

## DOCUMENTAL Y TIEMPO

### La arquitectura encontrada de Patrick Keiller

Josep Maria Català.

La obra del documentalista británico Patrick Keiller se limita esencialmente a dos ensayos fílmicos titulados “London” (1993) y “Robinson in Space” (1997)<sup>1</sup>. El carácter de ensayo se lo otorga a estas dos películas su condición itinerante, es decir, el hecho de que sean dos paseos fílmicos, concretamente uno por Londres y el otro por una amplia región del Reino Unido, emprendidos con el ánimo de efectuar una reflexión no menos aleatoria que los propios paseos que dan lugar a los films. Ahora bien ese vagabundear de la mirada de Keiller por el paisaje urbano y suburbano corresponde también al deambular mental de un narrador que relata las pesquisas un tanto inconcretas de cierto personaje llamado Robinson con el que parecen unirle los lazos de una vaga amistad. Las dos correrías de Robinson constituyen, pues, el tema inicial de los films de Keiller, a la vez que dan forma a la estructura fílmica que las relata.

De inmediato, nos viene a la mente la figura del *flâneur* y la de su epígono, el detective<sup>2</sup>. Sólo que este *flâneur* postmoderno cuya mirada Keiller pone en escena se desplaza más a través de la arquitectura que a través de la ciudad en sí misma. Desplazarse a través de la arquitectura quiere decir aquí que los viajes de Robinson y su cronista crean itinerarios que conectan lugares arquitectónicos o urbanísticos dispersos: no van literalmente de un lado a otro siguiendo recorridos precisos, sino que es su mirada la que otorga significado a los lugares que aparecen en los filmes. Fuera de esos lugares concretos en los que se posa la mirada no hay realmente nada: no existe el trayecto, sólo el lugar, que es a la vez punto de llegada y de partida. Recogiendo la idea del detective, podríamos decir que es como si éste se moviera esencialmente de pista en pista, sin un recorrido preciso que las uniera, o sea, sin un verdadero relato, sin incertidumbre: en pocas palabras, sin tiempo.

---

<sup>1</sup> En 2000, realizó para Channel Four “The Dilapidated Dwelling”, un estudio sobre el devenir de la vivienda en las economías avanzadas que nunca fue emitido.

<sup>2</sup> «El contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las hullas de cada uno en la multitud de la gran ciudad» indica Benjamin en “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” (*Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972, p. 58)

La esencia del trabajo detectivesco es configurar el ser sin tiempo del positivismo, pero el relato que lo organiza desplaza insistentemente esa tarea hacia lo temporal. Así, las pesquisas del detective hacen de su indagación una lucha contra el tiempo de su propio relato, lucha equivalente a aquella del *flâneur* cuyo deambular por la ciudad moderna se justificaba por el fortuito encuentro con determinadas novedades, arquitectónicas, comerciales, artísticas, que se unían entre sí para formar una estructura alegórica superpuesta al tiempo del recorrido que las había conjuntado y que quedaba anulado por la misma. El *flâneur* y el detective, uno en el ámbito de la ciudad, el otro en el del relato, ambos laboran en las contradictorias fronteras de la épica, donde tiempo y espacio se confunden. De hecho, cada uno se encuentra en el lado opuesta de esa frontera, puesto que mientras que el detective persigue hechos sin tiempo, el *flâneur* halla configuraciones visuales repletas de tiempo, es decir, alegorías surgidas de una condensación del tiempo histórico.

En ambos casos se privilegiaba más la llegada que el recorrido para alcanzar una meta atemporal, en un caso la verdad sobre un crimen, en el otro, la *mercancía como objeto poético*<sup>3</sup>, pero el *flâneur*, en sus recorridos insustanciales, está topando sin saberlo con el tiempo cristalizado en los objetos. A partir de ese momento, el relato deja de ser épico y se convierte en poético. El cuerpo de la historia, de ahí en adelante, desaparece y la trama es sustituida por la constelación. La novela da paso al ensayo en todas sus modalidades, incluso la de la novela-ensayo de un Broch o un Döblin como paso previo a las obras prototípicas de Sebald.

Ya no interesa tanto el tiempo externo a los acontecimientos, aquel que consume el espacio de la novela para llegar a ellos, como el tiempo interno de los propios acontecimientos, su carga dialéctica instalada en el vacío. Ya no es posible creer que las huellas del crimen están esperando a ser encontradas, ni que la imagen reveladora (dialéctica, diría Benjamin) aguarde la llegada del paseante, sino que es la mirada la que da sentido a las huellas o pone de relieve la trascendencia del monumento que aparece fulgurante en medio de la nada. El camino físico es sustituido por un transcurso, más que metafísico, hermenéutico. Se trata, por lo tanto, de considerar que el tiempo

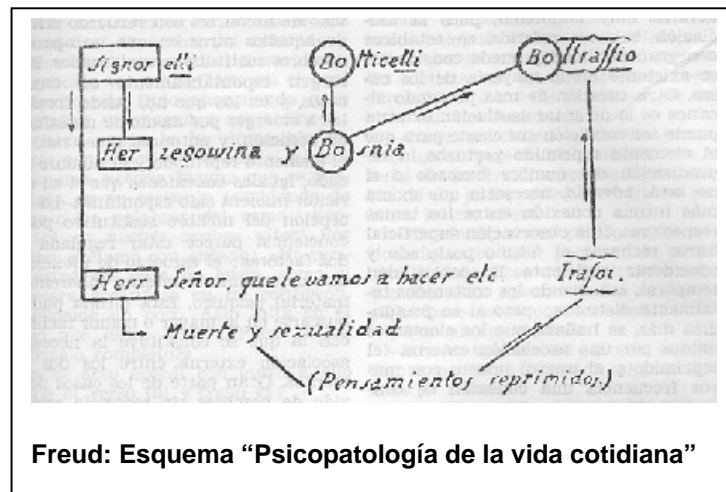
---

<sup>3</sup> Carta de Benjamin a Horkheimer, 28/9/38 (Correspondence 1929-1940, París, Éditions Aubier Montaigne, 1979, p. 260)

desbarata las esencias y las convierte en puntos de constelaciones siempre cambiantes. El caballero Dupin, afrancesado detective de Edgar Allan Poe empeñado en revelarnos la presencia indudable de una carta escondida, queda muy lejos de ese heredero de Maigret que es el inspector sueco Wallander de Henning Mankell y sus melancólicos desplazamientos a través de un paisaje post-apocalíptico de finales del siglo XX en el que la autoría del crimen es lo de menos. Se trata de la misma distancia conceptual que existe entre los primeros historiales clínicos de Freud, tan parecidos a un relato detectivesco, y su narración en “Psicología de la vida cotidiana” del caso de su olvido del nombre del pintor de Orvieto, donde la historia procede por saltos conceptuales más que por la relación de causa y efecto.

Este no-espacio que vemos aparecer tras las ruinas del espacio narrativo convencional no es otro que el del montaje cinematográfico y del collage. En el cine, como en el collage o el fotomontaje, cada plano, cada fragmento, es un catalizador del tiempo que ha sido anulado a su alrededor y que la imagen absorbe y devuelve en toda su potencia pero en otra dimensión que es espacio-temporal y discontinua. Se trata del universo en el que se mueve el ensayo.

El film-ensayo es, ante todo, un cine de la memoria. Frente a un pretendido cine del presente, que puede ser



representado por el documental observacional, y a un cine que se dirige al futuro, como es el de ficción, el film-ensayo se configura no tanto como un cine del pasado, sino como un cine de la memoria. Todo cine acaba siendo, a la postre, cine del pasado, en la medida en que nos muestra imágenes de lo que fue, pero prácticamente ninguno se configura como cine de la memoria, es decir, del recuerdo activo a la manera, por ejemplo, de Proust: convirtiendo el tiempo en una duración que active las imágenes-

recuerdo y las convierta en una memorización dispuesta a dar paso a procesos reflexivos y, a partir de ellos, a configuraciones temporales complejas.

En los documentales de Keiller no hay, como he dicho, un relato que organice, estructural y emocionalmente, los hallazgos arquitectónicos, excepto por las vagas referencias del narrador a hechos del pasado y del presente o a los deseos del personaje al que acompaña en sus correrías. Asistimos, por el contrario, a los hechos consumados en forma de cristalizaciones visuales sobre las que se instala todo lo demás. Contrariamente al trabajo detectivesco, la huella no conjura el misterio, sino que lo abre.

Las películas de Keiller, además de films-ensayo, podrían ser consideradas tanto documentales estrictos sobre la arquitectura londinense y el proceso de cambio urbanístico del Reino Unido, como ficciones que relatan los viajes de una misteriosa pareja de individuos dispuestos a investigar las transformaciones históricas y sociales que ha experimentado el paisaje inglés en las últimas décadas. Con la particularidad de que esta ficción reniega, como he dicho, de su carácter estrictamente narrativo desde el momento en que sobre la pantalla sólo se muestran los puntos nodales de la historia. Estos aparecen en forma de planos absolutamente fijos, correspondientes en su mayoría a estructuras arquitectónicas o urbanísticas.

La voz en off de estos films tiene un carácter veladamente aforístico, y por lo tanto fragmentario, muy de acuerdo con la propia estructura visual de los mismos. Basta observar cómo encara el narrador de Poe la crónica de los hechos que llevan al detective Daupin a iniciar sus investigaciones –y cómo luego Dupin traslada esta estructura del relato a su propio proceso deductivo-, para darse cuenta de lo distintas que son las intenciones y los resultados de uno y otro planteamiento. En el caso de Poe, el narrador se pasea por historia de la misma forma que luego, una vez entrado en materia, el personaje narrado, Dupin, se paseará sobre los hechos. Pero ambos paseos narrativos son estrictamente lineales, van en una dirección determinada. Su pretensión no es tanto crear un tiempo capaz de interpretar el ser, como quería Heidegger, sino anular ese tiempo para librar al ser de toda incertidumbre. El anti-relato de Keiller deja sin embargo intacto el tiempo del ser. Es más, le adjudica al ser, en su representación,

un tiempo particular que le corresponde y le permite expandirse desde sí mismo hacia el espectador.

La arquitectura siempre adquiere en el ámbito del documental un aspecto paradójico o, dicho de otra manera, revela con su presencia el carácter esencialmente paradójico de la imagen documental. Ello es debido a que la arquitectura ya es en sí misma una imagen que puede considerarse documental, es decir, que constituye una huella memorizada –un recuerdo retóricamente organizado– de un presente concreto. Captar por lo tanto con la cámara una construcción arquitectónica, no significa tanto aprehender el presente como, en principio, enfrentarse al pasado. De manera que un documental sobre arquitectura es, en realidad, un dispositivo por el que, visualmente, se está captando un recuerdo del pasado, a la vez que se construye otro recuerdo para el futuro. He aquí el carácter paradójico del presente fímico que se acrecienta en el caso del cine documental por el hecho de que éste pretende ser simple constatación unidimensional de determinadas coordenadas espacio-temporales perennemente instaladas en un presente continuo y que alcanza su paroxismo en el enfrentamiento con la arquitectura, por el hecho de que ésta es ya imagen de sí misma. Es por ello, por la presencia subsidiaria y sintomática de este tipo de registros, que el cine de ficción siempre tiene algo de documental. Pero sólo cuando la mirada estrictamente documental se pone en contacto con la mirada arquitectónica (es decir, con la visión construida desde el pasado para el futuro) esta paradoja despliega toda su evidencia.

La arquitectura nos muestra una realidad alegorizada, mientras que el documental alegoriza la realidad al convertirla en una configuración que tiene carácter arquitectónico por el hecho de que aglutina en una configuración unitaria elementos que podrían considerarse dispersos fuera de la imagen. En ambos casos, se trata de una construcción visual destinada al futuro, tanto inmediato como lejano. En ambos casos, el orden construido de los elementos visuales se atiene a dispositivos retóricos que, a la vez que aseguran la correcta recepción inmediata de la propuesta, describen para el porvenir los síntomas que los alimentan.

Keiller, que además de documentalista es también arquitecto y teórico de la arquitectura<sup>4</sup>, habla en sus escritos del concepto de “found architecture” (arquitectura encontrada) que es equivalente al de “found footage” fílmico (metraje encontrado). En este sentido, su trabajo como teórico se desdobra en dos aspectos complementarios: a través de uno de ellos, Keiller se convierte en un paseante que encuentra en sus desplazamientos determinadas estructuras visuales (arquitectónicas) que le llaman la atención y que por lo tanto “adquiere” (las fotografía o las filma); en el otro, examina el metraje de antiguas películas (especialmente, noticiarios Lumière o Pathé) en busca de representaciones arquitectónicas del pasado, es decir, de objetos arquitectónicos ya procesados por la mirada cinematográfica. Al constatar las diferencias y similitudes entre la arquitectura encontrada en el paisaje real y la hallada en el paisaje fílmico regresamos a los planteamientos anteriores según los que una imagen documental de una estructura arquitectónica nos enfrenta a una doble alegoría que, a la vez, constituye la formación de un bucle temporal complejo. Alexander Kluge es consciente de este dispositivo en "La brutalidad de la piedra, la eternidad del ayer" (1960). La arquitectura del nazismo aparece en ella como testimonio de un momento histórico, pero no a la manera tradicional, sino porque Kluge "reconstruye" los edificios, los explora fílmicamente, para que el momento histórico formalizado por las estructuras se revele en la pantalla.

Indicaba Benjamin que vivimos en el despertar del sueño del pasado: «el nuevo método dialéctico de hacer historia se presenta a sí mismo como el arte de apreciar el presente a modo de mundo en trance de despertar, un mundo al que ese sueño que denominamos pasado se refiere realmente»<sup>5</sup>. A lo primero que nos conduce este planteamiento es a los cómics del dibujante norteamericano Winsor McCay, concretamente a su serie “Little Nemo in Slumberland”, publicada en el New York Herald a partir de 1904 (cuatro años después, por consiguiente, que saliera a la luz pública “La interpretación de los sueños” de Freud). Las páginas de gran tamaño de la historieta repiten, una y otra vez, la misma estructura: una serie de abigarradas viñetas

---

<sup>4</sup> En la actualidad trabaja en el “Royal College of Art” en un proyecto titulado “City of the Future” que estudia los problemas de la representación urbana a través de films de archivo del siglo XIX.

<sup>5</sup> Walter Benjamin: *The Arcades Project*, Cambridge, The Belknap Press of the Harvard University Press, 1999, p. 389.

nos muestran el deambular de Nemo por un mundo de sueños que finaliza indefectiblemente en un último encuadre, más pequeño que los anteriores, en el que se



ve al niño en la cama, despertando abruptamente de un sueño. Este despertar, de minúscula importancia en el campo de la visualidad general del cómic, es el elemento determinante de la soberbia presencia visual del paisaje onírico que hemos recorrido con nuestra mirada. Según, Benjamin, aquello que en el pasado tuvo forma de sueño -sueño del futuro diría Michelet, para quien cada época sueña con su futuro- es ahora nuestra realidad y, por lo tanto, el proceso por el que interpretamos nuestro pasado ha de ser el mismo

por el que se interpretan los sueños. Un proceso alegórico, en consecuencia.

Las imágenes documentales de Keiller en “London” y “Robinson in Space”, imágenes de una solidez pétreo, rodadas mediante una cámara inamovible, tienen la característica de esas viñetas finales del cómic de McCay. A través de las imágenes documentales, desciframos el sueño del pasado en el que estábamos viviendo sin saberlo, hasta que despertamos a través de la constatación dialéctica de que habíamos estado sumergidos en un sueño. La imagen documental se convierte, de esta manera, en imagen del consciente porque, como he dicho antes, alegoriza un proceso aleográfico, pero además es ella misma parte del sueño del que acaba de despertar.

El sueño, para Freud, es básicamente inextricable, como todo trabajo del inconsciente. Sólo podemos desentrañarlo a través del proceso de elaboración que sobre ese material primigenio establece el consciente en el momento de despertar. Esta segunda elaboración, alegoría de la primera que es inexpugnable, nos permite comprender no sólo las maquinaciones del sueño, sino también las de la vigilia, puesto

que el sueño, en última instancia, se refería al mundo del despertar, aquel en el que estamos situados sólo en el momento en que somos conscientes de estar contemplando un sueño. He aquí la esencia del documental, y no solamente de los documentales de Keiller.

Insiste Benjamin en algo crucial: «por lo tanto, recordar y despertar están muy íntimamente relacionados. El despertar constituye de hecho el giro dialéctico, copernicano, de la rememoración»<sup>6</sup>. Despertar significa, por consiguiente, recordar que se ha estado soñando, lo cual exige, según la analogía de Benjamin, que todo recuerdo sea a la vez recuerdo y consciencia de un sueño. Las imágenes documentales, por cuanto se refieren a un realidad estricta, son dispositivos que a la vez nos rescatan del sueño y nos introducen en el mismo. Al hacernos conscientes del sueño nos revelan también el ascendiente que el mismo tiene sobre la imagen que visualiza su despertar. Ello nos obliga a observar con atención las imágenes documentales para poner de manifiesto esta doble capa, ya que ninguna de ellas existe sin la otra y sólo ambas, actuando conjunta y dialécticamente, son plenamente efectivas.

Las imágenes, arquitectónicas y urbanísticas, que componen los films de Keiller son, por lo tanto, la contrapartida del posible relato que las hubiera justificado en un ámbito documentalista tradicional. Se presentan por ello fuera del tiempo, del tiempo del relato, pero no carecen de tiempo en absoluto, sino que lo continen en ellas mismas. El tiempo externo del relato se convierte en los films de Keiller en tiempo interno de las imágenes.

Las imágenes de Keiller están formadas por distintas capas espaciales, temporales, conceptuales. En primer lugar, el encuadre sitúa un determinado enclave arquitectónico en un contexto concreto que no debe confundirse con el contexto de la configuración, en el sentido de que una típica postal turística pretende englobar en una sola configuración el monumento y su contexto, con lo cual el valor de ambos se anula. Por el contrario, en los planos de Keiller, los elementos circunstanciales se añaden a la estructura alegórica del enclave arquitectónico concreto para inquietarlo con nuevas tensiones. Hay por lo tanto en el plano un tiempo histórico materializado en la arquitectura y acompañado por otros tiempos estéticamente menos relevantes

---

<sup>6</sup> Ibid.

(mobiliario urbano, carteles, etc.) que se acumulan a su alrededor. Todo ello culminado por el tiempo presente, fugaz, que penetra en el plano y se incrusta en la estructura del mismo a través de la composición de la cámara: éste es el único elemento en movimiento.



Sobre este entramado, la voz del cronista nos recuerda la presencia de la mirada de Robinson sobre la configuración. A la vez, su intervención sonora nos hace conscientes también de la presencia de su propia mirada de cronista y de la nuestra de espectadores. Ciertamente, a la postre, es el documentalista

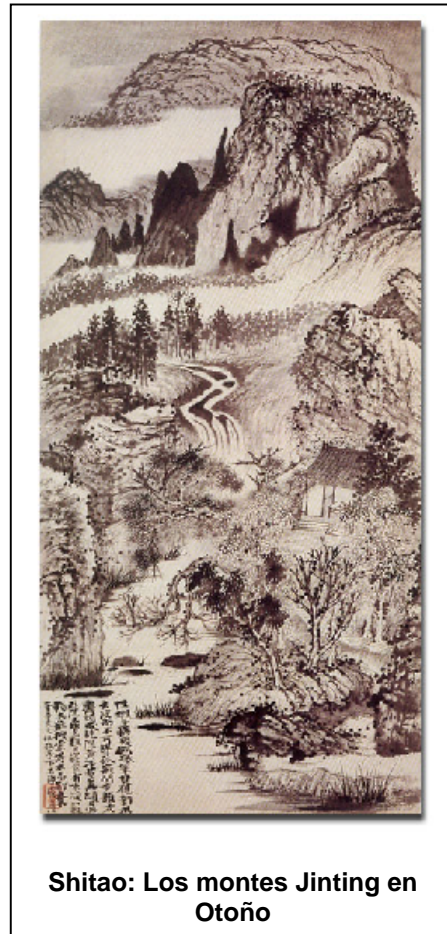
quien fija su mirada sobre el paisaje urbano, pero en este caso el cineasta tiene la habilidad de convertir el gesto fundacional en un crisol de miradas distintas que se superponen en la imagen, de la misma manera que en ella se superponen, como hemos visto, tiempos distintos. El hecho de que de estas presencias visuales sólo una tenga estrictamente voz no significa que la configuración no pueda considerarse polifónica. Quizá deberíamos acuñar el término “poliescópico” para calificar una construcción visual como la de las imágenes de Keiller, al que deberíamos añadir el concepto de “multitemporal” para señalar las diversas temporalidades que también las constituyen. Pero sólo en el caso de que seamos capaces de combinar estas dos características en un fenómeno común, quizá de carácter dialógico, podremos captar la verdadera complejidad de estas formaciones visuales.

La voz del cronista activa, pues, determinados recuerdos relacionados con el enclave en el que se fija la cámara (y con ella las diversas miradas que forman la enunciación): «Buscaba (Robinson) la situación de un recuerdo, la vivida rememoración de una calle de pequeñas factorías retrocediendo hacia un canal... Pero ya no existen, y ha adoptado el vecindario como lugar de ejercicios en paisajismo psíquico; merodeo y libre asociación»<sup>7</sup>. Este concepto de paisajismo psíquico al que

---

<sup>7</sup> London, (1.33, 1.34)

recurre el narrador es en este caso fundamental y corrobora lo que he propuesto hasta este momento, a saber, que la imagen documental de Keiller implica múltiples presencias espacio-temporales que se cambian con la articulación de diversas subjetividades, ya que todo ello no puede sino descomponer la materialidad objetiva del paisaje para convertirlo en una representación psíquica, si bien no de un psiquismo único, sino de aquel que proviene de una disposición intersubjetiva. Estaríamos ante configuraciones visuales análogas a las del paisajismo oriental clásico de maestros como Shitao, cuyos ojos se apoderan del mundo para transformarlo psíquicamente antes de devolverlo a la visión subjetivizado. Ahora bien, en el caso de Keiller el paisaje que se capta ya es en sí mismo heterogéneo y el acto de captación implica también una dialéctica compleja entre la técnica y lo real (el fenómeno de la imagen documentalista que he tratado antes) que hace que ya no sea el propio mundo externo y ajeno el que se halla en el inicio de la operación, sino una reconversión socio-cultural e histórica del mismo. Sólo si pensáramos en otro maestro aplicando sobre un paisaje de Shitao la misma operación hermenéutica que Shitao aplica sobre el mundo podríamos comprender el carácter de las imágenes de Keiller.



**Shitao: Los montes Jinting en Otoño**

En otro momento del film (London), esta visión del pasado que se incorpora al presente, y que podría considerarse el factor primordial del proyecto, se desdobra con una proyección del futuro sobre ese presente: «A un lado, Westminster, en el otro County Hall, la antigua sede del ayuntamiento de Londres, destinada a ser vendida pronto a un consorcio hotelero japonés, y el Hospital de St. Thomas, bajo la amenaza de clausura y absorción»<sup>8</sup>. Las imágenes de Westminster, County Hall y el Hospital St.

---

<sup>8</sup> London, (3.3)

Thomas, imágenes del pasado perennemente instaladas en el presente sobre el que destilan sus originarias emanaciones, se difuminan ante la perspectiva de una transformación radical, apocalíptica, a punto de producirse. Pasado, presente y futuro, cada cual con sus propias tensiones, se conjuntan pues en la imagen documental que es el resultado del juego de estas tensiones y que, a la vez, arroja sobre las mismas tres distintas miradas, por lo menos: la del cronista, la de Robinson y la nuestra de espectadores (si consideramos que la mirada de Keiller corresponde a la suma de la del cronista y la de Robinson, que no tiene por qué ser necesariamente así).

En otra ocasión, es el presente el que aparece sobre el pasado-futuro de la arquitectura: «El 10 de marzo no disponíamos a ir a Strawberry Hill. La casa de Horace Walpole, pero nos distrajeran los acontecimientos de Wandsworth Common... Una bomba había estallado a las siete y diez. Habíamos oído la explosión pero no nos habíamos dado cuenta de lo que significaba»<sup>9</sup>. La historia, en forma de acontecimiento, se inmiscuye en el entramado de tiempos cristalizados a través de la arquitectura: las bombas del IRA siembran el desconcierto en un Londres polisémico, multitemporal, híbrido con memorias diversas. Pero de la misma manera que el movimiento casual de los elementos que penetran en la imagen como presente estricto no desbaratan la delicada textura que crea Keiller, tampoco la potencia factual de los acontecimientos varían este paisaje. Las temporalidades que los films de Keiller ponen de manifiesto son de mucho más largo alcance.

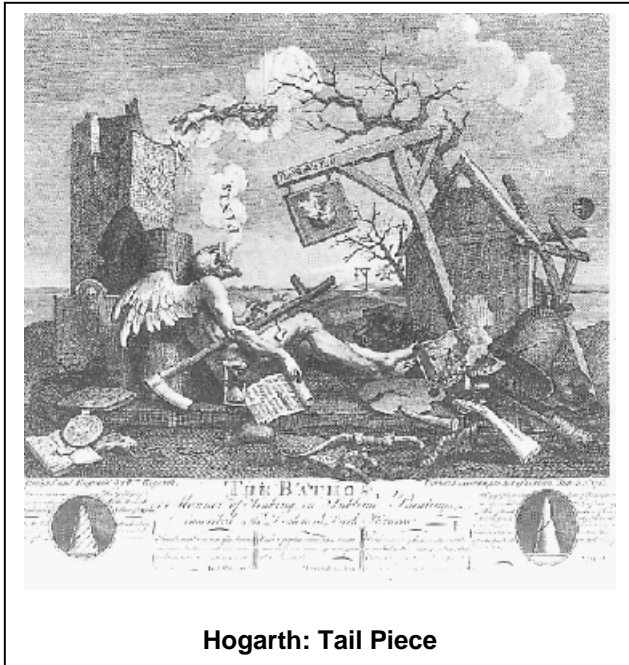
Los dos grandes paseos de Robinson por el paisaje urbano y suburbano del Reino Unido, objeto de la crónica del cronista que a su vez es objeto de la crónica documental de Keiller, tienen dos caracteres emocionales distintos. El primero, “London”, está presidido por un marcado tono melancólico, puesto que se apresta a recuperar el pasado desde un presente sin cualidades. El segundo, “Robinson in Space” desprende, por el contrario, un tono crecientemente apocalíptico, puesto que, de hecho, ya no contempla el pasado, sino el futuro de ese pasado. La antigua arquitectura sobre la que se posaban los fantasmas del ayer, aquella que arrojaba sobre el presente la luz de su configuración alegórica de carácter sintomático, se ha transformado radicalmente. Ahora el paisaje está compuesto por formaciones sin pasado pero llenas de un futuro

---

<sup>9</sup> London ((2.3, 2.4)

inquietante: factorías, puertos, carreteras, signos desperdigados por el terreno de un apocalipsis ya sucedido.

Las relaciones entre la voz en off y las imágenes documentales, tanto en los films de Keiller como en cualquier otro documental, dan lugar a la confluencia de una serie de ritmos durativos distintos que añaden un factor más a la posible complejidad



Hogarth: Tail Piece

temporal de los mismos. La fenomenología de la *voice over* en el documental resta en gran medida por estudiar y cae de lleno en el equivalente fílmico de lo que Mitchell denomina *imagetext* y Wagner *iconotext*<sup>10</sup>, es decir el resultado de combinar las fenomenologías de la imagen y el texto en un solo conjunto y que, en el cine, equivaldría a las hibridaciones entre imagen y sonido discursivo: de hecho, Mitchell define los iconotextos

como «complejas intersecciones de representación y discurso»<sup>11</sup>. Es decir, algo que conviene analizar especialmente en relación a la forma cinematográfica del ensayo. En el caso de Keiller, el fenómeno es aún más característico por el hecho de que la voz en los films del documentalista británico tiene el carácter aforístico que hemos mencionado y que la imagen, por su parte, se presente a través de una básica inmovilidad. Ello hace que la comparación de los planos con los iconotextos o las imágenestexto se más efectiva. Ejemplos de estas configuraciones los encontramos en los grabados de Hogarth o en los poemas ilustrados de Blake, en ambos casos imagen y texto configuran estructuras equiparables a las de la imagen y la voz en el documental y

<sup>10</sup> Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, y Wagner, Peter, *Reading Iconotexts*, Londres, Reaktion Books, 1995.

<sup>11</sup> Ob. Cit., p. 327.

especialmente a la relación que ambas tienen en el film-ensayo. Ello nos permite encarar la necesaria discusión del apriorismo fundado en las apreciaciones de Bazin sobre los films-ensayo de Marker que todavía perduran: a saber, que en el film ensayo el montaje va del oído al ojo, cuando lo que hay en este tipo de cine no son privilegios sino conglomerados.

Si el conocimiento conserva siempre la marca de lo omitido, si en el saber hay siempre el trazo de lo que ese saber desprecia, el acto complejo del film-ensayo pretende poner de relieve y subsanar esta circunstancia. Hay en todo film-ensayo un intento de cerrar la herida que supone la ausencia inconsciente de una parte del saber que se pretende mostrar, el cual es, por definición, siempre incompleto. Este ejercicio de sutura se pretende conseguir, paradójicamente, a través de aceptar como viable la incierta región que aparece cuando el tiempo y el espacio como entidades fundacionales de lo real ha sido destruidos y sólo quedan sus restos, las ruinas de un mundo desaparecido del que sólo nos llegan sus destellos.

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.