: todos los aspectos de la existencia que descubre la novela, los descubre como belleza."⁹.

El cine que desde la construcción narrativa incorpora la dimensión ensayística se apoya en que la imagen y el sonido fílmicos son huella singular de lo real. La obra de creación, como señalan autores como Jesús González Requena o Javier del Prado, no es tanto un signo que comunica sino una experiencia que se encarna y se revive y reconstruye, gracias a que la obra construye espacios densamente matéricos en los que se plasma la experiencia de la vida en cuanto tal. Se considera así el cine no tanto como comunicación cuanto como recreación de una experiencia estética. Creemos que esto se encuentra en la base de la posibilidad de considerar en profundidad la dimensión ensayística del relato fílmico. El cine en tanto construcción artística construye un sentido, es decir, el sujeto creador se ha acercado a la realidad y desde ella ha construido una obra destinada a configurar y dotar de sentido a lo real.

⁷ KUNDERA, Milan, *op. cit.* p. 27.

⁸ KUNDERA, Milan, *op. cit.* p. 29.

⁹ KUNDERA, Milan, *op. cit.* pp. 136-137.

La obra de Mercedes Álvarez *El cielo gira* parece una materialización muy iluminadora de alguna de las cuestiones que aquí sólo podemos apuntar. El cine se muestra allí como una forma de contacto artístico con lo real, no por la mimesis, sino por la recreación: en sus imágenes y sus sonidos se transparenta una mirada. Una mirada construye una obra en la que se materializa esa mirada.

Entre otras cuestiones, este film propone una narración en la que se incorpora una mirada hermenéutica sobre la realidad: se busca indagar sobre el sentido del tiempo, del presente, el pasado y el futuro en su convergencia sobre un espacio concreto y un tiempo concreto. La autora ha señalado expresamente que su trabajo ha sido una exploración de la realidad como relato: la dimensión narrativa de la vida se explora narrativamente en la construcción fílmica. La realidad, en todas sus dimensiones, también la temporal, es la materia de la creación fílmica para Mercedes Álvarez.

El cielo gira se construye como el relato de lo visto y registrado en un lugar, Aldeaseñor, en el tiempo en que está a punto de desaparecer, en el intervalo en que todavía hay vida allí. Ese tiempo está jalonado por algunos instantes, algunos momentos de tiempo presente registrados en el film que incorporan toda la fuerza e intensidad de la revelación de un sentido. La ciencia o la reflexión abstracta no tiene forma de registrar la inagotable riqueza de esas experiencias; el cine sí. El pueblo y el tiempo que están a punto de desaparecer se muestran en toda su dimensión de pérdida en las imágenes de este film. El cine tiene algo que decir sobre la inteligibilidad de la vida humana y, especialmente, de ciertos acontecimientos mayores de la existencia.

La labor de escritura cinematográfica desarrollada en este film busca acceder a la representación significativa de la vida humana en el mundo. Se lleva a cabo en las imágenes una reflexión sobre el presente y su inserción en la historia; sobre cómo en el presente podemos encontrar, a modo de estratos, los pasados y también los futuros. El tiempo presente va cobrando espesor a muy distintos niveles: se va cargando de estratos de otros tiempos, va adquiriendo nuevos y más profundos significados. Con todo ello, se muestra como punto de arranque para una indagación sobre el sentido del mundo, una búsqueda desde el yo, desde la individualidad personal y colectiva.

Una secuencia especialmente significativa es el inicio de la película, los cinco primeros minutos, que sirven de pórtico de entrada al edificio. El film arranca con la imagen de un cuadro; sobre esta imagen se superpone la voz en off de la narradora, voz que

identificamos extrafílmicamente con la autora de la película: "Una vez fui a la casa del pintor Peio Azketa y me enseñó este cuadro. Dos niños se asoman al borde de un pantano en cuyas aguas algo ha desaparecido o está a punto de aparecer. En aquella época yo planeaba visitar mi pueblo de origen, retratar a sus últimos habitantes y arrancarles cuatro palabras". La tarea creativa de la cineasta es plasmar en las materias fílmicas ese tiempo intersticial, ese pliegue, el escurridizo presente. En definitiva, en esos estratos a los que aludíamos, muestra la vida humana como tránsito.

Tras un fundido negro vemos al pintor ante un lienzo en el que pinta un cielo. Desde las nubes del cuadro, la imagen va virando hasta mostrar las nubes del cielo real. Sobre ello se superpone la voz de la narradora: "Diez años después quise volver a ver el cuadro. Debido a una enfermedad de la vista, el pintor trabajaba ya con mucha dificultad. Y yo emprendía el regreso que ahora empiezo..."

A continuación, una impagable "guía turística" nos enseña los restos de los dinosaurios. Uno de esos estratos que han dejado huella material del paso del tiempo. La narradora-autora reflexiona: "Cuando éramos niños jugábamos en esta cantera y aún no sabíamos nada. Las palabras de aquella mujer que me encontré durante el regreso me habían indicado el camino". Sencillamente, se introduce la consideración sobre el propio proceso de creación en el resultado final de la película. "Esperar ese momento en que las cosas aparecen", dirá también la narradora: una profunda y hermosa definición de un modo de entender el cine no ficcional.

Vemos un paisaje en un plano largo, paisaje equilibrado entre el cielo y la tierra. La voz dice: "Este es para mí el paisaje más extraño que existe. Es el lugar que se ve desde la casa donde nací y, por tanto, lo primero que vi del mundo; mejor dicho, durante los tres primeros años de mi vida, este lugar era el mundo. El resto transcurre más allá de esa loma. [...] He detenido la imagen porque, según cuentan quienes se quedaron aquí, este lugar ha permanecido igual desde entonces. Y porque aquí está enterrado mi padre. Aunque este lugar, tal como era por primera vez ante mis ojos, no puedo recordarlo".

Aquí se ritualiza el tiempo y el espacio, algo que el cineasta Víctor Erice considera necesario para realizar una auténtica escritura cinematográfica. El instante y el lugar tienen valor en sí mismos y son apoyo para estratos de una mayor significación existencial, sea individual o colectiva. A ello se une la reflexión metafílmica, el pensamiento explícito sobre la capacidad de la construcción fílmica para indagar en el

sentido del mundo, para recoger un tiempo, para comprender desde el hoy el sentido de unas vivencias y unos recuerdos que, sin la mediación de la imagen, estaban olvidados. En este sentido, nos parece necesario señalar que la película se abre y cierra con el viraje entre la imagen del cuadro y la imagen del cielo. Lo real y su representación visual, como una forma de enmarcar su trabajo.

Como conclusión de este análisis podríamos plantear que frente a las representaciones que nos dicen el mundo como concepto que se desea imponer, nos encontramos aquí al cine como indagador de sentidos desde la construcción de un relato reflexivo.

Bibliografía:

CATALÀ, Josep M^a. "Film-ensayo y vanguardia". En TORREIRO, Casimiro y CERDÁN, Josetxo (eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005.

KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1987.

KUNDERA, Milan. *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Círculo de lectores, 1994.

MOURE, José. "Essai de définition de l'essai au cinéma" en *L'essai et le cinéma*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2004.

VALERY, Paul. "Poesía y pensamiento abstracto", *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990.