

LA HERENCIA DE MONTAIGNE. TRAYECTOS POSIBLES PARA UNA CARACTERIZACIÓN DEL ENSAYO CINEMATOGRAFICO

David Montero
Universidad de Bath
mlmdm@bath.ac.uk

ABSTRACT: A lo largo de los últimos años ha sido posible observar un profundo incremento en el nivel de interés académico, e incluso social, por diversas fórmulas del cine de no-ficción que se apartan, sin despegarse del todo, del credo del documental clásico; un terreno no cartografiado, pleno de posibilidades, donde el ensayo fílmico ocupa un lugar destacado. Sin embargo, a pesar del continuo uso del término en el campo de los estudios cinematográficos para calificar, y a veces incluso agrupar, el trabajo de cineastas tan diversos como Chris. Marker, Harun Farocki, José Luis Guerín o Agnès Varda, la singularidad del ensayo audiovisual como género cinematográfico, así como las discontinuas líneas de desarrollo que lo conectan con el ensayo literario y filosófico, son caminos que apenas han comenzado a ser explorados. Partiendo de esta indefinición y en busca de un cierto sustrato común, esta presentación pretende esbozar varios recorridos posibles a través ejemplos concretos con el objetivo de acercar el ensayo fílmico a sus raíces literarias y filosóficas. A partir de las apreciaciones teóricas de autores como Theodor Adorno, Georg Lukács o el propio Montaigne, consideraremos asimismo hasta qué punto estas prácticas ensayísticas en cine están contribuyendo a la renovación de un proyecto intelectual cuyos orígenes se remontan al Renacimiento.

Aunque, cada vez con mayor frecuencia es posible encontrar el término “ensayo cinematográfico” en volúmenes y artículos académicos dedicados al cine de no-ficción, lo cierto es que el concepto que dichas palabras representan, la fórmula cinematográfica concreta a la que hacen alusión, aún permanece vagamente definida y es, por tanto, materia de debate. Desde que, en la década de los cuarenta el cineasta y estudioso alemán Hans Richter introdujera la expresión en referencia a parte de su trabajo cinematográfico, películas de lo más diversas han sido calificadas como “ensayísticas”, desde algunos títulos de Rosellini en los cincuenta hasta filmes mucho más recientes de directores tan distintos como Nicholas Philibert y Michael Moore, pasando por supuesto por el cine de Jean Luc Godard, el de Chris Marker, Harun Farocki o las exploraciones autobiográficas de Agnès Varda, entre otros. Sin embargo, y a pesar de esta aparente proliferación de ejemplos, varios de los escasos artículos académicos que han analizado en profundidad las características del ensayo fílmico aseguran, por otro lado, que se trata de un género prácticamente inexistente, de un espejismo mítico, “por lo que es necesario afrontar cuanto antes el tremendo vacío y la sencilla escasez de ensayos fílmicos¹”.

Estas profundas divergencias en la concepción del cine de ensayo, la diversidad y disparidad en el número de filmes propuestos por diferentes estudiosos y críticos cinematográficos, nos lleva a formular de entrada varias preguntas en torno a las cuales se estructuran estas páginas: ¿qué entendemos por ensayo fílmico? ¿Cuáles son los rasgos que lo determinan como tal? ¿Qué lo diferencia de otras fórmulas cinematográficas? Esta breve presentación pretende responder a estas preguntas sólo de forma parcial, evitando la tentación de definir pautas prescriptivas que determinen qué y qué no es un ensayo y optando en su lugar por delinear algunas características comunes y trayectos interdisciplinarios. La intención de estas páginas es poner en relación el cine ensayístico con la forma literaria y filosófica de la que deriva en un intento por comprender mejor de qué hablamos cuando hablamos del ensayo cinematográfico.

Para ello, es necesario comenzar comprendiendo que la indefinición que rodea al ensayo, esa incapacidad para integrarlo en la taxonomía de los géneros a la que

¹ LOPATE, P. “In Search of the Centaur. The Essay-Film”. En: WARREN, C. *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*. Middleton: Wesleyan University Press, 1998, p. 243 - 270. (Traducción propia)

hacíamos referencia, constituye una parte esencial de su génesis y un rasgo distintivo de su identidad. Desde que Michel de Montaigne denominara así a sus escritos a finales del siglo XVI, el ensayo ha traído de cabeza a los críticos, incapaces de determinar un lugar específico para él dentro de la teoría de géneros literarios, hasta el punto de calificarlo como un género imposible o un “anti-género”. 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 Theodor Adorno, quien asegura que se trata de una forma “que no deja que nadie prescriba su terreno²”. En otro texto dedicado exclusivamente al tema, Georg 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 tipo³”.

El primero de los trayectos que pone en relación al ensayo fílmico con su homónimo literario comenzaría precisamente aquí, en la asimilación de esta libertad radical, propia del ensayo literario, por una serie de ejercicios cinematográficos que, al igual que ocurre con los propios *Ensayos* de Montaigne, encuentran su razón de ser más allá de cualquier fórmula definida⁴. Alain Bergala elabora la idea: “¿Qué es un ensayo cinematográfico? Es un filme que no obedece ninguna de las reglas que rigen el cine como institución: género, duración estándar, imperativo social. Es una película libre, que debe inventar cada vez, su propia forma, que sólo le valdrá a ella⁵”. Este afán experimental convierte al cine de ensayo en una categoría fronteriza e impura por definición, un espacio heterogéneo en el que se mezclan distintos formatos fílmicos que abarcan desde la reconstrucción dramática (*Monos como Becky*, 1999) a momentos propios del cine etnográfico (*Las Hurdes. Tierra sin Pan*, 1933), pasando por la compilación y relectura de imágenes de archivo (*Le Tombeau d’Alexandre*, 1992) e incluso la utilización de fragmentos de “found footage” o cine encontrado (*Tren de sombras*, 1997).

² ADORNO, T. *Notes to Literature*. Vol. 1. Nueva York: Columbia University Press, 1991, p. 4. (Mi traducción)

³ LUKACS, G. *Soul and Form*. London: Merlin Press, 1974, p. 2. (Traducción propia)

⁴ En un pasaje de los *Ensayos*, Montaigne realiza la siguiente apreciación: “Éste es el único libro de su clase en el mundo; es de una intención indómita y extravagante. En él no hay nada tan digno de ser notado como su singularidad”. MONTAIGNE, M. *Ensayos*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 452

⁵ BERGALA, A. “Qu’est-ce qu’un film-essai?” En: ASTRIC, S. *Le film-essai: identification d’un genre*. París: Bibliothèque Centre Pompidou, 2000, p. 14. (Traducción propia)

Asimismo es necesario poner de relieve que la libertad del ensayo cinematográfico no es meramente formal, sino que también está asociada a un proceso de exploración intelectual que encauza un deseo de comprender lo que se ignora. En palabras de Víctor Erice, “cine para conocer algo que no se sabe de antemano⁶”. Aquí también el ensayo es libre y, a diferencia de lo que ocurre con el conocimiento científico, no está atado a método alguno, recreándose en el proceso mismo de pensar y encontrando en él su propia validez más allá de cualquier tipo de conclusión. Posibilidades inesperadas, coincidencias significativas, ideas cazadas al vuelo e incluso revelaciones personales toman el espacio del dato irrefutable; sus interpretaciones, los lazos que se tienden entre un fenómeno y sus consecuencias, nunca se formulan de forma categórica, sino más bien como anotaciones que apuntan hacia una verdad más profunda e inexplicable, alejada de posturas dogmáticas.

Este doble compromiso formal e intelectual del ensayo fílmico abre por un lado la puerta a la reflexión sobre la propia práctica cinematográfica, incorporándola normalmente al espacio de la propia película, y por otro enmarca la categoría dentro del ámbito de la no-ficción, otorgándole un espacio muy distinto al que ocupan el documental clásico o los formatos del cine directo. En realidad, el ensayo cinematográfico cuestiona uno de los dogmas que han guiado el desarrollo histórico de varios modelos documentales: la posibilidad de ofrecer al espectador un documento incontestable, la vía de acceso a una realidad no mediada. Mientras el documento cinematográfico como tal existe principalmente en virtud de dicha posibilidad, el ensayo cinematográfico formula una propuesta más compleja en la que, sin rechazar por completo tal valor documental, éste se relativiza, obligándonos a confrontar nuestra propia percepción distorsionada de las imágenes en cuanto vía de acceso a una realidad previa y hasta cierto punto ajena a la filmación. Se trata, como afirma Harun Farocki, de un proceso de depuración, en el que se apartan los escombros que se han ido depositando sobre la imagen para que ésta vuelva finalmente a presentarse con toda su fuerza original, como metáfora, ante el espectador y ante el propio cineasta.

⁶ ERICE, V. *La complicidad de dos miradas insobornables*. [En línea]. España: *Tren de sombras*. 2003. <<http://www.trendesombras.com/num0/ericeguerinum0.asp>> [Consultado en: 3 mayo 2006]

Un interesante ejemplo lo ofrece el propio Harun Farocki en una de sus primeras películas, *Nicht lösbares Feuer* (1969), en la que explora las implicaciones del nuevo armamento desarrollado por Estados Unidos y puesto en funcionamiento durante la guerra de Vietnam. Al principio del filme, el cineasta, frente a la cámara en su austera mesa de trabajo, se ve obligado a enfrentarse a la pregunta de cómo representar en la pantalla los efectos destructivos del napalm.

“Si os mostramos imágenes de quemaduras causadas por napalm, cerrareis los ojos. En primer lugar cerraréis los ojos frente a la imagen. Después, trataréis de olvidarla. Luego os esforzaréis por olvidar los hechos y por último cerrareis los ojos ante el contexto en el que se produce dicha imagen”.

Su respuesta al dilema consiste en quemar su propio antebrazo con un cigarrillo, ofreciendo al espectador una imagen “pura”, que aún no se ha perdido en el bosque de interpretaciones ni en el bucle de repeticiones asociado con las imágenes de vietnamitas quemados por napalm, pero que por esa misma razón evoca con mayor exactitud que éstas el estremecimiento del dolor físico y el terrible sufrimiento de las víctimas, perdurando de esa forma en la memoria⁷. Chris Marker lo explica de una manera más proustiana cuando reclama para la imagen “los poderes y la humildad de una magdalena⁸”, reivindicando la capacidad de sugerir propia de las imágenes, su habilidad para despertar la imaginación y la inteligencia en lugar de sustituirlas por completo con certidumbres tecnológicas.

Algunas de las ideas mencionadas en los últimos párrafos apuntan hacia otra de las líneas de relación que enlazan ensayo literario y cinematográfico: su naturaleza como texto que se construye a medida que avanza la reflexión del ensayista, sin planificación predeterminada y sin destino evidente, un recorrido abierto a las distintos desvíos y posibilidades que puedan aparecer durante el camino. Desde este punto de vista, el ensayo es un reflejo del mecanismo a través del cual tratamos de comprender de

⁷ La utilización partidista de imágenes atroces por parte de colectivos a favor y en contra de la guerra de Vietnam en la Alemania Federal a finales de la década de los sesenta impresionó vivamente a Harun Farocki y es también uno de los motivos centrales de su película *Etwas wird sichtbar* (1981).

⁸ MARKER, C. *Immemory*. París: Centre Pompidou, 1997. CD ROM. (Traducción propia)

forma espontánea un aspecto de la realidad, planteando múltiples soluciones posibles, cometiendo errores, aprendiendo de ellos y, en definitiva, abandonándonos a la tarea de pensar. Como afirma Lukacs, se trata de una reflexión en la que “lo esencial y determinante no es el veredicto sino el proceso a través del cual se juzga⁹”.

En cine, ha sido José Luis Guerín quien ha reivindicado el valor del ensayo cinematográfico como “work in progress”, un filme que escapa al control férreo que establece el guión en tanto que mapa que controla escrupulosamente cada una de las fases de la ejecución de una película¹⁰. Más allá de la tiranía del guión, se abre el espacio para pensar, para corregir, para contradecirse; una rendija por la que, como explica Guerín, también suele colarse una realidad no adulterada, estremecedora por la forma imprevista en la que irrumpe en la pantalla; imágenes y momentos tras los que late una historia que supera al filme, que va más allá del mismo y lo dota de una dimensión diferente como ocurre con las sinceras sonrisas de Nanuk a la cámara de Flaherty en *Nanuk el esquimal* (1922) o el mal contenido temblor de voz del superviviente Jean Cayrol mientras lee ciertas líneas de la devastadora *Noche y niebla* (1955).

Es el propio Guerín quien, en el mismo texto, apunta otra idea sobre la que es posible desarrollar el último de los trayectos que propongo en estas páginas, la del ensayo como diálogo, como una forma de conocimiento colectivo en la que se contrastan no sólo las opiniones, sino también los sentimientos, revelaciones, estrategias formales, fantasías e intuiciones del ensayista con las que muchos otros tuvieron antes que él. A distintos niveles, el objetivo último del ensayo es la estructuración de este intercambio intelectual donde el autor es el vértice principal, y se reconoce como tal, pero en el que las referencias a las que se acoge juegan también un papel fundamental. La reflexión que a través del mismo va tomando forma no se concibe como expresión de autoridad, sino más bien como el escenario donde varias voces tratan de esclarecer un problema bajo la batuta del ensayista. “Si no lo ilustro bien, hágalo otro por mi”, espeta Montaigne en un momento de sus *Ensayos*, apenas unas líneas después de

⁹ Lukacs, op. cit., p. 18. (Traducción propia)

¹⁰ GUERÍN, J.L. *Work in Progress*. [En línea]. España: *Tren de sombras*. 2003.

<<http://www.trendesombras.com/num0/guerinum0.asp>> [Consultado en: 3 mayo 2006]

advertir al lector que “cada cual puede unir a ellas (sus elucubraciones) sus propios ejemplos¹¹”.

En este sentido, la presencia del lector / espectador como interlocutor activo, al que se alude de formas diversas en el propio texto, constituye otro de los elementos principales dentro del complejo entramado discursivo del ensayo¹². Como explica José Luis Martínez-Gómez¹³, las alusiones directas a un imaginario lector, la utilización del binomio pregunta – respuesta y, sobre todo, el uso de la segunda persona del plural suelen ser los rasgos gramaticales que más claramente reflejan el carácter dialogal del ensayo literario. Además de importar estos recursos estilísticos, incorporándolos a la *voz en off* en bastantes ocasiones, el ensayo fílmico también ha desarrollado fórmulas propias en su intento de definir unos patrones de recepción que escapen a la mera observación pasiva, integrando al espectador en el espacio de la reflexión.

En su análisis de *Sans soleil* (Chris Marker, 1982), Raymond Bellour pone de relieve una de estas posibilidades. “No se escucha a nadie. Pero se ve a multitud de seres que nos miran (...). En *Sans soleil*, Marker ha hecho de esta fuerza de la mirada, captada en el cine y en la fotografía por el hombre de la cámara y ofrecida al espectador, una especie de ley ética y estética¹⁴” (Bellour, 1998: 58). A través de la mirada devuelta (“vouyeurs que miran al voyeur”, ironiza el comentario en un momento del filme), *Sans soleil* logra interpelar de forma directa al espectador, destruyendo la distancia formal y moral que le separan de las personas representadas en la pantalla. El resultado es un filme en el que el espectador se siente continuamente interrogado y, hasta cierto punto, “incómodo”, forzado a reflexionar ante quienes le miran y ante las múltiples preguntas que se lanzan.

¹¹ MONTAIGNE, M. *Ensayos*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 155.

¹² Esa misma necesidad ha acercado con frecuencia el ensayo al género epistolar como evidencian algunas obras de Chris Marker; filmes como *Lettre de Sibérie* (1957), *Description d'un combat* (1960) o *¡Cuba Sí!* (1961), pero también, más recientemente, *Sans soleil* (1982) o *Le Tombeau d'Alexandre* (1992).

¹³ MARTÍNEZ-GÓMEZ, J.L. *Teoría del ensayo*. [En línea]. México: Ensayistas. 1999. <<http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/indice.htm>> [Consultado en: 3 mayo 2006]

¹⁴ BELLOUR, R. “El libro, ida y vuelta”. En: ENGUITA, N., EXPÓSITO, M. Y REGUEIRA, E. *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 1998, p. 58.

Filmes como *Sans soleil* junto a la filmografía de Godard o las exploraciones de José Luis Guerín proporcionan ejemplos válidos de cómo el ensayo fílmico utiliza recetas propias, rasgos diferenciales que desarrollan de forma específica el modelo literario y filosófico a partir del cual se originan. En estas breves notas, hemos querido tomar el ensayo como sencillo punto de partida con el que, como hemos visto, muchas de las películas de no ficción más interesantes de las últimas décadas comparten un sentido de libertad intelectual y de experimentación formal, un compromiso de exploración firmemente enraizado en la no ficción, la concepción del texto, fílmico o literario, como “work in progress” y un carácter dialogal que promueve patrones de participación activa. Desde este punto de partida, el heterogéneo y necesariamente indefinido grupo de películas que hoy conocemos como cine de ensayo se encuentra en continua evolución, un proceso que, ya a día de hoy, define uno de los panoramas más interesantes del cine contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. *Notes to Literature*. Vol. 1. Nueva York: Columbia University Press, 1991.
- BELLOUR, R. “El libro, ida y vuelta”. En: ENGUITA, N., EXPÓSITO, M. Y REGUEIRA, E. *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 1998.
- ERICE, V. *La complicidad de dos miradas insobornables*. [En línea]. España: *Tren de sombras*. 2003. <<http://www.trendesombras.com/num0/ericeguerinum0.asp>> [Consultado en: 3 mayo 2006]
- GUERÍN, J.L. *Work in Progress*. [En línea]. España: *Tren de sombras*. 2003. <<http://www.trendesombras.com/num0/guerinum0.asp>> [Consultado en: 3 mayo 2006]
- LOPATE, P. “In Search of the Centaur. The Essay-Film”. En: WARREN, C. *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*. Middleton: Wesleyan University Press, 1998.
- LUKACS, G. *Soul and Form*. London: Merlin Press, 1974.
- MARKER, C. *Immemory*. París: Centre Pompidou, 1997. CD ROM.
- MARTÍNEZ-GÓMEZ, J.L. *Teoría del ensayo*. [En línea]. México: Ensayistas. 1999. <<http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/indice.htm>> [Consultado en: 3 mayo 2006]
- MONTAIGNE, M. *Ensayos*. Madrid: Cátedra, 2002.