

Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra.
Departamento de Proyectos Periodísticos, Universidad de
Navarra. 31080 Pamplona. España.

Profesor de Comunicación Audiovisual. Facultad de
Comunicación de la Universidad de Navarra.

La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual

The Thinking Image. Towards a Definition of the Film- Essay

RESUMEN: el presente artículo pretende analizar las claves esenciales –históricas, retóricas y de género– que caracterizan a un tipo de texto audiovisual que cuenta con una escasa tradición cinematográfica. El ensayo filmico propone un discurso personal y asistemático que –a través de elementos como un estilo marcado, un montaje visible que privilegia la palabra o la inserción filmica del autor– va construyendo su reflexión en las imágenes, representando así el camino del pensamiento trazado.

Palabras clave: film-ensayo, ensayo, cine, documental, fronteras, ficción, realidad.

ABSTRACT: This article examines the key features –historical, rhetorical and related to genre– that characterizes one kind of audiovisual text with scarce cinematographic tradition. The film-essay proposes a personal and non-systematic discourse, using different tools: a personal style, a visible editing that privileges the word, or the filmic presence of the author. In this way, the film essayist builds its reflection inside the images, putting forward his/her way of thinking.

Key Words: Film-Essay, essay, cinema, documentary, boundaries, fiction, factuality.

El ensayo audiovisual es un género que cuenta con escasas películas adscritas a sus planteamientos, en contraposición con la fecunda tradición literaria de la que parte. Estas raíces comunes hacen que la relación entre Bacon y Berliner o entre Ganivet y Patino aparezcan cercanas: comparten numerosos mecanismos retóricos, estructurales y de disposición teórica. El ensayo permite elaborar una forma artística que conserva una poderosa vertiente filosófica, que faculta para pensar ideas y exponerlas de forma personalizada y asistemática. Supone un camino de búsqueda intelectual que muestra la especulación durante su génesis, con sus limitaciones, alejado de la rigidez de un sistema filosófico. Propone una forma adecuada para el cine por su hete-

rogeneidad y apertura formal, capaz de combinar diversos elementos que, por las potencialidades del montaje cinematográfico, pueden alcanzar cotas muy sugestivas para la expresividad del juicio personal del autor sobre los más diversos temas. Y todo ello lo realiza desde una perspectiva argumentativa cosida a la realidad, que asume un discurso estilizado como método para organizar el propio pensamiento y darlo a conocer en su singularidad.

Existen pocos investigadores que hayan intentado definir el ensayo cinematográfico y ninguno ha elaborado una lista exhaustiva de los autores que lo han cultivado. Además, para acrecentar la indefinición, no se ponen de acuerdo entre ellos sobre qué es exactamente un ensayo fílmico. Por ello, en esta aproximación teórica nos apoyaremos en las muchas indagaciones en torno a la modalidad literaria, extrapolando sus características y aplicándolas al cine¹. Estableceremos el análisis del ensayo audiovisual según las directrices recién marcadas en esta introducción: comenzaremos dibujando un breve repaso histórico de las manifestaciones cine-ensayísticas. Después nos detendremos a analizar los diferentes aspectos que definen el ensayo audiovisual: su acotación como género, la simultaneidad de la creación fílmica y filosófica, la amalgama entre el pensamiento y el yo, y, por último, una serie de consideraciones retóricas sobre sus particularidades².

1. Panorama histórico del ensayo audiovisual

El ensayo audiovisual bebe, como otras expresiones fílmicas, de la influencia literaria. Una tradición en la cultura occidental que se remonta a los textos sofisticados del siglo V a.C., a Gorgias, a Dión Crisóstomo, a Cicerón y Séneca o a Plutarco. En la era moderna, la referencia central del ensayo es Montaigne, del cual asumirán su concepción autores como Bacon y, en el siglo XVIII, hombres como Voltaire, Defoe, Steele y Addison. En Es-

¹ Este artículo es parte de una investigación más amplia en la que se han estudiado los trasvases entre lo real y lo ficticio en diferentes tipos de discurso cinematográfico. Cfr. GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum, *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo*, tesis doctoral inédita, Universidad de Navarra, Pamplona, 2005.

² Conviene aclarar, antes de abordar este estudio, que partiremos de la identificación entre ensayo realizado en cine y hecho en vídeo, puesto que ambos comparten la mayoría de sus características. Sus diferencias radican en cuestiones secundarias para la recepción de la obra, como son las condiciones de producción y el soporte de la imagen.

paña, esta veta se desarrolló en la edad contemporánea (con la excepción de Fray Antonio de Guevara), en la obra de autores como Ganivet, Unamuno, Ortega o Marías, por citar algunos de una larga lista³.

En el universo audiovisual, la parvedad de títulos⁴, la dificultad para concretar la forma ensayo y su cercanía a otros textos que se mueven en el ámbito de la no-ficción complica la tarea de recopilar una historia del ensayo fílmico. Román Gubern considera a Christensen el pionero del ensayo con su *Brujería a través de los tiempos* (1922)⁵. Josep María Català retrasa el inicio fílmico del género: se pueden rastrear antecedentes en la obra de Welles con proyectos perdidos como *Hello Americans* o *Ceiling Unlimited* y en films televisivos como *Portrait of Gina* e *It's All True*, así como en el Rosellini de *Viaggio in Italia* (calificado por Rivette como “ensayo metafísico”)⁶. El director italiano no ahondó en esa veta de articular sus diferentes materiales de manera ensayística, algo que sí desarrolló Welles en *F for Fake* (1975) y *Filming Othello* (1978). La primera película construye un *fake* donde Welles guía al espectador por su engaño y va dejando rasgos biográficos y meditativos que le otorgan a la obra la categoría de ensayo fílmico. La reflexión se produce en las imágenes y a través de ellas. *Filming Othello* revisa la tragedia que intentó adaptar al cine sin éxito. Como dice Lopate, la película se encierra en una corriente ensayística y metacinematográfica que da vida “a la Película que Pudo Haber Sido, o Fue, o Aún Podría Ser”⁷. *Filming Othello* nos mues-

³ Para un repaso histórico del ensayo en general, véase GARCÍA GUAL, Carlos, “Ensayando el ‘ensayo’: Plutarco como precursor”, *Revista de Occidente*, n.º 116, enero, 1991, pp. 25-42; y ARENAS, María Elena, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997, pp. 49-85. Una panorámica del género se puede consultar en MARICHAL, Juan, *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Alianza, Madrid, 1984.

⁴ Para Lopate, esta escasez se debe a varias razones: la complicación de la cámara, por su naturaleza, para registrar pensamientos, la intransigencia del público ante una saturación de palabras, la poca comercialidad de películas tan personales e intelectuales o, por último, las trabas que un proceso colectivo y caro como el cine impone a un autor que pretenda crear un discurso de estas características. Cfr. LOPATE, Philip, “In the Search of the Centaur”, en WARREN, Charles (ed.), *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*, Wesleyan University Press, Hannover and London, 1996, p. 266.

⁵ Cfr. GUBERN, Román, “Cien años de cine”, en *Historia general del cine. Volumen XII: el cine en la era audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 278.

⁶ Cfr. CATALÀ, Josep María, “El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva”, *Archivos de la Filmoteca*, n.º 34, febrero 2000, p. 80.

⁷ LOPATE, Philip, *op. cit.*, p. 257. Las mayúsculas proceden del original en inglés.

tra a un Welles que, sentado junto a la moviola, va meditando el proceso creativo mientras la obra de Shakespeare se complementa con algunas escenas del metraje original de *Othello* o de la presentación que el director hizo ante un auditorio en Boston. En esta misma línea metafílmica podemos identificar un ensayo de Pasolini a propósito de la intención de llevar a la pantalla un mito griego: *Notes Toward an African 'Orestes'* (1970). El director italiano enlaza los pensamientos políticos sobre África con las preocupaciones estéticas sobre qué actores le darán vida, la música adecuada, la planificación. La película se enriquece con conversaciones en grupo de ciudadanos africanos aunque, como afirma Lopate, queda lastrada por su excesivo apego al escaso metraje disponible y por la falta de profundidad expositiva del pensamiento propio de Pasolini⁸.

A pesar de contar con tan ilustres visitantes, la concepción de este tipo de texto no alcanzó toda su potencialidad hasta el desarrollo de la obra de Chris Marker, el autor más comprometido con el género⁹. Ya su primer film, *Lettre de Sibérie* (1958), fue etiquetado por Bazin como un ensayo. La película traza una crítica formal y reflexiva en torno a la supuesta objetividad de las imágenes documentales. En otras obras ha rondado los límites entre documental y ensayo (como su celebrada *Le Joli Mai*, de 1963), pero destacan dos films donde ha entrado de lleno en lo que entendemos como cine-ensayo: *Le mystère Koumiko* (1965) nos enseña una relación entre el cineasta y una joven que le conduce a una reflexión sobre el pasado y la memoria; *Sans Soleil* (1983) propone un viaje físico y emocional por diversas geografías y recuerdos colectivos, con una potente y elegante composición verbal que ha llevado a Lopate a considerarla como una obra canónica, la pieza maestra del ensayismo cinematográfico.

Durante los años en los que Marker comienza su actividad fílmica, se pueden recordar ejemplos de películas admisibles en los lindes del cine-ensayo. El espeluzante mediometraje *Noche y Niebla* (Alain Resnais, 1955), tradicionalmente categorizado como documental, puede incluirse en el ca-

⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 257-258. De similar factura metacinematográfica es la *Entrevista* que Fellini rodó en 1987. Se trataba de una falsa entrevista –que incluye recuerdos ficcionalizados representados por actores– que daba pie al realizador italiano para repasar su cine y la historia de los estudios Cinecittá. A pesar de su halo ensayístico, el film cuenta con demasiados segmentos ficticios como para ser considerada como un auténtico ensayo cinematográfico.

⁹ Una muestra evidente de lo poroso del concepto del cine-ensayo es que Josep María Català, por ejemplo, difiere de este juicio al calificar las obras de Marker: objetos que, únicamente, bordean el género, “*films d'écriture* cuyo flujo de imágenes se amolda a la sinuosa disposición de una voz en *off* de carácter intensamente evocativo”. CATALÀ, Josep María, “El film-ensayo: la didáctica...”, *op. cit.*, p. 84.

non ensayístico. La potencia desgarradora de las imágenes recuperadas del holocausto se mezcla con el viaje a las ruinas de la tragedia. La visita filmada a un campo de concentración se armoniza con una voz (la del propio director) que se pregunta poéticamente por lo sucedido, proyectando así su reflexión personal¹⁰.

Cercano intelectual y estéticamente a Resnais, nos encontramos a otro director que se ha movido por las fronteras del ensayismo fílmico: Jean-Luc Godard. Éste y Marker son los directores más citados en la investigación académica en torno a este asunto¹¹. No resulta fácil incluir muchas de las películas de Godard en el exiguo canon del género, pero sí admitimos que muchas de las obras del francés, como analiza Liandrat-Guigues, crean a través del contraste de imágenes, sonidos e ideas “una forma que piensa”, genera conocimiento y resulta propia del cine¹². Los límites no se muestran cristalinos en una obra tan compleja y fronteriza como la del *auteur* galo, pero se pueden considerar ensayos diversas películas suyas. *Lettre à Jane* (1972, en colaboración con Gorin) realizada casi íntegramente a base de fotos fijas que cobran nuevos significados –una crítica al compromiso político de Jane Fonda– al colisionar con la reflexión del *off*. *Ici et ailleurs* (1976, también con Gorin) se articula a través de dos voces que esbozan su pensamiento sobre la imposibilidad de una aproximación fílmica a la lucha palestina, en un ejercicio que Lopate ha calificado como una “experiencia cubista de lenguaje”¹³. Desde una perspectiva más metacinematográfica, *Scénario du film ‘Passion’* (1982) utiliza la técnica welliesiana de *Filming Othello* para reflexionar sobre el propio celuloide y los problemas surgidos en la adaptación que el propio Godard hizo en *Passion*, ese mismo año. Con el equipaje de estos ensayos a su espalda, el director francés acometió a finales de los ochenta su más reconocido y ambi-

¹⁰ En el resto de la obra de Resnais, no de forma tan clara, se pueden vislumbrar elementos ensayísticos, puesto que obras como *Hiroshima mi amor* (1959), *El año pasado en Marienbad* (1961), *Muriel* (1963), *Providence* (1967) o *Mi tío de América* (1980) combinan narración y reflexión, en algunos casos con propuestas verdaderamente anti-naturalistas, pero aún insertas claramente en el terreno de la ficción.

¹¹ Dada su importancia en el ensayismo, Didier COUREAU ha aventurado una poética fílmica de ambos autores en su artículo “Poétique filmique de la noosphère”, en LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, y GAGNEBIN, Murielle (eds.), *L'essai et le cinéma*, L'or D'Atalante, Champ Vallon, Seysell, 2004, pp. 217-226.

¹² Cfr. LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, “Une forme qui pense”, en *L'essai et...*, pp. 193-200.

¹³ LOPATE, Philip, p. 256.

cioso proyecto: *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Ahí nos presenta una reflexión-collage que hermana sus pensamientos sobre el cine y la representación, fragmentos de películas antiguas, rótulos, sonidos, noticiarios... toda una mixtura que forja un complejo ensayo audiovisual sobre el cine, donde por fin parece poner en práctica su deseo interdisciplinar tantas veces citado: “Es como si yo quisiera un ensayo sociológico en forma de novela y, para hacerlo, no dispusiera más que de notas musicales”¹⁴.

En Francia, al margen de un cine de autor con cierto nombre comercial, hay diversos directores que se han adentrado en el terreno del ensayo en el celuloide. El ya citado Gorin trabajó el formato con un estilo bastante personal en *Poto and Cabengo* (1979) y *Routine Pleasures* (1986). La primera hace referencia al nombre de dos niñas que han inventado las reglas de un lenguaje propio, con lo que vehicula, por medio de una voz auto-paródica con constantes dudas metafílmicas, una meditación sobre cómo adquiere el hombre el lenguaje, rasgo esencial de su humanidad. Con una mayor introversión, *Routine Pleasures* asocia dos temas que, en principio, carecen de nexo: los aficionados a los trenes de juguete y el metraje de archivo del crítico y pintor Manny Farber. Desde un ángulo diferente la humanista Agnès Varda ha ambientado un ensayo en el mundo rural francés: *Los espigadores y la espigadora* (2000), una obra que, insólitamente, alcanzó las pantallas comerciales con relativo éxito. Varda interfiere con su voz y sus apreciaciones en un documento que recoge la vida en el campo. Esta premisa le sirve para cavilar sobre la sociedad consumista, la simplicidad de la vida o, incluso, lo que constituye el arte. Aún en el ámbito francófono, podemos destacar también a Alain Cavalier, por ejemplo, en *Vidas* (2000), o al galo-chileno Raoul Ruiz, quien cuenta, dentro de su ingente obra, con varios films de corte ensayístico.

En Estados Unidos, Lopate resalta la labor de Ralph Arlyck, a quien sitúa a la altura de Marker. Con un estilo más neutro, menos elegante en el uso de la voz en *off*, el ensayismo de Arlyck proporciona un buen ejemplo en *An Acquired Taste* (1981), una reflexión irónica, crítica con el sueño americano, que escoge como objeto de análisis un grupo de personas que aspiraban al éxito y han quedado reducidos a un mudo fracaso. *Current Events* (1988) nos enseña cómo un antiguo hippie, contestatario en los sesenta, vive los problemas que acechan al mundo veinte años después. Arlyck aprovecha ese personaje como enganche para reflexionar sobre el paso de la

¹⁴ Citado en CATALÀ, Josep Marfà, “El film-ensayo: la didáctica...”, p. 79.

conciencia social a la acción. Craig Baldwin, un autor sarcástico, referencia del cine de metraje encontrado, se sirve de celuloide rodado por otros para trabajar en los confines del ensayo. Películas como *Wild Gunman* (1984) o *Tribulation 99: Alien Anomalies Under America* (1992) constituyen ensayos-collage que reutilizan materiales y alumbran un discurso de contestación y denuncia políticas o sociales al tiempo que meditan sobre la potencia semántica de la imagen.

Entre la tradición germana (Bitomsky, Kluge y Syberberg), destaca el cineasta Harun Farocki, quien demuestra interés por la memoria y la mirada cinematográfica ante ella. Así, en films como *Imágenes del mundo y epitafios de guerra* (1988) indaga en el espionaje, la fotografía y los campos de concentración; o en *Videogramas de una revolución* (1992) utiliza material de archivo para reflexionar sobre la banalización de los medios y la historia tomando como disculpa la caída del comunismo en Rumanía.

El ensayismo más explícitamente autobiográfico determina una rama con entidad propia en el género. Desde una perspectiva tan lúdica como la de Baldwin pero menos sarcástica, el estadounidense Alan Berliner demuestra su preocupación por los temas de la identidad y el pasado. Su última película hasta el momento, *The Sweetest Sound* (2000), presenta con un estilo desenfadado un discurso intelectual acerca de la identidad personal¹⁵. En este ámbito también podrían incluirse otros cineastas –como Su Friedrich o Vernalyne Green– que emplean la memoria familiar como camino para elevar una reflexión biográfica.

A este somero inventario es preciso sumar el trabajo de unos pocos cineastas españoles que han transitado el campo del film-ensayo, desde un ángulo propio. La difícilmente clasificable película de Guerin *Tren de sombras* (1997) puede considerarse ensayística en la medida en que propone una meditación muy personal sobre las posibilidades del propio cine, la naturaleza de la imagen y las fronteras entre la realidad y la ficción¹⁶. La ausencia de la voz del autor (o de un diálogo que haga esa función de forma subsidiaria) y el juego constante de falsificación documental y ficcionalización pueden restarle validez como texto ensayístico, aunque sí mantiene una potente re-

¹⁵ Puede encontrarse un estudio detallado de la obra de Berliner en CUEVAS, Efrén, y MUGIRO, Carlos, *El hombre sin la cámara: el cine de Alan Berliner/The Man Without the Movie Camera: the Cinema of Alan Berliner*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2002.

¹⁶ Cfr. CUEVAS, Efrén, “En las fronteras del cine aficionado: *Tren de sombras* y *El proyecto de la bruja de Blair*”, *Comunicación y Sociedad*, vol. XIV, n° 2, 2001, p. 21.

flexión vista desde un yo –con sus dudas y especulaciones– que hace presente su personalidad a través del montaje. Por último, en el cine-ensayo español se eleva la figura de Martín Patino, con obras como *Madrid* o *La seducción del caos*, donde usa los mimbres aparentes de la ficción para delimitar sus inquietudes acerca de la representación y sus problemas¹⁷.

2. Rasgos definitorios

Muchas de las características que trazaremos para definir esta práctica son legado del tipo de texto literario, puesto que, aparte de una mayor producción, la literatura académica se ha ocupado de esa modalidad discursiva con más atención que las escasas investigaciones sobre el ensayo audiovisual. Ante la escasez sistemática al aplicar al celuloide esta noción, hemos optado por desarrollar una serie de categorías y definiciones que sirvan para enmarcar correctamente este fenómeno. En primer lugar, dada la disparidad de criterios, apostaremos por enmarcar el ensayo como un tipo de texto propio del género argumentativo, diferenciándolo de modalidades fílmicas con las que se suele confundir. A continuación, analizaremos los rasgos que singularizan al ensayo cinematográfico: un discurso que une el yo y el pensamiento, alejado de la noción de sistema y que se nos enseña *haciéndose*. Para terminar, nos detendremos en algunos aspectos retóricos: cierta voluntad de estilo, un uso del montaje que devuelve el valor a la palabra hasta el punto de privilegiarla sobre la imagen, la utilización de variados recursos metaficticios y, por último, el activo papel desarrollado en el discurso tanto por el autor como por el espectador.

2.1. Delimitación genérica

La palabra “ensayo” se ha usado como cajón de sastre donde colocar textos y films heterogéneos, con la única condición de que contuvieran cierta

¹⁷ Para un somero análisis de los mecanismos reflexivos expuestos en *La seducción del caos*, cfr. GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum, “El cine a través del espejo: la metaficción en *La seducción del caos*, de Martín Patino”, en BANÚS, Enrique, y ELÍO, Beatriz (eds.), *Actas del VII Congreso Cultura Europea: Pamplona 23-26 de octubre de 2002*, Pamplona, Aranzadi, 2002, pp. 1477-1489.

reflexión intelectual. Tanta ligereza y abuso en la utilización del término ha desvanecido sus contornos, hasta el punto de que ni siquiera el lector y espectador culto lo identifica con nitidez. Ante la indefinición terminológica, no resulta ocioso detener la vista brevemente en la etimología de la acepción “ensayo”¹⁸. Desde el punto de vista semántico un ensayo es una prueba, un intento. Como reseña María Dolores Picazo, en el contexto francés donde introdujo el término Michel de Montaigne, el vocablo significaba “ejercicio, preludio, prueba, tentativa, tentación; y ‘ensayar’: tantear, verificar, probar, experimentar, inducir a tentación, exponerse al peligro, correr un riesgo”¹⁹. Lo que entendemos desde Montaigne como ensayo –cuyo significado permanece aún reconocible en cine– conjuga la idea de prueba con la de ejercicio, es decir, una tentativa que nos muestra al autor en constante aprendizaje, en el momento de experimentar. Este término se generalizó por Europa –primero en Francia, después en las letras inglesas– durante el siglo XVII, pero no llegó a España hasta doscientos años más tarde, cuando A. Anaya lo usó para referirse a una modalidad literaria y comenzó a extenderse su uso –incluso de forma retroactiva, como indica Marichal²⁰, para obras que originalmente no se tildaron como tales–.

Liandrát-Guigues ha revelado que en el mundo cinematográfico la palabra “ensayo” se aplicó en los años veinte al cine de Eisenstein y, en los cuarenta, a la obra de Hans Richter²¹, aunque sin las implicaciones que el término adquiriría a partir de los sesenta. La voz “ensayo” también fue usada por André Bazin en 1958, al calificar la *Lettre de Sibérie* de Marker como “ensayo documentado mediante film”, en una noción más cercana a la que entendemos hoy. Román Gubern, en 1969, se apropió del término para referirse a la película de Godard *Dos o tres cosas que sé de ella* y Richard Wilson denominó así los últimos films de la obra de Orson Welles (*F for Fake, Filming Othello*); incluso el propio director estadounidense había justificado la

¹⁸ Para más información a este respecto, cfr. ALVAR, Manuel, “Historia de la palabra ensayo”, en ALVAR, Manuel et. al., *Ensayo*, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1977, pp. 13-43.

¹⁹ PICAZO, María Dolores, “Introducción”, en MONTAIGNE, Michel de, *Ensayos I*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 25.

²⁰ Cfr. MARICHAL, Juan, *op. cit.*, p. 14. Algo similar decía uno de los grandes ensayistas de la historia, Bacon, al afirmar que “la palabra es nueva, pero el contenido es antiguo”, refiriéndose a semillas ensayísticas en escritos romanos (citado en ARENAS, María Elena, *op. cit.*, p. 50).

²¹ Cfr. LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, “Un art de l’équilibre”, en *L’essai et...*, p. 8.

enrevesada estructura de su *F for Fake*, aduciendo que se trataba de un ensayo. Sea como fuere, la investigación académica ha actuado *a posteriori* y ha comenzado a atribuir la etiqueta a varias cintas que, en su estreno, se recibieron como documentales o films de vanguardia. La “marca” se ha generalizado desde la eclosión del documental y los canales temáticos, con la consecuencia de dejar las prácticas de film-ensayo en un terreno difícil de delimitar por su heterogeneidad y su realidad multiforme.

Los estudiosos no se ponen de acuerdo sobre si se trata de un género (Luckács, Aullón de Haro), un espacio creativo (Picazo), una tendencia (Renov), un modo de conocimiento (Jarauta) o una clase de textos (Arenas). Quien más claramente ha estudiado este problema taxonómico para la literatura, y con quien coincidimos en su apreciación, ha sido María Elena Arenas. Para esta investigadora, el ensayo constituiría una “clase de textos” englobable dentro de una cuarta categoría genérica natural: la argumentación²² (siendo las otras tres la lírica, la épica y el drama). Ésta acoge toda la producción textual –literaria o no literaria, en prosa o en verso– de contenido predominantemente reflexivo, algo que por su amplitud requiere una escala de “literariedad” que diferencie las clases de textos más artísticos de aquellos que resulten más informativos. Dentro de la argumentación se incluyen diversas clases de textos: el ensayo, la glosa, el tratado, el discurso, la epístola, el diálogo o la miscelánea, entre otros. Los escritos que se adscriben a cada clase lo hacen merced a una constitución histórica que ha ido desarrollando una convención en una comunidad cultural o social y al funcionamiento pragmático de un conjunto de reglas sintácticas, estilísticas o estructurales legitimadas por la tradición literaria y compartidas por todos los textos que así se etiquetan²³. Aun así, la dificultad para incluir determinadas prácticas discursivas bajo el marbete de la clase de texto “ensayo” proviene de su diversidad en los temas y la elasticidad de su forma. Estas limitaciones a la hora de categorizar suponen, como se verá, dos de las características esenciales de los textos ensayísticos, constitutivas por tanto de su práctica.

Nosotros hemos enmarcado el ensayo según la taxonomía de Arenas, a pesar de que ciertos autores no participan de este encuadramiento genérico. Para Luckács –quien estableció la primera gran reflexión del género en su capítulo “Sobre la esencia y forma del ensayo”– es un género artístico que

²² Cfr. ARENAS, María Elena, *op. cit.*, p. 26.

²³ Cfr. ARENAS, María Elena, *op. cit.*, p. 21.

“se enfrenta con la vida con el mismo gesto que la obra de arte”²⁴. Para Pícazo se trata de un espacio literario indefinido que queda aplastado entre la autobiografía y el discurso especulativo²⁵. Aullón de Haro, por su parte, propone un Sistema Global de Géneros²⁶ en el que incardinar el ensayo. En este sistema, siguiendo a Hegel, divide inicialmente los géneros en prosaicos y poéticos y desdobra los primeros –en los que “la realidad es considerada según una conexión de tipo racional”²⁷– en dos segmentos: los ensayísticos (ideológico-literarios) y los científicos (técnico-formales). Obviamente, los textos específicamente ensayísticos se ubican en el centro mismo de los géneros ensayísticos, que cuentan con algunos subgéneros más cercanos a lo científico (como el discurso, el informe o el artículo) y otros más escorados hacia lo artístico y la importancia del tema (la autobiografía, el libro de viajes, la confesión, el diario, la biografía o la utopía)²⁸.

En el ámbito cinematográfico, el film-ensayo cuenta con los mismos problemas de delimitación, puesto que reúne aspectos experimentales, documentales y del cine de ficción. Su confusión con el documental performativo, las películas de montaje o la vanguardia fílmica han generado desconcierto a la hora de etiquetar ciertas obras. Al igual que sucede en el campo literario, hay quien niega al cine-ensayo la categoría de género o estilo dada su poliformidad y maleabilidad. Algunos autores han intentado determinar los confines del género. Philip Lopate ha esquematizado cinco cualidades imprescindibles para calificar a un film como ensayo y así evitar confusiones: presencia de la palabra, representación de una perspectiva o voz única, intento de averiguar algo sobre un problema, punto de vista per-

²⁴ LUCKÁCS, Gyorgy, *El alma y las formas*, Grijalbo, Barcelona, 1975, p. 38.

²⁵ Cfr. PÍCAZO, María Dolores, *op. cit.*, p. 17.

²⁶ Cfr. AULLÓN DE HARO, Pedro, *Teoría del ensayo*, Verbum, Madrid, 1992, p. 98.

²⁷ *Ibid.*, p. 102.

²⁸ Entre todo este conjunto de textos, la longitud es uno de los aspectos que dificulta la demarcación del ensayo. Según Aullón de Haro, el tratado es más largo que el ensayo y el poema puede ser mínimo. Así mismo, un ensayo breve es un artículo y un ensayo más largo adquiere la categoría de libro. Català añade a esta distinción la sugerencia de que el ensayo permanece vivo y no concluso, mientras que el tratado se presenta cerrado y unívoco. Bense también atendió a esta diferencia entre ensayo y tratado, aduciendo que el primero no es científico; el tratado, por el contrario, es “donde se define la ciencia como suma, como sistema de afirmaciones axiomático-deductivas sobre un ámbito bien determinado”. Esto no quiere decir que no exista el ensayo científico, pero en este caso la ciencia objetiva es “el tema de reflexión crítica” del ensayista. Cfr. AULLÓN DE HARO, Pedro, *op. cit.*, p. 48.

sonal y lenguaje elocuente. Sin embargo, estas características parecen mejorables en su matización; el propio Lopate se da cuenta de la mayor objeción a su sistema: que ninguna se refiere al tratamiento de imágenes, algo que define lo audiovisual²⁹. José Moure, por su parte, propone una metodología que lo defina por defecto. La calificación de ensayo fílmico se aplicaría a aquellas obras que no cuentan con límites concretos, que carecen de un estilo retórico o comunicativo predefinido, donde no todo es reducible a la práctica de montaje aunque ésta sea esencial y, por último, que no poseen un procedimiento de creación prototípico (como el que define, por ejemplo, a las películas de montaje). Él mismo asume los problemas de la vaguedad de esta tesis y acaba proponiendo una definición de mínimos, donde no haya más excepciones que normalidades³⁰.

Los problemas definitorios de Moure y Lopate muestran que no resulta fácil dar con ejemplos cinematográficos de cine-ensayo puro; sucede con más asiduidad el hecho de que un ensayo se incube en un género para así poder reflexionar sobre él (como ocurre en *Lettre de Sibérie* con respecto al documental). También puede darse el caso, como apunta Català, de que surjan fragmentos ensayísticos en películas de ficción de autores como Godard, Wenders o Resnais³¹. A pesar de estas fusiones con otros géneros o modos fílmicos, se puede separar de otras manifestaciones con las que a veces se le confunde. En su repaso histórico, Lopate hace referencia a diversos directores que bordean el cine-ensayo o entran puntualmente en él en algunas de sus obras sin comprometerse realmente con la modalidad. Para este autor constituyen simples “aclarados de garganta ensayísticos” que pretendían “cuestionar la validez de la voz autorial individual”, como ocurre en los metrajes encontrados de autores como Chile, Dunphy y Thatcher. De igual modo, se confunden con el ensayo los *text-films* performativos sobre el colonialismo o la opresión de la mujer que levantó Trinh T. Minh-Ha en *Reassemblage* (1982) y *Surname Viet Given Name Nam* (1989) o las obras en vídeo de Fagin y la pareja Halleck-McCall. En estos casos se trata de películas documentales que cuentan con una elevada reflexión intelectual, pero esa cualidad no necesariamente los convierte en ensayos, puesto que carecen de “lo que realmente piensan [los autores] sobre la materia que han elegido”.

²⁹ Cfr. LOPATE, Philip, *op. cit.*, p. 245-247.

³⁰ Cfr. MOURE, José, “Essai de définition de l’essai au cinéma”, *L’essai et...*, p. 36.

³¹ Cfr. CATALÀ, Josep María, “El film-ensayo: la didáctica...”, p. 83.

De los subgéneros fronterizos, Lopate también desecha la mayoría de films de *collage* por carecer de trama y no mostrarnos las meditaciones del autor. Excluye, por ejemplo, *Privilege* (1990), un fragmentario y multiformato *collage* de Rainer, porque “una cacofonía de voces y discursos”, sin trama, no se adecua al ensayo. Y también deja fuera del canon –admitiendo, eso sí, segmentos ensayísticos– la obra de Jost (*Speaking Directly: Some American Notes*, 1972-1974) por la vaguedad de sus juicios³².

En este desconcierto genérico, durante años se clasificó al ensayo como una modalidad particular de documental. Sin embargo existe una reconocible línea divisoria que los separa: en el film-ensayo, el trabajo fílmico no parte de la realidad, sino de representaciones sonoras y visuales –dependientes de su contrato con lo real– que se amalgaman dejando visibles las huellas de un proceso de pensamiento, “estableciendo el proceso de reflexión justamente en las imágenes”, jugando con sus tensiones³³. Este juego provoca que el ensayo se mueva en una zona indeterminada entre la no- ficción y la ficción, llegando a hacer de esa mezcla entre realidad y creación discursiva el objeto de su meditación fílmica. Weinrichter, por su parte, atina en la sutil línea que segrega al ensayo de una de las modalidades cercanas del documental, el performativo³⁴: “El modo performativo ha traído un nuevo énfasis en lo expresivo y lo retórico, y en lo que Nichols llama el conocimiento encarnado. Pero performativo no se corresponde a ensayístico (es condición previa, pero no suficiente) porque hablar desde la subjetividad no equivale a establecer una reflexión y a construir un discurso en el que el ensayista ten-

³² Cfr. LOPATE, Philip, *op. cit.*, pp. 249 y 252-254.

³³ Cfr. CATALÀ, Josep María, “Film ensayo y vanguardia”, en TORREIRO, Casimiro, y CERDÁN, Josetxo (eds.), *Documental y vanguardia*, Cátedra Madrid, 2005, p. 144.

³⁴ Weinrichter se apoya en Nichols y Bruzzi para explicar los documentales performativos. Afirma que esta modalidad (practicada por autores como Moore, Broomfield o McElwee) desvía “el carácter evidencial del documental” con la intención de poder subrayar aspectos subjetivos y enfatizar la cualidad afectiva del cineasta. Por tanto, el sujeto que filma ha de responder tanto a la realidad como ante la cámara, porque apuesta por enseñar el mundo, explícitamente, según él lo percibe. La vertiente referencial del documental tradicional pasa a un segundo plano. El documental performativo se acerca más a la experimentación formal mediante unas herramientas retóricas que llaman la atención sobre el propio texto y lo que representa. A diferencia del documental reflexivo, el performativo “utiliza la referencialidad –según Nichols– como componente del mensaje, no como sujeto de interrogación”. Cfr. WEINRICHTER, Antonio, *Desvíos de lo real*, T&B Editores, Madrid, 2004, pp. 49-53; cfr. NICHOLS, Bill, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1994, pp. 94-102; cfr. BRUZZI, Stella, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, Londres, 1999, p. 154.

ga la última palabra”³⁵. Así mismo, dada la importancia del yo en el ensayo, conviene distinguirlo de otros subgéneros como el diario fílmico: el *Sherman’s March* de McElwee o los films de Jonas Mekas quedan descartados como ensayos, pues su estructura cronológica se organiza según la historia y no según el pensamiento. Algo similar le ocurre a la citada obra de Marker, *Le Joli Mai*, más cercana al documental por una profusión de entrevistas que acaba diluyendo la personalidad del autor. Aunque guarden múltiples paralelismos, tampoco la película de viajes o el autorretrato resultan reconocibles en la definición ensayística, ya que desatienden la potencia del discurso especulativo y la función crítica que determinan al cine-ensayo. Por similar razón, tipos de textos como las películas de montaje o el documental poético no pueden incluirse bajo la denominación ensayística, puesto que les falta el ejercicio fundamental de reflexión, las ideas no son inherentes a la conformación de dichos textos.

2.2. Una filosofía asistemática

Muchos de los teóricos y filósofos que se han encargado del estudio del ensayo han hecho hincapié en su cualidad de reflejo de un pensamiento enfrentado a la idea de totalidad, a la imposibilidad de una concepción sistemática y cerrada. El razonamiento que conduce al nacimiento y auge del pensamiento ensayístico lo explica Cerezo: tras el predominio de la concepción sistemática en la Modernidad —que pretendía fundamentar una representación conclusa del mundo—, con la crisis de la Ilustración se propone una filosofía del momento, de la coyuntura y la circunstancia, “frente a la arrogante instalación especulativa en el orden consumado de los principios”³⁶. Es decir, el texto único y totalizador propio del espíritu cartesiano de sistema³⁷ cede su puesto al fragmentarismo, más adecuado para un pensamiento confuso y problemático que se enfrenta a una complejidad en la que ya no cabe una perspectiva unívoca ni un ideal de certeza libre de duda.

³⁵ WEINRICHTER, Antonio, *op. cit.*, p. 97.

³⁶ CEREZO, Pedro, “El ensayo en la crisis de la Modernidad”, en CEREZO, Pedro et. al., *Pensar en Occidente. El ensayo español hoy*, Dirección General del Libro y las Bibliotecas, Madrid, 1991, p. 39.

³⁷ Adorno escribió que el ensayo es una reacción contra las reglas de *El discurso del método*, de Descartes. Cfr. ADORNO, Theodor W., *Notas de Literatura*, Ariel, Barcelona, 1962, p. 36.

La reflexión entrecortada del fragmentarismo se ha convertido en seña de identidad de estos textos y películas y también ha caracterizado otras expresiones artísticas como la vanguardia. Para Català, el film-ensayo se ubica precisamente a medio camino entre el documental y la vanguardia, y resuelve las limitaciones de ambos: por un lado, dialoga con la realidad, como hace el documental; pero, además, supera el formalismo vanguardista al integrar la mirada del espectador en una forma que le necesita para completarse³⁸. Por tanto, se puede admitir que la vanguardia está en la raíz del cine-ensayo, pero con una distinción radical entre ambas expresiones: “La prototípica fragmentación del film-ensayo no es un fin en sí mismo como en la vanguardia, sino un punto de partida. En un caso [el del ensayo] es el síntoma de una crisis general de la representación, en el otro la toma de conciencia de la crisis y la elaboración de una nueva estética que más que superarla la asume en beneficio de una mayor capacidad creativa, epistemológica y comunicativa”³⁹. Ante esta crisis de representación, se pone el énfasis en lo parcial frente a lo total. En palabras de Jarauta: “Nace de esta posición la exigencia de tratar la realidad ‘como una tarea y una invención’, de abandonar toda proposición de indicativo –es decir, toda aserción definitiva y absoluta– para pasar a las formas del conjuntivo, en el sentido de la posibilidad. El ensayo se organiza así como discurso de lo incompleto, de lo no resuelto; implica una incesante emancipación de lo particular frente a la totalidad”⁴⁰. Un discurso que, según Renov, enlaza la exploración personal con la socio-histórica⁴¹ y reivindica la subjetividad en la búsqueda de la verdad. Se presenta como una forma alejada del dogmatismo, puesto que el propósito de transmitir una verdad doctrinal ha dejado paso a la justificación de un punto de vista personal sobre algún asunto de trascendencia pública. Como sintetiza Luckács, “el ensayista que es verdaderamente capaz de buscar la verdad alcanzará al final de su camino una meta no buscada, la vida”⁴².

En su estudio introductorio a los *Ensayos* de Montaigne, María Dolores Picazo define el nuevo espacio literario frente al discurso especulativo del sistema, planteado por Kant en *Crítica a la razón pura*. El pensador alemán

³⁸ Cfr. CATALÀ, Josep María, “Film-ensayo y vanguardia”, *op. cit.*, pp. 156-158.

³⁹ CATALÀ, Josep María, “El film-ensayo: la didáctica...”, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁰ JARAUTA, Francisco, “Para una filosofía del ensayo”, *Revista de Occidente*, n.º 116, enero 1991, p. 49.

⁴¹ Cfr. RENOV, Michael, “History And/As Autobiography: The Essayistic in Film and Video”, *Frame-Work*, vol II, n.º 3, 1989, p. 7.

⁴² Citado en AULLÓN DE HARO, Pedro, *op. cit.*, p. 40.

caracteriza al sistema con tres aspectos: la unidad de los conceptos que en él se reúnen, la articulación estructurada entre todas sus partes y, por último, la imposibilidad de adiciones externas a ese todo que forma⁴³. Frente a esas características del pensamiento sistemático, Picazo opone los rasgos del ensayo montaigniano –atributos extensibles a otros autores, incluidos los audiovisuales–. En primer lugar, el ensayo es antisistemático porque carece de unidad de concepto puesto que evita el dogmatismo y reivindica la ambigüedad y oscilación del yo; el ensayo dibuja un tablero de perspectivas múltiples en las que resulta tarea imposible la fijación definitiva, la unidad. La contradicción se revela esencial en el yo protagonista del ensayo y obstaculiza la articulación armónica de todos sus elementos, fluctuantes según la cadencia del yo-ensayista que va acumulando reflexiones. Por último, este género se opone al sistema porque, al conformar un pensamiento vivo que introduce lo concreto y los conceptos de manera inmediata, no queda acabado ni interior ni exteriormente; puede aumentarse o continuarse según la disposición del yo y del tema en el que su pensamiento esté implicado⁴⁴.

Esto provoca un ensayo –siempre dentro de los límites del género argumentativo– autónomo y carente de una forma definida⁴⁵. Todas las obras adscritas al género argumentativo comparten, según explica Arenas, una estructura que las ordena en exordio, exposición, argumentación y epílogo. El ensayo suele respetar ese orden, cuyo esqueleto cuenta, en primer lugar, con una “tesis o presentación del asunto” y después se encarga de trazar una “justificación argumentada mediante pruebas no demostrativas (esto es, de carácter más afectivo y valorativo que lógico racional, pues están basadas, sobre todo, en premisas verosímiles)”⁴⁶. Este tenue hilo conductor permite una estructura pragmática que constituye una característica de todos los textos

⁴³ Cfr. PICAZO, María Dolores, *op. cit.*, p. 18. También, cfr. KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1978.

⁴⁴ Cfr. PICAZO, María Dolores, *op. cit.*, pp. 18-20. Aullón de Haro coincide, con otras palabras, en esta misma idea de que el ensayo es un trabajo coyuntural, que admite constantemente añadidos: “La capacidad expresiva del ensayo, mediante la combinación de elementos [...], [se] articula como totalidad abierta y de formación continua que solo en su propio desarrollo obtiene su verdadero sentido”. AULLÓN DE HARO, Pedro, *op. cit.*, pp. 36-37. De igual forma, Jarauta se refiere a esta estructuración en constante apertura, en la que “el orden es el de un conflicto detenido, que vuelve a abrirse en el discurrir de su escritura”. JARAUTA, Francisco, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁵ Adorno expresó esta indefinición formal del ensayo de un modo muy gráfico: “La más íntima ley formal del ensayo es la herejía”. ADORNO, Theodor W., *op. cit.*, p. 36.

⁴⁶ ARENAS, María Elena, *op. cit.*, p. 33.

que se encuadran bajo el perfil genérico de “argumentación”⁴⁷. La estructura de un ensayo es, si cabe, esencialmente funcional para poder así acomodar en su interior al yo del autor y el fragmentarismo propio del género.

Moviéndose dentro de estas fronteras nos encontramos ante un tipo de texto en constante definición estructural, maleable según las características vitales y la capacidad de pensamiento y expresión de los diversos autores que lo han empleado como método de expresión. Sin reglas, provocador, híbrido e inacabado. Capaz, según afirmaba Adorno, de relativizar su forma: “El ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento. Piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando taparlas”⁴⁸. Una invitación al protagonismo del receptor en su finalización puesto que, como dice Arenas, la “indefinición formal del ensayo ha llevado [...] a prescindir de los aspectos propiamente textuales y vincular al polo del lector-intérprete la decisión sobre el carácter ensayístico de un determinado texto”⁴⁹. La maleabilidad característica del ensayo ha sido recogida por numerosos autores: para Luckács se trata de un “pensamiento fluido, aporético, inestable y pluriforme”⁵⁰; Picazo lo califica de “práctica plural e inestable”⁵¹; Weinrichter define al ensayo fílmico como una actividad proteica, heterogénea, intertextual e intratextual⁵²; y Català sintetiza su forma como ecléctica⁵³. Con el ci-

⁴⁷ Cfr. ARENAS, María Elena, *op. cit.*, p. 26. Sin olvidar que se trata de una estructura abierta, Arenas ha identificado –guiándose por las características de los textos argumentativos– las diferentes partes del ensayo. Según esta autora, el exordio mantiene su vigencia como explicador de las motivaciones que instigan la investigación, aunque, a diferencia de otros textos argumentativos, gana en espontaneidad estilística y semántica. La segunda parte de la estructura ensayística, la exposición del tema, queda anudada a la fluencia del yo, que enriquece así la selección de la información que entrará en juego en la reflexión argumentada. La tercera parte, la argumentación, es subjetiva y experiencial: parte de la anécdota para dialogar sobre verdades que no quedan cerradas, por lo que la conclusión –que existe, a pesar del recorrido sinuoso y no dogmático del ensayo– surge como provisional y personal. En un sentido parecido se diferencia el epílogo ensayístico del de otros textos argumentativos: por su mayor contenido emotivo-personal, así como por un menor sistematismo a la hora de recapitular los problemas tratados a lo largo de todo el razonamiento. Se puede encontrar un análisis de las características estructurales del ensayo en *Ibid.*, pp. 158-308 y, sintetizadas, en pp. 451-453.

⁴⁸ ADORNO, Theodor W., *op. cit.*, p. 27.

⁴⁹ ARENAS, María Elena, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁰ Citado en CERREZO, Pedro, *op. cit.*, p. 51.

⁵¹ PICAZO, María Dolores, *op. cit.*, p. 27.

⁵² Cfr. WEINRICHTER, Antonio, *op. cit.*, p. 89.

⁵³ Cfr. CATALÀ, Josep María, “Film-ensayo y...”, *op. cit.*, p. 127.

ne-ensayo estamos, pues, ante un ejercicio fílmico libre, obligado a modelarse en cada nuevo intento. Un texto audiovisual abierto a fusionar temas y referentes según una estructura abierta, creada *ad hoc* para cada nuevo discurso ensayístico, pero partiendo, como aseveraba Luckács, de la interiorización de las formas existentes de la cultura para asumirlas y adecuarlas en una nueva⁵⁴.

La libertad y heterogeneidad formal que le caracterizan discurren correlativas a su indeterminación y apertura a la hora de elegir los temas posibles que trate. Cualquier asunto que entre en el campo de la naturaleza y la cultura es accesible por una composición ensayística, lo que nos deja un vastísimo campo de acción, sin delimitaciones para su objeto: la realidad, su coyuntura y su circunstancia. Por tanto, cada abordaje de un argumento constituye la inauguración de un horizonte temático que se empieza y se agota en sí mismo, capaz de cruzar lo narrativo, lo descriptivo y lo reflexivo. Como afirma Alain Bergala, el ensayo fílmico inventa cada vez su forma, su tema y su referente: “El *film-essai* surge cuando alguien ensaya pensar [...] un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Cada tema le exige reconstruir la realidad. Lo que vemos sobre la pantalla, aunque se trate de segmentos de realidad muy reales, sólo existe por el hecho de haber sido pensado por alguien”⁵⁵. De este modo, el ensayo cinematográfico puede acoger en su seno genérico obras tan lejanas en su contenido como la reflexión en torno a la falsificación artística y la magia (*F for Fake*, de Welles) o la provocación contra una estrella de cine y su “falso” compromiso político (*Lettre à Jane*, de Godard y Gorin).

El apartamiento del sistema que propugna el ensayo no implica una mayor superficialidad en la elaboración del pensamiento, sino únicamente un ángulo distinto. Interpreta Aullón de Haro que el ensayo “niega la definición de conceptos [...] e introduce tal cual los conceptos de manera inmediata, en función de sus relaciones y apoyados en sí mismos”⁵⁶. Este discurrir desde lo concreto y parcial provoca inevitablemente un discurso explícitamente sinuoso en su aproximación al objeto de estudio. No en vano, Harold Bloom ha etiquetado al ensayo, en acertada metáfora, como “vagabundeo del significado” y Jarauta lo ha tildado de “viaje errante e interrumpido”⁵⁷.

⁵⁴ Cfr. LUCKÁCS, Gyorgy, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁵ BERGALA, Alain, “Qu’est-ce qu’un film-essai”, en *Le film-essai: identification d’un genre* (catálogo), Bibliothèque Centre Pompidou, París, 2000, p. 14.

⁵⁶ Cfr. AULLÓN DE HARO, Pedro, *op. cit.*, p. 58.

Por tanto, a diferencia del sistema, el cine-ensayo busca la verdad como una exploración, mediante una experiencia abierta abonada a la duda. En esta travesía errante es capaz de incluir en su interior fragmentos narrativos autobiográficos o tramas tradicionales, pero siempre como herramienta que le sirva para mostrar parte de su pensamiento, no para aportar una visión completa y unificada como hacía, por ejemplo, la gran novela del XIX –no en vano, Musil afirmaba que la invención del ensayo era la única forma de responder a la imposibilidad del relato⁵⁸–.

2.3. La importancia del yo

Diversos autores que han investigado el ensayo coinciden en caracterizarlo como la unión entre filosofía y vida interior, teoría y autobiografía, conjetura intelectual y yo subjetivo. Esto engendra una forma nueva que nace de la lucha entre dos antagonismos aparentes: la descripción (originalmente objetiva) de la realidad queda soldada a la visión personal de esa realidad. Reflexión y estilo personal se aúnan en el ensayo, “momento unificador de lo interno y lo externo, del alma y la forma”⁵⁹, en una fusión para la que el arte y la vida le servirán como modelo e inspiración. El ensayo carece de fronteras con la poesía, puesto que –como explica Bense– aúna el estadio estético de la creación (de la poesía) y el estadio ético de la tendencia⁶⁰. Esta mezcla hace del ensayista un perfecto combinador donde cobra especial importancia la imaginación, que se encargará de armonizar y comparar conceptos, ideas e imágenes, elementos tras los que brilla la tendencia. Muchos otros autores han insistido en la vecindad entre pensamiento y poesía⁶¹. Una amalgama perfecta, como sugiere Arenas, entre las características del discurso teórico (comunicativo y denotativo) y los rasgos que definen el discurso artístico (más intuitivo y connotativo)⁶².

⁵⁷ Cfr. JARAUTA, Francisco, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁸ Citado en JARAUTA, Francisco, *op. cit.*, pp. 47-48.

⁵⁹ LUCKÁCS, Gyorgy, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁰ Citado en AULLÓN DE HARO, Pedro, *op. cit.*, p. 44.

⁶¹ Para el poeta Valéry, por ejemplo, en toda teoría es inevitable encontrar autobiografía, puesto que cada poeta es un pensador abstracto previo, es decir, todo poeta es antes de serlo, un ensayista. Abundan en esta idea de maridaje entre filosofía y poesía Pérez de Ayala, Picón-Salas, J.E. Clemente, Eduardo Nicol, Bataillon, Anderson-Imbert o Derrida, entre otros.

⁶² Cfr. ARENAS, María Elena, *op. cit.*, p. 108.

En la mixtura entre discurso conceptual y subjetivización artística que le caracteriza, resulta de capital importancia, en palabras de Picazo, “la dimensión intrarreferencial, evidente por la identificación del yo con su escritura”⁶³. De esta forma, el ensayo sirve para describir al hombre como problema, pero no lo resuelve; como máximo, el buceo en la propia experiencia le proporciona un diálogo consigo mismo que se traducirá en conocimiento introspectivo al final. El ensayo no pretende, por consiguiente, hacer filosofía en general sino en particular: evidencia y expresa que se trata del pensamiento de alguien sobre un concepto o, como precisa Musil, deja patente que “no es la expresión provisional o accesoria de una convicción [...] sino que un ensayo es la forma definitiva e inmutable que la vida interior de una persona da a un pensamiento categórico”⁶⁴. La forma ensayística busca alcanzar la opinión y el juicio lógico desde una batería de herramientas de corte más sensorial o imaginativo, que buscan la sensación y la impresión. Y alcanza un discurso reflexivo manteniendo el contrapeso entre “la autorreferencialidad del yo artístico y la referencialidad del objeto teórico desde la conciencia del sujeto”⁶⁵, como explica Aullón de Haro.

La supremacía del yo entraña que el autor no busque tanto la pedagogía hacia los demás como el dibujo y explicación de sí mismo. Ya en los *Ensayos* de Montaigne aparecía de forma expresa esta importancia: “Yo mismo soy la materia de mi libro”⁶⁶. Esto supone, según Arenas, que el autor se coloca a sí mismo como “ejemplo real y práctico de los problemas morales sobre los que reflexiona. [...] Conocerse a sí mismo a través de un método intelectual, ensayarse a sí mismo, en el sentido de experimentarse o ejercitarse”⁶⁷. Por esta razón el tipo de texto al que más se asemeja el ensayo es al autorretrato (aunque escaseen en la disciplina fílmica), con el que comparte muchas características: en ambos se desvela y conoce la propia singularidad del autor por medio de la escritura o filmación, con una mirada subjetiva que va informando todo el texto⁶⁸. Por supuesto, cada ensayo fílmico, al igual que ca-

⁶³ PICAZO, María Dolores, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁴ MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos I*, Seix-Barral, Barcelona, 1969, p. 309.

⁶⁵ AULLÓN DE HARO, Pedro, *op. cit.*, p. 130.

⁶⁶ MONTAIGNE, Michel de, *Ensayos I*, *op. cit.*, p. 35. Una película como *The Sweetest Sound*, de Alan Berliner, lleva hasta el extremo el *yoísmo* al escoger el nombre propio del director como materia de partida para indagar sobre la identidad.

⁶⁷ ARENAS, María Elena, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁸ Cfr. ARENAS, María Elena, *op. cit.*, pp. 66-67. Català coincide en esta apreciación, pues también intuye una fuerte analogía entre autorretrato y film-ensayo por “la incorporación de la identidad del cineasta en el proceso de reflexión y de representación de la reflexión”. CATALÀ, Josep María, “Film-ensayo y...”, *op. cit.*, p. 134-135.

da autorretrato, admite un grado diferente de exposición propia –“de autobiografismo”–, pero en todos se deja patente el “ser así para mí” del que hablaba Bense.

2.4. *El camino es la meta*

Tanto la cualidad antisistemática del ensayo como la personalista privilegian una filosofía del instante, un pensamiento que se construye, con sus dudas y problemas, conforme avanza la propia obra. Los films-ensayo se mueven en tiempo presente –el tiempo en el que se elabora el discurso–, aunque puedan hacer digresiones históricas o personales al pasado o al futuro. El aparente vaivén cronológico o estructural que provoca ese pensamiento, como subraya Picazo, “no implica ausencia de rigor y de cohesión, puesto que precisamente la coherencia, la unidad, se encuentra en la expresión y en el asimiento –por la expresión– de la actualidad del ser en cada instante”⁶⁹. Esta misma *actualización* hace del ensayo una estructura abierta, en espera de nuevas aportaciones del yo al tema u objeto pensado. Por consiguiente, su discurso se conjuga siempre en imperfectivo: una temporalidad concreta, circunscrita a un hecho cultural o histórico real que motiva la reflexión personal y abierta del autor. Según Luckács “el ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar”⁷⁰. El camino constituye en sí mismo la meta. El ensayo audiovisual inaugura una travesía hacia la verdad repleta de paradas y digresiones, de incertidumbres e hipótesis, un viaje cuyo mayor mérito reside, al final, en el esfuerzo del propio trayecto recorrido: el proceso de juzgamiento, precisamente lo que se nos muestra en la pantalla. La naturaleza subjetiva del ensayo lo transforma en un género que dispone al autor-director en constante diálogo con el mundo que le rodea –más que con un corpus de textos o películas propias de una tradición ensayística–. El film-ensayo es la filosofía en el momento de hacerse porque en su alejamiento de toda aserción absoluta resulta inevitable (por coherencia y honestidad intelectual, necesaria en el pacto de lectura de un género con alto componente subjetivo) moverse en el campo de la duda, de la experimenta-

⁶⁹ PICAZO, María Dolores, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁰ LUCKÁCS, Gyorgy, *op. cit.*, p. 38.

ción, y mostrar todos los elementos de ese terreno opinable al receptor. Como afirma Cerezo, la filosofía se vuelve entonces campo de “crítica y juego exploratorio”⁷¹ para el autor, que irá desarrollando tentativas y conjeturas consigo mismo y las irá mostrando. La noción de obra abierta adquiere entonces vigencia de primer orden: el ensayo siempre permanece inacabado, puesto que su reflexión tan solo puede acercarse a una verdad vaporosa, ante la que el autor va exponiendo sus ideas, completándolas, corrigiéndolas o probando su validez.

Esta construcción simultánea del proceso y del contenido configura, según Català, la esencia del film-ensayo: “Una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión”⁷². Se aprecia entonces, claramente, el medular carácter metaficticio del ensayo: hace visibles los elementos de su propia construcción discursiva, al “comunicar a la vez –como dice Marías– los resultados y el procedimiento”⁷³. Por tanto, el film-ensayo acaba reflexionando siempre sobre los límites entre realidad y ficción desde una perspectiva más ontológica que estilística: “Un film-ensayo –afirma Català– es aquel que se autodescubre a sí mismo, que reflexiona sobre la reflexión y que representa la representación”⁷⁴. Esta condición metafílmica revela que, a pesar de que el acento se ponga en las ideas, el género unifica fondo y forma: se reflexiona mediante imágenes, *en* las imágenes. El verdadero ensayo fílmico no pretende ilustrar una reflexión previa –por muy conceptual o abstracta que sea– o acompañarla con imágenes alusivas al concepto, sino de construir su significado *con* y *en* esas imágenes y sonidos.

2.5. Elementos para la construcción del ensayo

La asistematicidad de un género que mezcla el pensamiento con una perspectiva autobiográfica requiere de una retórica permisiva, capaz de ofrecer una estructura lo suficientemente pragmática como para albergar en su interior las peculiaridades del ensayo realizado en celuloide. Frente a su her-

⁷¹ CERESO, Pedro, *op. cit.*, p. 49.

⁷² CATALÀ, Josep María, “Film-ensayo y...”, *op. cit.*, p. 133.

⁷³ MARÍAS, Julián, *Ensayos de teoría*, Barna, Barcelona, 1954, pp. 18-19.

⁷⁴ CATALÀ, Josep María, “Film-ensayo y...”, *op. cit.*, p. 145.

mano literario, donde solo existía la palabra hecha escritura, con el cinematógrafo nos plantamos ante una combinación de imágenes y sonidos ordenados por un montaje que suele mantener la preeminencia del comentario en *off* del creador del ensayo. La inevitable presencia de este autor imprime un estilo personal a un relato que, de una u otra forma, utilizará recursos metafílmicos que incidan en descubrir las fronteras entre realidad y ficción. La amalgama de estos elementos privilegia la expresividad del yo y apunta a la consecución de un diálogo con el receptor. A continuación repasaremos, sin pretensión de exhaustividad, estos elementos.

2.5.1. *Una voluntad de estilo*

La forma de expresar y el fondo de lo expresado se entretienen en el ensayo como no lo hacen en ningún otro texto del género argumentativo. En palabras de Unamuno, “el estilo de ensayo ha de ser un ensayo de estilo”⁷⁵. La voluntad estilística se convierte, pues, en seña de identidad de un tipo textual que muestra cómo sus valedores se comprometen de raíz con el ámbito formal de sus obras. El estilo es también el mensaje; supone una parte más por la que emana el yo del autor. Para Aullón, este estilo propio surge de la tierra intermedia donde se mueve el ensayo, entre “el discurso teórico y el discurso artístico”⁷⁶; Català apunta que la importancia de la forma proviene del doble nivel del ensayo: “Uno a través del que se ‘persigue’ un objeto, un tema (o varios); y otro por el que este tema se expresa estéticamente: el entramado, el carácter híbrido, está expresándose a la vez que se expresa el propio tema. La forma sube claramente a la superficie”⁷⁷.

Originalmente, en literatura, el ensayo estaba concebido para un lector culto pero no especializado, por lo que proponía un estilo poco elevado, familiar, con aspectos conversacionales que aportaban cercanía y facilidad al discurso y lo liberaban de las rigideces de la prosa académica o tecnicista. El

⁷⁵ Citado en AULLÓN DE HARO, Pedro, *op. cit.*, p. 129.

⁷⁶ Según Aullón de Haro, “su formulación, dicho simplícidamente, responde a la variabilidad de hibridación entre un lenguaje conceptualizador y organicista predominantemente denotativo y un lenguaje plurisignificativo de expresión artística predominantemente connotativo. Desde un primer momento, diríase que su oculta especificidad radica en esa justa indeterminación”. AULLÓN DE HARO, Pedro, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁷ CATALÀ, Josep María, “Film-ensayo y...”, *op. cit.*, pp. 145.

estilo familiar no debe confundirse con el vulgar; lo familiar se caracteriza por su claridad, que recoge algunos rasgos orales: el diálogo, los cambios de ritmo espontáneos, algunos elementos del habla coloquial (refranes, frases hechas, sentencias), las repeticiones y redundancias, las asociaciones de ideas o las digresiones instintivas⁷⁸. A estos elementos que el cine-ensayo comparte con la literatura conviene añadir otros aspectos que permite el montaje audiovisual: la amplificación de sentidos a través de los sonidos o la música, la ironía por el contraste entre banda sonora y visual o las posibilidades informativas y asociativas del choque de planos.

La ausencia de reglas muy marcadas –las que encorsetan a los textos académicos– facilita en literatura el surgimiento de un estilo propio basado en la familiaridad. Este estilo ornamenta el discurso, pero no desde una intención gratuitamente retórica, sino como consecuencia lógica de la personalidad y la voz emergente del autor, que encuentra así la forma adecuada para expresar su pensamiento sobre un asunto. Este discurso de la familiaridad con el receptor queda en entredicho en el ensayo fílmico dada su peculiar dinámica productiva. Hacer cine es una tarea costosa económicamente, lo que ha impedido la proliferación del cine ensayístico y ha dificultado su labor de pensamiento solitario. Además, la recepción fílmica se distingue bastante de la literaria en general, puesto que la exhibición cinematográfica ha permanecido mucho más ligada a la industria del espectáculo. Todos estos handicaps han convertido al ensayo audiovisual en un producto marginal, cercano a los círculos de la experimentación, un terreno de escasa producción y difusión, destinado a una minoría muy ilustrada desde el punto de vista visual⁷⁹. Estas razones hacen que se mantenga la existencia de un estilo propio muy marcado, pero no siempre relacionado con el coloquial o familiar. Alan Berliner sí consigue cercanía con sus propuestas identitario-familiares o personales; sin embargo, directores como Marker o Godard logran una complejidad y abigarramiento mucho más notable en sus trabajos. Aun así, habitualmente el espectador que se enfrenta a un ensayo fílmico posee un elevado bagaje intelectual y un ojo educado para la vanguardia fílmica.

Como apuntamos, el ensayo cinematográfico conserva el predominio de la palabra en el montaje. La voz del autor aún domina el discurso, por lo que

⁷⁸ Cfr. ARENAS, María Elena, *op. cit.*, pp. 353 y 356.

⁷⁹ La generalización del vídeo en los ochenta y de las tecnologías digitales a finales de los noventa han ampliado las posibilidades de la creación de ensayos audiovisuales. Sin embargo, la posibilidad de realizar películas en soportes más baratos no ha llevado pareja, aún, una óptima distribución ni un acceso generalizado a estos productos.

suele tratarse de un texto verbal especialmente cuidado, elegante, que mezcla magisterio y frescura con “destellos de floritura estilística”⁸⁰ y ciertos rasgos familiares como los antes citados. Aunque un film-ensayo pueda resultar más o menos brillante en su capacidad expresiva, la finalidad de un estilo propio no radica en la conquista de lo poético sino en el logro de la comunicación con el lector. Como resume Arenas, “la expresividad deja de ser un mero mecanismo de embellecimiento verbal [y, en general, estético para el cine] sobre un discurso neutralmente lógico y pasa a ser un complejo proceso por el que el escritor se enfrenta y conoce el mundo y le da una respuesta desde la personalidad de su estilo; de esta manera se fundamenta el hecho de que el estilo en el ensayo tenga a la vez una función intelectual, existencial, persuasiva y estética”⁸¹.

2.5.2. *Un montaje visible con predominio de la palabra*

Todos los elementos que entran en juego en el ensayo fílmico se articulan entre ellos por acumulación y yuxtaposición, no necesariamente de forma lógica. Aunque pueda contar con fragmentos narrativos en su interior, las películas ensayísticas no se rigen habitualmente por la causalidad narrativa sino por la fluencia del yo. Éste va deslizándose sobre diversos conceptos que forman el cuerpo del ensayo sin un orden claramente predeterminado. Manteniéndose dentro de una unidad u orden global, el ensayo fílmico presenta una estructura aparentemente sinuosa y confusa en la que muchos de sus elementos se emparentan por relaciones espontáneas, retóricas, ideológicas o simbólicas. El montaje tiene la función de acoplar los heterogéneos segmentos que integran el ensayo, la multiplicidad de recursos y discursos que debilitan la noción de texto único: voz en *off*, fragmentos de representaciones ficticias, uso de la música, citas literarias y fílmicas, efectos sonoros, utilización de cuadros o diagramas, material de archivo, etc. En cierto sentido, la función del montaje en el film-ensayo se parece a la que realiza en las películas de montaje: ordena y junta materiales que, dados sus orígenes y texturas diferentes, se componen mediante una sintaxis “arcaica” y “desalfabetizada”, alejada de los cánones de ensamblaje del cine

⁸⁰ LOPATE, Philip, *op. cit.*, p. 245.

⁸¹ ARENAS, María Elena, *op. cit.*, p. 376.

clásico⁸². Esta falta de continuidad entre elementos diferentes provoca una mayor visibilidad del mecanismo del montaje y hace al espectador consciente de las costuras y las nuevas relaciones significantes que la unión de materiales diversos genera. Esto supone, afirma Blümlinger, un predominio de la metáfora, la analogía o la asociación reticular antes que un montaje no visible que privilegie la narración lineal⁸³. La aspiración de visibilidad también propicia que en ocasiones el ensayista incluya efectos de moviola (ralentización, congelación, repetición) que llamen la atención del ensamblaje sobre sí mismo o utilice la música de modo abiertamente contrapuntístico.

El montaje tan ostensible que caracteriza al ensayo cuenta con un elemento vital que necesita integrar: la palabra, muy presente en todos los discursos del género. Como explica Blümlinger, el montaje en el ensayo busca “una colisión entre imágenes pero, sobre todo, entre banda-imagen y banda-sonido”⁸⁴. El cine-ensayo las combina de un modo más protagonista que en el cine habitual; Weinrichter ha llegado a decir que aporta una nueva jerarquía en esa relación, pues “invierte el ninguneo habitual” de la palabra. Si contemplamos el *Sans Soleil* de Marker, por citar un ejemplo conocido, asistiremos a una densa argumentación verbal que vertebra toda la película, con una mayor importancia semántica y relacional de la voz (e inevitablemente complementaria) respecto a la imagen. En esta correspondencia conviene notar lo que explica Weinrichter, releendo a Barthes: la imagen cinematográfica cuenta, en primer lugar, con un sentido determinado (que convierte lo abstracto en concreto); y, en segundo lugar, con un desplazamiento de ese sentido original que se enriquece con sentidos que están más allá de la estricta imagen⁸⁵. En el cine-ensayo, esta labor de desplazamiento la tiene asignada en gran medida el uso de la palabra, que multiplica la significación visual y conduce con firmeza las riendas del discurso. Esta primacía de la voz en el montaje ha llevado a Lopate a considerar la existencia de la palabra (hablada o mediante subtítulos o intertítulos) como uno de los rasgos esenciales del cine-ensayo, por lo que desecha la etiqueta de autenticidad ensayística para

⁸² Se podrá consultar un análisis de los mecanismos retóricos de esta modalidad fílmica en GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum, “El film de montaje. Una propuesta tipológica”, *Secuencias*, nº 23, primer semestre 2006, en prensa.

⁸³ Cfr. BLÜMLINGER, Christa, “Lire entre les images”, en *L'essai et.....*, *op. cit.*, p. 57.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁸⁵ Cfr. WEINRICHTER, Antonio, *op. cit.*, p. 96.

obras mudas de Vertov o Franju y para las realizadas con sonidos de fondo, como ciertos experimentos reflexivos de Gardner o Van der Keuken⁸⁶.

2.5.3. Recursos metafílmicos

La vertiente metafílmica discurre inherente al ensayo, pues constantemente trata de desentrañar el porqué de las representaciones que va mostrando, de transparentar el flujo discursivo de sus imágenes y lo que explican sobre sí mismas. Renov afirma que “el film-ensayo debe explorar las condiciones de enunciación”⁸⁷ y, para hacerlo, aprovecha algunos de los recursos metacinematográficos existentes:

–Autoconsciencia del proceso de producción (presentación diegética del productor del relato, puesta en evidencia de la producción y expresión del contexto que condiciona la creación fílmica del ensayo).

–Aparición en escena de las herramientas creativas (cámaras, mesas de montaje, micrófonos, iluminación).

–Transtextualidad que pone a la reflexión ensayística en relación con otros ensayos u otras obras artísticas.

–Mezcla de mundos ontológicos (combinación de fragmentos narrativos ficticios con extractos documentales).

–Narrador-comentarista explícito en la toma de decisiones sobre el avance del ensayo y que apela directamente al espectador.

–Desconexión sonido-imagen.

–Estructura interrumpida, repleta de fracturas, con ocasionales saltos de contexto.

–Obra indeterminada, abierta, no cerrada causalmente.

Esta enumeración no implica la permanente presencia de todos estos elementos en todo ensayo. Algunos autores optan por utilizar muchos de estos recursos y, así, trazar películas más destinadas a cuestionar el estatuto de la imagen; sin embargo, otros se adaptan mejor a discursos cercanos a la ficción y, por tanto, se circunscriben a los recursos metafílmicos menos agresivos. En cualquiera de los dos casos, los autores tienen presente que la ruptura del espejo ficcional constituye una de las características propias del género ensayístico.

⁸⁶ Cfr. LOPATE, Philip, *op. cit.*, pp. 245-246.

⁸⁷ RENOV, Michael, *op. cit.*, p. 7.

2.5.4. La presencia fílmica del autor y el diálogo con el espectador

El dibujo personal que esboza el ensayo admite un ligero grado de ficcionalidad en la presentación del autor, que erige un yo que resulte interesante y adecuado para hacer creíble la argumentación que se lleva a cabo. El autor personaliza su discurso y su reflexión y esta figura enunciativa se renueva constantemente a lo largo de la obra. Hace presente su condición de autor una y otra vez, por lo que el yo adquiere en este tipo de texto un neto protagonismo intelectual. La importancia del yo permite, además, que gracias a las posibilidades visuales del cine el autor inserte explícitamente su identidad en el proceso de reflexión y le contemplemos representado en esa reflexión, incluso hablando a cámara. Lo verifica, por ejemplo, Jean-Luc Godard en su *Histoire(s) de cinéma*: aparece en pantalla tecleando una máquina de escribir, acompañado de fotogramas históricos y de su propia voz en *off*. De esta forma, el cine puede reforzar y personalizar aún más, si cabe, una exposición conceptual que va y vuelve al yo continuamente. Como sintetiza Català, en el film-ensayo se forma “un *flujo de conciencia*, no sólo consciente de sí mismo, sino también vuelto *sobre sí mismo* para proponer una reflexión sobre el propio flujo”⁸⁸. El enunciadador máximo (Godard en el ejemplo descrito o el Welles de *F for Fake*) aparece como tal, organizando un discurso que él mismo modela y conforma desde su identidad, donde experimenta el pensamiento con su propia biografía y actividad artística. Además, cuenta con diferentes marcadores lingüísticos subjetivos disponibles como herramientas del autor del ensayo: una voz en *off* plagada de localizadores personales como, por ejemplo, enunciados deícticos (“yo”) y verbos en primera persona. El ensayista también dispone de indicadores metadiscursivos que muestran la actitud del autor hacia su propia enunciación: bien sea refiriéndose al propio texto de forma hablada, dirigiéndose mediante la cámara al público o revisando su propia obra en pantalla (el caso de Pasolini, Fellini o Welles).

Al mismo tiempo, este discurso personal que caracteriza al ensayo apela directamente al destinatario, privilegiando un modo de comunicación dialógico, que reserva un lugar de elección al espectador. El ensayista utiliza las armas de la persuasión argumentativa y no duda en incluir aspectos emotivos (de la propia vida del autor) que generen la confianza del público en el enunciadador y faciliten la respuesta perlocutiva del receptor. Por esta razón,

⁸⁸ CATALÀ, Josep María, “Film-ensayo y...”, *op. cit.*, p. 155 (la cursiva procede del texto original).

Arenas afirma que el ensayo es implícitamente dialógico, puesto que “se movilizan una serie de mecanismos textuales y extratextuales encaminados a conseguir la adhesión del receptor a las tesis expuestas y argumentadas”⁸⁹. El receptor literario se corresponde con un lector no especializado. Sin embargo, en el caso del cine ocurre todo lo contrario: dada la marginalidad (desde el punto de vista de la producción) y las exigencias intelectuales y retóricas del discurso ensayístico (siempre lejano de la narratividad comercial), el destinatario tiene los rasgos de un espectador culto. En este diálogo implícito con el director, ese espectador “avanzado” toma cuerpo por medio de diferentes elementos: se trata de un receptor modelo al que se le invoca en la voz en *off* con el deíctico “tú” y verbos en segunda persona, o que queda envuelto en la nebulosa del “nosotros” y los pronombres indefinidos que emplea el autor mediante la voz en *off*.

En el ensayo la actitud pedagógica o persuasiva propia de los textos argumentativos queda atemperada por el interés del poeta-filósofo en exponer su pensamiento. Estima intelectualmente al espectador por lo que no adopta una postura de superioridad, sino una especie de diálogo entre iguales. Por eso, el autor pone más cuidado en hilvanar y expresar su argumentación para que el destinatario reflexione que en intentar el proselitismo o la propaganda descarada. Los ensayistas procuran evitar el dogmatismo –explica Arenas– utilizando “ciertos procedimientos textuales que den apariencia de perspectivismo: la estructura dramática del diálogo que enfrenta varias voces, la implicación de un *tú*, la confrontación de citas y fuentes de autores diversos, la ficción del “acaso”, que hace que la argumentación parezca depender del *fluir* accidental de la conversación (diálogo) o del libre discurrir personal sobre un tema (epístola)”⁹⁰. En consecuencia, la función del ensayo es iluminar ciertos aspectos –donde la erudición resulta siempre menos importante que la personalización– o llamar la atención sobre algunos episodios con el propósito de que la opinión pública penetre en la discusión del problema y apunte sus propias reflexiones, asumiendo o desechando las ideas del director.

⁸⁹ ARENAS, María Elena, *op. cit.*, p. 41. Arenas también explica que la base dialéctica del ensayo proviene de los diálogos socráticos, donde entraban en juego los procedimientos de la *síncrasis* (“confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto determinado”) y de la *anácrisis* (“modos de provocar el discurso del interlocutor”).

⁹⁰ *Ibid.*, nota 59, p. 70.

Bibliografía citada

- ADORNO, Theodor W., *Notas de Literatura*, Ariel, Barcelona, 1962.
- ALVAR, Manuel, "Historia de la palabra ensayo", en ALVAR, Manuel et. al., *Ensayo*, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1977, pp. 13-43.
- ARENAS, María Elena, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, *Teoría del ensayo*, Verbum, Madrid, 1992.
- BERGALA, Alain, "Qu'est-ce qu'un film-essai", en *Le film-essai: identification d'un genre* (catálogo), Bibliothèque Centre Pompidou, París, 2000.
- BLÜMLINGER, Christa, "Lire entre les images", en LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, y GAGNEBIN, Murielle, *L'essai et le cinéma*, L'or D'Atalante, Champ Vallon, Seysell, 2004, pp. 49-66.
- BRUZZI, Stella, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, Londres, 1999.
- CATALÀ, Josep María, "El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva", *Archivos de la Filmoteca*, nº 34, febrero 2000, pp. 79-97.
- CATALÀ, Josep María, "Film-ensayo y vanguardia", en TORREIRO, Casimiro, y CERDÁN, Josetxo (eds.), *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid, 2005, pp. 109-158.
- CEREZO, Pedro, "El ensayo en la crisis de la Modernidad", en CEREZO, Pedro et. al., *Pensar en Occidente. El ensayo español hoy*, Dirección General del Libro y las Bibliotecas, Madrid, 1991, pp. 34-59.
- COUREAU, Didier, "Poétique filmique de la noosphère", en LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, y GAGNEBIN, Murielle, *L'essai et le cinéma*, L'or D'Atalante, Champ Vallon, Seysell, 2004, pp. 217-226.
- CUEVAS, Efrén, "En las fronteras del cine aficionado: *Tren de sombras* y *El proyecto de la bruja de Blair*", *Comunicación y Sociedad*, vol. XIV, nº 2, 2001, pp. 11-35.
- CUEVAS, Efrén, y MUGIRO, Carlos, *El hombre sin la cámara: el cine de Alan Berliner/The Man Without the Movie Camera: the Cinema of Alan Berliner*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2002.
- GARCÍA GUAL, Carlos, "Ensayando el 'ensayo': Plutarco como precursor", *Revista de Occidente*, nº 116, enero, 1991, pp. 25-42.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum, "El cine a través del espejo: la metaficción en *La seducción del caos*, de Martín Patino", en BANÚS, Enrique, y ELÍO, Beatriz (eds.), *Actas del VII Congreso Cultura Europea: Pamplona 23-26 de octubre de 2002*, Pamplona, Aranzadi, 2002, pp. 1477-1489.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum, "El film de montaje. Una propuesta tipológica", *Secuencias*, nº 23, primer semestre 2006, en vías de impresión.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum, *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo*, tesis doctoral inédita, Universidad de Navarra, Pamplona, 2005.
- GUBERN, Román, "Cien años de cine", en *Historia general del cine. Volumen XII: el cine en la era audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 261-288.

- JARAUTA, Francisco, "Para una filosofía del ensayo", *Revista de Occidente*, n° 116, enero 1991, pp. 43-49.
- KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1978.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, "Un art de l'équilibre", en LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, y GAGNEBIN, Murielle, *L'essai et le cinéma*, L'or D'Atalante, Champ Vallon, Seysell, 2004, pp. 7-12.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, "Une forme qui pense", en LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, y GAGNEBIN, Murielle, *L'essai et le cinéma*, L'or D'Atalante, Champ Vallon, Seysell, 2004, pp. 193-200.
- LOPATE, Philip, "In the Search of the Centaur", en WARREN, Charles (ed.), *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*, Wesleyan University Press, Hannover y Londres, 1996, pp. 243-270.
- LUCKÁCS, Gyorgy, *El alma y las formas*, Grijalbo, Barcelona, 1975.
- MARÍAS, Julián, *Ensayos de teoría*, Barna, Barcelona, 1954.
- MARICHAL, Juan, *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Alianza, Madrid, 1984.
- MONTAIGNE, Michel de, *Ensayos I*, Cátedra, Madrid, 2001.
- MOURE, José, "Essai de définition de l'essai au cinéma", en LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, y GAGNEBIN, Murielle, *L'essai et le cinéma*, L'or D'Atalante, Champ Vallon, Seysell, pp. 25-37.
- MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos I*, Seix-Barral, Barcelona, 1969.
- NICHOLS, Bill, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1994.
- PICAZO, María Dolores, "Introducción", en MONTAIGNE, Michel de, *Ensayos I*, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 9-32.
- RENOV, Michael, "History And/As Autobiography: The Essayistic in Film and Video", *Frame-Work*, vol II, n° 3, 1989, pp. 6-13.
- WEINRICHTER, Antonio, *Desvíos de lo real*, T&B Editores, Madrid, 2004.

Copyright of *Comunicacion y Sociedad* is the property of Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.