



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

MÁSTER ARTES VISUALES Y MULTIMEDIA
DEPARTAMENTOS DE PINTURA Y ESCULTURA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

PROYECTO FINAL DE MÁSTER

LA IMAGEN QUE ENSAYA. Introspección y dialéctica a través del vídeo-ensayo



Realizado por:
Cecilia Álvarez de Soto
Dirigido por:
María José Martínez de Pisón
Valencia, diciembre 2009

Quiero agradecer a Maria José Martínez de Pisón,
mi tutora del proyecto, el apoyo y la orientación prestados,
especialmente por sugerirme partir de una conexión
lingüística entre las dos acepciones de la palabra ensayo, y
por aportar ciertas dosis de objetividad cuando fue necesario.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
2. MARCO TEÓRICO Y REFERENCIAL	13
2.1. El ensayo. Consideraciones generales	15
2.1.1. Reflexión etimológica. Aproximación al término	15
2.1.2. Breve revisión histórica del ensayo como género	18
2.1.3. El ensayo a través del medio audiovisual	22
2.1.4. El cuerpo que ensaya	25
2.2. La introspección en el vídeo-ensayo	29
2.2.1. Las formas de autorretrato en el cine-ensayo	33
2.2.2. La introspección desde el fuera de campo	42
2.2.3. El umbral de la experiencia: Cine y cuerpo	45
2.3. El ensayo como discurso híbrido	50
2.3.1. La dialéctica forma/contenido	52
2.3.2. El espacio de lo real y lo imaginario	61
2.3.3. La reinterpretación de la imagen	69
2.4. El vídeo-ensayo como discurso no-lineal	71
2.4.1. De la totalidad al fragmento	79
2.4.2. La fragmentación del sujeto	80
2.4.3. La intuición como proceso	89
3. INSTALACIÓN AUDIOVISUAL <i>LA IMAGEN QUE ENSAYA</i>	97
3.1. Descripción de la aplicación	99
3.1.2. Estructura de la obra	100
3.1.3. Grabación	104
3.1.4. Edición	107
3.1.5. Disposición Final	113
4. CONCLUSIONES	117
5. BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS	123
6. ANEXO. REFERENCIAS ARTÍSTICAS	131

1. INTRODUCCIÓN

La presente investigación se inscribe en la categoría de proyecto aplicado dentro del Máster de Artes Visuales y Multimedia de la Universidad Politécnica de Valencia, en la línea que comprende Lenguajes Audiovisuales y Cultura Social.

El objeto de análisis de esta investigación es el género audiovisual conocido como film-ensayo, cuyo desarrollo coincide con el surgimiento de las primeras vídeo-cámaras en los años 70 del S.XX, hecho que ha convertido en más habitual la denominación de “vídeo-ensayo” puesto que es a través de este medio que se consolida su forma híbrida, más cercana a un entorno cotidiano y de bajo presupuesto que a sistemas de producción de la industria cinematográfica.

Si bien podríamos decir que grandes figuras del cine dejan la semilla de un género aún por explorar, es en el campo de la práctica artística contemporánea donde cuenta con más autores, movidos por inquietudes propias del cine experimental y el vídeo-arte.

No obstante, en su parentesco y contigüidad con el género documental introduce a menudo cuestiones políticas y de denuncia social, que lo convierten en un tipo de expresión muy comprometida con su contexto histórico, tal es el caso de *Las Hurdes /Tierra sin pan* (1932) de Luis Buñuel, un prematuro ejemplo de cine-ensayo, *Les Maîtres Fous* (1955) de Jean Rouch (ligado a la renovación del documental francés, clave para este género que se investiga), *La Rabbia* (1963) de Pasolini, *Die Patriotin* (1979) de Alexander Kluge, *Bilder Der Belt Und Inschrift Des Krieges* (Imágenes del mundo e inscripción de la guerra, 1988) de Harun Farocki, *Roger and Me* (1989) de Michael Moore, son algunos de los cine-ensayos más representativos de esta vertiente.

Sin embargo uno de los retos que la presente investigación plantea es una aproximación a la forma audiovisual desde una óptica metalingüística, haciendo énfasis en su propio código como vehículo para la búsqueda de un contenido de

índole más subjetiva si cabe, pero en todo caso nunca predeterminado por la rigidez de una tesis final.

Este espacio de la intimidad, formado a través de introspecciones, diarios íntimos, autorretratos, etc., a lo largo de los siglos, es un ejemplo muy claro de metafísica convertida en física y que, por lo tanto, nos obliga a desdoblarnos en su consideración.(...) La actuación de esta metafísica ha dejado un trazo en la propia psique que ahora actúa con toda pertinencia más allá, o más acá, de la metafísica¹

El interés por espacios del pensamiento comparables al hueco que hay entre fotograma y fotograma llevó a la necesidad de especificar una cuestión concreta: la doble acepción del término *ensayo*. En torno a esta coincidencia lingüística se arma una estructura teórica cuyo fin es conectar las dos acepciones que comparten un matiz procesual en el acto creativo: el ensayo literario como las elucubraciones de un autor en palabras, y el ensayo teatral como los giros que un intérprete ha de realizar en la búsqueda de un personaje, la cuestión audiovisual como eje que transporta dichas relaciones, en el cual entra la herencia cinematográfica de las imágenes en ciernes.

El primer capítulo abordará por tanto todo lo relativo al término *ensayo*, partiendo de su raíz etimológica, se contemplará su evolución histórica y las conexiones que esto establece con nuestro interés último del término. Posteriormente se analizará el surgimiento de un género literario para derivar en su correspondencia con la imagen a través del cine-ensayo, donde se abordarán los orígenes del mismo, así como sus principales características. El capítulo concluirá con un acercamiento al concepto de cuerpo como agente del ensayo dentro de un contexto escénico, y a través de un enfoque cinematográfico, apuntando a la relación entre cuerpo e imagen.

El segundo capítulo tratará la cuestión de la introspección en el vídeo-ensayo. El hecho de abordar un género tan intuitivo no puede pasar sin detenerse en el sujeto que está detrás del discurso, y las cuestiones de identidad individual que esto abre. Como deudor de una forma literaria, se contemplará primero la figura de Montaigne y otros autores contribuyentes al género a través de una dualidad entre autorretrato y autorreferencia. Con ella se dará paso a la correspondencia en el audiovisual y se analizarán por orden cronológico una serie de ejemplos del cine-ensayo relacionados con el concepto de autorretrato, seguido por el de

¹ CATALÁ, Josep M., "Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa", en VV.AA. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Gobierno de Navarra, enero, 2007, p.104.

autorreferencia, en cuanto introspección de aquellos autores reacios a mostrarse de forma directa en el plano, y por último, el cuerpo volverá a cerrar el capítulo aludiendo al matiz experiencial asociado al acto de filmarse a uno mismo.

El tercer capítulo se adentra en cuestiones de lenguaje audiovisual filtradas por una serie de dialécticas extraídas del género. Primeramente se buscarán correspondencias de forma y contenido dentro de los films anteriormente aludidos, cuya función es precisamente descifrar qué complicaciones formales derivan en contenidos “encubiertos”, o revelan una figura metafórica subyacente, aludiendo en definitiva a ciertos conceptos ligados con el contexto artístico. A continuación se examinará la cuestión de lo real y lo imaginario, analizando esta relación a través de los mismos referentes de cine-ensayos, y atendiendo a cuatro variantes: realidad y ficción dentro de una trama o relato; lo real y lo imaginario a través de lo onírico; lo real y lo imaginario como ascenso a cuestiones metafísicas; y por último, a través del cuerpo en el cine como portador de dicha hibridación, donde se pondrá en relación con el concepto de *gestus*.

“Todo es ficción”: el cine, el arte del doble, es, en sí, el pasaje del mundo real al mundo del imaginario, y la etnografía, ciencia de los sistemas de pensamiento de los otros, es una travesía permanente de un universo conceptual a otro, una gimnasia acrobática en la que perder pie es el menor de los riesgos. ²

La última parte de este capítulo abordará la cuestión de la reinterpretación de la imagen a través de la inclusión de imágenes de archivo en el cine-ensayo, en cuanto que establece un cuestionamiento de la propia naturaleza de la imagen, y las consecuencias en términos de significado que esto tiene sobre el discurso ensayístico.

Por último, en el cuarto capítulo se contemplan los elementos que determinan un discurso no-lineal en el cine-ensayo, como puente hacia nuevos sistemas de articulación audiovisual. Se parte de la dialéctica entre el fragmento y la totalidad, como base en la deconstrucción de los lenguajes audiovisuales, pasando por la figura de la creadora multimedia de la segunda mitad del S.XX, Yvonne Rainer. Dicho análisis se debatirá entre elementos de ruptura y de unión contemplando también este aspecto en las otras piezas referenciales de cine-ensayos que han ido acompañando todos los apartados.

² LEDO ANDIÓN, M. *Cine de fotógrafos*. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 2005, p.258.

Un segundo aspecto lo constituirá la fragmentación del sujeto, como cuestión identitaria múltiple, a través de la imagen. Se establecerán tres variantes: la creación de un *alter ego* del propio director, la creación de un diálogo por el cual el cauce de expresión se duplica, y por último, la voz múltiple, donde ésta se abre a más de dos fuentes creando un tipo de discurso más anárquico. Dentro de dicha fragmentación, el capítulo cierra su análisis con la cuestión de la relación director/intérprete, observando de qué forma la no-linealidad crea una simbiosis en el proceso creativo por el cual el uno alimenta al otro y viceversa. Dentro de esta última clasificación se aludirá a la artista Constanze Ruhm.

En el último apartado se hace referencia a la intuición en el proceso, en relación al azar, abordando el asomo de la improvisación en algunos directores de cine, así como el concepto de autómata espiritual enunciado por Deleuze. Posteriormente se contemplará la voz como ente independiente y libre en el discurso ensayístico y el elemento musical como otro factor intuitivo en el montaje no-lineal.

Los intereses y motivaciones que impulsan esta investigación parten de una cuestión: ¿cuál es la verdadera necesidad de las imágenes en un momento actual en el que hay un exceso de medios de creación y difusión de las mismas? Esta sobreabundancia de cauces de expresión precisa de una entidad receptora dispuesta a filtrar la experiencia visual asimilando su lenguaje, y la función para la que ésta fue creada.

Dicha experiencia visual se halla tomada por ciertos clichés cinematográficos que pertenecen a un contexto más propio del siglo XX. El sujeto contemporáneo se encuentra inmovilizado por una invasión de imágenes que asimila a un nivel superficial y se corresponde con los patrones de la cultura imperante. No hay intención en este proyecto de establecer una forma concreta de lectura visual, pero sí señalar la posibilidad de elegir el tipo de experiencia en la que uno desee sumergirse a través de la imagen. El cine-ensayo posibilita de esta forma una mayor consciencia de las posibilidades del lenguaje audiovisual.

Esta consciencia pasa en primer lugar por abordar la configuración de un nuevo sujeto en este creciente ámbito de emisión de imágenes al que se alude. Esa necesidad que se indaga debe partir primeramente de la auto-consciencia, del propio cuerpo frente a la imagen, de la simultaneidad de presentes a los que el ritmo tecnológico nos somete, lo cual nos aleja de todo valor unitario y diluye nuestra concentración hacia infinitos cauces que no parecen concluir, haciéndonos dudar incluso de nuestra propia identidad.

La metodología seguida a lo largo del proceso de investigación, se fundamentó primero en una primera búsqueda de referentes audiovisuales en diferentes bases de datos dentro del marco del vídeo-ensayo, que me permitieran establecer un criterio de análisis para mi proyecto, a través lo cual fui reuniendo fuentes teóricas de análisis audiovisual tras los que fui especificando una filmografía más afin a mis particulares intereses entre introspección, cuerpo y dialéctica.

Posteriormente diseñé un sistema de análisis filmográfico que me permitiera ir elaborando un esquema teórico para aplicar en la pieza final. Las prácticas experimentales de grabación de ensayos se simultanearon con esta etapa, puesto que el diseño de la aplicación no estaba pensado para partir de un guión previo a seguir fielmente, sino a través de una serie de analogías entre los distintos procesos de ensayo. No obstante durante el proceso de grabación fui aplicando distintos enfoques aportados por el estudio teórico, que fueron modificando los criterios de registro de ensayos, que posteriormente serán descritos.

En el libro *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo* se describen las propiedades de un modelo vanguardista, que suponen un punto de partida, e inspiran el enfoque que se pretende dar a la pieza final concebida para este proyecto aplicado:

- vigorización de la teoría y la crítica
- hiperconciencia de la primera persona discursiva
- realce del carácter procesual de la obra
- experimentalismo formal
- énfasis sensorial y la libre asociación poética
- contemplación del error como posibilidad expresiva
- voluntad didáctica
- variabilidad en el formato y duración de las películas
- proyección como experiencia abierta
- capacidad asociativa y la igualdad corporativa

A través de esta serie de propiedades se pretende abordar la cuestión apuntada sobre la necesidad de una imagen; por ello, el planteamiento del proyecto audiovisual desarrollado a nivel práctico se centra en su forma, poniendo el

Introducción

énfasis en el proceso de formación de imágenes en distintos contextos, como correspondencia con la naturaleza del ensayo, y entablar una relación con el espectador de tal manera que éste pueda ser testigo de una serie de procesos inacabados que se entrelazan entre sí a través de un discurso no lineal.

2. MARCO TEÓRICO Y REFERENCIAL

2.1. El ensayo. Consideraciones generales

Si el atractivo del ensayo proviene de su carácter transversal, ese mismo carácter lo convierte en problemático: una cosa es celebrar el espacio paradójico que abre, y es la condición misma de su existencia, el ensayismo cinematográfico, y otra es intentar categorizarlo. Una cosa es aplicar a discreción el adjetivo de ensayístico, como signo de una escritura personal y transgénica; y otra es tratar de caracterizar el nombre de ensayo.³

2.1.1. Reflexión etimológica. Aproximación al término

El origen de esta palabra proviene del término “*exagium*”, del latín tardío, que alude tanto a la acción de pesar de forma exacta, como por extensión prueba, intento, y luego examen.

El lexema ensayo y el verbo ensayar, “tratar, probar” ya existían en diversas expresiones, fue a partir del Renacimiento cuando se empiezan a aportar al término nuevos sentidos ligados a lo experimental.

Según un estudio etimológico llevado a cabo por Liliana Weinberg en *Para pensar el ensayo*⁴, bajo el término “ensayo” se puede aludir a un experimento, moral o físico, un examen, de conciencia o de recursos, y un ejercicio o prueba física. Por influencia del francés, *essaier* (tratar), está asociado tanto al hecho de juzgar (examinar a un aprendiz para ser reconocido en un oficio), como al de probar, poner a prueba, experimentar.

Jean Starobinski alude a otra acepción del verbo *examen*, interesante para este estudio:

Designa el enjambre de las abejas, la bandada de los pájaros. La etimología común sería el verbo *exigo*, empujar hacia afuera,

³ WEINRICHTER, A. “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo” en *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Ed. Gobierno de Navarra, enero, 2007. p.24

⁴ WEINBERG, Liliana, *Pensar el ensayo*, 2004, texto en línea, [08/07/2009], <http://www.ccydel.unam.mx/ensayo/primer.htm>

expulsar, más tarde *exigir*. Desde luego, es muy tentador que el sentido nuclear de las palabras actuales deba resultar lo que han significado en un remoto pasado. Decir ensayo es decir pesada exigente, examen atento, pero también enjambre verbal que libera su impulso.⁵

Esta idea de “enjambre verbal” resulta interesante por su relación con el proceso de ensayo en medio de un caos de pensamiento a través del cual el discurso se abre paso, se trata de una de las constantes a analizar en esta investigación, a través de la introspección, la hibridación de formas y la no linealidad.

Montaigne apadrina el término dentro del contexto *moderno*, fruto de la transformación del paradigma del saber que surge en el Renacimiento y tiene como consecuencia la afirmación del yo y sus potencialidades de conocimiento: juicio, razón, experiencia, secularización.

Profundizando en el origen latino de la palabra existe una sugerente dualidad en torno a la cuestión de la acción en el término:

ensayo se vincula a la pareja *agere-facere* en latín: dos verbos relativos a la acción que, sin embargo, tienen una profunda diferencia: *agere* (del cual deriva *agir*, actuar, en francés) se centra en el sujeto; *facere* (*faire*, hacer en francés), se centra en el objeto o en el producto. *Agere* y su familia *exactis*, *exegere*, remiten siempre a una actitud evaluativa, experimental, crítica, centrada en el sujeto que la realiza, mientras que el segundo enfatiza lo realizado en el objeto, el producto, y es determinado. (...) Nos encontramos en el punto axial de reestructuración de las ramas del hacer y del conocer, de una reevaluación de la experiencia pero a la vez de un apoderamiento de la empiria por parte del pensador, que se nutre de ella, que se nutre de la situacionalidad de toda experiencia, pero para remontarse a su vez a un nivel superior de inteligibilidad.⁶

Lo interesante de este estudio para la presente investigación es establecer una conexión entre los orígenes de la palabra y la aportación que la práctica artística audiovisual es capaz de dar a un término muy asociado hasta ahora al género

⁵ STAROBINSKI, J. “¿Es posible definir el ensayo?” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 575, 1998, p. 31-32.

⁶ WEINBERG, Liliana., op.cit.

literario y al discurso escrito. Dicha reinterpretación del término pasa por hacer énfasis en el origen incierto de un impulso de expresión que tiene lugar en el sujeto, sometido a un proceso indefinido de prueba, a través del cual su naturaleza va aflorando en el ámbito de la experiencia, creando una estructura progresivamente compleja, que más adelante será tratada en el apartado del discurso no-lineal.

2.1.2. Breve revisión histórica del ensayo como género

En cuanto a su evolución histórica, los primeros apuntes del ensayo literario se dan en el tono subjetivo y libre de los escritos de Montaigne, que se ha consolidado como una figura emblemática del género, aunque destaca también el carácter más riguroso y moral de los ingleses Francis Bacon y John Locke, así como el aporte científico de los ensayos de Galileo.

Sin embargo, el mismo Bacon remite los orígenes del género a la época grecolatina aludiendo a unas *Epístolas a Lucilo* de Séneca, así como los *Diálogos* de Platón y las *Meditaciones* de Marco Aurelio son considerados precedentes del género junto a otros autores como Cicerón, Plutarco y Séneca.

Hacia finales del S.XVIII y principios del S.XIX, surge el ensayo bajo la forma de artículo periodístico, así como una corriente inglesa de ensayo familiar encarnado por las figuras de Dr. Johnson, Addison y Steele, Lamb, Stevenson, Orwell y Virginia Woolf, de la que también surge una vertiente americana con Emerson, Thoreau, Mencken y E.B White, que llega hasta autores contemporáneos como Didion, Hoagland, Gass y Hardwick.

Existe una curiosa conexión del film-ensayo con la meditación monástica, por la cual la memoria es empleada como un método creativo de pensamiento, apuntado por el teórico Josep M. Catalá aludiendo a un texto que habla sobre la meditación y la creación de imágenes:

Carruthers nos habla de una práctica monástica de meditación compuesta por imágenes mentales, o representaciones cognitivas, y palabras. Se trata de un dispositivo basado más en la memoria que en la mimesis y que, por lo tanto, da lugar a un arte que hace mayor hincapié en el uso cognitivo e instrumental que en las cuestiones relacionadas con el realismo⁷

Este tipo de memoria aquí apuntada se asemeja a una base de datos de acceso aleatorio, la cual es empleada desde una perspectiva activa por la cual el sujeto no *tiene* ideas sino que las *hace*, en este proceso de selección de información acumulada a lo largo de una vida.

⁷ CATALÁ Josep M., "Film-ensayo y vanguardia", en VV.AA., *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid, 2005, p.132.

Esta genealogía pasaría necesariamente por la evolución de las prácticas meditativas que, a lo largo de la historia, hicieron siempre uso de las imágenes mentales, como queda constatado especialmente en las conocidas técnicas usadas por Ignacio de Loyola en sus *ejercicios espirituales*, que Roland Barthes llega a equiparar con un teatro en el que el ejercitante va asumiendo diferentes roles. Esta evolución, cuya significación principal reside para nosotros en el hecho de que avanza paralelamente al desarrollo de una metodología y una escritura *científicas* que desembocarán en el realismo decimonónico y, de ahí, en el mito del realismo cinematográfico, confluye en el denominado *stream of consciousness* (flujo de la conciencia) o monólogo interior que aparece en la psicología y en la narrativa de fin de siglo⁸

Este tipo de escritura es una técnica literaria que intenta combinar el influjo del mundo real con los pensamientos interiores. En este tipo de literatura abunda la inclusión de pensamientos del personaje dentro del relato del narrador en lo que se llama *estilo libre indirecto* (mencionado al final del apartado 2.3.1) que incluso les lleva a omitir signos de puntuación o conectores para no interrumpir el curso de sus ideas, en medio de un torbellino que tiene una duración limitada llevándoles a giros radicales en la enunciación y en ocasiones repeticiones dubitativas.

Es por ello que este monólogo conectado a la meditación es vehículo de expresión de sentimientos ocultos o reprimidos que no encuentran modo de canalizar.

La aparición del concepto de *flujo de conciencia* en psicología y su aplicación a la literatura, especialmente en la modalidad de monólogo interior, con Virginia Woolf y James Joyce, así como la novela meditativa de Proust, todo ello conduce a la narración a regiones antes inexploradas que tienen que ver, en sus distintas facetas, con el espacio del inconsciente elaborado por Freud⁹

Con el S.XX el ensayo entronca con la emergencia del poema en prosa y la prosa poética, aunque también surge una tendencia europea de ensayo filosófico que va desde Nietzsche hasta Weil, Benjamin, Barthes, Adorno, Sartre... etcétera. Existe también una tradición ensayística japonesa con autores como Kenko, Dazai, Tanikazi entre otros.

En España es con la Generación del 98 cuando el ensayo se consolida en el panorama literario nacional, aunque cabe destacar también el inmenso influjo del ensayismo hispanoamericano encarnado por figuras como E. Sábato, J. Cortázar,

⁸ CATALÁ Josep M., *op.cit*, p.134.

⁹ *Ibidem*, p. 146.

J.L. Borges, Mario Vargas Llosa, etc.

El siglo XXI consolida la hibridación del género con la proliferación del *paper* como formato de escritura ensayística, la inclusión en este campo de trabajos académicos, así como su convivencia con el prólogo, el artículo, el comentario, la carta...

En cuanto a la retórica del ensayo, Liliana Weinberg puntualiza :

Sería necesario dar un mayor énfasis a una operación primera que está aún antes de los pasos retóricos ya señalados, y que es fundamental para el ensayo: se trata de la invención (inventio), esto es, la determinación y el recorte de un tema, puesto que es a partir de ese “big bang” que el ensayo encuentra su mayor impulso inicial¹⁰

Según el Diccionario de términos literarios¹¹, y dada la gran dificultad que categorizar este género supone, se establecen una serie de características comunes que sintetizan algunos de los puntos a desarrollar en esta investigación:

- Brevedad: La intención no es constatar teorías sino abrir líneas de reflexión.
- Carácter sugeridor e interpretativo: la intuición como guía.
- Carácter confesional: subjetividad.
- Intención dialogal: la conversación como objetivo.
- Carencia de una estructura prefijada: en los límites de la improvisación.
- Variedad temática: búsqueda de nuevas relaciones entre conceptos.
- Voluntad de estilo: la calidad estética a través de la forma de expresión.

Aludiendo a Barthes, habla de la necesidad de separar el ensayo de su función argumentativa para dejarlo en una escritura desnuda, libre.

La lectura de ensayistas como el propio Montaigne nos conduce a la certeza de que el ensayo se va constituyendo también a partir de fragmentos, de iluminaciones de sentido, que a veces, como en el

¹⁰ WEINBERG, Liliana, *op. cit.*

¹¹ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 327.

caso de la prosa de Nietzsche, pueden traducirse bajo la forma de aforismos¹²

Y concluye el párrafo asemejando el desarrollo del discurso al crecimiento de un árbol, un “crecimiento por complicación infinita”.

También cita a un defensor de la posición escritural, Réda Bensmaïa, quien plantea una noción constructiva del discurso ensayístico que define como *mot bastant* (palabra suficiente) que es aquella capaz de sintetizar varias líneas de sentido en el texto tal y como sucede en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, donde el autor incorpora una máscara capaz de introducir otra dinámica de sentido en el texto que interpola diversos planos y órbitas de sentido. Nuevamente se apunta la cuestión de la no linealidad que será abordada en el último capítulo de esta investigación.

Otro de los objetivos de esta investigación es construir un discurso audiovisual basado en una voz múltiple, aspecto que será abordado más adelante.

A raíz de las transformaciones de la prosa surgidas en el S.XX se rompe con la estructura lineal y la temporalidad del relato poniendo en cuestión el discurso razonado en virtud de una transgresión poética que Liliana califica como “escenario de experiencias estéticas límite” aludiendo a textos de J.L.Borges y Octavio Paz.

¹² WEINBERG, Liliana, *op. cit.*

2.1.3. El ensayo a través del medio audiovisual

El ensayista intenta conciliar en el en sí y el para sí, reivindica la praxis como condición de la manifestación del ser. Para él, lo real no existe sino como experiencia; el auditorio al que se dirige es el lugar donde ella se actualiza¹³

El nacimiento del cine-ensayo como género viene marcado por la figura de célebres directores de cine que en determinado momento de su carrera se sintieron llamados a experimentar con su propio pensamiento en imágenes, al margen de la comercialización de la obra resultante.

Esto sirvió para consolidar una corriente que de forma tímida e irregular había ido dando ciertos frutos desde los años 30 (se habla de *À propos de Nice* de Jean Vigo como de “un punto de vista documentado”), aunque indudablemente en otros medios esta noción ya se manejaba artísticamente:

Podríamos considerar imágenes-ensayo, por ejemplo, las composiciones fotográficas de Moholy-Nagy o las pinturas de Mark Tansey o de Jasper Johns, mientras que podríamos encontrar formas-ensayo en los asimismo denominados *photographic-essais*, un apelativo que ha proliferado con abundancia los últimos años y que cubre desde los trabajos de Walker Evans o Dorothea Lange, de la década de los treinta, hasta las antologías fotográficas que sobre un determinado tema publican hoy las grandes revistas en sus páginas de Internet.¹⁴

En los años 50 el género se va consolidando a través de los componentes de la Rive Gauche (Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker), interesados por una renovación formal del género documental. Es bautizada por André Bazin como *cine-essai* en su artículo *Chris Marker-Lettre de Sibirie* publicado en 1958.

Pero indudablemente conoce su auge a partir de los años 70 y 80 coincidiendo con el surgimiento de canales de televisión temáticos y con la accesibilidad a las primeras vídeo-cámaras desde el ámbito doméstico, que también supone un grado de acercamiento del elemento tecnológico al cuerpo como espacio íntimo en su aspecto más cercano al vídeo-arte.

¹³ TERRASSE, Jean, *Rhétorique de l'essai littéraire Montréal*, Les Presses de l'Université de Québec, 1977, p.139.

¹⁴ CATALÁ Josep M, “Film-ensayo y vanguardia”, *op. cit.*, p.139.

Es por esta época que se realizan reveladoras obras del género que abren una vía experimental centrada en la figura del autor en el mundo, en un contexto o en otro, pero en definitiva tratan de materializar en imágenes la vivencia personal de un creador, trasladando la tradicional figura del ensayista en su escritorio al escenario del audiovisual donde su cuerpo es capaz de alcanzar y manipular, de una forma más o menos simbólica, aquello que su pensamiento evoca desde una visión poética.

El film-ensayo resuelve el excedente formalista de la vanguardia, poniendo la estética al servicio de una hermenéutica interna, al tiempo que compensa la deficiencia estética del documental (su pretendido rechazo a la estética), situando su discurso justo al nivel material de las imágenes. Con ello consigue superar a la vez el estéril ascetismo del documental y la cegadora euforia de la vanguardia, sin abandonar ni el ámbito de lo real ni el de la experimentación.¹⁵

Se ha especulado mucho sobre cuál es la primera manifestación más pura del vídeo-ensayo. Obras como *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955) *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1958) constituyen dos piezas clave.

Sin embargo en lo que a esta investigación concierne interesan piezas algo posteriores donde el cineasta pone de manifiesto la confrontación entre su propio laberinto interno de pensamiento y la realidad visual circundante.

Directores que desde los años 80 se sitúan en ese cruce de caminos entre lo personal y lo histórico (...) La historia se inscribe en la biografía del creador a través de los medios (...) James Benning, Leslie Thornton, Su Friedrich, Abigail Child o Craig Baldwin han explorado (...) memoria, representación, repetición y discursividad, dando lugar a una concatenación de trabajos caracterizados por su fragmentación, polifonía, reflexividad y contingencia. Film-ensayos, en definitiva.¹⁶

Existen tres momentos de conexión con la vanguardia cinematográfica, claves en la historia de este género:

- La diarística de Jonas Mekas y su reflejo del movimiento underground neoyorquino.
- La figura de Yvonne Rainer comprometida con la defensa de minorías sociales y su aportación performativa al género.

¹⁵ CATALÁ Josep M., "Film-ensayo y vanguardia", *op. cit.*, p. 156.

¹⁶ FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel, *op. cit.*, p. 168.

- Craig Baldwin y Abigail Child por su arqueología de la imagen a través de discursos de imágenes de archivo.

Marc Angenot, teórico de la discursividad social, sitúa el ensayo dentro de un conjunto al que denomina “prosa de las ideas” tratando de abrir el discurso literario más allá de lo narrativo o lo lírico. Dentro del mismo incluye dos tipos de ensayo, uno de tipo cognitivo o diagnóstico y el otro al que denomina *ensayo de meditación*:

La estructura general del discurso es azarosa, zigzagueante; el paso de una proposición a la otra se da de manera no esencial sino accesoria: en él la imagen intuitiva tiene más fuerza que el silogismo. En el caso de Montaigne se ha mostrado (...) que esta apariencia de desorden esconde a menudo un desarrollo interior riguroso. Pero en todo caso menos de desvelar un “contenido” exterior al pensamiento que de mostrar los mecanismos íntimos por los cuales el pensamiento se da a sus objetos¹⁷

Esta característica es particular en el film-ensayo, y es la que lo conecta con una óptica metaligüística que interesa en esta investigación: el hecho de hacer referencia al propio proceso de formación de la imagen por encima de aquello que desea contar sobre el mundo.

Hay una interesante reflexión en torno a la cuestión de la recepción de la obra ensayística llevada a cabo por Juan Marichal:

Si bien el ensayista puede utilizar el legado de sus antepasados literarios... debe sobre todo contar con su público, con su auditorio potencial inmediato; pues si el novelista busca la articulación de sus personajes dentro de un mundo ficticio- y a esa articulación se suele denominar “verosimilitud”- el ensayista busca articularse a sí mismo con su mundo histórico coetáneo.¹⁸

De ahí el ensayista en el umbral de la experiencia, que al fin y al cabo supone la lucha por hallar una unión entre lo más interno e incomprensible de uno mismo a través del espacio híbrido de la creación (en cuanto a técnica, género, medio) que posibilita la interacción con el mundo.

¹⁷ ANGENOT, MARC, *La parole pamphlétaire, typologie des discours modernes*, Payot, París, 1995, p. 57.

¹⁸ MARICHAL, Juan, “La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico”, en *Revista de Occidente*, Madrid, 1971, p. 20.

2.1.4. El cuerpo que ensaya

Abordando el término desde el punto de vista más abstracto podríamos establecer una analogía entre el proceso del ensayo literario y el proceso del ensayo para un evento escénico (teatral o musical). Esta comparación constituye el eje de análisis de esta investigación.

Una equivalencia a esta reestructuración del esqueleto narrativo de la novela, esta fragmentación del flujo realista, la tendencia a visualizar las hibridaciones y las mezclas en la misma superficie del enunciado, la podemos encontrar ya en el teatro de vanguardia, en sus puestas en escena *multimediatas*, en las que proliferaban una variedad de dispositivos congregados en el escenario. El equivalente más claro, dentro de los límites del film-ensayo, de esta disposición escénica híbrida y poliforme del teatro la hallaremos en *Hitler* (1977) de Hans J. Syberberg con sus escenarios saturados de objetos, sus voces múltiples y sus diversos dispositivos de mezcla y conjunción de imágenes, todo ello agolpado más en el espacio que en el tiempo. Aparecen con estas disposiciones un nuevo dominio de *lectura*, la posibilidad de extraer significados de la forma metalingüística, una posibilidad que al film-ensayo le es consustancial.¹⁹

Tratar de llegar a célula de la que surgen las obras que posteriormente se destinan a un público.

Cabría preguntarse: ¿Qué hay antes del ensayo? Se trata de una cuestión difícil, ya que antes del ensayo sólo hay fiebre, ideas pasajeras que por momentos parecen dar sentido a todo lo que nos rodea.

Quizá sea la aventura de hacer visible lo que no se ve, es decir, la gestación de la imagen. El descubrimiento de lo que no se ve en una obra terminada es el descubrimiento de lo orgánico, lo irregular, la belleza de lo que no espera ser visto.

El ensayo urge, más que el procedimiento definitorio, la interacción de sus conceptos en el proceso de la experiencia espiritual. En ésta los conceptos no constituyen un continuo operativo, el pensamiento no procede linealmente y en un sólo sentido sino que los momentos se entretajan como hilos de una tapicería. La fecundidad del pensamiento depende de la densidad de esa intrincación. Propiamente, el pensador no piensa, sino que se hace escenario de experiencia espiritual, sin analizarla²⁰

¹⁹ CATALÁ Josep M, "Film-ensayo y vanguardia", *op. cit.*, p. 142.

²⁰ ADORNO. T. "El ensayo como forma", en *Notas de Literatura*, Ariel, Barcelona, 1962, p. 23.

¿Cuál es el papel del cuerpo en el escenario de esa experiencia intelectual? La intención de esta investigación es abordar ciertas conexiones entre cuerpo y pensamiento, a través de de la imagen.

Gilles Deleuze aborda en la parte final de *La imagen-tiempo* la cuestión del cuerpo en el cine. De la cual extraigo una serie de fragmentos que suponen el punto de partida de esta investigación.

Quienes amaban profundamente al teatro objetaban que el cine carecía de algo, “la presencia”, la presencia de los cuerpos, que seguía siendo patrimonio del teatro: el cine no nos mostraba más que ondas y corpúsculos danzantes con los cuales simulaba cuerpos. Cuando André Bazin encara el problema, se pregunta en qué sentido hay otra modalidad de presencia, cinematográfica, que rivaliza con la del teatro y que incluso puede aventajarla con otro tipo de recursos. Pero si el cine no nos da la presencia del cuerpo y no puede dárnosla, es quizá porque se propone otro objetivo: extiende sobre nosotros una “noche experimental” o un espacio blanco, opera con “granos danzantes” y un “polvo luminoso”, impone a lo visible un trasfondo fundamental y al mundo una suspensión que contradicen toda percepción natural. Lo que así se produce es la génesis de un “cuerpo desconocido” que tenemos detrás de la cabeza, como lo impensado en el pensamiento, nacimiento de lo visible que aún se sustrae a la vista.²¹

Esta reflexión, que apunta al concepto de “autómata espiritual” al que más adelante se hará alusión, (apartado 2.4.) extrae otras cuestiones relacionadas como son el gestus y la presencia, como “espacio-tiempos” de transición en que el cuerpo vehicula esa experiencia intelectual, conceptos ligados al contexto teatral que determinados directores han querido trasladar a la imagen cinematográfica.

Jaques Rivette en su película *L'amour par terre* aborda de lleno la cuestión procesual del ensayo que nutre el impulso de esta investigación:

Los personajes ensayan una pieza teatral; pero el ensayo implica justamente que no han alcanzado todavía las actitudes teatrales adecuadas a los roles y a la intriga de la pieza, que los supera; en cambio, se ven remitidos a actitudes parateatrales que ellos adoptan en relación con la obra, en relación con sus roles, unos en relación con los otros, y estas actitudes segundas son tanto más puras e independientes cuanto que están libres de toda intriga

²¹ DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*. La imagen-tiempo. Ed. Paidós, Barcelona, 1987, p. 266-267.

preexistente, ya que ésta no existe más que en la obra. Así pues, estas actitudes segregarán un gestus que no es real ni imaginario, que no es cotidiano ni ceremonial, sino que está en la frontera de los dos y que remitirá por su cuenta al ejercicio de un sentido verdaderamente visionario o alucinatorio.²²

John Cassavettes y Godard son otros dos cineastas fascinados por la cuestión del gestus como núcleo de la acción. Les gusta coquetear con ese espacio ambiguo entre la realidad y la ficción que se da en todo set de rodaje y cuentan con él como parte del montaje final.

En Godard, las actitudes del cuerpo son las actitudes del espíritu mismo, y el gestus es el hilo que va de una categoría a otra. (...) El gestus es necesariamente social y político, de acuerdo con lo que exigía Brecht, pero también es otra cosa necesariamente (para Rivette tanto como para Godard). Es biovital, metafísico, estético²³

Hemos hablado de ensayo como palabra, de ensayo como estructura retórica, de vídeo-ensayo como imagen que piensa, y finalmente cuerpo como presencia del pensamiento.

El objetivo de este proyecto es hilar una relación entre los cuatro ángulos descritos que al fin y al cabo nos hablan del proceso como núcleo de la tensión entre elementos en constante formación.

²² DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*, *op.cit.* p. 258.

²³ *Ibidem.*

2.2. La introspección en el vídeo-ensayo

La autorreferencia aúna en un mismo proyecto arte y vida, literatura y vida, vanguardia y compromiso político, existencia y salida a la superficie de otra dificultad más: la comunicación entre sujeto y objeto, entre interior y exterior, entre ese sistema -falso- de dicotomías con que clasificamos lo real y el deseo de otra cosa que se nos escapa por entre la apariencia. La reflexión se convierte en incerteza y en material de la propia creación.²⁴

Existen múltiples formas mediante las cuales el sujeto se hace presente en el vídeo-ensayo. Para profundizar en este género es necesario contemplar primero la figura del autor y en qué medida en ese entramado de realidad y ficción, de forma y contenido, de imagen y texto es posible dilucidar una identidad individual que articula el discurso.

En este capítulo nos detendremos primeramente en el género del ensayo literario como fuente de conexiones entre el yo y el discurso verbal, prefigurando el perfil del ensayista contemporáneo, a través de las cuales se establecerá un vínculo con el género audiovisual.

Posteriormente, se atenderá a la cuestión del sujeto desde tres bloques temáticos: El autorretrato, la introspección desde el fuera de campo y el umbral de la experiencia.

En el primero de ellos se analizarán de forma cronológica una serie de obras basadas en la presencia física del autor, para observar de qué forma la autorreferencia se construye a través de diferentes tipos de discurso como la ficción, el metalenguaje, la abstracción, o incluso una cuestión lingüística (particular ejemplo de Alan Berliner).

En el segundo bloque se contrastarán dos cine-ensayos sobre Tokio, analizando en qué medida afloran cuestiones de autorreferencia sin la presencia física del autor.

Por último, en “el umbral de la experiencia” se analizará la figura del cuerpo como vínculo entre imagen y vivencia, sin salirse del marco del cine-ensayo, apuntando a la potencialidad de este aspecto en la creación artística contemporánea.

²⁴ LEDO ANDIÓN, Margarita. *Cine de fotógrafos*, Gustavo Gili S.A., Barcelona, 2005. p.157.

En un artículo incluido en el libro *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*, el crítico de cine Raymond Bellour se centra en la evolución de la forma del autorretrato en Chris Marker desde *Sans Soléil*²⁵ a *Inmemory* (obra multimedia que consiste en un CD-Rom). Resulta interesante detenernos en su análisis porque recurre al medio literario para realizar un recorrido histórico de la forma del autorretrato, partiendo de la figura de San Agustín, aludiendo a sus *Confesiones* (libro X, en 397-398 d. C.) donde se cuestionaba a sí mismo al tiempo que escribía. Hay por ello una relación entre el retiro espiritual y la forma del monólogo ensayístico.

Por su condición de búsqueda se emparenta con los ejercicios espirituales y la meditación religiosa, rozando la de tipo filosófico, vivificándola, aunque el autorretrato nunca se contenta con las certezas de ésta. De ahí que perdure como un “cogito *de las instancias dislocadas*” sin que el autor sepa ni a dónde va ni lo que hace, en una tensión sin resolver entre “pienso” y “escribo”: como si fuera el protagonista, a su pesar, de un libro convertido simultáneamente en utopía, en cuerpo y en tumba²⁶

Se trata de una forma de autorreferencia al margen de la autobiografía, rechazado por las vertientes alternativas de la forma audiovisual, entre las que predomina el videoarte y el cine experimental. En este estudio interesa el modo por el que a través de lo subjetivo, a menudo fruto de una relación de intimidad con la imagen, el autor logra erigir un discurso basado en lo externo y ajeno a su propio yo, paradoja del discurso ensayístico.

Remontándonos a la posterior figura de Montaigne (S.XVI), determinante en el género literario, descubrimos esta singular forma de ponerse en el centro de su discurso para acercarse a diversos temas, tanto de índole filosófica y moral como cotidiana. Montaigne articula sus ensayos de forma absolutamente libre entremezclando lo coloquial con lo culto y elevando su discurso a una categoría que cercana a la erudición de la dialéctica filosófica no se ve condicionada por un sistema de pensamiento rígido.

Complacerse con desmesura en lo que uno es, caer en un insensato amor de sí mismo, es a mi juicio, sustancia de este vicio. El remedio supremo para curarlo es hacer todo lo contrario de lo que prescriben éstos, que, al prohibir hablar de uno mismo, prohíben por consiguiente, todavía más, pensar en uno mismo. El orgullo reside

²⁵ Ver Anexo. Referencias artísticas (ficha nº 4)

²⁶ BELLOUR, Raymond, “El libro, ida y vuelta”, en VV.AA.” *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*. La mirada, Barcelona, 1992. p. 62.

en el pensamiento. La lengua no puede participar de él sino muy levemente. Les parece que ocuparse de uno mismo es complacerse en uno mismo; que frecuentarse y tratarse es apreciarse en demasía. Pero tal exceso sólo surge en quienes no se exploran sino de forma superficial, en quienes se observan una vez realizados sus quehaceres, en quienes llaman divagación y ociosidad a ocuparse de sí mismo²⁷

En Montaigne el ensayo llega a constituir una dedicación paralela a su vida. Su primera publicación en 1580, en dos volúmenes, posteriormente es ampliada con añadidos del propio autor dos años después, tras un viaje a Italia. En 1588 produce el tercer tomo con nuevos escritos, y en 1595 se publica una edición póstuma, que recoge nuevas notas manuscritas (conocidas como *addenda y marginalia*) que atestiguan la continuidad de su escritura hasta el fin de sus días.

El contenido de los mismos aborda la condición de la escritura, el cuestionamiento de las propias ideas, la expresión de sentimientos y demás materias de índole vital como son el tiempo, la soledad, la ascesis personal... temas que entremezcla con reflexiones sobre virtudes morales, de las que destaca mayormente la tolerancia.

Este tipo de escritura paralela a una vida no se adhiere por tanto a la forma de la autobiografía sino que se circunscribe en el ámbito del autorretrato, que a partir del Renacimiento va dejando atrás antiguas formas retóricas con miras a una reinención literaria de uno mismo.

Se trata de un tipo de escritura en movimiento, en el que el lector se ve implicado:

Cada vez que leemos reescribimos, cada vez que retomamos el texto vamos a él con nuestro itinerario renovado. La lectura del texto de viaje, del ensayo, es encuentro entre dos identidades que se transforman. Por eso es provechoso escribir sin ocultarse y leer poniendo algo de sí. Tal como Benjamin vislumbró, en tiempos de escasez de relatos de experiencia quien cuenta invita a quien escucha a seguir su propia fábula²⁸

Existen otros autores dentro del campo de la filosofía, también mencionados en el artículo de Bellour, que sin dedicarse propiamente a una escritura introspectiva en determinado momento han sintetizado su autorretrato en un libro, después de amplios escritos en que éste permaneció latente o disperso, como es el caso de

²⁷ MONTAIGNE, Michel de, "La ejercitación" en *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, Acantilado, Barcelona, 2007. Libro II, cap.VI, p. 548.

²⁸ GARCIA GUAL, Carlos, *Michel del Montaigne. Maestro de vida. Siete libros sobre el arte de vivir*, Debate, Madrid, 2000, p. 18.

Ensoñaciones de un paseante solitario de Rosseau, *Le miroir des limbes* de Malraux, *Roland Barthes par Roland Barthes*, o el *Ecce Homo* de Nietzsche.

Este tipo de escritos conectan con la cuestión introspectiva a través de la imagen que a esta investigación interesa:

Debido a que la obsesión por lo objetivo trae aparejado su contrario, o lo que operativamente así se considera, emerge con fuerza lo subjetivo y se pasa a discutir sobre un nuevo concepto, la subjetividad, que se ampara aún en la aceptación del genio, del artista romántico por parte de la sociedad. Este hecho comienza a materializarse y a identificarse con la defensa de la capacidad de escritura de la cámara, con su singularidad como útil creativo. El trasfondo que está en el corazón de las propuestas que se separan de las modalidades de representación más normativas para ensayar la vida de improviso, la realidad atrapada en vivo, y para mostrarla, a veces, como parte de una nueva operación que se llama montaje — fotomontaje, cine de montaje— una operación en la que el autor se hace visible, es decir, imprescindible, y en la que supone de manera evidente la existencia de un espectador.²⁹

A través de este breve recorrido por la introspección en el género literario del ensayo, se pretende anticipar la figura de un sujeto que para hablar de sí mismo mira hacia el exterior, y de qué forma esta autorreferencia indirecta se acerca a un nuevo prototipo identitario.

Es una perfección absoluta, y como divina, saber gozar lealmente del propio ser. Perseguimos otras condiciones porque no entendemos el uso de las nuestras, y salimos fuera de nosotros porque no sabemos qué hay dentro.³⁰

Este no saber qué hay dentro se relaciona con una era en la que la certeza desaparece, no queda apenas rastro del racionalismo cartesiano, y en medio del agnosticismo el sujeto se refugia en la imagen como reducto del acontecimiento, aquello que conecta su interior con el mundo, y a través de la cual reconstruye y organiza su pensamiento.

²⁹ LEDO ANDIÓN, Margarita. *Cine de fotógrafos. op. cit.*, p. 45-46.

³⁰ MONTAIGNE, Michel de, "La experiencia", en *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, Acantilado, Barcelona, 2007, Libro III. Capítulo XIII, p.1668.

2.2.1. Las formas de autorretrato en el cine-ensayo

Analizar la figura del autor a través del cine-ensayo supone establecer un primer criterio de enfoque: su aparición o ausencia física en el plano.

*Fraude (F for Fake, 1973)*³¹ de Orson Welles ejemplifica esta dicotomía entre la temática del film y la omnipresencia del autor a lo largo de todo el metraje. Con esta obra se abre el apartado de cine-ensayos donde el autor se muestra a sí mismo.



Partiendo de la particularidad de que Welles empezó su carrera como actor, y que posteriormente como director seguía protagonizando sus películas no es de extrañar que su presencia en una película ensayística sea de gran riqueza y ambigüedad.

Sin embargo, no ficcionaliza su persona para ello, y a pesar de que su atuendo lo presenta como un mago capaz de engañarnos a todos, no deja de ser una metáfora de su oficio como creador de imágenes falsas. Muy lejos de querer interpretar un papel se dirige al espectador con una honestidad no exenta de toques cínicos. Lo cual supone una invitación a estar atentos al film y sus dobleces.

Pese a que su presencia física abunda en diversos momentos del film, es su voz la verdadera amalgama del discurso, que se desliza por todos los recovecos del film entrando incluso en diálogo con los personajes que en él aparecen.

Existen varias formas a través de las cuales Welles se autorretrata:

- 1) El mago que encandila a unos niños: el film comienza inmerso en una secuencia de ficción en una estación de tren que progresivamente se va desmontando para desvelar la naturaleza híbrida del film. Welles como mago, vestido con capa y sombrero negros, nos presenta la película. Esta imagen será recurrente a lo largo del film, y le servirá para exponer

³¹ Ver Anexo. Referencias artísticas. Ficha nº 1.

libremente sus elucubraciones sobre la mentira en la creación y otras reflexiones poéticas, en las que pondrá de manifiesto sus dotes de interpretación.

- 2) Hay una serie de apariciones de Welles que pertenecen a los descartes del documental de Françoise Reichenbach, en los cuales aparece conversando con los otros protagonistas en el marco de la “vida real”, lo cual le integra en la acción del film, implicado personalmente con los personajes que protagonizan *Fraude*.
- 3) Él en su estudio de montaje, bajo el rol de director de cine, se dirige directamente al espectador, como una supuesta garantía de veracidad, a la vez que pone de manifiesto la manipulación de la imagen a través de una edición sobre la marcha saltando de un fragmento a otro en función de su discurso.

Quizá la forma autorretratística más compleja es la que se desprende de la síntesis del film, que en definitiva es una forma de repartir a través de diferentes personajes y situaciones la ilusión del engaño perpetrado por unos y otros, que no deja de ser un paradigma en la carrera de Orson Welles, empezando por su famosa retransmisión radiofónica sobre la invasión de unos ovnis en 1938, que de hecho es recreada en *Fraude* a través de un cómico montaje de imágenes de archivo y unos platillos volantes que aterrizan o se estrellan contra una serie de edificios emblemáticos estadounidenses. Por eso en el caso de Welles hay fragmentos de autobiografía que le sirven para articular a través de este heterogéneo discurso un retrato más indirecto de sí mismo.

De las referencias analizadas, el cine-ensayo más heterodoxo es la película de Bill Viola *I do not know what is it I am like* (1986)³². No deja de ser en sí misma todo un autorretrato, aunque manteniéndose en la frontera de lo que se considera cine-ensayo.

La principal particularidad de este trabajo es la ausencia de voz en *off*. Lo cual lo sitúa en un plano totalmente audiovisual, al margen de connotaciones literarias sugeridas por el segundo canal discursivo de la omnipresente voz, purificando la riqueza de su lenguaje. Es sabido que Bill Viola se embarcó en este proyecto tras un viaje a Japón, donde adquirió notables influencias de la práctica zen, lo cual

³² Ver Anexo. Referencias artísticas. Ficha nº 6

se percibe entre otras cosas a través de la larga duración de cada secuencia, con interminables planos fijos que observan atentamente variaciones mínimas.

Esta obra se plantea como un proceso de búsqueda interior a través del medio natural, mediante la confrontación con el mundo animal, por contraste con la cotidianidad de la vida doméstica.

Lo que comenzó como una pieza sobre animales se convirtió —dice Viola— en un estudio sobre cuestiones mayores de la existencia humana: Como criaturas de finales del S.XX, inmersos en nuestros libros, revistas, televisión, ordenadores, tarjetas de crédito y viviendas, qué parte ocupamos en el orden de la naturaleza? ¿Dónde queda espacio para el conocimiento y la trascendencia espiritual en el mundo físico y biológico?³³

Semejante afirmación parece más una cuestión sociológica que una exploración intimista de su ser. Sin embargo la búsqueda de Bill Viola es capaz de englobar ambos registros en un todo. Así pues, en el capítulo titulado “El lenguaje de los pájaros” asistimos a una sucesión de miradas de pájaros en las que el espectador se ve implicado en un cara a cara con ellos, que culmina con la pupila de una lechuza en la que se refleja Bill Viola.



Ésta no es la única aparición del artista, que se mostrará en su casa escribiendo, leyendo, comiendo y editando material audiovisual. Una escena donde nos invita a reflexionar sobre una serie de ironías relacionadas con la escala en la representación de objetos, integrando el mundo animal dentro de su ambiente doméstico, no exento de toques de humor.

Ibin Arabi, un escritor Sufi del S.XII en el que he estado interesado, dice que el modo de aproximarse al más alto estado de divinidad, más allá de la capacidad humana, consiste en ir al fondo del mundo animal. Al pensar en esa progresión de cosas, descubrí el bucle que se crea en la mente más allá de la materia. Para mí el método occidental de pensamiento racional falla porque no engloba la unión de cuerpo y mente, mientras que las tribus que caminan por

³³ SHEWEY, Don, “An artist finds poetry in Videotape”, texto en línea, http://www.donshewey.com/arts_articles/bill_viola.html [12/09/2009], traducción propia.

el fuego utilizan la mortificación del cuerpo para trascenderse a sí mismos.³⁴

Por ello, esta obra supone una honesta exploración de sus inquietudes espirituales a través de la imagen, que se resume en un concepto global de totalidad desglosado en múltiples niveles a través de fusiones sutiles y radicales contrastes.

Otra figura importante del cine que también ha participado de este género Jean-Luc Godard. En su haber cuenta con varias aportaciones: *Letter to Jane* (1972), *Ici et Ailleurs* (1974), *Lettre a Freddy Buache* (1982), *Scénario du film Passion* (1982), *JLG/ JLG: Autoportrait de décembre* (1995) e *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998), entre otros.

El interés de Godard por este género viene dado por su afición a la literatura, con la que mantiene una especie de relación dialéctica a través de su cine, habiéndose declarado ya en los años 60 un escritor frustrado.

Godard radicaliza el camino del cine-ensayo en el punto en el que Joyce se detuvo en la novela: se trata de hacer “justo una imagen” donde el escritor había acabado con ella. Las palabras son para él escurridizas; elige pintar filmando. Si bien la imagen le ofrece más, una habilidad lo acompaña desde el encendido del primer Boyard: la de no dejarse engañar por ella. La astucia es una pintura del pensamiento. Y así, después de haber pintado, añade algo más. Realiza un cuadro en movimiento como autorretrato en lugar de una autobiografía, porque insiste en que las palabras nunca lo dicen todo (...) Godard sabe como Klee que todo proceso de formación vive y que toda forma concluida destila muerte. Se dispone a sí mismo en la distancia entre el proceso de formación y la forma concluida. Es en la tensión de esa distancia donde nace el interés del autorretrato: la ruptura es el contorno de la soledad y el paisaje de otro planeta que arrastra toda su vida³⁵

Godard aborda su obra *JLG/JLG Autoportrait de décembre* (1995) no como una autobiografía, sino un retrato de su trabajo: cómo piensa, cómo trabaja, qué le interesa... Lo cual alimenta la línea de trabajo que siguió entre los años 80 y 90, que supone más un cuerpo de desarrollo común que una serie de films individualmente acabados.

³⁴ SHEWEY, Don, *op.cit.*

³⁵ CANGI, Adrián, http://www.rollingstone.com.ar/nota.asp?nota_id=1169077, texto en línea, [11/09/2009], (extracto del prólogo del libro homónimo *JLG/JLG*, escrito por Godard).

Esta forma de autorreferencia constituye un metalenguaje con el que otros autores como Edgar Morin y Jean Rouch (*Chronique d'un été*, 1961) también han trabajado, tratándose de una autoconsciencia no basada en la forma literaria del texto que recita la voz y su relación con la imagen sino en una autorreflexividad hacia el propio medio que utilizan poniendo en evidencia la presencia de la cámara.

Según un análisis del film realizado por Ed Howard³⁶, la película de Godard documenta dos pasos del proceso de dirección como son el escribir y editar la imagen, y existe un tercero: el hecho de filmarse a sí mismo. Para ello sitúa cámaras y monitores de vídeo en el encuadre, creando imágenes dentro de imágenes como una forma de interacción visual. En una de ellas aparece encendiéndose un nuevo cigarro, mientras un monitor de vídeo reproduce esa misma imagen en tiempo real. Esta estratificación visual crea una relación entre el espacio de Godard, el espacio recogido en el monitor y el tercer espacio recogido por el propio film, intentando captar vídeo y realidad en un sólo plano.

Su proyecto cinematográfico en este tipo de trabajos parece más interesado en la idea de filmarse él mismo (u otro) filmando la realidad, que el propio hecho de filmarla.

Por tanto, su proceso de trabajo se convierte en una forma de autorretrato. En la película se muestran los distintos niveles de creación de otras obras: *Je vous salue*, *Sarajevo* y *Hélas pour moi*, desde su concepción inicial, hasta el rodaje y posterior fase de edición.

La escritura y la lectura están muy presentes en ella, Godard aparece componiendo uno de sus monólogos de voz en *off*, elucidando dialécticas entre la cultura ("la regla") y el arte ("la excepción"), escribiendo mientras piensa en voz alta, se retrata a sí mismo como un personaje que piensa tanto en términos literarios como cinematográficos, encontrándose además en una habitación repleta de estanterías de libros.



³⁶HOWARD, Ed, "JLG/JLG: autoportrait de décembre", texto en línea [11/09/2009], traducción propia. <http://seul-le-cinema.blogspot.com/2008/08/85-jlgjlg-autoportrait-de-d.html>

La imagen que da comienzo al film se trata de una foto de Godard de niño apoyada en una estante mientras que la sombra de su perfil de hombre mayor se proyecta sobre el retrato. Se insinúa de esta forma el hueco autobiográfico entre ambas imágenes, y será ésta su única aparición física en el film durante un rato largo.

Otra manera de presentarse es a través de su propia ausencia, por medio de una serie de planos que muestran el apartamento que habita. Hay una videocámara que graba a través de la ventana, y una televisión que introduce un nuevo encuadre dentro del film.

Godard juega con la superposición de los bordes de la televisión sobre un marco de un cuadro que está colgado, que a su vez forman parte del marco de la película en sí. De nuevo es esta equivalencia de imágenes provenientes de distintas fuentes.

De esta forma, Godard va perfilando el contenido de su autorretrato a través de formas enigmáticamente características en él, como pueden ser los intervalos cercanos a la abstracción del paisaje nevado que rodea su casa, lo cual supone un contraste con el hermético interior de su apartamento.

En otras, lleva la oscuridad del film a su extremo, con imágenes en las que la única luz es la de una cerilla que es encendida una y otra vez, lo cual también es un estudio abstracto entre luz y sombra, entre las que el director emerge de cuando en cuando, como una metáfora del parpadeo del proyector cinematográfico.

Agnès Varda es otra autora de relevancia dentro del contexto del cine documental. En su obra *Les glaneurs et la glaneuse* (2000)³⁷ consigue hibridar de una forma muy personal su dedicación a este género con una visión intimista y de ensayo personal.

El propio título del film la incluye a ella misma. Y de esta forma es como irá hilando la relación aparentemente inexistente entre “los espigadores”, los otros, los que recolectan una variedad de elementos (desde patatas en el campo hasta objetos de las basuras) y ella. Se trata de dos bloques diferenciados que constituyen el film.

Las secuencias iniciales marcan un gran contraste entre un enfoque estrictamente documental y otro íntimo y personal de la directora en su hogar, frente al espejo y la cámara, en una especie de intervalo experimental donde se presenta a sí misma a través de algunos efectos digitales de su vídeo-cámara al hombro.

³⁷ Ver Anexo. Referencias artísticas, ficha nº 9.

Otro elemento clave de su autorretrato en este film son sus manos, a través de las cuales habla de la consciencia de su fin cercano (que aún no ha llegado) con gran naturalidad. También con ellas juega a atrapar camiones en una autopista. Un ingenuo gesto que caracteriza sus pintorescas apariciones frente a la cámara, la primera de ellas, con un montón de espigas a sus espaldas emulando el cuadro de Millet.



Este agudo contraste va tomando sentido conforme avanza el film, y ella va dando muestras a través del discurso de su espíritu recolector de objetos e instantes, en definitiva imágenes que constituyen el film a través de una analogía de las diferentes prácticas de recolección.

También hay contenido autobiográfico, principalmente su hogar, al que retorna en una de las ocasiones de un viaje por Japón (que no es referido en el film) abriendo su maleta y desvelando los objetos allí adquiridos, como parte de su recolección.

En definitiva su aproximación hacia todo lo que la rodea se caracteriza por una visión extremadamente personal, como la comparación de una serie de manchas de humedad en su casa con cuadros de expresionismo abstracto. O su acercamiento a unas flores en el campo, o su fascinación por unas patatas con forma de corazón.

Fragmentos que demuestran su habilidad para integrar en el mismo discurso una infinidad de detalles aparentemente poco pertinentes.

Existe, por último, un director que sin inicialmente pretenderlo se coloca a sí mismo como centro de un film-ensayo. Se trata de Alan Berliner, que en 2001 realiza *The sweetest sound*³⁸.

Su trayectoria es conocida por emplear metraje no filmado por él. Hasta entonces en sus films había realizado retratos de lo cotidiano a través



³⁸ Ver Anexo. Referencias artísticas. Ficha nº10.

de la recopilación de grabaciones caseras tanto de índole personal como otras anónimas, situándose en la frontera de lo público y lo privado.

Para *The Sweetest Sound* se centró en la temática del significado de los nombres en las personas y el hecho de que distintas personas tengan el mismo nombre. Esto le llevó a una laboriosa investigación tras la que se vio obligado a prescindir de mucho material, ciñéndose a un aspecto concreto: el análisis de su propio nombre en el mundo.

Las primeras versiones de la película nunca llegaban al corazón del asunto: qué es un nombre, qué quiere decir, dónde habita, cuáles son sus verdaderas dimensiones psicológicas y emocionales. Mi decepción con las primeras versiones de la película me recordaba lo lejos que estaba de mi enfoque habitual para desvelar un tema. Seguía buscando hacia el interior. Y finalmente, me empujó a aceptar que para que funcionara realmente tenía que tratar de un sólo nombre, el mío. Que sólo partiendo de lo personal, sería capaz de encontrar un camino hacia algo mayor. Al final tuve que volver a lo que conocía, a trabajar desde quién soy yo, de dónde vengo. Extraer de la experiencia real. Básicamente había recuperado el argumento esencial para una película “personal” de no ficción.³⁹

Una de las principales secuencias del film recoge a todos los Alan Berliner (trece, en total) reunidos alrededor de una mesa redonda.

El director establece una conversación basada en una serie de preguntas que van respondiendo unos y otros. Se generan curiosos saltos entre lo individual y lo colectivo, al tratarse de preguntas muy personales sobre la propia identidad, unificada con otras por la sonoridad de un nombre.

Supongo que cualquier proyecto que es verdaderamente personal hace que te enfrentes al terror de ser percibido como indulgente contigo mismo, de no ser modesto. Y ahí estaba, haciendo una película sobre mi propio nombre. No puedes estar mucho más absorbido por ti mismo que haciendo esto. Sabía que iba a tener que hacer frente al narcisismo que esto conlleva. No podía ignorarlo. Tenía que asumirlo, jugar con ello, mostrar a la audiencia que me lo estaba pasando bien. Quería que experimentasen una especie de narcisismo en ebullición —me lo enseñó Philip Lopate—, que sintieran que estoy sonriendo en todo el proceso.⁴⁰

³⁹ CUEVAS, Efrén y MUGUIRO, Carlos (eds.), *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner*. Ed. Letras de cine, Madrid, 2002. p. 168-169.

⁴⁰ CUEVAS, Efrén y MUGUIRO, Carlos (eds.), *op.cit.*, p. 171.

Su forma de autorretratarse no pone el acento tanto en su presencia física como en el discurso que su voz desarrolla salteando un dinámico y humorístico collage de diferentes imágenes (principalmente entrevistas e imágenes de archivo). La singularidad de este film-ensayo viene dada por el hecho de analizar su propio nombre y toda la subjetividad que ello conlleva, en contraposición a las otras 12 identidades que cuelgan de las mismas palabras: Alan Berliner.

2.2.2. La introspección desde el fuera de campo

Pero ¿qué pasa con el documental sin héroe, con la vida fotografiada por el ojo de la cerradura? ¿qué pasa con un cineasta como Dziga Vertov? La argumentación de Balázs es sorprendente al considerar que el interés de este tipo de documental es su autenticidad, y al señalar, al mismo tiempo, que el documental sin héroe —o el autor como nuevo héroe— es el más subjetivo de todos los filmes: “No tienen historia, sino que tienen una figura central, un héroe. Este héroe es invisible porque es el que lo ve todo desde su propio ojo cinematográfico. Pero todo lo que ve expresa su propia personalidad.”⁴¹

La aportación introspectiva no siempre viene dada de la mano de la aparición del autor en el plano. Existen dos autores muy reconocidos que a través del concepto de viaje bucean en la multiplicidad de aspectos y visiones de la ciudad de Tokio: Chris Marker y Wim Wenders, dos ensayos casi paralelos en el tiempo, entre los que existe un guiño dado por el asomo fugaz de Marker en la película de Wenders, tras una hoja de papel en la que trataba de ocultar su rostro.

Sans Soleil (Chris Marker, 1983)⁴² constituye todo un híbrido que se sitúa en el punto medio entre la ficción y la realidad. Está considerado uno de los films de referencia de este género.

La principal ambigüedad se manifiesta en torno a quién construye el discurso. Raymond Bellour señala 3 caracteres sustanciales⁴³: El primero es Sandor Krasna, “el cámara” que recoge las imágenes documentales y crea una relación entre países (Cabo Verde, Guinea Bissau, Islandia, Francia y sobre todo, Japón) que constituirán el circuito saltado del film.

El segundo es Hayao Yamaneko, “el vídeo-artista”: que manipula las imágenes por medio de su sintetizador. El tercero es “el cineasta”, el maestro de los heterónimos: él pone todas sus imágenes y otras para dar vida al film, en un bloque de tiempo y espacio aplicables a cualquier espacio-tiempo.

⁴¹ LEDO ANDIÓN, Margarita. *Cine de fotógrafos*, op. cit. 63.

⁴² Ver *Anexo. Referencias artísticas*. Ficha nº 4.

⁴³ BALL, Wolfgang, *op.cit.*

Todos ellos aparecen en los créditos menos el cineasta. Existen en la realidad y parcialmente en el film. Hayao Yamaneko aparece en ambos, mientras Sandor Krasna es sólo mencionado en los créditos. No se especifica si el cámara y el director son diferentes, parece más bien que son una misma persona, ya que el personaje ficticio del que escribe cartas y el cámara viajero se funden en el mismo sujeto cinematográfico de "he wrote me", así como la que recibe las cartas, que permanece anónima a lo largo de todo el film.

Por tanto hay tres caracteres no-ficticios: Krasna, Hayao y Marker, y tres ficticios: el remitente, la destinataria y Hayao, de nuevo.

La cámara es el elemento técnico. Juega el papel de la percepción de un mundo no-ficticio. Raymond Bellour identifica a Sandor Krasna con el escritor de cartas. Aunque es Chris Marker quien las escribe y no el cámara. Bellour funde el comentario con la historia ficticia en un mismo término. Aquí no diferencia entre la situación real o ficticia, ambas son lo mismo.

De todo esto se desprende el reflejo del propio punto de vista de Marker en el film. El fragmento que alude a la película de Alfred Hitchcock, *Vértigo* (1958), empieza con "he wrote me" pero en el final de la secuencia hay un repentino cambio a la primera persona, sobre todo cuando pasa a hablar de su propio film imaginario.

Por tanto, el sujeto cinematográfico adopta tres roles ficticios diferentes, que hacen alusión al nivel no-ficticio del film. Durante todo el tiempo Chris Marker permanece en el mismo lugar, en una ciudad al norte de París. El material fílmico de sus primeros viajes desencadena un proceso de recuerdo. La imagen de los 3 niños en Islandia está datada en 1965, el film de Marker es realizado en 1982.

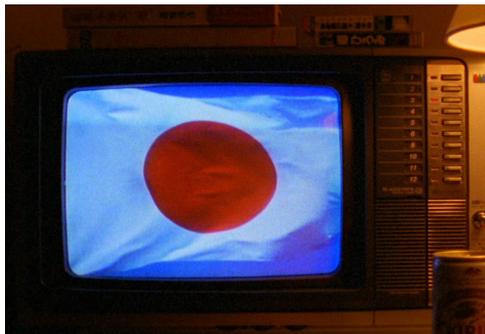
Las cartas, así como notas de diario expresan sus impresiones de aquella época. Las descifra y reinterpreta desde su presente, revelando una memoria que no funciona cronológicamente, sino por temas. Una memoria que escapa a lo lineal, sin desvanecerse en la arbitrariedad.



Hay algunos elementos asociados a la personalidad de Marker, como son su fascinación por los gatos, referidos en una secuencia del templo consagrado a ellos, que constituye una de las imágenes más emblemáticas de *Sans Soleil*.

Tokio-ga (1985⁴⁴) de Wim Wenders se posiciona también como un ensayo personal sobre la metrópoli. En este caso el director pone su propia voz como guía del discurso, y pese a no aparecer en ningún momento de la película, no cabe ninguna duda de su impronta en cada secuencia del mismo.

Lo particular de este cine-ensayo es la búsqueda de un pasado y de una personalidad muy concreta en la ciudad de Tokio: el cine de Ozu, del que desde el monólogo que abre el film se declara ferviente admirador. Ello reviste al discurso de un toque nostálgico y gris,



dada la creciente occidentalización que domina la urbe. Pero no es motivo para que Wenders deje de hacer elucubraciones filosóficas al hilo de las imágenes que encuentra en su viaje.

Nada nos da más muestra de su autorretrato que convertir a la cámara en su ojo que se sitúa en medio de distintos ambientes (aeropuerto, salón de máquinas tragaperras, un parque, club de golf, ect), se gira sobre sí mismo, hace dudar el encuadre y es observado por los paseantes. La única imagen de su cuerpo son sus manos hojeando un guión de Ozu.

⁴⁴ Ver Anexo. Referencias artísticas, ficha nº5.

2.2.3. El umbral de la experiencia: Cine y cuerpo

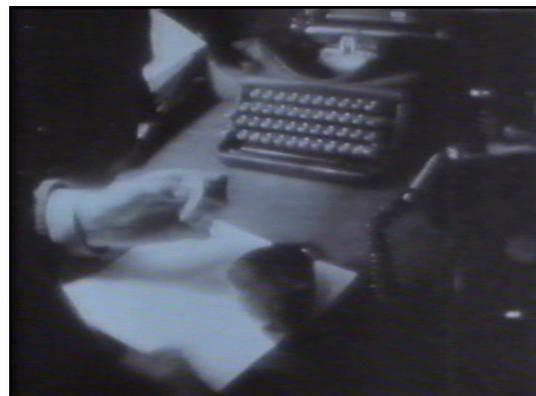
Un átomo es una imagen que llega hasta donde llegan sus acciones y sus reacciones. Mi cuerpo es una imagen, y por lo tanto un conjunto de acciones y reacciones. Mi ojo, mi cerebro son imágenes, partes de mi cuerpo. ¿Cómo podría contener mi cerebro las imágenes si él es una entre las demás? Las imágenes exteriores actúan sobre mí, me transmiten movimiento, y yo restituyo movimiento: ¿cómo estarían las imágenes en mi conciencia si yo mismo soy imagen, es decir, movimiento?⁴⁵

Esta aportación esencialista de Deleuze abre directamente la cuestión de la consciencia del propio cuerpo en relación a la producción de la imagen, en qué medida todo el aparato tecnológico que implica el cine no surge ni más ni menos que de nuestro cuerpo, atendiendo a la más extrema fisicidad, como “prótesis” que amplifica nuestra percepción.

Existen algunas obras de índole más experimental que han sido englobadas dentro de este género. La figura de Jonas Mekas es una de ellas. Su obra se consolida dentro de lo que se conoce como film-diario. De él se conocen obras como *Walden (Diaries, Notes and Sketches)*(1964-1968) *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971-1972) y *Lost, lost, lost* (1976) entre muchas otras que llegan hasta la actualidad.

Las influencias que recoge su obra se remontan a su formación poético-periodística y a la subjetividad romántica las poesías de Walt Whitman, los ensayos de Ralph Waldo Emerson y los diarios de Henry David Thoreau, quienes alientan su voluntad de cantar sobre el nuevo hombre de los tres artistas decimonónicos.

Quizá la más intimista e introspectiva es *Lost, lost, lost*,⁴⁶ que aborda la sensación de soledad y pérdida de un Jonas Mekas recién llegado a Nueva York. Esta obra es anterior a *Walden* pese a haber sido editada con posterioridad.



⁴⁵ DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine,1*, Paidós, Barcelona, 1994.

⁴⁶ Ver Anexo. *Referencias artísticas*, ficha nº 2.

Su trabajo plantea un lenguaje cinematográfico de presencia inmersiva en lo real. Mekas filma con la cámara en la mano, la cámara es la extensión de su mirada, ligazón entre mano y ojo. Se trata de una concepción mecánica, que conecta partes de su cuerpo y de sí mismo.

Y se nos muestra de varias formas, unas veces la cámara es su mirada, sin verle a él comprendemos lo que le rodea y por tanto su posición en el fuera de campo, pero en otras ocasiones su cuerpo fija la cámara y sale del fuera de campo para hacerse visible evidenciando una actitud performativa, tímida e ingenua a la vez que comprometida.



En otras ocasiones su hermano Adolfas es quien comparte con él la filmación, y se convierte en su alter ego. Ya que ambos atraviesan la misma experiencia de ser nuevos en la megalópolis.

En el film existen también largas secuencias colectivas, momentos en que él es la cámara, su cuerpo representa lo que ve y en cierto modo es otra forma de hablar de sí mismo, al fundirse entre masas anónimas que están viviendo lo mismo que él.

Por tanto se trata de un tipo de introspección ligada a la cámara como prótesis de su cuerpo, la máquina de registrar su pensamiento, que posteriormente es la palabra escrita y recitada.

El susurro, el tomar el micrófono, cuando se escucha su respiración, su soplo al hablar de una forma contemplativa, como articula sus modos vocales, como si pensara en lo que ve, será también su cuerpo, pero en otra temporalidad. Entonces será este el curioso cuerpo sonoro que Mekas nos presenta, probablemente en otro espacio, pero no menos íntimo, y ciertamente en otro tiempo, como la misma puesta del cuerpo visible en el pasado significará: “Yo estaba allí”⁴⁷

Su relación con el género del film-diario viene dada por el hecho de integrar literalmente la práctica de filmar en su vida. De ahí su reinterpretación del *dictum*

⁴⁷ BERGER, Carolina, “El cuerpo del realizador. El lenguaje de Jonas Mekas en *Lost, Lost, Lost* (1976)” texto en línea, <http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=184075638&blogId=403549304> [13/09/2009].

cartesiano: “*I make home movies, therefore I live. I live, therefore I make home movies*” (frase extraída del primer rollo de *Walden*).

Al margen de las corrientes tradicionales de documental, existen dos vías alternativas que han conectado con el campo del arte, una de ellas es el documental poético, que surge de la mano de las vanguardias cinematográficas en los años veinte, basado en un discurso abstracto montado a través de libre asociación y hecho de registros fragmentarios.

En la década de los ochenta surge un nuevo enfoque que se ha dado en llamar documental performativo, a raíz de lo que Bill Nichols definió como “modo performativo”.⁴⁸

El documental performativo plantea un desafío para la representación cinematográfica, entendida ésta como una reproducción derribada de una realidad originaria no producida. Al producir efectos de poder y nuevas realidades, este tipo de documental elimina la distancia entre representación y lo representado, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre fuerza y significación. Plantea que la propia representación fílmica está dotada de fuerza, mientras que la realidad objetiva es producción imaginaria y significativa⁴⁹

Scénario du film Passion (1982)⁵⁰ ilustra también esta búsqueda en los horizontes de la representación. En este caso, la película carece de connotaciones autobiográficas. Sin embargo, Godard está físicamente omnipresente a lo largo de todo el metraje. Su imagen se superpone con fragmentos de la propia película sobre cuyo guión reflexiona.

Establece un curioso salto en el tiempo al hablar de ella en presente, como si se estuviera gestando en ese momento en su estudio, y sin embargo lo hace a través de las imágenes acabadas del film.

Hay una cuestión muy táctil en todo ello, puesto que mientras habla trata de apresar o acoger con la mano aquello que ve proyectado, dirigiéndose en algunos momentos a los personajes del film. Mientras que en otros, son sus propias manos las que realizan los fundidos entre imágenes que vemos en la pantalla, de nuevo

⁴⁸ NICHOLS, Bill., *Introduction to documentary*, Indiana University Press, 2001.

⁴⁹ LEÓN, Christian, “Los desafíos contemporáneos del cine documental”, texto en línea, [13/09/2009], <http://viavisual.blogspot.com/2009/06/imagen-performatividad-y-subjetividad.html>

⁵⁰ Ver Anexo. *Referencias artísticas*, ficha nº 3.

jugando con esa superposición de capas de representación. Su intención es poner de manifiesto el diálogo que se establece con lo real en la composición de un guión cinematográfico. Y la importancia de ver antes que escribir, como bien señala en una de las frases más destacadas del film: “Si lo invisible fuera visible ¿qué podríamos ver?”



En cualquier caso en él se pone de manifiesto la preponderancia de la figura del autor y su evolución intelectual en la composición de un film de ensayo, dándole una dimensión muy física.

Uno de los teóricos de referencia en la presente investigación, Deleuze, expone en la parte final de *La imagen-tiempo* la necesaria relación entre el cuerpo y el cine:

“Dadme, pues, un cuerpo”: ésta es la fórmula de la inversión filosófica. El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida. Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida. Las categorías de la vida son, precisamente, las actitudes del cuerpo, sus posturas. “Ni siquiera sabemos lo que puede un cuerpo”: dormido, ebrio, esforzándose y resistiéndose. Pensar es aprender lo que puede un cuerpo no pensante, su capacidad, sus actitudes, sus posturas. Es por el cuerpo (y ya no por intermedio del cuerpo) como el cine contrae sus nupcias con el espíritu, con el pensamiento. “Dadnos, pues, un cuerpo” es, primeramente, montar la cámara sobre un cuerpo cotidiano.⁵¹

Devolver el discurso al cuerpo responde a ese cuestionamiento global de valores que el cine moderno pone de manifiesto y que Deleuze afirma en su obra *La imagen-tiempo*, que no ha ido sino acrecentándose desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Sin embargo este hecho ha permitido el desarrollo de nuevas tecnologías enfocadas a ampliar el espectro perceptivo de la experiencia visual, en el ámbito de lo que se conoce como entornos inmersivos, con el fin de conseguir

⁵¹ DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. op. cit.*, p. 251.

expansiones semánticas del espacio narrativo de la imagen, que en este proyecto sólo serán brevemente aludidas en el último capítulo de la teoría.

A través de este análisis de diferentes manifestaciones que aquí se refieren se pretende transmitir la importancia del individuo en la construcción de un discurso de esta índole, que no impide estructurar otro tipo de capas identitarias múltiples, que más adelante se tratarán.

En todo caso, la construcción audiovisual del yo se debate en una dualidad entre ocultarse/mostrarse a uno mismo, lo cual desvela la infinidad de aproximaciones a la cámara que un cuerpo es capaz de “ensayar”.

La selección, (de temas, de formas, de ideas) como base de la creación, y lo interior (lo espiritual, lo más abstracto) como parte de la exterioridad (de lo más material) sitúan las aportaciones de Franz Roh tan en su propio tiempo que no teme extenderse a: la contraposición entre individuo y sujeto -propio del liberalismo, el primero, del socialismo, el segundo-; la acción, en sus vertientes ética y política, como respuesta a la contemplación y al ensimismamiento. La acción como réplica a un espiritualismo que se agota en su interior y que contagié incluso al expresionismo, nos dirá el autor de Weimar. Así, se está volviendo a pensar el nombre de las cosas, un ejercicio en el que, por fuerza, nos hemos de parar: realizar no es registrar, en el sentido de copiar, sino edificar, construir.⁵²

Sin embargo esta implicación en la acción que lucha contra la excesiva reflexión se debate entre el deseo de salir de uno mismo y el de no cerrar un discurso que está destinado a abrir cauces de sentido más que a constatar una tesis o proclamar un discurso de cambio.

Decía Georg V. Lukács⁵³ que el ensayista tiene presente la “no-identidad” de su discurso y por ello es radical en el “no-radicalismo”. De ahí esa dicotomía entre el autorretrato (de índole más poético) y la autobiografía (matiz documental) que pese a ser relegada, tampoco ha dejado de asomar en los vídeo-ensayos mencionados en este apartado.

⁵² LEDO ANDIÓN, M. *Cine de fotógrafos. op. cit.*, p.41.

⁵³ LUKÁCS, Georg.V., *Die Seele und die Formen*. Berlín, Fleischel, 1911, p. 21.

2.3. El ensayo como discurso híbrido

El contenido de este capítulo pretende analizar los componentes formales del vídeo-ensayo como género, poniéndolos en relación con las diferentes dialécticas que en él se cruzan.

Deleuze alude en su obra *La imagen-tiempo* a la noción de “imagen-cristal” como figura que aglutina una imagen actual y una imagen virtual que se corresponden de una forma simétrica, una comparación que sirve para ilustrar lo que cada apartado de este capítulo indaga:

El cristal es expresión. La expresión va del espejo al germen. Es el mismo circuito pasando por tres figuras, lo actual y lo virtual, lo límpido y lo opaco, el germen y el medio. En efecto, por una parte el germen es una imagen virtual que hará cristalizar un medio actualmente amorfo; pero, por la otra, éste debe tener una estructura virtualmente cristalizable con respecto a la cual el germen cumpla ahora el papel de imagen actual.⁵⁴

El germen es la imagen que ensaya, imagen que partiendo de lo real se debate en distintas dialécticas que componen las facetas del cristal de la expresión.

A lo largo de este capítulo se han estructurado las distintas facetas (o puntos de vista) de esa imagen cristal vinculada al cine-ensayo en tres bloques esenciales:

- 1) La dialéctica entre forma y contenido, en el cual se abordará la temática y los recursos formales dentro de los films anteriormente referidos.
- 2) La dualidad de lo real y lo imaginario, que se subdivide a su vez en cuatro vertientes:
 - Ficción narrativa, en el caso de los films *Fraude*, *Scénario du film Passion* y *Double Blind-No sex last night*,
 - Lo onírico, en *Lost, lost, lost*, *Sans Soleil* y *Tokio-Ga*, la enfocada a lo metafísico, en *I do not know what is it I am like*.

⁵⁴ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. op cit.*, p.105.

- En una última se atenderá a algunos directores que contemplan esa idea del cuerpo que ensaya dentro del cine, como frontera entre realidades y ficciones.
- 3) Breve referencia a la reinterpretación de la imagen (inclusión de imágenes de archivo) como otro elemento que contribuye a la naturaleza híbrida del cine-ensayo que en este episodio se contempla.

El discurso está intercalado por la inclusión de fragmentos de los *Estudios sobre cine* de Gilles Deleuze, que enfatizan determinadas dialécticas clave en esta investigación como son lo actual y lo virtual, el discurso directo y el indirecto-libre, lo objetivo y lo subjetivo, el mundo originario y el medio real.

2.3.1. La dialéctica forma/contenido

Todo lo que se filma y se monta en cine no es inerte, se trata de imágenes y sonidos que contienen una reserva virtual no expuesta. El montaje posibilita que ese pensamiento latente surja en forma de interrogación. Y la interrogación a través de las imágenes conjuga un problema formal y un problema existencial.⁵⁵

El análisis de esta dialéctica guiará el estudio de la temática de algunos de los cine-ensayos anteriormente citados, para luego relacionar los datos obtenidos con los diferentes recursos formales empleados, y valorar dónde está el equilibrio entre ambos.

Orson Welles en su obra *Fraude* encubre su monólogo sobre la verdad y la mentira en el arte bajo la forma de una conversación a través de la cual erige la gran interrogación del discurso. Toda ella es montaje, ensamblaje y puzzle caprichoso de elementos.

Uno de los recursos formales que más utiliza es la detención de fotogramas, lo cual mantiene muy presente la fotografía a lo largo de todo el discurso, de hecho la integra de tal forma que se funde con el resto de los elementos, pasando a formar parte del flujo de imágenes en movimiento, su énfasis juega con los gestos de sus protagonistas, no exento de un tono burlesco.

En ocasiones este recurso fotográfico sirve de transición entre secuencias, o abre un instante de silencio en medio de la frenética verborrea. En cualquier caso, el uso de imágenes fijas dentro del film nos da una noción de movimiento dentro del mismo, a través del zoom o el movimiento panorámico que se desliza sobre ellas, en el caso de fotografías o recortes de prensa, lo cual nos deja en una dimensión intermedia entre el espacio cinematográfico de la película y la pantalla, que es el espacio del pensamiento del realizador.

A su vez es un aprovechamiento de imágenes documentales en beneficio de recreaciones ficticias. La construcción más destacada se da en la historia entre Picasso y Oja Kodar. En la cual Welles realiza una sinpar fusión formal entre la fotografía en blanco y negro de una alucinatoria mirada del pintor, integrada en una persiana veneciana que se cierra y se abre, fundida con la imagen de vídeo en

⁵⁵ FONT, Domènec “Un epílogo que podría ser un prólogo” en VV.AA. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra, 2007. p. 197

color de Oja contoneando su figura, intercalada con un tercer elemento de ojos dibujados por Picasso, todo ello articulado en un ritmo variable de ralentización, aceleración, desenfoco y zoom, que por otro lado es una de las señas de distinción formal de esta película: una polifonía visual.

Y es que lo que se desprende de este cine-ensayo es una dimensión muy “manual” de la imagen, la noción de que está siendo constantemente sujeta a fluctuaciones y matices, y de que el espectador está viendo exactamente lo que él, Orson Welles, quiere que veamos, algo que es astutamente camuflado por el ritmo hiperrápido del film.

En él abundan insertos de entrevistas yuxtapuestos para que parezca una conversación a dos o incluso tres voces. De esta forma se salta toda correspondencia espacio-temporal dando prioridad al discurso verbal, lo cual define un film lleno de “fuera de campo” que sólo llegaremos a intuir.

El montaje de Welles debe mantener en suspensión los elementos que manipula. Por esta razón, por ejemplo, corta en el momento en que el espectador va a captar; introduce algo, una palabra, un cambio de plano, frustra siempre un poco las expectativas. Los planos no pueden ser demasiado largos, pues si no caerían, quedarían separados del resto de la película. Hay que soldar los planos sin cesar.⁵⁶

La continuidad argumental en *Fraude* viene dada por la sutil identificación que se da entre sus personajes, (Orson Welles, Elmyr D’Ory, Clifford Irving, Howard Hughes, Oja Kodar, Picasso) todos ellos conscientes de la mentira que urden en torno a sí mismos, y enlazados de tal modo que esto permita al discurso saltar aleatoriamente de unos a otros, generando una caótica estructura formal.

Y es a través de esta formación irregular como se decanta la persecución de una idea que está en constante evolución, que el autor lucha por evidenciar mientras construye. Lo que convierte el discurso en una búsqueda.

* * *

En *Lost, lost, lost* (Jonas Mekas, 1976) la temática consiste en la desubicación y la pérdida en la ciudad de Nueva York. El hecho de que los vídeos fueran editados años después de ser grabados, enfatiza su carácter de fragmento, de segmento

⁵⁶ VILLAIN, Dominique, “Homenaje a Orson Welles” en *El Montaje*, Cátedra, Madrid, 1999.

que compondrá un discurso diarístico, dado el alejamiento en el tiempo con la experiencia vivida.

Jonas Mekas abre varias vías de expresión simultáneas: la principal es su voz, sin embargo los otros dos canales compuestos por la imagen y el texto se rebelan contra ella, no la siguen, sino que son dispuestos conforme a un ritmo autónomo.

La voz recita, pero también habla, y sobre todo duda. Con ella llegamos al elemento más propiamente ensayístico: sus reflexiones retrospectivas, en cierto modo la voz es el presente, y por tanto el recurso más sólido, que puede jugar a coincidir con la imagen, a perderse en su propio pensamiento, o simplemente callar.



El texto marca un ritmo, ya que toda la obra está intercalada por unos títulos que separan los seis rollos y presentan cada diferente grabación.

Este elemento es la objetividad. Nos dice qué o dónde sucedió lo que a continuación viene. Otro inserto textual son los diarios mecanografiados de Jonas Mekas, intercalados de forma más arbitraria y fragmentada, de los que apenas podemos quedarnos con frases inconexas, y que en todo caso aportan una dimensión poética y autobiográfica.

En cuanto a la imagen, destaca la irregularidad y el ruido de los diferentes fragmentos, algunos en color, y la mayoría en distintas gamas de blanco y negro. Lo cual potencia esta idea de *collage* de la memoria que en definitiva supone el film.

Un cuarto y último elemento es la recurrente introducción de fragmentos musicales en los 6 rollos del film: música popular lituana, sonatas de Chopin, un preludio de Wagner, y algunos fragmentos de música atonal.

Se trata en suma de un ensamblaje de elementos caracterizado por bruscos desniveles: música y voz, otras veces un fragmento musical termina y la imagen continúa en absoluto silencio, a veces sólo voz, otras sonido ambiente con voz, otras el ruido de la propia película reproduciéndose, de repente un inserto de texto... Que evidencian de forma tan directa y honesta los injertos de la edición audiovisual, lo que adquiere un matiz estético.

Es en los dos últimos rollos cuando se percibe un mayor experimentalismo formal cercano a su característico estilo de *Walden* (1964-1968) donde Mekas superpone fotogramas, potencia el color, juega con la abstracción, acelera las imágenes hasta lo frenético, más cercano a una concepción musical de la imagen por encima de su carácter documental.

Quizá por ello esta última parte refleja el fin de su soledad y su nostalgia en la ciudad de Nueva York dando paso a una época de optimismo y flujo creativo, que se evidencia en una secuencia de Haikús audiovisuales.

* * *

Otro de los recursos formales utilizados viene dado por una figura abstracta en torno a la cual se enarbola el discurso. Es el caso de *Sans Soleil*. La figura abstracta es una espiral⁵⁷ que se revela a través de la permanente recurrencia de temas, fragmentos de escenas, pensamientos y *leitmotifs*, siguiendo un movimiento circular que va del punto de partida o en sorprendentes inversiones de significado. Pero no está concebida como una espiral cerrada, el film describe estadios de un proceso de ampliación de conocimiento, pero el final abierto sugiere un proceso no acabado.

Si hubiera que sintetizar una temática para este film, ésta sería la coexistencia de diferentes tiempos y culturas, ligados al concepto de memoria.



Marker pone al ojo en el centro de esa figura espiral. La gravedad del ojo está ligado a la recurrente idea de ver y ser visto, y a su eterno movimiento. También relaciona las revoluciones de la espiral que funcionan como una metáfora de los cambios de mentalidad acontecidos en las diferentes sociedades. La televisión representa el ojo central que recibe y transmite imágenes.

En contraste con el eterno movimiento de la espiral está la interrupción, la imagen es interrumpida de repente por un instante. El movimiento se detiene como en un ritmo musical. La vista congelada desenmascara la presente locura de nuestra consciencia.

⁵⁷ Siguiendo el patrón de una película venerada por Chris Marker, *Vértigo*, de Alfred Hitchcock..

Para sobrellevar la gravedad del ojo el sujeto cinemático recurre a lugares imaginarios fuera del tiempo y de la memoria, lo que supone una emancipación.

En medio del cosmos recuerda la melancolía japonesa contemplando las cosas más sutiles. Como un extraterrestre se mueve al ritmo de un inmenso océano que avanza a grandes pasos. La vista superior libera la mirada hacia conceptos abstractos.

Su visión es la mente perfecta, nunca más sujeta a la espiral de la memoria y el olvido.⁵⁸

Dentro de este cine-ensayo hay una secuencia de imágenes de especial relevancia conceptual, que son las que pertenecen a lo que Marker denomina “La Zona” (en un particular homenaje a Andrei Tarkovski, y su película *Stalker*) constituida por las imágenes procesadas electrónicamente, que representan otras imágenes del propio metraje. Se crea una isla reflexiva, un particular compendio de imágenes y pensamientos: Marker proclama que la textura electrónica es la única que puede aunar sentimiento, memoria e imaginación.

Otro recurso empleado es la poesía, no sólo a un nivel lingüístico, sino también figurativo, ayudado por la estructura recurrente del montaje y el arreglo musical electrónico. Las impresiones reales se convierten así en abstractas y estéticas.

* * *

Tokio-Ga resulta por contraste un cine-ensayo mucho más sobrio. Wenders se conforma con la sencillez del encuadre que en ocasiones duda, o se gira sobre sí mismo para registrar los distintos lugares.

En este sentido hay una continuidad espacio-temporal y el autor sólo se permite dar saltos en su monólogo subjetivo, que busca correspondencias intuitivas con la imagen.

Esta obra puede considerarse por ello un retrato de los pensamientos de un fotógrafo y su acercamiento al medio, en su condición de foráneo en una



⁵⁸ BALL, Wolfgang, “The spiral regarded from an outside point of view”, texto en línea, http://www.geocities.com/wolfgang_ball/, [24/09/2009], traducción propia.

megalópolis. Sumado al hecho de investigar el *modus operandi* de Yasujiro Ozu sobre los escenarios de sus películas, haciendo especial hincapié en su obsesión por el encuadre, para que no produjera deformaciones en la imagen y el uso exclusivo de un objetivo de 50 mm.

* * *

Los recursos formales de *Scénario du film Passion* (1982) son más ambiguos a la hora de analizarlos, ya que el propio film es forma y contenido en una sola cosa. Quizá por ello es el que más se ajusta al cometido de esta investigación: desglosar las capas del proceso creativo, y hacer de la propia duda el motor de creación.

Esta película traza una especie de diagrama temático entre dos dualidades: Amor-trabajo /Realidad-metáfora. Se trata de un esquema relacionado con el proceso creativo de su película *Passion*.

Su intención era relacionar los gestos de grandes cuadros de culto en la pintura tradicional con los de los trabajadores de una fábrica. Para ello vincula dos espacios física y contextualmente diferentes: el set de rodaje de una película sobre la recreación de una imagen pictórica de Delacroix y una pequeña fábrica que tiene problemas con su patrón. Se trata de una metáfora en la que el director, que lucha por lograr una imagen muy concreta, es el jefe, y los actores, obreros que se rebelan. Todo ello responde a una consigna expresada por el propio Godard, aludiendo a Delacroix: "Para describir la realidad es necesario describir la metáfora". Es por ello que el cine de Godard se construye en base a dualidades, discursos dispares que son yuxtapuestos en pantalla.

Formalmente esta película recurre a la superposición de imágenes, que el propio Godard dirige en función de su discurso, y crea tres capas: las imágenes del film *Passion*, las imágenes pictóricas, y su propia imagen conjugándolo todo.

Esta idea es llevada al extremo cuando juega con el fundido de blanco a negro, para destacar lo que hay en medio: la pasión. Concepto que extrapola a otras dualidades: amor-trabajo, documental-ficción, finito-infinito, metáfora-realidad, luz-oscuridad...

* * *

En *Los espigadores y la espigadora* (Agnès Varda, 2000) la relación forma/contenido viene dada a través de una estructura de acumulación. Quizá la idea abstracta

que se extrae de este documental es la de una suma de elementos mínimos que terminan por configurar un mosaico.

En cuanto a contenido hay una notable actitud de retrato social, y de crítica a una sociedad de consumo y desperdicio, mediante el retrato de personas que han aprendido a vivir en base a lo que otros no valoran, y mostrando una imagen de felicidad muy distinta de aquella a la cual el bombardeo mediático nos tiene acostumbrados.

El hecho de documentar prácticas de recolección tan dispares, que en determinado momento puede llegar a confundir respecto al verdadero tema del film, es precisamente una metáfora de ese espíritu colector, y que retrata el oficio de Agnès Varda. Por ello asistimos a una combinación de planos fijos en serie (con un marcado carácter de catálogo fotográfico), con otras secuencias subjetivas y en cierto modo inmersivas en la materia, ya que lo que se persigue es una recreación formal del elemento acumulado con miras a la abstracción.

* * *

En la obra de Bill Viola, *I do not know what is it I am like* (1989) la hibridación forma/ contenido es muy compacta. A pesar de que en cuanto a recursos fílmicos es muy sobrio, la pieza demuestra una consciencia muy profunda de los distintos niveles de realidad, (en relación a lo humano y a lo animal, lo salvaje y lo doméstico, la vida y la muerte) lo cual le lleva a crear una especie de desafío visual en esta obra, dividida en cinco partes: *El cuerpo oscuro*, *El lenguaje de los pájaros*, *La noche del sentido*, *Aturdido por los tambores* y *La llama viviente*.

Lo que más abunda es el plano fijo, no hay subjetividad de la cámara (a pesar de la sugestiva imagen en que la gravedad se invierte y la cámara se sumerge en el agua) y pese a las grandes variaciones en el tiempo y en el espacio, cada fragmento parece que va a durar una eternidad. El acontecimiento es el cambio, a veces brusco, por corte, y otras de forma gradual empleando el ingenio, como en la secuencia rítmica de chispazos de color que terminan siendo los píxeles de una ceremonia tribal alrededor del fuego.

Se trata de una reflexión sobre la imagen misma, lo que engloba pintura y vídeo, dada la recreación de un bodegón del que él mismo empieza a comer, y la aparición de imágenes que ya hemos visto a través de una pequeña pantalla de vídeo en su estudio, o el engaño visual de un árbol dentro de un vaso de agua, aportando

el matiz de la experiencia, de lo vivo: como el huevo que se resquebraja con el nacimiento de un pollo, y la trascendencia de ciertos límites corporales, como los rituales de experimentar el fuego en el cuerpo y atravesarse la piel con ramas.

* * *

Sophie Calle en su obra *Double blind-No sex last night* (1996) realiza un discurso cercano a lo voyeurístico a través de su propia experiencia personal. Es una interesante aportación al género ya que está hecho con videocámara casera y cuenta con dos voces que se intercalan, la de ella y la de George Shepard, que es co-autor de la obra.

Se trata de una obra conceptual en la que prima lo intimista de un viaje en coche entre dos desconocidos, cada uno relatando su propia vivencia cámara en mano. Destacan algunos recursos formales como el fondo negro con el que se inicia la película y en el que se sitúa una pequeña pantalla, a través de la cual apenas se distinguen formas y movimientos, pero que junto con la voz en off de Sophie Calle, sitúa al espectador en la posición de estar espiando algo.

En la película se alternan imágenes de vídeo en movimiento y fotogramas congelados que se suceden de forma salteada con un matiz poético entre fotografía y vídeo. Éste es un particular homenaje a *La jetée* de Chris Marker, que la propia artista menciona en los créditos finales.

Puede considerarse como un vídeo-ensayo que adopta el estilo de una *road-movie*, cuyas imágenes de carretera son el paisaje introspectivo de sus dos protagonistas.

* * *

El análisis de estas piezas nos lleva a considerar que el vídeo-ensayo, en términos de los recursos formales del lenguaje audiovisual, mantiene la impronta del cine tradicional, sin embargo algunas teorías pugnan por la liberación del mismo hacia enfoques más experimentales, Jean Mitry, historiador y crítico de cine francés, habla de una "imagen semi-subjetiva", en la cual la cámara está con el personaje sin ser él, pero tampoco contemplándolo desde fuera.

A este respecto Deleuze señala la particular posición de Pier Paolo Pasolini que abogaba por la transformación de los recursos estilísticos literarios en su adaptación al cine, estableciendo un punto de inflexión que marca el nacimiento del vídeo-ensayo:

Se puede decir que una imagen-percepción subjetiva es un discurso directo; y, de una manera más complicada, que una imagen percepción objetiva es como un discurso indirecto (...) Sin embargo Pasolini estimaba que lo esencial de la imagen cinematográfica no correspondía ni a un discurso directo ni a un discurso indirecto, sino a un *discurso indirecto libre* (...) El acto fundamental del lenguaje ya no es la “metáfora”, en tanto que ella homogeneiza el sistema, sino el discurso indirecto libre, en cuanto que pone de manifiesto un sistema siempre heterogéneo, distante del equilibrio⁵⁹

Aplicándose al marco de esta investigación, el cine convencional de ficción puede constituir esa “metáfora” de la que habla Deleuze que homogeneiza el discurso y contra la que el vídeo-ensayo se rebela.

Lo interesante de este género, es el cuestionamiento tanto de la objetividad, (a través de esa confrontación directa del autor con el contenido de su film) como de la subjetividad (por medio de elementos de naturaleza documental, que contrastan y dan relieve al discurso individual) cuestión que abre el siguiente apartado.

Se trata de una condición híbrida que no se da en la combinación de diálogo y narración de las formas mixtas, tan típicas del documental, porque en estos casos se trata prácticamente de simples yuxtaposiciones en las que ambas modalidades no se modifican mutuamente. Por el contrario en el estilo libre indirecto lo objetivo y lo subjetivo se entrelazan y generan una energía única⁶⁰

En síntesis, en este primer apartado hay un interés por subrayar la importancia de la forma como medio de superar la finalidad concreta de un discurso teórico cerrado, apuntando a cuestiones que van más allá de lo que se pueda explicar en palabras, Robert Bresson aporta una luz sobre ello:

Ritmos. La omnipotencia de los ritmos. Sólo es duradero lo que está atrapado en ritmos. Plegar el fondo a la forma y el sentido a los ritmos.⁶¹

⁵⁹ DELEUZE, G. *La imagen-movimiento*, op. cit., p. 111-112.

⁶⁰ CATALÁ Josep M. “Film-ensayo y vanguardia”, en VV.AA. *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 149.

⁶¹ BRESSON, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, Árdora, Madrid, 2007, p. 55.

2.3.2. El espacio de lo real y lo imaginario

En este apartado se aborda la cuestión tan abierta de la realidad y la ficción, muy de actualidad dada la proliferación de prácticas documentales en el ámbito de la creación artística contemporánea.

Atendiendo a las múltiples vertientes en que este debate deriva, distinguiremos cuatro bloques de análisis de la cuestión:

- La realidad y la ficción como dualidad dentro del guión cinematográfico en cuanto estructura narrativa;
- la frontera de lo real y lo imaginario a través de lo onírico;
- lo real y lo imaginario como umbral hacia lo metafísico;
- y por último, la cuestión de la realidad y la ficción a través del cuerpo que se sitúa en un espacio intermedio.

Respecto a la realidad y la ficción como dualidad dentro del guión cinematográfico en cuanto estructura narrativa podemos observar en *Fraude* (1973) que constantemente asistimos a estos saltos entre dos mundos paralelos, particularmente destacable es la primera secuencia de la película cuyo refinamiento visual y sonoro nos sumerge en una intrigante atmósfera de magia que en pocos momentos es desarticulada por la aparición gradual del personal y los medios que han facilitado la creación de dicha imagen, y que entran en diálogo con el propio Welles. Se acaba de romper la estrecha línea que separaba los dos mundos, sin embargo el resto del film estará salteado por estos momentos de suspensión, en los que la voz de Welles cambia de registro para convertirse en un cautivador susurro, y el escenario es ligeramente envuelto por una artificiosa niebla, que nos confunde sobre la ubicación espacio-temporal de dichos fragmentos, como cuando se pasea rodeando la catedral de Chartres, cuando nos cuenta los inicios de su carrera, o en su diálogo final con Oja Kodar.

Se recorta así el concepto del fraude cinematográfico, por contraste con las aceleradas secuencias de naturaleza supuestamente documental.

Todo es puesto en duda en este film, incluso la secuencia de créditos iniciales, en los que Oja Kodar se pasea por la calle mientras un grupo de cámaras recogen

primeros planos de miradas masculinas que resultan extraordinariamente veraces, al margen de toda ficción, siendo éstas intercaladas con el movimiento de sus caderas.

Tampoco deja de desprenderse una química entre ambos, musa y director (pareja en la vida real) a lo largo de todo el film, especialmente señaladas en la primera y la última secuencia.

La diferencia entre lo objetivo y lo subjetivo no tiene más que un valor provisional y relativo, desde el punto de vista de la imagen óptica-sonora. Lo más subjetivo, el subjetivismo cómplice de Rivette, es perfectamente objetivo, pues él crea lo real por la fuerza de la descripción visual. E, inversamente, lo más objetivo, el objetivismo crítico de Godard, era ya completamente subjetivo, pues sustituiría el objeto real por la descripción visual, haciéndola entrar “en el interior” de la persona o del objeto.⁶²

Esto explica la conocida frase: “La sangre en Godard no es sangre, es rojo”. Su búsqueda a través del cine-ensayo *Scénario du film Passion* (1982) pasa por la mencionada confrontación entre realidad y metáfora.

Para ello se vale de un alter ego, que es el papel del director de cine en *Passion*, quien no consigue concretar un tema para su obra, y se debate en una crisis. Esto le sirve a Godard para divagar en imágenes sobre el propio proceso de composición de un film: la búsqueda de temas relevantes (amor, guerra, dinero, sexo), la construcción del gesto, que pasa por la observación de lo real (una fábrica de trabajadores y sus tareas habituales) y lo imaginario, las grandes imágenes pictóricas, de las que recoge los gestos de amor que quiere confrontar al trabajo. Todo al servicio de la construcción de una ficción, que no deja de hacer referencia al nivel de la representación, como en la secuencia del bar de una conversación entre 3 personajes “X” cuyas voces están desincronizadas con sus gestos, lo cual nos permite reparar en los dos niveles expresivos que transmiten información en una película.

Hay en medio de todo ello un cuestionamiento de su propia figura “¿Por qué sigo queriendo contar historias?”, a lo que él mismo responde: “todo el mundo tiene el coraje de vivir y protagonizar historias, pero nadie lo tiene para contarlas después. Para eso estoy yo”.

⁶² DELEUZE, G., *La imagen-tiempo. op cit.*, p. 25.

Quizá donde resulte más emocionante la aparición de la ficción sea en *Double Mind- No sex last night*. Partir directamente de la realidad para contar una historia entre dos personas que simplemente se espera que surja durante el trayecto de un viaje y sus escalas.

Lo que en un principio parece un mero registro documental, donde la presencia de la cámara limita toda expectativa de espontaneidad, termina derivando en un discurso a dos voces, a menudo superpuestas, en el que comienza a aflorar un desajuste entre lo que se dicen entre ellos y lo que confiesan a la cámara en soledad. A esto se suman las expectativas de futuro que cada uno tiene, y que van condicionando la historia que surge entre ellos.

El hecho de saberse observados y la voluntad de construir una historia interesante como proyecto artístico limita su honestidad, pero a la vez asoman sentimientos reales y revelaciones sorprendentes del uno hacia el otro, que el espectador contempla con la emoción de estar presenciando un idilio real. Lo



absurdo de su boda en Las Vegas es pura ficción a merced del proyecto, pero esa misma ficción precipita un encuentro sexual entre ellos.

Se trata de una dualidad mantenida hasta el final, cuando, de forma retrospectiva, Sophie Calle desvela la verdad de los sentimientos que en ese viaje surgieron.

Un dispositivo por el cual ambos se ven implicados en dos presentes o dos percepciones de sí mismos (a través de la cámara y en la vivencia real), que enlazan con la imagen en espejo de la que habla Deleuze

El presente es la imagen actual, y *su* pasado contemporáneo es la imagen virtual, la imagen en espejo. Según Bergson, la “paramnesia” (ilusión de ya visto, ya vivido) no hace más que volver perceptible esta evidencia: hay un recuerdo del presente, contemporáneo del propio presente, tan bien adherido como un rol al actor.

Las conexiones entre el vídeo-ensayo y lo onírico vienen dadas de la mano de otras obras ajenas a la ficción como trama argumental.

Así pues, en *Tokio-ga*, Wim Wenders confiesa que con la distancia del tiempo las imágenes que tomó le parecen irreales, cual soñadas, y es la impresión que consigue transmitir a través del exotismo de muchos momentos, como el campo de golf artificial en plena ciudad, o mostrándonos el proceso de “fabricación” de alimentos hiperrealistas para el escaparate de un restaurante.



También su propio monólogo acompañando a la imagen, nos ayuda a percibirla de otra forma, como el salón de máquinas tragaperras, a través del cual consigue reflejar el sentimiento de soledad y adicción al juego.

Sans Soleil es un ejemplo paralelo, aunque más complejo, donde el cuestionamiento de lo que vemos va a un nivel más profundo. Desde la primera imagen de la película (los tres niños en Islandia) todo es ambiguo acerca de la naturaleza de la imagen.

Hay una particular conexión entre la ciudad y el sueño, que la misma voz en *off* narra. El autor de las cartas parece haber tenido un sueño con unos almacenes comerciales subterráneos y las imágenes documentales son mostradas conforme a esa idea. Él mismo se confunde sobre la naturaleza de su recuerdo. ¿Lo vivió o lo soñó?



Hay también una inquietante secuencia de primeros planos de gente durmiéndose en el metro, fundidos con imágenes del horror en la cultura mediática japonesa. Lo cual nos sume por unos momentos en la experiencia de una pesadilla intercalada con la gris realidad del metro.

Cuando se refiere a un film futuro, a raíz del análisis de *Vértigo*, abre paso a una nueva secuencia en la que relata la sinopsis de su film, acerca de un visitante de un

futuro en el que todo será recordado (debido al desarrollo absoluto del potencial del cerebro humano), contempla fascinado la posibilidad del olvido, impensable en el siglo cuarenta. Todo esto es relatado sobre las imágenes en plano subjetivo de él mismo pisando un terreno islandés cubierto por las cenizas de un volcán, tras las cuales da un salto espacio-temporal a Holanda, que ni él mismo es capaz de explicar.

El verdadero valor de este cine-ensayo es lograr sumirnos en el misterio y la extrañeza a través de meras imágenes documentales, gracias al empleo de otros recursos como la música y la voz en off.

La vida es un sueño, un viaje, o un viaje soñado a través de un mundo que, por supuesto, existe completamente fuera de nosotros. Dormimos porque el mundo existe independientemente de nosotros y porque, sin nosotros, su estadio sería probablemente mejor, aunque, en cualquier caso, no estaríamos allí para saberlo ⁶³

Jonas Mekas también se suma a esta conexión onírica entre la imagen diarística y la posterior edición de un material envejecido. De tal manera que desde las imágenes cotidianas nos transporta hacia pequeños rincones del recuerdo procesados por una visión artística no exenta de nostalgia.

El creciente experimentalismo formal que se aprecia en *Lost, lost, lost* nos lleva a la secuencia de los Haikús en la cual se pierde el contacto con lo real, en busca de un limbo visual. Este estadio de la percepción parece conectar con las imágenes creadas por el cineasta Akira Kurosawa:

El onirismo de Kurosawa, un onirismo en que las visiones alucinatorias no son simplemente imágenes subjetivas, sino más bien figuras de un pensamiento que va descubriendo los datos de una pregunta trascendente en cuanto que pertenecen al mundo, a lo más profundo del mundo (*El idiota*) (...) En los filmes de Kurosawa, la respiración no consiste únicamente en las alternancias entre escenas épicas e íntimas, intensidad y tregua, travelling y primer plano, secuencias realistas e irrealistas, sino más aún en la manera en que nos elevamos de una situación real a los datos necesariamente irreales de una pregunta que acosa a la situación. ⁶⁴

Esta conexión con lo onírico a través del cine-ensayo es llevada a un grado de mayor intensidad cuando hay una búsqueda de algo más allá de la materia: el

⁶³ VAN DER KEUKEN, Johan "Le temps" en *Skrien*, núm. 160. 1988.

⁶⁴ DELEUZE, G. *La imagen-movimiento*, op. cit., p. 267.

tercer criterio de enfoque está constituido por la aproximación a lo metafísico, equiparable en cierto modo al concepto de imagen-mental en Deleuze:

Es una imagen que toma por objeto de pensamiento, objetos que tienen una existencia propia fuera del pensamiento, como los objetos de percepción tienen una existencia propia fuera de la percepción. Es una imagen que toma por objeto relaciones, actos simbólicos, sentimientos intelectuales. Puede ser, pero no lo es necesariamente más difícil que las otras imágenes. Necesariamente guardará con el pensamiento una nueva relación, directa, totalmente distinta de la de las otras imágenes⁶⁵

En este sentido, *I do not know what is it I am like* indaga las relaciones simbólicas entre lo humano y lo animal, lo doméstico y lo salvaje, en un intento de trascender nuestra naturaleza hacia los límites de nuestro entorno. Es un cuestionamiento de su identidad pero en cierto modo de la del espectador a través de la experiencia del tiempo, la percepción, la imagen reflejada, la vida, la muerte.

Todo ello sin hacer uso de la voz en *off*. Lo cual otorga a esta obra una fuerza comunicativa diferente de la de un cine-ensayo convencional, el espectador se ve abandonado en la duración de las tomas, completamente opuesta a la velocidad de Welles (*Fraude*), o a la permanente voz de Godard (*Scénario du film Passion*), pero que por contraste reclama mayor atención a las sutiles variaciones que hacen avanzar el discurso. Lo metafísico asoma en esas transiciones entre aspectos de la realidad tan dispares, que sólo pueden haber sido concebidas por una mente que se ha planteado cuestiones de índole espiritual, como fue el caso de Bill Viola y su acercamiento a la filosofía Zen.

Por último, hemos de hablar del criterio del enfoque del cuerpo a través de la imagen audiovisual, como portador de realidades y ficciones.

La imagen actual y la imagen virtual coexisten y cristalizan, entran en un circuito que nos lleva constantemente de la una a la otra, forman una sola y misma "escena" donde los personajes pertenecen a lo real y, sin embargo interpretan un rol. En síntesis, todo lo real, la vida entera se ha vuelto espectáculo, de acuerdo con las exigencias de una percepción óptica y sonora pura. La escena no se contenta entonces con proporcionar una secuencia, sino que pasa a ser la unidad cinematográfica que reemplaza al plano o constituye ella misma un plano-secuencia. Es una teatralidad propiamente

⁶⁵ DELEUZE, G., *La imagen-tiempo*, op. cit., p. 277.

cinematográfica, el “suplemento de teatralidad” de que hablaba Bazin, y que sólo el cine puede dar al teatro.⁶⁶

He aquí el salto del vídeo-ensayo al ensayo registrado en vídeo. El cual no duda ni experimenta menos que el primero. Quizá el principal concepto a analizar en este apartado sea el de *gestus*.

El término es acuñado por el director teatral Bertolt Brecht (1898-1956) quien desarrolló técnicas de actuación que abogaban por un compromiso político y social mediante el cual no hay una implicación emocional entre actor y personaje (como en el drama realista de Konstantin Stanislavski), a través de la técnica del distanciamiento el personaje interpreta en base a un conjunto de gestos, ademanes y frases que constituyen una actitud subyacente que se enmarca en un contexto social concreto.

Si en la vieja escuela el actor primero creaba el personaje para luego establecer su relación con las demás figuras, el actor épico no se preocupa por el personaje sino por encontrar el *gestus* (la actitud esencial que subyace a toda frase o alocución). Para ello se apoya en las frases, ensaya otras más vulgares, que no dicen exactamente lo mismo que dice el texto pero que contienen el *gestus*. El personaje que el actor encarna surge así del conocimiento de su conducta hacia otros personajes. Dice Brecht: “No basta ser. El carácter del ser humano es forjado por su función”.⁶⁷

Esta teoría ha hallado eco en algunos directores de cine interesados por el cuerpo del actor. John Cassavetes disuelve la historia en función de la actitud del actor, de esta manera inventa un tipo de cine en el que no hay una intriga previa y el espacio mismo deja de ser un valor de referencia.

Cassavetes no guarda del espacio más que lo que reside en los cuerpos, él compone el espacio con pedazos desconectados que sólo el *gestus* enlaza. El encadenamiento formal de actitudes reemplaza a la asociación de imágenes.⁶⁸

Esta asociación viene dada por la combinación de tres elementos: la frontera de lo real y lo ficticio que el personaje atraviesa constantemente (las potencias de lo falso, según Deleuze), el “antes” y el “después” del personaje en ese tránsito (lo

⁶⁶ DELEUZE, G., *La imagen-movimiento*, op. cit., p. 117.

⁶⁷ LEVY-DANIEL, Héctor, “La técnica del actor épico. Una introducción”, texto en línea [28/09/2009], http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=216:la-tecnica-del-actor-epico-una-introduccion-ultima-parte&catid=5:ensayos&Itemid=9

⁶⁸ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*, op. cit., p. 256.

que Deleuze considera una imagen-tiempo directa) y el devenir constante entre cineasta y personaje en lo que se puede llamar un discurso indirecto libre (según términos de Pasolini, anteriormente mencionado).

En el primer capítulo de esta investigación hay una cita referente a la concepción de gestus según Godard. En él adquiere una dimensión marcadamente estética, algo que se manifiesta especialmente en su película *Prenom Carmen*:

Las actitudes del cuerpo no cesan de remitir a un gestus musical que las coordina independientemente de la intriga, las retoma, las somete a un encadenamiento superior, pero también libera todas sus potencialidades: los ensayos del cuarteto no se contentan con desarrollar y dirigir las cualidades sonoras de la imagen, sino también las cualidades visuales, en el sentido en que la curva del brazo de la violinista ajusta el movimiento de los cuerpos que se enlazan. Es que, en Godard, los sonidos, los colores son actitudes del cuerpo, es decir, categorías: por tanto, encuentran un hilo en la composición estética que las atraviesa, no menos que en la organización social y política que las subentiende. (...) El cine de Godard va de las actitudes del cuerpo, visuales y sonoras, al gestus pluridimensional, pictórico, musical, que constituye su ceremonia, su liturgia, su ordenación estética.⁶⁹

En todo caso, la pertinencia de este interés en el cuerpo parte de considerarlo un elemento fílmico más que interactúa con el encuadre, con la voz, en una suerte de rupturas y conexiones que manifiesten la duda, y los huecos entre la realidad y ficción implicados en el proceso de ensayo, basado en ese discurso indirecto libre anteriormente mencionado.

En este sentido Antonioni también conecta con esta relación estética entre cine, cuerpo y pensamiento, que es de nuevo deudora de la imagen-tiempo como pasado de los traumas y las fatigas del siglo XX, pero también redescubridora de una nueva estética basada en una ampliación de fronteras sobre lo visible que alumbra el S.XXI:

Todo puede servir de pantalla, el cuerpo de un protagonista o incluso los cuerpos de los espectadores; todo puede reemplazar a la película, en un film virtual que ya no pasa más que por la cabeza, detrás de los párpados, con fuentes sonoras tomadas, si es necesario, en la sala ¿Muerte cerebral agitada, o bien nuevo cerebro que sería a la vez pantalla, la película y la cámara, cada vez membrana del afuera y del adentro?⁷⁰

⁶⁹ DELEUZE, G., *La imagen-tiempo*, op. cit., p. 259.

⁷⁰ *Ibidem*, p.285.

2.3.3. La reinterpretación de la imagen

Otro de los signos distintivos del cine-ensayo es el reciclaje de imágenes de otras fuentes, práctica cinematográfica que cuenta con su trayectoria particular, conocida como *found footage film* (cine de metraje encontrado) dentro de la cual se conocen figuras como la del mencionado Alan Berliner, Craig Baldwin, Martin Arnold, Dara Birnbaum, Abigail Child, Barbara Hammer, Mattias Müller... entre otros.

Si bien en las prácticas documentales es frecuente la inclusión de material fílmico de archivo, dentro del cine-ensayo éste adquiere un nuevo matiz, ya que más allá de su valor documental hay una intencionalidad de reflexionar sobre la propia naturaleza de dichas imágenes y su inclusión en medio de un discurso cargado de subjetividad.

La pertinencia de esta última reflexión, como parte de la hibridación del cine-ensayo, se debe al creciente almacenamiento de imágenes al que se precipita nuestra cultura, especialmente con la proliferación de sitios web con amplio contenido audiovisual.

Esto nos lleva a considerar la importancia del contexto en la recepción de una imagen, y su capacidad de divulgación por encima del texto, como fuente de conocimiento y memoria colectiva.

El cine de metraje encontrado plantea la cuestión de si es posible influir en la vena ensayística desafiando el *logocentrismo* (...). Trabajos que no dependan primordialmente de la palabra sino del montaje y la creación de lo que Benjamin (y luego el propio Farocki) llamaría “imágenes dialécticas”⁷¹

El concepto de “imagen dialéctica” alude a una imagen documental que muestra un reflejo particular, cuya verdad no es relativa o contingente, ya que es la expresión en forma de imagen de un fragmento de la realidad, es un concepto que engloba al sujeto y al objeto.

En *Fraude*, resulta interesante cómo el uso de imágenes documentales (las filmadas por Françoise Reicherbach) constituye una ficción, dado el montaje que Welles efectúa con ellas, de tal forma que utiliza los fragmentos de conversación

⁷¹ WEINRICHTER, Antonio, “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo” en VV.AA., *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, op. cit., p.30

que le interesan para crear su propio discurso, esto sumado al evidente cinismo de los personajes que están siendo entrevistados. Por contra, el empleo de algunas secuencias de ficción (pertenecientes a otros films de Welles) son empleadas como apoyo a su discurso, con una función meramente referencial.

La celeridad con que todo es ensartado lleva al espectador a formarse una nebulosa con respecto a la procedencia de cada imagen, lo que consolida su carácter de *collage*.

En *Sans Soleil* resulta igualmente difícil asegurar la procedencia y autoría de cada imagen. En cualquier caso hay una clara reinterpretación de contenidos, especialmente en las imágenes tomadas de la televisión. En una larga secuencia dedicada a ello, Chris Marker sintetiza algunas de las ideas fundamentales (y recurrentes) en el film, la cuestión de mirar y ser visto, a través de una secuencia de fotogramas de primeros planos de rostros en telefilms, “la poesía nace de la inseguridad”, refiriéndose a diferentes culturas, la impermanencia de las cosas (mientras vemos una lucha de samuráis), la hipocresía de los medios en torno al sexo en la televisión japonesa, a través de imágenes ridículamente censuradas.

Otro tipo de fragmentos de archivo hablan de un conflicto en Guinea Bissau y Cabo Verde, en el que se incluyen imágenes con 15 años de diferencia. Lo que aparentemente parece un inserto documental sobre cuestiones políticas, es una reflexión más profunda sobre la memoria individual y la memoria colectiva, la imagen oficial de supuesta gloria colectiva en el acuerdo de paz, oculta la tristeza del héroe por su figura no destacada, al igual que el sufrimiento individual de los que han luchado con él, y con ello una reflexión sobre las imágenes del horror, que son las únicas capaces de verificar el sufrimiento en la Historia.

En Marker suele haber un pronunciado intervalo entre el ojo rápido y la mente de lenta asimilación que describe, meses o incluso años más tarde, el significado de lo que ha visto. Esta demora explica una cierta nostalgia por el presente fugaz y una melancolía por el inherente desvanecimiento de la realidad de las imágenes fotografiadas⁷²

⁷² LOPATE, Philippe, “A la búsqueda del centauro: El cine-ensayo”, en VV.AA., *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, op. cit., p. 72.

Lost, lost, lost constituye otro ejemplo singular en el concepto de imagen de archivo, puesto que se trata de una imagen filmada por él mismo, que sin embargo es retomada muchos años después. Esto le permite darle un giro a lo que en un principio era una imagen documental de su propia vivencia. De alguna forma, dada la extensión de los vídeos, está generando una nueva temporalidad, está reinterpretando su propia subjetividad y haciéndola cuerpo de un discurso artístico.

La importancia del *found footage* y otras prácticas no reside tanto en un encuentro fortuito con lo pretérito, sino en esencia en una pesquisa en las ruinas y desechos pasados para construir una imagen de presente continuo⁷³

Esta imagen en presente continuo responde a esta búsqueda del cine-ensayo, no basada en hallar lo real en la ficción (realismo) sino la ficción, lo imaginario, onírico... dentro de las imágenes tomadas de lo real.

⁷³ FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel, "El ensayo en la tradición del cine de vanguardia", *op cit.*, p. 170.

2.4. El vídeo-ensayo como discurso no-lineal

El ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando taparlas. La armonía del orden lógico engaña acerca del ser antagonístico de aquello a que se ha impuesto ese orden. La discontinuidad es esencial al ensayo, su cosa es siempre un conflicto, detenido.⁷⁴

La intención de este capítulo es abordar los aspectos del cine-ensayo que lo convierten en un discurso alternativo al cine convencional, aproximándonos hacia su potencial dentro de concepciones que van más allá de lo lineal y abren una multiplicidad de cauces que conectan con el campo de la expresión artística contemporánea en lo que se ha dado en llamar cine-expandido. No hay intención en esta investigación de entrar en la amplia variedad de formatos a los que este tipo de discurso relativamente reciente ha dado lugar, pero sí apuntar ciertas conexiones que guarda con algunas características del vídeo-ensayo.

La variedad de trabajos identificados como interpolados comparten todos un interés por conjugar condiciones cuidadosamente separadas en el cine tradicional. Las habituales fronteras entre lo real y lo ficcional, lo real y lo virtual son desafiadas a través de estas estrategias de realidad mixta que crean interrelaciones visuales, auditivas, temporales y espaciales paradójicas, resultantes de formaciones inesperadas.⁷⁵

Nos centraremos primero en las bases teóricas que dicha diversificación plantea, analizando sus componentes, fundamentalmente los elementos de ruptura y los de unión dentro de la dualidad totalidad-fragmento, para lo cual nos adentraremos en el nacimiento del cine moderno y la descentralización del discurso. Posteriormente se aludirá a la deconstrucción de lenguajes audiovisuales a través de la figura de la artista Yvonne Rainer. Por último se hará un repaso por la fragmentación de la imagen en el panorama artístico contemporáneo.

El segundo apartado corresponde a la fragmentación del sujeto, y la cabida de múltiples identidades en la creación del discurso, tras contrastar este aspecto con los film-ensayos de referencia se analizará este aspecto en las artistas Yvonne Rainer y Constanze Ruhm. Por último el estudio tratará de analizar la difícil

⁷⁴ ADORNO, Theodor W., "El ensayo como forma", en *Notas de Literatura*, Ariel, Barcelona, 1962, p. 27.

⁷⁵ WEIBEL, Peter. y SHAW, Jeffrey. (eds.) *Future Cinema. The cinematic imaginery alter film*. ZMK y MIT press, 2003, p. 24.

cuestión de la intuición en el proceso creativo, haciendo un recorrido previo por el género literario, contemplando algunos conceptos del discurso de Deleuze como el de autómeta espiritual para luego citar algunos directores de cine ligados a esta cuestión. El apartado concluirá con un breve análisis de elementos fílmicos determinantes en este proceso como la música y la voz.

2.4.1. De la totalidad al fragmento

Es justamente este “doble movimiento de creación y de borradura” donde los planos sucesivos, los circuitos independientes, anulándose, contradiciéndose, restableciéndose, bifurcándose, van a constituir a la vez las capas de una sola y misma realidad física y los niveles de una sola y misma realidad mental, memoria o espíritu.

Deleuze apunta al Neorrealismo italiano y lo relaciona con las tesis de Bergson en cuanto que este movimiento introduce una bifurcación de sentidos en el discurso cinematográfico, haciendo referencia a *Stromboli* (1950), de Rossellini, habla de complejos lazos circulares entre imágenes que incluyen el tiempo y el pensamiento, y que configuran planos coexistentes que van retratando “el cuerpo y alma” de la isla en la que se desarrolla la película.

Al fin y al cabo, se trata de partes que perfilan los contornos de una totalidad que no se muestra, pero cuyas discontinuidades nos dan una idea más aproximada que cualquier intento unificado y lineal de aprehenderla.

Hasta los años 50 y 60 el cine se había concebido en términos de totalidad-fragmento, como dialéctica en la que a través de distintos tipos de montaje prevalecía esta dualidad fundamental.

Según la concepción musical de Eisenstein, el monólogo interior constituía una materia signaléctica cargada de rasgos de expresión visuales y sonoros que se asociaban o se encadenaban unos con otros: cada imagen tenía una tonalidad dominante, pero también armónicas que definían sus posibilidades de acuerdo y de metáfora (había metáfora cuando dos imágenes tenían las mismas armónicas). Había, pues, un todo del film que englobaba tanto al autor como al mundo y a los personajes, cualesquiera que fuesen las diferencias o las oposiciones. La manera de ver del autor, la de los personajes y la manera en que el mundo era visto formaban una unidad significativa, que operaba por figuras también ellas significativas⁷⁶

En el caso de *Sans Soleil* se teje una intrincada red de relaciones en la que sólo podremos guiarnos a través de la estructura espiral que va dibujando el film, un esquema confuso que semeja el mapa de metro de una gran ciudad, en el cual estableceremos conexiones a través de la recurrencia de ciertas cuestiones subyacentes: cómo funciona la memoria, cómo el sufrimiento se repite

⁷⁶ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo op. cit.*, p. 243.

constantemente a lo largo de la historia, los saltos temporales entre distintas culturas.

Hay algunas figuras del género que se han centrado específicamente en deconstruir los lenguajes audiovisuales. Existe una artista de particular relevancia para este proyecto que es Yvonne Rainer (San Francisco, 1934) sus comienzos están arraigados en el campo de la performance, formada en arte dramático y después en danza, trabajando durante algunos años con Merce Cunningham. Más adelante entra en contacto con corrientes de cine experimental del panorama *underground* neoyorquino de los años 60 y 70.

Su filmografía se extiende desde ese período hasta finales de los 90, y cuenta con 12 films, incluyendo piezas cortas para performances multimedia (que ella denomina “ejercicios coreográficos filmados”). Lo que une en su obra danza y cine es un intento de romper con las convenciones disciplinares.

Está considerada una de las pioneras en el retorno al “cuerpo cotidiano”, como alternativa al “cuerpo performativo”. Su intención es crear una tensión entre las acciones en sí (no miméticas ni coreográficas) y el tono de su ejecución (cuerpos no virtuosos, actitudes corporales mundanas, etc).

El intento de construir una nueva relación entre performer y público le llevó a salirse del escenario como espacio de espectáculo.

En su obra cinematográfica hay también una deconstrucción de la superficie cinemática a través de un cuestionamiento de las relaciones entre el espectador y el dispositivo fílmico.

En ella se aprecian desconexiones entre forma y contenido, generando múltiples contradicciones entre el movimiento de figuras, imagen, texto (tanto hablado como escrito) y la perspectiva sonoro-espacial.

En 1978 interviene en el Foro Internacional de cine de vanguardia aludiendo al film capaz de contener tanto elementos narrativos como formales:

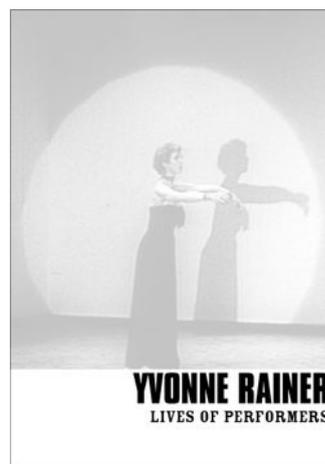
Por ejemplo una serie de eventos conteniendo respuestas a cuándo, dónde, por qué, a quién da lugar a una serie de imágenes, o quizá a una sola, la cual, en su obsesiva repetición o prolongada duración de predicibilidad rítmica o incluso estática, se desliga de la historia y entra en otra realidad, llámese catálogo, demostración, lirismo, poesía o pura investigación. El trabajo ahora se libera del climax,

ajuste de cuentas, verdad futura, existiendo sólo en el presente. O quizá un trabajo que parte de una meditación sobre la resonancia, humor... de pronto cambia su densidad apropiándose de elementos del melodrama.⁷⁷

Dos de sus películas de relevancia para esta investigación son *Lives of Performers* (1972) y su posterior *Privilege* (1990).

La primera, su primer trabajo fílmico aunque todavía ligado a cuestiones escénicas, desglosa sus estrategias de compromiso político.

No hay una jerarquía en la estructura de acción en la pantalla y los elementos del film están ensartados sin que ninguno prevalezca sobre otro, no hay un carácter principal con el que nos identificamos. Rainer dice que las dos ideas que enmarcan *Lives of Performers* son “la danza y la vida emocional”, y la película gira en torno a dentro y fuera de la escena, actividades ficticias y no-ficticias de un grupo de bailarines / performers. Metraje de ensayos de danza, actuaciones dramáticas, imágenes fijas y pinturas en movimiento son contrapuestas con una partitura de sonido que comenta y se desenvuelve a través de la acción.



Según palabras de la propia Rainer, “Aunque un complejo cúmulo de circunstancias empieza a emerger, en *Lives of Performers* no puedes seguir la historia”. Estas circunstancias se han creado a través de una exposición de las vidas privadas y sentimentales por medio de texto hablado y algunas escenas e imágenes mostradas. Pero todo discurso narrativo es frustrado, los actores utilizan sus nombres reales. Espontáneos, íntimos, y elementos realistas son contrapuestos con lo artificioso y teatral para subvertir cualquier tipo de sentido persistente de ficción, la estratificación de las actuaciones es confusa. A pesar de este juego de nociones de “personaje”, Rainer no reniega del uso del melodrama o la comedia en pantalla cuando ello encaja.

La inclusión de ensayos y *work in progress* dentro del cuerpo fílmico de la performance se interrumpe a sí mismo con la disminución del ensayo y lo ensayado. Hay una risa espontánea en la voz en off, que sugiere que estamos

⁷⁷ BRANNIGAN, Erin, “Yvonne Rainer” en *Senses of cinema*, texto en línea, [03/10/2009], traducción propia, <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/rainer.html>

viendo un guión leído, más que una toma definitiva. Esto se complica con una aparente espontaneidad escrita en el texto, que combina improvisación con texto predefinido sin referencia visual aclaratoria. Metraje de un ensayo de danza se marca por la repetición y monotonía y tiene esa calidad confusa que hace que nuestro visionado resulte prematuro, y las escenas representadas en el ámbito doméstico tienen algo de incómodo, mediocre y carecen del propósito definido de un buen ensayo.

La directora incluye en el metraje fotografías de una danza en la que el reparto participó antes de actuar en la película, así como reconstrucciones de composiciones pictóricas de un guión de *La caja de Pandora*. Movimiento y quietud existen en sus propias cualidades coreográficas, independientemente de la narración.

Mientras los bailarines danzan en la película, se establece una equivalencia entre los movimientos del drama y los movimientos identificados como “danza”. Sobre la performance física se proyectan imágenes superpuestas de la protagonista (Valde Stterfield) entrado en una habitación, jugando así con la repetición y las variaciones.

En *Privilege* los personajes ganan en consistencia formal, pero continúa la forma anárquica de hacer cine: el film se graba en una variedad de formatos, un monólogo individual es asignado a múltiples personajes; el guión plantea lo que Rainer denomina “prácticas plagarias” de cuestionar otros escritos y metraje del film, los personajes aparecen en flashbacks sin alteración ninguna de su edad, el estilo documental de entrevistas con viejos amigos es combinado con partes cuidadosamente predefinidas, entrevistas ficticias y la fiesta de la *premiere* es incluida al final del film.

Por tanto asistimos a una constante inversión de convenciones fílmicas donde cabe preguntarse cuál es el elemento unificador, o qué idea justifica el aparente caos formal.

Esa deconstrucción de las convenciones narrativas se da mediante un diálogo entre las intenciones de la directora y una compleja escenificación de discursos sociales y culturales que circulan en la esfera pública. Rainer busca así un ‘tono’ general, sobre el que monta, desmonta y remonta estereotipos dramáticos con la intención de acabar con “la tiranía de una forma que crea la expectación de una respuesta continua a ¿qué pasará a continuación?”⁷⁸

⁷⁸ FERNÁNDEZ L., Miguel “El ensayo en la tradición del cine de vanguardia”, en VV.AA, *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Ed. Gobierno de Navarra, enero, 2007, p.166.

Cada autor del cine-ensayo inventa una estructura propia una vez desarticulada la principal garantía de unidad: el tiempo lineal. Así pues en su complicada película *Journeys from Berlin /1971* (1980) Ivonne renuncia a una estructura formal que aporte unidad, el sonido y la imagen se independizan, el texto se superpone con la voz en off de tal manera que el discurso se multiplica sobre un mismo canal de vídeo. Se trata de un collage arrítmico donde la única estructura es la polifonía.

Lo que se extrae de la mayoría de los cine-ensayos referidos a lo largo de esta investigación es su potencialidad como discursos al margen del formato tradicional de cine, ya no sólo en lo que a lógica discursiva se refiere sino en cuanto a formato de visionado. En este sentido, y en relación a la cuestión, ¿Cuál sería su disposición idónea para una audiencia, dada la naturaleza de su discurso?

La relación de creadores como Abigail Child, Yvonne Rainer, Pat O'Neill o el mismo Jonas Mekas con toda esta red institucional y de posibilidades creativas está aún por explorar. El museo, los nuevos centros de investigación de las universidades o la web proporcionan nuevas zonas para la difusión y recepción de la vanguardia. Espacios que por sus características favorecen la dislocación espaciotemporal, la fragmentación discursiva y la fragmentación del sujeto⁷⁹

El propio Chris Marker experimenta en su filmografía un salto al formato de la vídeo-instalación, que incluso le lleva a realizar su conocida obra *Inmemory*, consistente en un CD-ROM. Este cambio responde a la búsqueda de una narración subjetiva y libre, que en este caso trabaja con estructuras interactivas en las que el espectador va decidiendo su propio recorrido.

Se buscan las narraciones anónimas, a través de una estructura de conexiones horizontales que configuran simultaneidades transitables, y este tipo de narraciones se ven mejor reflejadas en un espacio diferente que favorece esa relación de tiempos en presente-continuo que el género del vídeo-ensayo parece evidenciar.

Artistas audiovisuales como Sylvie Blocher, Gillian Wearing, Sam Taylor-Wood y Eija-Liisa Ahtila, entre otros, combinan de un modo complejo la puesta en escena, sonidos, imágenes documentales para deconstruir el mundo en un guión de múltiples lados, así como Doug Aitken, cuyas narrativas no sólo se descomponen en el espacio sino también en el tiempo como marcos autónomos.

La crisis de la representación que la pintura atravesó durante los años 80 del S.XX recurriendo a una reinención de la tradición figurativa es la que el vídeo arte

⁷⁹ FERNÁNDEZ L., Miguel "El ensayo en la tradición del cine de vanguardia", *op. cit.*, p. 171.

actualmente trata de superar a través de la reinterpretación de las vanguardias de la literatura, teatro y música, ligados a formas de composición aleatorias.

Pero quizá para reflexionar sobre ello sea importante cuestionarse primero qué otro tipo de variaciones experimenta la estructura fílmica.

2.4.2. La fragmentación del sujeto

Se trata efectivamente como dice Artaud, de “unir el cine con la realidad íntima del cerebro”, pero esta realidad íntima no es el Todo, es por el contrario una fisura, una hendidura. Mientras cree en el cine le acredita no el poder de hacer pensar el todo sino, por el contrario, una “fuerza disociadora” que introduciría una “figura de nada”, “un agujero en las apariencias”. Mientras cree en el cine le acredita no el poder de volver a las imágenes y de encadenarlas según las exigencias de un monólogo interior y el ritmo de las metáforas, sino “desencadenarlas” según voces múltiples, diálogos internos, siempre una voz dentro de otra voz.⁸⁰

En el segundo capítulo se abordó la figura del autor como ente individual en el discurso ensayístico, para después atender a las relaciones formales del mismo, sin embargo otro aspecto que se pone de manifiesto en varios de los cine-ensayos de referencia es el de la identidad múltiple, y que nos interesa analizar en cuanto que es otro elemento de ruptura con el tradicional monólogo cinematográfico.

Existen varias formas por las cuales el sujeto se desdobra: en algunos casos dicha división forma parte de su propia persona mediante la creación del *alter ego*, en otros casos introduce al otro por medio de un dispositivo de diálogo, y en otros abre el cauce del discurso en una especie de conversación a varias voces, de tal forma que el monólogo es encubierto o incluso suplantado por una identidad múltiple.

Este desdoblamiento o esta diferenciación del sujeto en el lenguaje, ¿no aparece también en el pensamiento, en el arte? Se trata del *Cogito*: un sujeto empírico no puede nacer al mundo sin reflejarse al mismo tiempo en un sujeto trascendental que lo piensa, y en el cual él se piensa. Y el cogito del arte: no hay sujeto que actúe sin que otro lo mire actuar, y que lo capte como actuado, tomando para sí la libertad de que lo desposee⁸¹

En *Fraude*, Orson Welles se crea el *alter ego* de un mago anteriormente mencionado, no se puede decir que sea un personaje, ya que a pesar de que “interpreta” mucho de lo que dice, no deja de referirse a su propio discurso y a los saltos entre realidad/ficción y verdad/mentira que en él se dan, dirigiéndose directamente al espectador.

⁸⁰ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*, op. cit., p.224.

⁸¹ DELEUZE, G. *La imagen-movimiento*, op. cit., p.112.

Sin embargo la creación de este *alter ego* es enriquecida por los personajes que en él intervienen, de tal manera que el desarrollo del discurso no corre a cargo de su única voz, sino una variedad de voces que convierten la película en un discurso conversacional. Welles nos convierte en testigos de un intrincado debate moral sobre la falsificación en el mundo del arte, y a través de un meticuloso montaje hace que los personajes se contradigan entre sí, incluso le discutan sus frases o en otras, se rían unos de otros.

La más lograda aportación a esta cuestión del sujeto fragmentado sucede casi al final del film, en su encuentro con Oja Kodar. De nuevo nos ha transportado a un escenario indefinido, en torno a una estructura de columnas negras envuelta en niebla. En ella comienza Welles hablando como lo que podría ser el narrador de una historia, modulando su voz según la persona a quien recrea. En este momento se sitúa en una identidad híbrida en medio de todo su discurso: no es una voz en off, no es un personaje, no es Orson Welles el director de cine. Oja Kodar aparece en plano mientras él encarna a Picasso en medio del fraude ficticio que le relacionó con ella.

Se establece una conversación entre ellos en la que Oja Kodar hace de su propio abuelo, supuesto falsificador húngaro de la obra de Picasso, sin embargo no deja de haber incisos en los que ellos vuelven a su identidad real y discuten sobre el supuesto diálogo entre los dos ancianos para luego volver a la recreación en la que también intercambian sus roles, Welles haciendo del abuelo y Oja de Picasso.

Un nuevo giro se da en los momentos que Welles dentro de su actuación aprovecha para exponer su pensamiento acerca de lo real en el arte.

Se trata de una completa fluctuación entre personalidades reales y ficticias, que viene de nuevo a sintetizar el contenido del este cine-ensayo.

De ahí que existan dos yo diferentes, uno de los cuales, consciente de su libertad, se erige en espectador independiente de una escena que el otro representaría en forma maquinal. Pero este desdoblamiento no llega nunca hasta el final. Es más bien una oscilación de la persona entre dos puntos de vista sobre sí misma, un ir y venir del espíritu”, un estar-con.⁸²

⁸² BERGSON, H., *L'énergie spirituelle*, Cfr. por DELEUZE, G., *La imagen-movimiento. op. cit.*, p.113.

En *Scénario du film Passion* se da también la construcción de un alter ego. Godard habla en primera persona, desde su subjetividad como creador de imágenes mientras en la pantalla se superpone el propio proceso creativo dentro de la ficción del film. El director de cine polaco funciona como la personalidad ficticia de Godard.

Pero en este caso se trata de un monólogo, porque la voz de Godard es voz en off omnipresente, independiente de su imagen en el plano, ya que ésta no es relevante más que como la figura que coordina el proceso fílmico que se está construyendo en un presente continuo.

Se trata de una constante imagen-espejo, una perpetua dualidad. La fragmentación del sujeto se da a través de la descomposición de los elementos fílmicos que él mismo ha creado, la música que ayuda a visualizar lo que se desea componer en el plano, el blanco, el negro. El gesto que persigue en Isabelle Huppert, la temática como excusa, la pelea como coreografía de movimientos. Y toda esta suerte de elementos recurrentes que irá abordando a lo largo de todo el discurso.

Dentro de un segundo apartado, existe otro tipo de fragmentación a través del dispositivo epistolar, o bien de un monólogo a dos voces.

En *Sans Soléil* es el mecanismo empleado por Chris Marker. La relación entre las imágenes de Sandor Krasna y el texto de Chris Marker puede ser considerada un diálogo. Comentario y montaje son la respuesta a las imágenes de Krasna.

A pesar de la íntima relación entre imagen y texto hay una discrepancia temporal. Mientras la carta se refiere a un pasado, la imagen expresa la presencia.

Las imágenes presentes se mueven un poco hacia el pasado de las cartas, mientras que el pasado de las cartas se convierte en el presente a través de las imágenes.

El carácter ficcional del comentario muestra la imagen como si fuera irreal, y lo mismo sucede con la aparente no-realidad del comentario que parece ser real.

La carta es como una calle de un sólo-sentido. Incluso cuando nombra supuestamente a un interlocutor "real", a través de él tiende a multiplicarse, a fragmentarse y relativizarse, siempre se

dirige hacia un punto ideal desvanecido, un lugar vacío alrededor del cual sus palabras pueden volver juntas, porque aquí entran en el ser de la imagen⁸³

Otra obra muy cercana al dispositivo epistolar se da en *Double Blind-No sex last night*, donde Sophie Calle le propone a George Shepard que realicen juntos un viaje que filmarán cada uno con una vídeo-cámara.

Lo que tiene de epistolar es el hecho de que el uno no verá lo que el otro está grabando y comentando hasta el final del viaje donde concluye el proyecto, por tanto hay un intercambio en el presente del viaje que ambos están viviendo, pero sin embargo se está produciendo un espacio de intimidad que no será desvelado hasta que no se editen los vídeos de forma lineal, superponiendo las dos subjetividades, en ocasiones de tal forma que oímos al mismo tiempo lo que uno está pensando y lo que le está diciendo al otro.

Es interesante el momento más sincero de esta obra, en que ambos se posicionan cara a cara, o más bien cámara a cámara, para aclarar ciertas desavenencias que han surgido en el viaje, y se destapan sus sentimientos, aunque en ese intento de no perder ni un detalle del otro no veremos la cara de ninguno de los dos si no su mano sosteniendo la cámara y como mucho la boca hablando.

Por tanto el hecho de que uno aparezca en plano implica que es la mirada del otro que lo está registrando. No hay ninguna voz omnipresente que los abarque, salvo el prólogo y el epílogo a cargo de Sophie Calle, quien en última instancia es la verdadera autora de la obra.

Dentro del tercer tipo de fragmentación identitaria englobamos lo que se entiende como un dispositivo de conversación (ya mencionado en el caso de Welles) que abre la contemplada forma de diálogo a un formato de discurso que podríamos denominar múltiple.

⁸³ BELLOUR, Raymond, "The letter goes on...", texto en línea, [2/10/09], <http://www.upv.es/laboluz/2222/referen/carta.htm>

La película que mejor ilustra esta variante es *Privilege*⁸⁴, de la ya aludida Yvonne Rainer. La temática gira en torno a la menopausia y la figura de la mujer en medio de otras cuestiones raciales.

Toda ella se compone de insertos de entrevistas y diálogos. No se puede decir que haya un personaje principal o una voz en off que dirija el discurso.

La estructura viene dada en torno a ciertas recurrencias, como el de una actriz de unos sesenta años entrevistada por una mujer de color que irá evocando épocas de su pasado. También aparece la pantalla de un ordenador donde se han insertado los títulos de crédito y que irán mostrando frases y palabras clave intercaladas a lo largo del metraje.

Lo curioso de esta obra es que dentro de un aparente estatismo visual (predominancia de planos fijos y de larga duración) hay una superposición de voces y giros sorprendentes que nos hacen reaccionar ante la naturaleza supuestamente documental del discurso.

Las apariciones de la propia Yvonne Rainer contribuyen a ello: al comienzo, caracterizada como una activista feminista que se pinta los labios de forma histriónica, leyendo a continuación el manifiesto que encabeza el film, más adelante su voz suplanta la de un personaje en algún momento puntual, y luego en medio de una secuencia de ficción en blanco y negro su cabeza asoma para hacer un inciso mirando a la cámara.



Fiel a su actitud de rebelión contra las convenciones cinematográficas el audio es separado del vídeo en determinados momentos lo cual le sirve para superponer voces de personas diferentes generando una extraña sensación de mezcla de identidades, en otras superpone distintos *looks* de una persona con la misma voz en off, enfatizando los distintos momentos de una mujer que atraviesa la menopausia.

Se trata de un constante reclamo a la atención del espectador, puesto que todo es puesto en cuestión, y dentro de la propia ficción que se establece, los actores dan

⁸⁴ Ver Anexo. Referencias Artísticas (Ficha nº 7).

saltos entre distintos tiempos, o se ríen saliéndose de su rol, o aparecen tiempo atrás pero con aspecto del presente.

Todo sirve en la construcción de una conversación audiovisual, en la que el espacio pierde importancia al lado de planos medios y primeros planos fijos de las personas que intervienen.

En este sentido de *Los espigadores y la espigadora* también se desprende una noción identitaria mixta, en la cual, aunque Agnès Varda unifica el discurso con su voz, ella no suele aparecer físicamente en los lugares donde realiza entrevistas, y sin embargo su nivel de acercamiento a los personajes establece un código de confianza por el cual se rompe el cliché de entrevista convencional y los personajes se expresan con una naturalidad que nos permite entrar y descubrir una gran variedad de realidades sociales semi-encubiertas por otro tipo de imágenes mediáticas a las que estamos más acostumbrados.

En este recorrido por la cuestión del sujeto en el vídeo-ensayo, cabe detenerse en un último aspecto a comentar, que es la relación del autor con los personajes/ intérpretes de su obra, en qué medida el discurso individual es transferido a una entidad colectiva y de qué forma se configura el discurso ensayístico a través de los cuerpos que en él intervienen.

Por más que el autor esté al margen o apartado de su comunidad más o menos analfabeta, esta condición lo capacita tanto más para expresar fuerzas potenciales y, en su misma soledad, para ser un auténtico agente colectivo, un fermento colectivo, un catalizador. Lo que así Kafka sugiere para la literatura es aún más válido para el cine, en cuanto reúne por sí mismo condiciones colectivas. (...) Al autor le queda la posibilidad de procurarse “intercesores”, es decir, tomar personajes reales y no ficticios pero poniéndolos en estado de “ficcional”, de “leyendar”, de “fabular”⁸⁵

De lo que se trata es de reinventar el papel del actor, que cineastas de la segunda mitad del S.XX ya anticipaban en su cine. En este aspecto reside parte fundamental de la conexión entre el género del cine-ensayo, heredero de la literatura, con el campo del ensayo teatral como parte del proceso de construcción de un personaje/ estado/espacio, ambos debatiéndose entre lo más directo y real, y la metáfora de la representación.

⁸⁵ DELEUZE, G., *La imagen-tiempo*, op.cit., p. 293.

Un nuevo tipo de personajes para un nuevo cine. Precisamente porque lo que les sucede no les pertenece, no les concierne más que a medias, saben desprender del acontecimiento la parte irreductible a lo que ocurre: esa parte de inagotable posibilidad que constituye lo insoportable, lo intolerable, la parte del visionario. Se precisaba un nuevo tipo de actores: no sólo los actores no profesionales que el neorrealismo reclutó en sus comienzos, sino esos que podríamos llamar no actores profesionales o, mejor aún, “actores médiums” capaces de ver y hacer ver más que de actuar, y unas veces quedarse mudos y otras mantener una conversación cualquiera infinita, más que responder o continuar un diálogo⁸⁶

En esta concepción del actor Godard conecta con Robert Brésson, cineasta francés (1901-1999) que denominaba a sus actores “modelos” y cuyo proceso de trabajo consistía en respetar su naturaleza individual y establecer una relación de simbiosis director/actor en la cual nada resulte impostado o forzado durante el proceso.

Una vez soltados en la acción de tu película, tus modelos harán suyos los gestos que repitieron maquinalmente veinte veces. Las palabras que aprendieron sin convencimiento encontrarán, *sin que intervenga su consciencia*, las inflexiones y la canción propias de su verdadera naturaleza. Manera de encontrar el automatismo de la vida real. (Ya no importa el talento de uno o de varios actores o estrellas. Lo importante es cómo te aproximas a tus modelos y cuánto de desconocido y de virgen logras extraer de ellos)⁸⁷

Si bien John Cassavetes resulta en muchos aspectos opuesto a Bresson, en su cine hay un interés por supeditar la intriga al proceso psicológico del actor, interesado más en cuestiones “humanas” que en una estudiada puesta en escena, de ahí que sus rodajes son conocidos por las interminables sesiones de grabación, en las que los propios actores llegaban a confundirse sobre en qué momentos estaban actuando o simplemente ensayando. Cassavetes no quería que estuvieran pendientes de la cámara, a pesar de que su abuso de las tomas muy cercanas llegaba a condicionar su propio espacio de actuación.

Un ejemplo contemporáneo de ésta vertiente de discurso audiovisual colectivo contemplado en esta investigación lo encarna la artista austriaca Constanze Ruhm (Viena, 1965) su obra se enfoca hacia la deconstrucción de guiones, líneas narrativas y puntos de vista en busca de una renovación de la forma fílmica.

⁸⁶ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*, *op.cit.*, p. 35.

⁸⁷ BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*, Árdora, Madrid, 2007, p. 56.

Una de sus obras más emblemáticas *X Characters:Re(hers)al* (2004)⁸⁸, que se aventura en la cuestión del ensayo de roles a partir de una serie heroínas del cine moderno.

La obra presenta siete personajes femeninos de siete películas diferentes —cada una de ellas es un icono de la historia del cine moderno— y las reúne como un grupo de compañeras de viaje detenidas en la zona de embarque de un aeropuerto. Desviadas de sus rutinas históricas los siete personajes comienzan a interactuar entre sí dado el cruce eventual de sus vidas. Nuevos patrones emergen mientras estas sonámbulas, androides, fantasmas, prostitutas y víctimas de asesinato comienzan a establecer relaciones y nuevas formas de comportamiento para interconectar los huecos en sus guiones sobre las líneas de una orientación especulativa hacia un futuro desconocido.



El ritmo se establece con el comienzo de las relaciones. Nuevos guiones orientan los viejos de uno a otro y en todas las direcciones, para planear un cosmos de identidades cambiantes estructuradas por la voz de los personajes. Estas voces emergen y toman forma en contraste con sus roles originales, adoptando la contemporánea noción de unir guiones entre film, teatro y conversación, para volver de nuevo sobre una forma híbrida de identidad audiovisual.



Se trata de un proyecto en proceso que trata de desarrollar nuevos personajes para futuras producciones así como anticipar un discurso contemporáneo considerando las correspondencias entre distintas teorías y prácticas fílmicas feministas, y construcciones contemporáneas de representación femenina sobre la pantalla. Esto establece también un punto de anclaje con algunas voces femeninas del cine moderno, y desde allí desarrolla un espacio performativo conducido por los personajes entre cine, teatro y nuevos medios.

⁸⁸ *X Characters:Re(hers)al*, (web del proyecto), texto en línea, <http://www01.zkm.de/ruhm/Xcharacters/rehersal/welcome.html>, [15/11/2009].

Ellas oscilan dentro y fuera de sus roles, mientras la directora les pide que encarnen la noción de “mujer como síntoma” y al mismo tiempo que mantengan las expectativas a la altura de un personaje principal.

El proyecto se centra en la “interacción de identidades” y en nuevos formatos de discusión de entornos inter-comunicativos e interactivos como principal característica de su fundamento audiovisual. Es un trabajo entre investigación y práctica que va desde el discurso sobre el mundo de la autoría y la no autoría hasta un discurso feminista en relación al cine y a la representación.

El guión y la producción de la obra es un proceso que convierte el patrón del personaje en una pantalla proyectada, un canal de deseo que actúa como un conmutador para señales comunicativas en red e identidades cambiantes.

Durante el curso de un año, las participantes se reunieron de forma regular en una sala en la que cada cual encarnaba el personaje en el marco de una actuación improvisada. Discusiones y diálogos se desarrollaron en torno a temas y situaciones propuestos. Las participantes debían reconfigurar y adaptar el perfil original del personaje, moviéndose entre sus propias identidades y las aspiraciones del personaje.

El acento se puso sobre la improvisación y la interacción en vivo, en vez de un único autor, había siete personajes/voces trabajando, cada cual según su propia lógica, estructurando un diálogo en capas. De los resultados obtenidos se elaboró un guión que trazaba el movimiento entre el personaje y el ritual de la historia y que fue finalmente llevado a escena en Berlín por actrices profesionales en una performance que fue registrada en vídeo.

2.4.3. La intuición como proceso

En la búsqueda de un nuevo lenguaje entre el cuerpo y la imagen encontramos las huellas del azar y la intuición: la improvisación —que sin embargo requiere de un laborioso trabajo previo— consiste en delimitar el espacio de composición mediante el cual se dejará fluir lo vivo, lo antes no visto.

La ciencia y el arte se han separado con la cosificación del mundo en el curso de la creciente desmitologización; es imposible restablecer con un golpe de varita mágica una conciencia para la cual sea una cosa intuición y concepto, imagen y signo —si es que esa conciencia ha existido alguna vez—, y la restitución de esa conciencia caería otra vez en el caos. Sólo como consumación del proceso de mediación sería imaginable esa conciencia, como utopía, tal como la pensaron los filósofos idealistas desde Kant con el nombre de intuición intelectual.⁸⁹

La intención de este apartado es realizar un acercamiento a lo indeterminado del pensamiento en el proceso creativo, analizando los diferentes ámbitos de expresión contemplados en esta investigación: por un lado, la naturaleza de lo improvisado a través del ensayo literario, como género que da origen al ensayo fílmico, por otro lado, la figura de algunos directores de cine para los que la improvisación es fundamental y en qué medida dicho elemento condiciona un lenguaje audiovisual, y por último, el análisis de algunos elementos fílmicos de forma independiente, para ser puestos en relación con la improvisación teatral, por su vinculación con el cuerpo como agente de la imagen.

Es una empresa espinosa, y más de lo que parece, seguir una andadura tan errante como la de nuestro espíritu, penetrar las profundidades opacas de sus íntimos repliegues, distinguir y fijar tantos aspectos menudos de sus movimientos. Y es una tarea nueva y extraordinaria, que nos aparta de las ocupaciones comunes del mundo, sí, y de las más valoradas.⁹⁰

La aportación de Montaigne al ensayo como género se caracteriza por un tipo de “escritura en movimiento”, según Carlos García Gual:

Asistimos a un nuevo modo de leer. Montaigne reescribe sin cesar _____ y, con ello, señala por vez primera los desplazamientos del lector:

⁸⁹ ADORNO, Theodor W. “El ensayo como forma”, en *Notas de Literatura*, Ariel, Barcelona, 1962, p.15

⁹⁰ MONTAIGNE, Michel de. “La ejercitación” en *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, Acentilado, Barcelona, 2007. Libro II, cap.VI, p.544.

cada vez que leemos reescribimos, cada vez que retomamos el texto vamos a él con nuestro itinerario renovado. La lectura del texto de viaje, del ensayo, es encuentro entre dos identidades que se transforman. Por eso es provechoso escribir sin ocultarse y leer poniendo algo de sí. Tal como Benjamin vislumbró, en tiempos de escasez de relatos de experiencia quien cuenta invita a quien escucha a seguir su propia fábula.⁹¹

Theodor Adorno analiza en *El ensayo como forma* los modos en que el lenguaje juega con la intuición, habla de que el ensayista en vez de realizar interpretaciones filológicamente fundadas va más allá en su libertad en busca de la “hiperinterpretación”.

No trata de erigir valores eternos en lo perecedero, sino eternizarlo en sí mismo, de la misma forma que predomina el interés de la forma sobre el contenido, mediante relaciones recíprocas de elementos, lo cual Adorno atribuye a una “lógica musical”, estricta y metódica, pero sin conceptos. De lo que se trata es de revalorizar precisamente el lenguaje por encima del mensaje, dominado por una lógica discursiva (que en el caso de la imagen viene marcado por las reglas de expresión audiovisual), en beneficio de una expresión subjetiva, que va más allá de lo premeditado.

La búsqueda del ensayista se basa precisamente en ese método que se inventa al tiempo que el discurso. En qué medida a través de unas mínimas bases previas permite un desarrollo libre y novedoso.

Artaud cree más en una adecuación del cine con la “escritura automática”, siempre que se comprenda que la escritura automática no es en absoluto ausencia de composición, sino un control superior que une el pensamiento crítico y consciente al inconsciente del pensamiento: el autómata espiritual (muy diferente del sueño, que une una censura o una represión a un inconsciente pulsional).⁹²

Deleuze aborda el concepto de autómata espiritual en *La imagen-tiempo* como la interacción entre cine y pensamiento, y la forma en que éste es reinterpretado por una nueva ola de directores de la segunda mitad del S.XX. Se trata por tanto de una especie de “hombre mecánico” o “maniquí experimental” como la experiencia del pensamiento fílmico, que sitúa al espectador en un nivel intermedio entre vivencia

⁹¹ GARCIA GUAL, Carlos. *Michel del Montaigne. Maestro de vida. Siete libros sobre el arte de vivir*, Debate, Madrid, 2000. p.18.

⁹² DELEUZE, G., *La imagen-tiempo, op. cit.*, p. 221-222.

y la percepción, a través de unos estímulos que estamos sólo procesando a un nivel mental, creándose un hueco entre los dos mundos simultáneos que convergen.

En una compleja disertación Deleuze plantea “lo impensable del pensamiento”, que llega a relacionar con la cuestión de la creencia en nuestro vínculo con el mundo, como forma de enlazarnos con lo que vemos y oímos, a través de la noción de cuerpo en el cine, cuerpo como algo anterior a todo discurso, incluida la palabra.

Alain Resnais profundiza a través de su cine en las relaciones entre la imagen y el pensamiento, si bien su cine guarda escasa o nula relación con valores improvisados, hay en él un interés en el mundo como cerebro, es decir, como memoria, a través de un cine que se estructura en una coexistencia de capas del pasado, por las cuales el presente deja de tener consistencia al existir el recuerdo, la imaginación, el proyecto... un tipo de ocupaciones mentales que difuminan la noción temporal creando una nebulosa en la que lo que prima es el proceso mental, que ordena sentimientos y percepciones.

Y el sentimiento es lo que no cesa de intercambiarse de circular de una capa a otra, a medida que se suceden las transformaciones. Pero cuando las propias transformaciones forman una capa que atraviesa a todas las demás, es como si el sentimiento liberara la conciencia o el pensamiento que lo colmaban: toma de conciencia según la cual las sombras son las realidades vivas de un teatro mental, y los sentimientos, las auténticas figuras de un “juego cerebral” muy concreto. (...) Por eso (Resnais) repite que sólo le interesa lo que sucede en el cerebro, los mecanismos cerebrales, los mecanismos monstruosos, caóticos o creadores.⁹³

Esta búsqueda es paralela a la del ya mencionado cineasta Chris Marker (no olvidemos que éste comienza su carrera como colaborador de Resnais) sin embargo sus trayectorias difieren en su posterior evolución, pues Resnais enfocará estas inquietudes hacia el territorio de la ficción, lo cual se evidencia en su película *Mon Oncle d’Amerique* (1980), que en cierto modo es un ensayo sobre el comportamiento humano a través de un pequeño catálogo de personajes (en él hay un pretendido rigor cientifista, bajo la forma de un falso documental) que se desenvuelven en un ámbito de pura ficción.

Sin necesidad de violencia y por el mero desarrollo de una experimentación, algo saldrá del cristal, un nuevo Real surgirá más allá de lo actual y lo virtual. Es como si el circuito sirviera para ensayar roles, como si en él se ensayaran roles hasta dar con el apropiado,

⁹³ DELEUZE, G., *La imagen-tiempo*, op. cit., p. 169.

ése con el cual se huya para entrar en una realidad decantada. En síntesis, el circuito, la ronda, no están cerrados, porque son selectivos y cada vez dejan salir un ganador. En ocasiones se reprochó a Renoir su afición al bricolaje y a la improvisación, tanto en la puesta en escena como en la dirección de actores.⁹⁴

Es por esto que el cine de Renoir está más ligado a la idea de escena que de plano, porque hay una fuerte conexión teatral en la cual, a base del ensayo de un rol se llega a entrar en “la vida”, que es donde él creía que residía el arte.

Es en esta indiferenciación de mundos (el teatro, la vida) donde el ensayo de una esencia adquiere su mayor potencia, y existen varios directores de cine que se han interesado por este matiz, por ejemplo Buñuel a través de una idea de simultaneidad, quien en *Este oscuro objeto del deseo* coloca a dos actrices diferentes interpretando un mismo personaje, en lugar de un sólo personaje en distintos papeles.

No son puntos de vista subjetivos (imaginarios) en un mismo mundo, sino un mismo acontecimiento en mundos objetivos diferentes, todos implicados en el acontecimiento, universo inexplicable⁹⁵

Rivette, Cassavetes, Godard, Bresson, Antonioni, Rohmer, Rouch... dentro del personalísimo estilo que cada uno desarrolla, coinciden todos ellos en haber inventado un nuevo tipo de personaje que ha dejado de ser real o ficticio, ya no es visto objetivamente ni él ve subjetivamente, de esta forma director y actor pertenecen a un discurso comunitario, que anteriormente ha sido definido como estilo indirecto libre.

Esto enriquece la nueva concepción de un cine directo, dejando entrar el azar en él, factor que resulta particularmente notable en el cine del holandés Johan Van der Keuken.

En Van der Keuken, lo real es la marca que deja lo real. Es la traza de las entradas intestables que el autor ensaya en lo real. Es eso que de modo implacable, reconocemos como vida y muerte, como conflicto social, como viaje, como memoria —a través de las fotos, a través de la palabra filmada— o como puesta en escena: para la cámara, para una obra, para nosotros. El “hombre de la cámara”, este apelativo que aparece de modo reiterado en los textos críticos, no es tan sólo un reenvío a Vertov, sino un símbolo de la actitud de Van de Keuken como compromiso en la sociedad contemporánea,

⁹⁴ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*, op. cit., p. 116.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 141.

responsabilizándose de la construcción de su mirada y de cómo, a su vez, ésta construye —en el rodaje y en el montaje— cada film, “trata” de hacer un film.

Por eso, otra de las frases más comunes para referirse a su trabajo es la de “ensayo cinematográfico”, pero no como experimento, sino como conciencia de lo difícil de un resultado (...) consiste siempre en un proceso en marcha, un proceso que evoluciona en el espacio y en el tiempo, que se transforma incluso en el momento en que se manifiesta.⁹⁶

El cine de Van de Keuken pertenece a la corriente del cine directo muy ligado a un concepto fotográfico, interesado en huir de lo que entra en campo a través de un característico ligero desencuadre, mediante el cual trata de subrayar la conciencia de fragmento en el medio fílmico que evidencia la presencia de la cámara.

Sus propuestas guardan mucha relación con el jazz, por el carácter ambiental y cultural de sus films, pero también recoge una infinidad de momentos íntimos a través de la experiencia de intercambio emocional de filmar a alguien, así como adecuarse a la cámara como una extensión de su cuerpo, lo cual refuerza esa idea ensayística de comenzar de cero, de partir de la imaginación para sumergirse en la realidad.

El directo, es decir la instantánea fotográfica, la apertura al “azar objetivo”, la prueba mayor de que se logra ese “disparo justo” que sólo se reconoce en el momento de la acción fílmica.⁹⁷

Cabe preguntarse qué elementos fílmicos son los que más favorecen la improvisación en un vídeo-ensayo. Karl Sierek se detiene a analizar la voz como guía del discurso ensayístico dentro de *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Distingue tres focos de análisis: el material, el conceptual y el de dispositivo social.

En el foco conceptual destaca el término neuma:⁹⁸

¿A quién representa e introduce? (...) en vez de operar con imágenes opera con *conceptos*. (...) Esta transformación de la voz en discurso

⁹⁶ LEDO ANDIÓN, M. *Cine de fotógrafos*. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 2005, p. 205-206.

⁹⁷ *Ibidem*, p.204.

⁹⁸ Del gr. πνεῦμα, espíritu, soplo, aliento. Recurso en línea http://buscon.rae.es/draef/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=neuma, [13/11/09].

encaja sin fisuras en el veredicto platónico contra la imagen y las Artes Plásticas y fue ejercida por los retóricos clásicos seguramente de forma no casual. Para ellos las imágenes (tanto las visuales como las auráticas) son sólo apariciones y están sujetas automáticamente a interpretaciones subjetivas, mientras que la belleza absoluta, como insiste Cicerón en *De oratore*, 'sólo es concebible en el pensamiento y el espíritu'. Enlazan así con la idea estoica de la voz sin cuerpo, con el soplo del espíritu, brevemente: con el pneuma.⁹⁹

En este sentido el vídeo-ensayo parece haber devuelto a la voz la autonomía que en la antigua civilización griega le otorgaba la oratoria.

Las relaciones que establece con la imagen se caracterizan por ir detrás de ella, otras veces anticiparla, y en menor medida acompañarla fielmente. Si en *El ensayo como forma* se alude al pensante como el escenario de la idea, en el vídeo-ensayo es la voz la que se erige como escenario y lugar de la idea, especialmente cuando la pantalla se torna negra, como en un intento de despertar imágenes olvidadas dentro de las palabras.

Hay una interesante aportación de Chris Marker al comienzo de *Sans Soleil* donde, la voz misma va describiendo la imagen de las tres niñas en Islandia, a la que superpone un largo fragmento de negro, confesando la imposibilidad de asociarla con otro tipo de imagen, mientras dice "Si no se percibe la felicidad en esta imagen, al menos que se vea el negro".

En *Lost lost lost* la voz de Jonas Mekas adquiere un carácter casi omnipresente, ya que por momentos es la objetividad que describe o destaca aquello que interesa de la imagen, pero también en otros momentos duda, se pierde, divaga dejando que sea la propia imagen la que reconduzca su discurso.

Sophie Calle en *Double Blind-No sex last night* otorga a la voz una dimensión polifónica, al tratarse de dos personas que conversan directa e indirectamente a lo largo de un viaje.

Esa superposición frecuente de voces reclama su supremacía sobre la imagen, pues lo que oímos son los sentimientos conectados a esa vivencia filtrados por una doble subjetividad, mientras que la imagen ha sido reducida casi a lo documental. Hay dos matices, la voz de Sophie Calle que introduce y concluye el film, y que durante el mismo también trata de sintetizar y enfocar la vivencia que contemplamos, y el

⁹⁹ VV.AA. *Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo fílmico*, op. cit., p.177.

otro, el de ella misma implicada sentimentalmente en el presente del viaje, cuando habla con él, o en sus reflexiones íntimas cotidianas.

En *Welles (F for fake)* asistimos a un coro de voces liderado por la del director, pero aquí se da el matiz conversacional a muchos niveles. En este caso la voz se sitúa en el mismo rango de importancia que la imagen, de cuya falsedad es su principal delatora.

Relativizar la palabra es una fórmula que puede adquirir varios sentidos. Puede querer decir relativizar el sentido de las palabras oponiéndoles, en la imagen, una visión paralela o contradictoria. Pero también puede consistir en hacer emerger alternativamente y hundir luego la palabra en una oleada de ruidos, de música o de conversaciones. Y puede querer decir finalmente, hacerla proliferar, dejarla oír de tal modo que no pueda seguirla palabra por palabra o, por el contrario, no hacerla oír sino pocas veces. Técnicamente puede consistir también en amalgamar la palabra con el ruido, restándole claridad, definición e inteligibilidad.¹⁰⁰

Dada la inevitable estructuración previa a todo montaje audiovisual, la voz y la música son los principales elementos que irrumpen intuitivamente en la lógica. Lo interesante y enriquecedor es poder descubrir cómo lo vivo surge en medio de una estructura preconcebida.

Donde la *técnica en sí misma* se expresa de manera más efectiva es en la música, por lo que no es de extrañar que las vanguardias adjudicaran a sus procesos rupturistas un valor ontológico equivalente. El ensayo filmico tendría en común con la vanguardia ese aspecto *musical* por el que se conferiría valor expresivo a la estructura expositiva. No se trata tanto sin embargo, de una cuestión puramente formal, como del hecho de que la forma articulada temporalmente da lugar a tiempos complejos, los cuales no se acostumbran a encontrar en el documental tradicional ni en el cine narrativo hasta épocas bastante tardías de su desarrollo.¹⁰¹

En este sentido la lógica musical aplicada a la imagen nos transporta, nos lleva, sin que haya una intención que pretenda guiar nuestro pensamiento, de forma que permite descubrir espacios desconocidos de nuestra percepción.

¹⁰⁰ CHION, Michael, *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Paidós, Barcelona, 1993, p. 167.

¹⁰¹ CATALÁ Josep M. Catalá, "Film-ensayo y vanguardia", en VV.AA., *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 143.

3. INSTALACIÓN AUDIOVISUAL *LA IMAGEN QUE ENSAYA*



El proyecto audiovisual, *La imagen que ensaya*, se inscribe en el cine-ensayo porque, como aproximación a la realidad a través de la forma artística, participa de los conceptos analizados en este proyecto final de máster, y plantea difuminar las fronteras de los procesos de representación y el hecho representado. Por ello, como se ha desarrollado en el capítulo 2, se sitúa en un tipo de expresión difícil de clasificar y en el que la figura del autor se funde con el contenido.

La particular aproximación de este proyecto a lo que se puede llamar el género del video-ensayo hace énfasis en la relación con el cuerpo, destacando la medida en que la experiencia configura su desarrollo:

- Quién filtra esa experiencia, de qué forma incluye a otros en su monólogo, hasta qué punto está invitando a un diálogo, de qué manera diversifica un sólo canal de expresión, y qué papel juega en ello el azar o lo que escapa a su propio control.

Todas estas cuestiones que conciernen a la edición audiovisual de un discurso son confrontadas con el espacio de ensayo corporal.

Ese espacio en el que el cuerpo duda y divaga entre la realidad y la ficción, con miras a un espacio de representación, pero que aún no ha pasado la frontera del ensayo.

Para ello, el objetivo ha sido introducir un nivel intermedio entre ambos campos, que es la confrontación del ensayo teatral con el ensayo de la cámara.

3.1. Descripción de la aplicación

La investigación teórica llevada a cabo fue organizada teniendo en cuenta la realización de una pieza final que aunara los tipos de discurso analizados: el ensayo literario y el ensayo músico-teatral fusionados por un discurso audiovisual desarrollado bajo la forma de vídeoinstalación multipantalla.

La propia naturaleza del género del film-ensayo, como composición irregular y no lineal, pese a no salirse del tradicional formato monocanal de cine, me llevó a estructurarlo en tres fuentes de vídeo que permitiesen las interconexiones espacio-temporales que se han analizado en la investigación teórica.

3.1.2. Estructura de la obra

La imagen que ensaya ha sido compuesta teniendo en cuenta la combinación de una serie de dispositivos previamente aludidos durante la investigación teórica que a continuación desglosaremos:

El principal núcleo de interés ha sido la creación de un discurso híbrido, compuesto por un cruce de dialécticas.

La obra se compone de una serie de procesos de ensayo independientes unos de otros que han sido registrados en vídeo:

- 1) Ensayo teatral de una escena musical: grabación de un grupo de jóvenes actores y profesora en la composición de movimientos y gestos, así como la distribución espacial de los componentes a lo largo de la escena.
- 2) Ensayo teatral de personajes: registro del proceso de ensayo individual de dos personajes aislados.
- 3) Ensayo de una pieza musical interpretada al piano: a un nivel más acabado se registra de forma fragmentada la interpretación musical focalizando en cara y manos.
- 4) Ensayo de un cuarteto de cuerda: registro del proceso de interpretación conjunta de una pieza de Mozart, interpretada por dos violines, una viola y un violonchelo.
- 5) Ensayo de un grupo de rock: registro de una sesión de ensayo de canciones compuestas por ellos mismos.

Las grabaciones fueron realizadas con la intención de extraer una serie de elementos comunes de todas ellas:

- Registro del proceso colectivo de construcción de un discurso en el cual se recorta el proceso individual de cada componente.
- Registro de los momentos en los que la interpretación se detiene para cuestionar aspectos del propio proceso, y surgen “micro-ensayos” entre los componentes, generando posibilidades de cambio dentro de lo que

parecía ser un discurso cerrado. Interesaba especialmente es ese diálogo cómplice entre los que construyen un discurso, pues configuraba una forma de metalenguaje que en principio es sólo válida entre los que se hayan implicados en ese espacio-tiempo concreto.

- Registro de las repeticiones de un mismo fragmento. Como característica habitual de todo ensayo en el que surgen partes conflictivas que es preciso realizar una y otra vez extrayendo nuevos matices de cada una de ellas.
- Momentos de improvisación. Particular interés por este aspecto dentro del ensayo como espacio-tiempo “no-definitivo” en el cual se dan momentos de libertad y se ensayan gestos, actitudes o melodías al margen del proceso general establecido.
- Interés en la fragmentación del espacio registrado, descartando el plano general, con vistas a un enfoque multicanal, por el cual la escena se componga a base de diferentes encuadres más en función de las acciones y las miradas que de las correspondencias espaciales.

En función de estos elementos aquí destacados se articulan los dispositivos del vídeo-ensayo que han sido aludidos en la parte teórica.

En lo relativo a la introspección (apartado 2.2.), ésta se ha pretendido articular a través de la inclusión de unas grabaciones previas a este proceso de investigación, en las que improviso frente a un piano la composición de una pieza musical. Esta práctica me condujo al interés por los procesos de ensayo.

No hay interés de crear un discurso de autorretrato, a pesar de mi aparición física, ni tampoco hacer énfasis en la propia pieza musical, pero sí mostrar mi actitud corporal de ensimismamiento frente al piano, que al fin y al cabo alude al acercamiento a un medio desde la libertad que el desconocimiento de su técnica otorga, con el único fin de jugar con la intuición y la duda.

Otro modo de autorreferencia, solapado con éste, es la inclusión de fragmentos del propio ensayo escrito, a partir de ideas y reflexiones surgidas a lo largo de esta investigación. Hay una serie de particularidades a este respecto:

- Las imágenes textuales se muestran en el mismo momento en que se escriben, con el fin de evidenciar la duda, a través del parpadeo del cursor, de borrar lo recién escrito o revisar párrafos anteriores. Hay un interés por

subrayar la idea de “escritura en movimiento” asociada a los ensayos de Montaigne, anteriormente citado.

- Se quiere enfatizar el concepto de fragmento, porque no se busca que el espectador reciba el significado completo de las frases sino aproximarle al contexto del mismo, a través de ciertas palabras yuxtapuestas o contiguas, invitándole a suponer el discurso o a esperar lo que podría ser teclado.
- La inclusión del texto no es por tanto una mera alusión al género literario, sino a la conexión entre cuerpo y escritura, pensamiento y acción, tan presentes en el ensayo músico-teatral.

A pesar de que el texto se refiere a las cuestiones de ensayo relacionadas con la investigación se incluyen algunos fragmentos de expresión subjetiva.

En lo referente a las relaciones de forma y contenido, uno de los principales objetivos de esta investigación ha sido la búsqueda de un dispositivo a partir de la forma, cómo a través del análisis de los elementos del lenguaje audiovisual en el género del vídeo-ensayo es posible alcanzar un contenido conceptual consistente, lo que no significa plegarse a un planteamiento esteticista, sino precisamente tratar de encontrar el fondo de la forma.

Esta búsqueda ha querido centrarse en el cuerpo y en la lógica musical como constantes en el ensamblaje de los distintos discursos.

La dualidad de lo real y lo imaginario se aborda en los ensayos teatrales, el interés era mostrar al actor rozando el gestus de su personaje, a la vez que interrumpido en su proceso de ensayo. Hay intención de potenciar esta dialéctica a través del discurso simultáneo de 3 pantallas, en el que es posible expandir esos momentos y las interacciones entre los actores en dos tipos de registro diferentes: actuando y no. Este aspecto se abordará con más detalle en el apartado de edición de los vídeos.

En cuanto a la creación de un discurso no lineal (2.4), se pone de manifiesto a través de la disposición en 3 fuentes de vídeo, en las cuales se experimentará con distintas formas de ruptura y de unión que también serán analizadas cuando nos centremos en la edición de los vídeos.

Otro importante aspecto a destacar es la fragmentación del sujeto. En el caso de esta obra, hay un interés por superponer distintas voces a lo largo de los diferentes

procesos creativos para darles una trascendencia por encima de la imagen. Durante la grabación de ensayos se realizaron algunas entrevistas, con el fin de reflejarlas de un modo indirecto en la posterior edición del material.

El interés era fragmentar esa voz que normalmente guía el discurso ensayístico y descomponerla en múltiples pedazos recogidos de cada ensayo, para establecer así un discurso lleno de desniveles, paralelo al de las 3 pantallas, pero sin perder su autonomía.

3.1.3. Grabación

A continuación se describe por orden cronológico las distintas grabaciones realizadas para este proyecto, todas ellas han sido realizadas en Valencia con una cámara Canon XM2.

***Cat in a wall* (banda de rock):**

Como primera aproximación decidí centrarme en un discurso musical. Grabé fundamentalmente planos medios y primeros planos de los 5 componentes de la banda, con miras a un posterior discurso multicanal.



Aquí constaté que lo que verdaderamente me interesaba era cuando paraban de tocar y dialogaban entre ellos sobre posibles matices o cambios en el discurso, así como pequeñas improvisaciones mientras fumaban en un descanso o intercambiando instrumentos, y una breve jam que realizaron al final de la sesión.

Escuela de teatro OFF:

Dado mi creciente interés por el discurso corporal escénico me puse en contacto con esta escuela y me centré en un grupo juvenil que estaban en la fase de ensayos finales de una serie de breves piezas individuales en las cuales cada alumno había escogido un célebre mito musical para reinterpretarlo construyendo ellos mismos una escena de su vida. Estos ensayos los registré desde dos puntos de vista distintos, para tener una visión amplificada con vistas a la edición multicanal. De todo el metraje acumulado en la pieza final incluyo fragmentos del ensayo colectivo de un conocido número musical de *West Side Story*, que me interesó por la superposición caótica de gestos, voces e identidades durante el proceso, y el ensayo individual de un chico que encarnaba a Jim



Morrison, particularmente interesante por el elemento de improvisación en todo momento presente. Posteriormente realicé entrevistas a algunos ellos para tratar de integrar sus voces en lo referente al proceso de interpretar.

Jam Sessions. Instituto Francés:

En estas grabaciones me interesó volver al discurso musical con más presencia del elemento de improvisación y de interacción de grupo, planteándome fusionar este discurso con el de los ensayos teatrales. Finalmente de estos vídeos no incluyo material porque pese al supuesto elemento de improvisación, el hecho de ser en sí un espectáculo rompía la dinámica intimista de un ensayo, y no se percibía tanto ese elemento imprevisto, al tratarse en muchos momentos de fórmulas repetitivas con variaciones preparadas, y un cierto matiz exhibicionista que no encaja con este proyecto.



Monólogo personal / ensayo:

Buscando reflejar la introspección y mi propio cuerpo desdoblado en varias capas de vídeo superpuestas, realicé unas grabaciones en un espacio doméstico en las que traté de componer un monólogo improvisado partiendo de ciertas bases teóricas, aludiendo de forma metalingüística al proceso de ensayo. Finalmente estos vídeos fueron descartados por la dificultades que la composición de dicho discurso entrañaba, y la complicada relación con los procesos de ensayos teatrales y musicales fundamentales en la pieza final.



Pieza musical interpretada al piano:

Como un nuevo componente de ensayo musical grabé en un espacio doméstico la interpretación de unas piezas de música contemporánea (“Piezas torneadas”, Vázquez del Fresno, y “Milonga”, de Alberto Ginastera) centrándome de forma fragmentada en la expresión del rostro y de las manos.



Cuarteto de cuerda(Conservatorio Superior de Música de Valencia):

Tras experimentar con unas imágenes de ensayo musical de la película *Prénom Carmen* (Jean-Luc Godard, 1983), insertadas dentro del discurso de ficción de la película a modo de “banda sonora visual”, me interesó la fuerza expresiva del violinista ensayando y decidí realizar una última grabación propia que conectaría con la música de cuerda escogida para la pieza final. La grabación resultó enriquecedora por la aportación de la voz “en off” de la profesora dando indicaciones al grupo, en un estadio muy prematuro de ensayo, lo cual favoreció las deseadas interrupciones, repeticiones, y diálogos cómplices dentro del cuarteto.



3.1.4. Edición

Dado el cruce de discursos y dialécticas de las grabaciones realizadas, la edición ha sido planteada en torno a una idea de red de fragmentos interconectados.

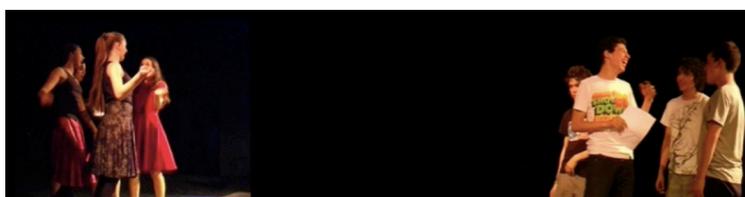
El discurso se plantea de una forma no narrativa y no lineal, una estructura abierta con la que reflejar el hecho de perseguir una idea que no termina de materializarse y se construye conforme las imágenes interactúan entre sí en el tríptico de las pantallas.

Esta particularidad me hizo renunciar a la elaboración previa de un discurso textual sobre el ensayo que me permitiera organizar de forma más sencilla y “lógica” las imágenes.

El trabajo ha consistido en una minuciosa deconstrucción de fragmentos pertenecientes a los distintos ambientes de ensayo, que se han ido cruzando con una obra musical (*Cello Suite#3*, op.87, de Benjamin Britten) y pequeños fragmentos de texto.

El hecho de no querer dar preferencia a ninguno de los ensayos registrados me hizo concebir una serie de correspondencias espaciales como punto de partida. Éstas sirvieron para ir desarrollando fusiones y mecanismos de ruptura entre los distintos discursos de forma que se fueran entretejiendo en torno a una lógica musical.

A continuación detallo el proceso de edición aludiendo a los distintos ambientes de ensayos por orden de aparición en la pieza:



Ensayo de escena musical de grupo:

La organización del espacio se construyó en función de las miradas de los personajes y su ubicación sobre el espacio escénico.

Siquiendo el planteamiento de la obra que ensayaban, la estructura básica de este grupo se basó en la división entre *chicos* (pantalla izquierda), *chicas* (pantalla derecha), que en el espacio real se encontraban enfrentados, y la pantalla central se concibe como espacio de interacciones entre ambos donde la profesora da indicaciones, piensa posibles movimientos, junto con algunas figuras que entran y salen de los encuadres. Se genera por tanto un dispositivo de diálogo derecha-izquierda que permite a la pantalla central abrir el discurso a otros ensayos paralelos.

Hay ciertos efectos de repetición de determinados gestos, para evidenciar la duda de algunos movimientos significativos de los actores.

Ensayo de cuarteto de cuerda:



La inclusión de estos fragmentos surge en la pieza como extensión de la *suite* de Britten, a modo de diálogo sonoro que muestra otro discurso musical para cuerda en ciernes.

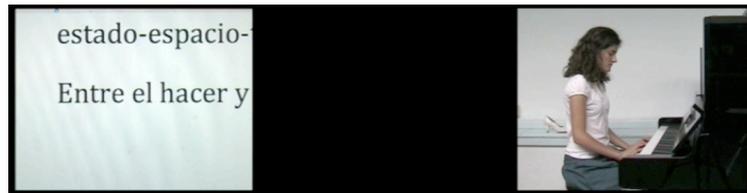
La distribución espacial fue realizada asignando una pantalla a cada componente del cuarteto, pese a que en la edición final sólo aparecerán un violín y la viola. Se establece un juego con las miradas, que dependen de las instrucciones de la profesora y dialogan también con ella, quien no aparece nunca en plano y cuya voz se utiliza para fusionar ciertas partes del discurso de la pieza.

El hecho de que se trate sólo de encuadres individuales facilita el diálogo de estos vídeos con otros personajes pertenecientes a otros discursos a través de la mirada, como el momento en que la chica del vestido rojo se gira de un lado a otro dentro de la pantalla central dudando con su papel en la mano en medio del discurso de los dos violines (pantallas derecha e izquierda).

Las imágenes están editadas en blanco y negro porque contribuye a uniformizar esta parte dentro del discurso de la pieza.

Ensayo individual al piano:

Estos fragmentos funcionan como metáfora de mi proceso de ensayo, la intención es introducir un elemento estático, siempre el mismo encuadre, en plano fijo, aportando un matiz reflexivo y de improvisación en el proceso y que es colocado simultáneamente con las imágenes textuales.



Se trata de conectar cuerpo y pensamiento de una forma indirecta. También supone un elemento de interconexión entre distintos ensayos, como un espacio neutro a partir del cual es posible la transición entre discursos. Los momentos en que toco el piano están conectados con el inicio de una secuencia, o para enfatizar determinados momentos en la imagen, ya que, como se ha mencionado antes, la música en estos vídeos tiene un carácter más “performático” que propiamente musical.

Ensayo grupo de rock:

Este ensayo rompe con la dinámica de música clásica. La distribución de los vídeos crea una dualidad entre cantante y batería (derecha e izquierda) enfocándonos en primer plano, y entrelazando las pistas sonoras de sus diálogos con el resto de la banda (de los que sólo aparecerá un guitarra) sobre el proceso de composición e interpretación.



La pista central adquiere un carácter variable que ayuda a completar el espacio fragmentado y sirve para introducir nuevas conexiones.

Hacia el final del vídeo, el plano de la cantante se combina con el encuadre de una mano tocando el piano, en un nuevo intento de fusionar discursos contrastantes, de tal forma que la mano parece seguir el ritmo de los golpes de batería.

También hay otras desincronizaciones, como mostrar al batería tocando con el audio de unos acordes de guitarra dentro del mismo ensayo. La intención es crear otro tipo de correspondencias sintéticas dentro de una misma escena.

Ensayo individual de escena musical:

Estas imágenes pertenecen al ensayo colectivo de la escena musical, pero en la edición me interesó destacar unos planos medios de la protagonista con otras chicas detrás de ella, por el juego de miradas y enfoque/desenfoque que se establece.



La distribución de esta parte es de tipo temporal, seleccionando distintas repeticiones de un mismo momento y encuadre de la actuación, y reproduciéndolas simultáneamente en las tres pistas. De esta forma se evidencian las múltiples variaciones y expresiones faciales que expresan esa búsqueda de un gestus por parte de las actrices, así como pensamientos dentro del proceso.

Para enfatizar el proceso interno de la actriz, utilicé las grabaciones de una entrevista que le hice para incluir su voz refiriéndose al hecho de interpretar un personaje que no tiene nada que ver con uno.

En este fragmento tiene gran importancia la música de Britten, porque es empleada tratando de crear puntos de tensión que juegan con la imagen.

Ensayo de pieza musical al piano:

Con esta pieza empleo el mismo recurso de superposición temporal. Una misma imagen se fragmenta en 3 encuadres en primer plano de la pianista, en distintos momentos de la pieza, de esta forma se enfatiza la expresión del rostro concentrada en la interpretación mientras se oye una voz que dicta una serie de indicaciones de interpretación musical, se trata de un fragmento de la voz de la profesora del cuarteto de cámara.

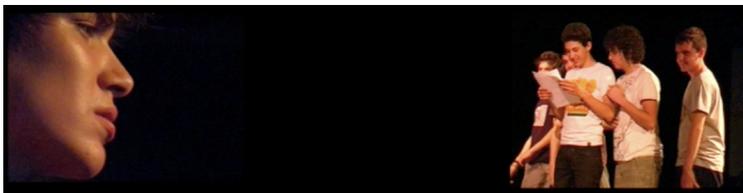
Esta secuencia también es en blanco y negro puesto que el inserto está colocado entre las escenas del ensayo teatral, de gran viveza cromática, lo cual enfatiza el contraste y acentúa la idea de collage ensayístico.



Al final del fragmento se solapa una de las pistas (izquierda) con el primer plano de un actor (derecha). Esto concluye la secuencia, que aborda un aspecto muy interno del proceso de ensayo e interpretación musical.

Ensayo teatral individual:

Esta escena está contrapuesta con los ensayos colectivos musicales anteriormente comentados. El actor sólo es mostrado en primer plano, alternando las pantallas izquierda y derecha, cuyo opuesto serán los ensayos de la escena musical (plano del grupo de chicos/chicas), dejando de nuevo la pantalla central libre para otras asociaciones, o para crear un distanciamiento espacial.



Hay varias pistas de audio superpuestas, por un lado su propia voz comentando el proceso de actuación, por otro la voz de su actuación (improvisando) lo cual alude de nuevo a la realidad y la ficción; y por otro, las voces del grupo, calibrando los niveles de audio según el énfasis del discurso múltiple.

La intención es enfatizar esa dialéctica entre lo individual-interno y lo colectivo en el ensayo teatral.

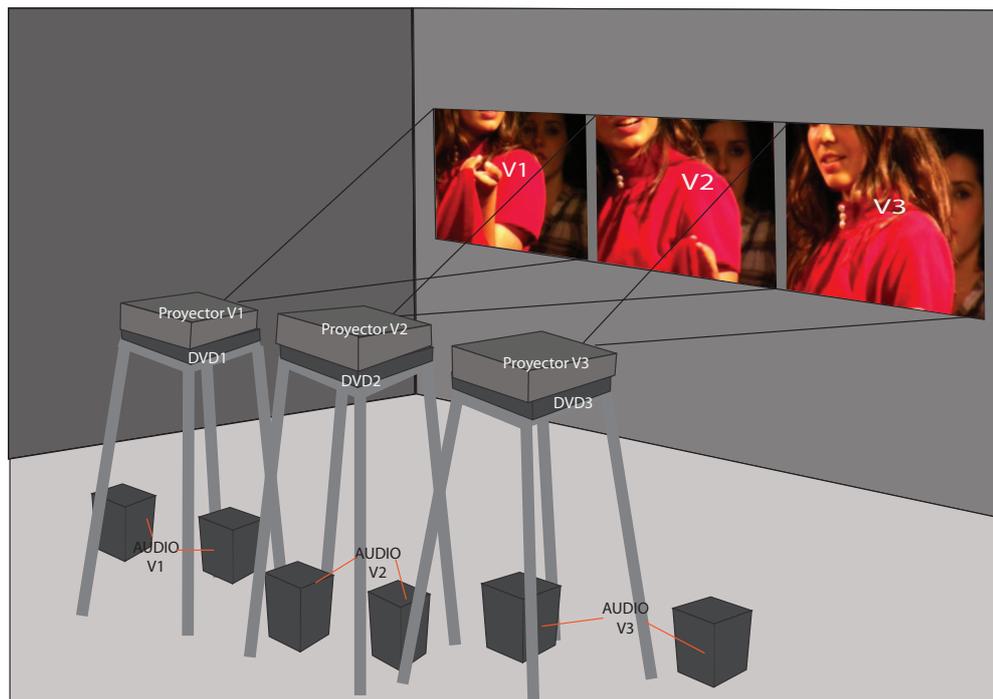
Las imágenes que prosiguen constituirán recurrencias de los ensayos ya mostrados, que si bien tratan de intensificar el discurso, lo enfocan hacia un final, que sin embargo no es una conclusión sino que de suspende el discurso en la indeterminación del propio proceso.

La imagen textual adquiere más presencia, sintetizando ideas que enlazan con lo ya mostrado. Estas imágenes están tratadas con un matiz rítmico, como elemento más de la lógica musical, dado que, como anteriormente se ha mencionado, no hay una lectura convencional puesto que no es compatible con el discurso de la imagen ni con la intención del vídeo-ensayo.

3.1.5. Disposición Final

La presentación de los vídeos se llevará a cabo por medio de tres proyectores colocados en paralelo, proyectando la imagen sobre una superficie plana. El dispositivo de la multipantalla permite reflejar el entorno multidimensional de estímulos que tenemos de forma cotidiana, por eso requiere una percepción atenta.

El audio, en estéreo, se reproduce también de forma simultánea, jerarquizando las distintas pistas sonoras para organizar el recorrido visual por las imágenes coreografiado por el sonido.



4. CONCLUSIONES

4. Conclusiones

La doble vertiente teórico-práctica del proyecto, su carácter de investigación aplicada, me ha aportado en sí, a nivel personal, unas conclusiones en cuanto a la experiencia de realización de este proyecto y la aplicación de algunos de los conocimientos adquiridos en el Máster, que podrían expresarse diciendo que el propio viaje ha sido tan intenso y enriquecedor como el destino. Aunar lo creativo y lo intelectual, la acción personal y la reflexión pública ha supuesto como la acción de un par de fuerzas que mantienen en tensión activa todos los momentos de esta experiencia.

Uno de los primeros puntos activos sometidos a exploración ha sido la búsqueda en sí de esa “necesidad” de una imagen, que me ha llevado a profundizar e indagar en la razón de ser de los recursos audiovisuales característicos del film-ensayo. Esta indagación ha sido clave para comprender la fragmentación del sujeto en medio del proceso compositivo, y observar de qué forma esa hibridación conduce a nuevas vías de expresión que van abriendo nuevos cauces de interacción con la obra.

Así, la realización en paralelo de la práctica audiovisual y el desarrollo teórico, ha subrayado el papel fundamental de esa base lingüística que etimológicamente conectaba la palabra “ensayo” con la idea de “experimentar”, pero también esa otra vinculación con el verbo “hacer” (apartado 2.1.1). De esta forma el género literario es contrapuesto a la acción, lo cual abre el discurso al cuerpo como agente de la imagen, a través de la pregunta “¿Cuál es el papel del cuerpo en el escenario de esa experiencia intelectual?” (apartado 2.1.4) que en parte es contestada en el último capítulo a través del concepto de “autómata espiritual” en Deleuze.

Si la era de la imagen ha ido virtualizando progresivamente nuestra experiencia, es a través de ella que tendremos que devolver el discurso al cuerpo, de forma que logremos integrar nuestra experiencia en la percepción de la imagen. Esto sólo es posible si nos volvemos conscientes de la inevitable fragmentación de todo discurso, que sin embargo permite la exploración de nuevas combinaciones discursivas que intensifiquen su riqueza expresiva.

En esta búsqueda entra inevitablemente el discurso individual e introspectivo abordado en el segundo capítulo, que nos muestra un amplio catálogo de

dispositivos por los cuales el “yo” subyace al discurso, que no suponen en ningún caso un ejercicio vacío y narcisista de excesivo apego a uno mismo (como es habitual en muchas obras artísticas contemporáneas), sino más bien una invitación a salir de un excesivo ensimismamiento para volcar lo más interno de uno a través de la interacción con lo externo. El acercamiento a la figura de Montaigne ha sido clave en este aspecto a través de su “escritura en movimiento” y del ejercicio de su lectura como “dos identidades que se transforman”.

Familiarizarse con los recursos formales empleados en la búsqueda ensayística nos ha acercado a ese cruce de dialécticas estructuradas como las facetas de un cristal, y nos acerca al concepto de “dispositivo” como estructura conceptual que teje una red de relaciones entre conceptos opuestos como han sido: forma y contenido (apartado 2.3.1), real e imaginario en sus distintas vertientes (apartado 2.3.2), y por último esa idea de collage asociada al empleo de imágenes de archivo (apartado 2.3.3) que permite jugar con la temporalidad de la imagen para sumirnos en esa especie de “presente continuo” en el cual se solapan los discursos, un concepto tan de actualidad en el mundo del arte.

Pero es sin duda el último capítulo el que consigue sintetizar la búsqueda de esta investigación y su pertinencia en el contexto contemporáneo, así como abrir cuestiones para futuras investigaciones en este campo.

La principal conclusión extraída es la fragmentación de todo discurso que pasa por la búsqueda de narraciones subjetivas y libres, a través de la proliferación de obras audiovisuales en multipantalla:

El universo narrativo se vuelve reversible en el campo del cine expandido y deja de reflejar la relación psicológica causa-efecto. Repeticiones, la suspensión del tiempo lineal, las asincronías temporales y espaciales dejan de lado la clásica cronología. Las múltiples pantallas funcionan como campos donde cada escena es vista desde una perspectiva múltiple y su narrativa se descompone. Lo que previamente se acusó en la música (que cortó la conexión con el oyente de forma que éste ya no fuera capaz de reconstruir los principios de composición) puede ser ahora asignado a las avanzadas técnicas narrativas del vídeo-arte contemporáneo.¹⁰²

Este hecho ha permitido llegar también a una multiplicación de voces en la creación del discurso ensayístico, lo cual difumina esa noción identitaria única y abre las

¹⁰² WEIBEL, Peter. y SHAW, Jeffrey. (eds.) *Future Cinema. The cinematic imaginery alter film*. ZMK y MIT press, 2003, p. 11, traducción propia.

puertas de lo imprevisible en el proceso de creación audiovisual, así como a la riqueza colectiva del discurso.

Es por ello que fue necesario dedicar un último apartado a abordar la intuición y el azar (apartado 2.4.3) dentro de determinados discursos cinematográficos, lo cual nos traslada de nuevo al cuerpo intérprete que duda en ese proceso de ensayo, dependiendo de la figura del autor y de su propio proceso interno de pensamiento.

Por último, el hecho de apuntar a la voz y a la música como elementos clave de este tipo de discurso deja abierta la posibilidad de profundizar en una lógica musical como modo de ensamblaje de imágenes, en este intento de dejar atrás los clichés narrativos del cine del S.XX.

Como último aporte y en vista a futuros trabajos, la realización de la pieza audiovisual deja abierto mi interés personal en la construcción de discursos audiovisuales desde múltiples ópticas, integrando el elemento de la improvisación colectiva apuntado en la obra de Constanze Ruhm (mencionada en el apartado 2.4.2), y la posible construcción de guiones a través de nuevas posibilidades que aúnen ficción y realidad, así como la integración del tiempo real en el proceso, haciendo uso de esa idea recurrente a lo largo de la teoría entre el pensar y el construir.

5. BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS

5. BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS

LIBROS

ADORNO, Theodor W. "El ensayo como forma", en Notas de Literatura, Ariel, Barcelona, 1962

AITKEN, Doug. Broken Screen: 26 Conversations With Doug Aitken Expanding The Image, Breaking The Narrative, Distributed Art Publishers, Nueva York, 2006.

BRESSON, Robert. Notas sobre el cinematógrafo, Árdora, Madrid, 2007.

CAGE, John. Silencio, Árdora, Madrid, 2005.

CATALÁ Josep M., [et al.] Documental y vanguardia, Cátedra, Madrid, 2005

CHION, Michael, La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido. Paidós, Barcelona, 1993

CHION, Michael. La voz en el cine. Cátedra, Madrid, 2004

DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento. Estudios sobre cine,1. Paidós, Barcelona,1994.

DELEUZE, Gilles. La imagen-tiempo. Estudios sobre cine, 2. Paidós, Barcelona, 1987.

GOLDSMITH, David A., El documental : entrevistas en exclusiva a quince maestros del documental, Océano, cop., Barcelona, 2003.

LEDO ANDIÓN, M. Cine de fotógrafos. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 2005.

RIAMBAU, Esteve. La ciencia y la ficción, el cine de Alain Resnais, Lerna, Barcelona,1988.

VV.AA. Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españoles contemporáneos, Cátedra, Madrid, 2007.

VV.AA. Derrida: screenplay and essays on the film, Manchester, University Press, Manchester, 2005

- VV.AA. La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo, Gobierno de Navarra, enero, 2007.
- VV.AA., Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta, La mirada, Barcelona, 1992.
- VV.AA., El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner, Letras de cine, Madrid, 2002.
- VV.AA., I said I love. That is the promise. The Tvideo politics of Jean Luc Godard, B_BOOKS, Berlín, 2003.
- VV.AA., Luces, cámara, acción (...) ¡Corten!. Videoacción: el cuerpo y sus fronteras, Consellería de Cultura, Educació i Ciencia (Generalitat Valenciana), Valencia, 1997.
- VV.AA., Rozando la ficción : D'Est de Chantal Akerman : IVAM Centre del Carme, IVAM, Valencia, 1996
- WEIBEL, Peter. y SHAW, Jeffrey. (eds.) Future Cinema. The cinematic imaginery alter film. Ed. ZMK y MIT press, 2003.
- WEINRICHTER, Antonio., ORTEGA, M.L. Mystère Marker : pasajes en la obra de Chris Marker. T&B editores, 2006

RECURSOS EN LÍNEA

AUDIOVISUALES

De Meester en de Reus aka The Master and the Giant (Johan van der Keuken)

< http://www.ubu.com/film/keuken_meester.html>

Double blind-No sex last night (Sophie Calle)

< http://www.ubu.com/film/calle_double.html>

Journeys from Berlin (Yvonne Rainer)

< http://www.ubu.com/film/rainer_journeys.html>

The sweetest sound (Alain Berliner)

<<http://www.alanberliner.com/flashdev3/viewing.html>>

Privilege (Yvonne Rainer)

<http://www.ubu.com/film/rainer_privilege.html>

Scénario du film Passion (Jean-Luc Godard)

<<http://www.derives.tv/spip.php?article312>>

Walden (Jonas Mekas)

<http://www.ubu.com/film/mekas_walden.html>

Characters: RE(hers)AL (Constanze Ruhm)

<<http://www01.zkm.de/ruhm/Xcharacters/rehersal/clips.html?lang=e>>

MARCO TEÓRICO

el ensayo literario

<<http://www.ccydel.unhham.mx/ensayo/primera.htm>>

<<http://www.ccydel.unam.mx/ensayo/primera.htm>>

la vídeo-carta:

<<http://www.upv.es/laboluz/2222/referen/carta.htm>>

La forma que piensa.Tentativas en torno al cine-ensayo:

<<http://www.blogsandocs.com/?p=190>>

Cine-ensayo en Punto de vista.

<<http://www.blogsandocs.com/?p=185>>

Las figuras reflexivas de la intermedialidad en la película. El cine en el espejo de las artes / las artes en el espejo del cine:

<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/79106288329682384100080/p0000009.htm>>

Imagen, performatividad y subjetividad:

<<http://viavisual.blogspot.com/2009/06/imagen-performatividad-y-subjetividad.html>>

La técnica del actor épico

<http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=216:la-tecnica-del-actor-epico-una-introduccion-ultima-parte&catid=5:ensayos&Itemid=9>

Sobre el gestus:

<<http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/es/Gestus>>

Festival Internacional de cine documental:

<http://www.navarra.es/home_es/Temas/Turismo+ocio+y+cultura/Actividades+culturales/Espectaculos/PuntodeVista>

MARCO REFERENCIAL

***Autorretrato de diciembre* (Jean-Luc Godard):**

<<http://seul-le-cinema.blogspot.com/2008/08/85-jlgjlg-autoportrait-de-d.html>>

<<http://cinevisiones.blogspot.com/2009/09/jlg-jlg-autorretrato-de-diciembre-de.html>>

Jonas Mekas:

<<http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=184075638&blogId=403549304>>

<http://www.jonasmekas.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=CTGY&Store_Code=JM&Category_Code=JMW>

***Sans Soleil* (Chris Marker):**

<http://www.iua.upf.es/formats/formats2/luc_e.htm>

Yvonne Rainer:

<<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/rainer.html>>

***The sweetest sound* (Alan Berliner):**

<http://www.pbs.org/pov/thesweetestsound/film_description.php>

***Double-blind-No sex last night* (Sophie Calle):**

<<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=00019391&lg=GBR>>

***Appunti per'una Orestiade africana* (Pier Paolo Pasolini):**

<<http://www.blogsandocs.com/?p=331>>

***Fraude* (Orson Welles):**

<http://www.miradas.net/0204/estudios/2002/08_owelles/fraude.html>

***Tokio-Ga* (Wim Wenders):**

<http://www.wim-wenders.com/movies/movies_spec/tokyoga/tokyoga.htm>

***Scénario du film Passion* (Jean-Luc Godard):**

<<http://www.eai.org/eai/title.htm?id=3689>>

Ross McElwee. Encontrar una voz:

<<http://www.blogsandocs.com/?p=324&pp=3>>

***Characters: RE(hers)ALS* (Constanze Ruhm):**

<<http://www01.zkm.de/ruhm/Xcharacters/rehersal/welcome.html>>

<<http://www.constanzeruhm.net/portfolio/projects.phtml>>

6. ANEXO. REFERENCIAS ARTÍSTICAS.

Director	Orson Welles	Nº 1
Título	"F for Fake"	
Año	1973	

Análisis técnico

Montaje	Encuadre / punto de vista
<p>TRANSICIONES: Rápidas. Por fundido, desenfoco, corte, zoom, imagen fija...</p> <p>COLLAGE: recortes de periódico, documentos, letras, cuadros, fotografías</p>	<p>Uso mixto de encuadres.</p> <p>PLANO MEDIO</p> <p>PRIMER PLANO</p> <p>PLANO DE DETALLE</p>
<p>Imágenes de archivo</p> <p>-descartes de un documental de Françoise Reichenbach sobre falsificadores en 1968.</p> <p>-Fragmentos de otras de sus películas.</p> <p>-imágenes de Howard Hughes</p>	
<p>Sonido</p> <p>-Segundero de un reloj que subraya momentos clave del film, los pocos en los que no hay música.</p> <p>MÚSICA: Michel Legrand.</p>	

Análisis del discurso

Conceptos / cuestiones	Estructura temporal
<p>TEMÁTICA: La verdad y la mentira del arte.</p> <p>AUTORREFLEXIVIDAD: integra el relato de su propia trayectoria profesional en el mundo del cine.</p> <p>REAL/IMAGINARIO: fusión de espacios y momentos ilusorios con los reales.</p>	<p>No lineal. Saltos en el tiempo.</p> <p>El tiempo de Orson Welles como narrador consciente de la duración del film.</p> <p>Distintos tiempos de los entrevistados.</p> <p>Pasado entre Picasso y Oja Kodar.</p> <p>Pasado autobiográfico de Welles.</p>
<p>Voz en off</p> <p>QUIÉN: Orson Welles alternando otras voces que intervienen en el discurso. Se crea una especie de monólogo-conversación.</p> <p>PALABRA/IMAGEN: se establece un ritmo rápido entre el habla y la sucesión de imágenes.</p>	<p>Personas / mirada</p> <p>ORSON WELLES: se dirige y mira a la cámara como él mismo.</p> <p>CLIFFORD IRVING, ELMYR D'HORY: parte documental del film</p> <p>OJA KODAR: Parte ficticia del film.</p>

Director	Jonas Mekas	N° 2
Título	“Lost, lost, lost”	
Año	1976	

Análisis técnico

Montaje	Encuadre / punto de vista
<p>TRANSICIONES: Por corte. Separación de secuencias por títulos.</p> <p>COLLAGE: textos escritos a máquina, títulos de los fragmentos.</p>	<p>PLANO SUBJETIVO: la cámara es la mirada del autor.</p> <p>Alterna movimiento con otra serie de planos fijos en los que él aparece.</p>
Imágenes de archivo	
<p>La película es un montaje de 6 rollos filmados entre 1949 y 1963.</p>	
Sonido	
<p>Combinación de fragmentos de voz, música y ambiente.</p>	

Análisis del discurso

Conceptos / cuestiones	Estructura temporal
<p>TEMÁTICA: nostalgia y desubicación en la ciudad de Nueva York.</p> <p>AUTORREFLEXIVIDAD: mirada hacia acontecimientos cotidianos filtrados por un ojo triste y perdido.</p> <p>REAL/IMAGINARIO: experimentalismo formal que busca lo onírico del recuerdo.</p>	<p>Lineal.</p> <p>Secuencia ordenada de fragmentos de sus primeros años en Nueva York a través de la forma de un diario.</p>
Voz en off	Personas / mirada
<p>QUIÉN: Jonas Mekas.</p> <p>Monólogo recitado: la voz busca establecer un ritmo con la sucesión de planos.</p> <p>Intención poética.</p>	<p>REGISTRO CASUAL: refleja ingenuas miradas a la cámara.</p> <p>MODO PERFORMATIVO: Mekas y su hermano Adolfas protagonizan fragmentos en que realizan diferentes acciones.</p>

Director	Jean-Luc Godard	Nº 3
Título	Scénario du film <i>Passion</i>	
Año	1982	

Análisis técnico

Montaje	Encuadre / punto de vista
<p>TRANSICIONES: por fundido COLLAGE: caracteres sobre la imagen, pinturas de Tintoretto y Goya.</p>	<p>Planos fijos PLANO MEDIO PLANO MEDIO-CORTO PRIMER PLANO</p>
<p>Imagen de archivo</p>	
<p>Imágenes de un telediario Fragmentos de <i>Passion</i></p>	
<p>Sonido</p> <p>“la música me ayuda a ver cuando estoy ciego”</p> <p>MÚSICA: Requiem de Fauré, Vorâk Canción de Leo Ferré.</p>	

Análisis del discurso

Conceptos / cuestiones	Estructura temporal
<p>TEMÁTICA: Visionado de un guión en proceso. Amor-trabajo. Realidad-metáfora. AUTORREFLEXIVIDAD: superposición de su imagen durante el film. REAL/IMAGINARIO: “para describir la realidad hay que describir la metáfora”</p>	<p>No lineal. 3 líneas de tiempo: el tiempo de la película, el tiempo del rodaje y el tiempo-presente de Godard en su estudio de edición.</p>
<p>Voz en off</p>	<p>Personas / mirada</p>
<p>QUIÉN: Jean Luc-Godard. PALABRA/IMAGEN: Monólogo omnipresente que guía el film, se dirige al espectador y a los actores a quienes dirige.</p>	<p>GODARD: mira a la cámara y da la espalda, se explica utilizando el espacio-tiempo presente y su propio cuerpo sobre la imagen de la que habla. LOS ACTORES: pertenecen a la película, través de la edición los sitúa en un espacio intermedio entre realidad y ficción.</p>

Director	Chris Marker	Nº 4
Título	“Sans Soleil”	
Año	1983	

Análisis técnico

Montaje	Encuadre / punto de vista
<p>TRANSICIONES: por corte. Selección de instantes fotográficos. Combinación intuitiva de fragmentos, casi subliminal.</p> <p>COLLAGE: fotogramas de <i>Vértigo</i>, imágenes electrónicas.</p>	<p>Cámara no fija. Imagen que oscila.</p> <p>PLANO SUBJETIVO</p> <p>PLANO DE DETALLE</p> <p>PLANO MEDIO-CORTO</p>
<p>Imágenes de archivo</p> <ul style="list-style-type: none"> -3 niños en Islandia (1965) -Imágenes TV japonesa. -samurais, luchadores de sumo -acuerdo de paz en Guinea-Bissau -fragmentos de <i>Vértigo</i> 	
<p>Sonido</p> <p>Música con distorsiones electrónicas que funde las diferentes imágenes.</p> <p>Melodía de Mussorksgi <i>Sans Soleil</i></p>	

Análisis del discurso

Conceptos / cuestiones	Estructura temporal
<p>TEMÁTICA: coexistencia de diferentes tiempos y culturas en Europa, Asia y África. La memoria. Horror-belleza. Sexo-religión.</p> <p>AUTORREFLEXIVIDAD: su film futuro, los gatos</p> <p>REAL/IMAGINARIO: “La zona” como lugar utópico. Almacenes comerciales-sueños.</p>	<p>No lineal.</p> <p>Supeditada al contenido del discurso.</p> <p>Tiempo de la voz en off que relata las cartas, tiempo de las imágenes tomadas por el que escribe las cartas, tiempo futuro sobre un film imaginario...</p>
<p>Voz en off</p> <p>QUIÉN: Mujer que recibe cartas del viajero que toma las imágenes.</p> <p>PALABRA/IMAGEN: Saltos entre la 1ª y la 3ª persona.</p> <p>Superposición de subjetividades.</p>	<p>Personas / mirada</p> <p>REGISTRO CASUAL: salvo excepciones la cámara no es percibida por los personajes anónimos. Son instantes robados.</p> <p>La mirada se pone de manifiesto cuando la cámara la busca, estableciendo un juego entre ver y ser visto.</p>

Director	Wim Wenders	Nº 5
Título	"Tokio-Ga"	
Año	1985	

Análisis técnico

Montaje	Encuadre / punto de vista
<p>TRANSICIONES: por corte COLLAGE: fotografías de Ozu, guiones de Ozu.</p>	<p>PLANO SUBJETIVO: conductor del discurso PLANO GENERAL FIJO: imágenes de la ciudad PLANO MEDIO-CORTO: en entrevistas</p>
<p>Imagen de archivo</p> <p>"<i>Cuentos de Tokio</i>" Yashuro Ozu: introduce y cierra el film. Imágenes TV japonesa : capturadas en un coche que atraviesa una autopista.</p>	
<p>Sonido</p> <p>Superposición de sonidos urbanos en exteriores.</p> <p>MÚSICA: "Dick Tracy" Lorie Petitgrand</p>	

Análisis del discurso

Conceptos / cuestiones	Estructura temporal
<p>TEMÁTICA: el rastro de Ozu en Tokio a través de la cultura urbana. AUTORREFLEXIVIDAD: convierte a la cámara en su mirada durante todo el viaje. REAL/IMAGINARIO: imágenes reales que fuera de su contexto parecen soñadas.</p>	<p>Lineal</p> <p>Pasado-presente-pasado: como estructura que va del Tokio de Ozu al Tokio presente en el que se desarrolla el film</p>
<p>Voz en off</p> <p>QUIÉN: Wim Wenders.</p> <p>PALABRA/IMAGEN: la voz omnipresente marca las transiciones entre lugares y acontecimientos.</p>	<p>Personas / mirada</p> <p>REGISTRO CASUAL: los personajes anónimos intentan ignorar la cámara pero miran a ella y no se ocultan. ENTREVISTAS: Chischu Ryu, Werner Herzog, Yuharu Atsuta. Aparición-mirada fugaz de Chris Marker.</p>

Director	Bill Viola	Nº 6
Título	"I do not know what is it I am like"	
Año	1986	

Análisis técnico

Montaje	Encuadre / punto de vista
<p>TRANSICIONES: Muy lentas, por corte, fundido, por zoom...</p> <p>COLLAGE: secuencia de imágenes pixeladas intercaladas con planos de colores estridentes.</p>	<p>Planos fijos.</p> <p>PLANO GENERAL</p> <p>PLANO DE DETALLE</p> <p>Enfatizan el contraste espacial de escala.</p>
Imágenes de archivo	
Carece de ellas.	
Sonido	
<p>Sonido ambiente en ocasiones con superposiciones que no se corresponden con la imagen.</p> <p>Uso expresivo para enfatizar el ritmo audiovisual.</p>	

Análisis del discurso

Conceptos / cuestiones	Estructura temporal
<p>TEMÁTICA: búsqueda de la identidad a través de una serie de episodios: El cuerpo oscuro, El lenguaje de los pájaros, La noche del sentido, Aturdido por los tambores, La llama viviente.</p> <p>Contraposición de lo humano y lo animal, lo salvaje y lo doméstico.</p>	<p>No lineal.</p> <p>concepto cíclico de fusión en el tiempo y en el espacio a través de una imagen muy estática que evoluciona sutilmente.</p>
Voz en off	Personas / mirada
No hay.	No hay consciencia de la cámara.

Director	Yvonne Rainer	Nº 7
Título	<i>Privilege</i>	
Año	1990	

Análisis técnico

Montaje	Encuadres / puntos de vista destacados
<p>TRANSICIONES: por corte COLLAGE: imágenes de una pantalla de ordenador. Prospecto médico.</p>	<p>Predominio de planos fijos. Ausencia de subjetividad en la cámara. Primeros planos y planos medios en entrevistas.</p>
<p>Imágenes de archivo -Imágenes documentales en blanco y negro de diferentes médicos hablando sobre la menopausia. Película en blanco y negro reproducida al revés.</p>	
<p>Sonido</p>	
<p>MÚSICA: utilizada en momentos concretos, con intención dramática.</p>	

Análisis del discurso

Conceptos / cuestiones	Estructura temporal
<p>TEMÁTICA: la menopausia, cuestiones de género y raciales. AUTORREFLEXIVIDAD: su figura aparece interpretando a un personaje. REAL/IMAGINARIO: Constantes saltos entre realidad/ficción y ficción dentro de ficción.</p>	<p>No lineal. Saltos constantes. Tiempo presente de distintas entrevistas. Fragmentos de flashback de un personaje que recuerda.</p>
<p>Voz en off</p>	<p>Personas / mirada</p>
<p>QUIÉN: Monólogo repartido en diferentes voces. Discontinuidad constante a través de superposiciones de voz, silencios, el grito de una mujer como elemento de repetición.</p>	<p>ENTREVISTAS: Forman parte del falso documental y son abordadas en forma de conversación. Hay complicidad con la cámara, incluso dentro de secuencias de ficción.</p>

Director	Sophie Calle / George Shepard	Nº 8
Título	Double Blind (No sex last night)	
Año	1996	

Análisis técnico

Montaje	Encuadre / punto de vista
TRANSICIONES: por fundido, por corte... COLLAGE: Combina imágenes de vídeo con frames congelados a modo fotográfico.	Planos fijos que alternan con imágenes de cámara al hombro. Planos medios y primeros planos.
Imágenes de archivo	
Imágenes TV estadounidense.	
Sonido	
Superposición de voces. MÚSICA: utilización lírica en algunos fragmentos. Pascal Comenade, Tom Waits, Roy Orbison, Mozart...	

Análisis del discurso

Conceptos / cuestiones	Estructura temporal
TEMÁTICA: retrato intimista de los sentimientos de una pareja a lo largo de un viaje. AUTORREFLEXIVIDAD: compartida entre los dos protagonistas/autores. REAL/IMAGINARIO: historia de amor entre la realidad y la ficción. Dualidad entre el pensamiento y el habla.	Lineal. Discurso audiovisual con un principio y un fin que sigue un esquema de diario muy exacto. El plano recurrente de una cama deshecha marca el intervalo entre un día y otro durante todo el viaje.
Voz en off	Personas / mirada
QUIÉN: George Shepard y Sophie Calle. Ambas voces se intercalan. En ocasiones hay superposición de pensamientos paralelos, se produce un desnivel entre lo que se dicen y lo que piensan que pone de manifiesto alguna mentira.	ENTREVISTA: en forma de conversación entre ellos. La mirada a cámara es la mirada de uno al otro en medio del diálogo.

Director	Agnès Varda	Nº 9
Título	<i>Les glaneurs et la glaneuse</i>	
Año	2000	

Análisis técnico

Montaje	Encuadre / punto de vista
<p>TRANSICIONES: por corte. COLLAGE: Diccionario, cuadro "Las espigadoras" de Millet. "El juicio final" Van der Weyden. Fotografías de Marey.</p>	<p>PLANOS FIJOS: se superponen a modo de catálogo fotográfico de los lugares. PLANO SUBJETIVO: momentos de introspección y acercamiento a los objetos y a las cosas.</p>
<p>Imágenes de archivo</p> <p>Fragmento de antiguas espigadoras.</p>	
<p>Sonido</p> <p>MÚSICA: Joanna Bruzdowic, Isabelle Olivier. Música de hip-hop asociada a la protesta social. Música clásica asociada a lo intimista</p>	

Análisis del discurso

Conceptos / cuestiones	Estructura temporal
<p>TEMÁTICA: Analogía de diferentes prácticas recolectivas en el campo y la ciudad. AUTORREFLEXIVIDAD: fragmentos de autorretrato, ella filmando, su mano, su hogar. REAL/ IMAGINARIO: reflexiones sobre la creación artística.</p>	<p>Lineal. Relata un viaje en coche a través de diferentes lugares de recolección.</p>
<p>Voz en off</p> <p>QUIÉN: Agnès Varda. El discurso se articula en torno a reflexiones personales e incisos dentro del tema central que aborda de forma más objetiva.</p>	<p>Personas / mirada</p> <p>ENTREVISTAS: estructuran el film a través de diferentes personajes que relatan sus peripecias en torno a la recolección. Son abordados desde un punto de vista informal y conversan con Agnès Varda.</p>

Director	Alan Berliner	Nº 10
Título	<i>The sweetest sound</i>	
Año	2001	

Análisis técnico

Montaje	Encuadre / punto de vista
<p>TRANSICIONES: por corte COLLAGE: imágenes de texto escrito, imágenes de ordenador, nombres escritos en el suelo de la calle,</p>	<p>Predominio de planos fijos. En ocasiones el encuadre oscila y hace zooms, sin llegar a ser un plano subjetivo.</p>
Imágenes de archivo	
<p>-Diversidad de imágenes en blanco y negro que se intercalan a lo largo de todo el discurso.</p>	
Sonido	
<p>Es tratado como elemento al margen de la imagen. Énfasis sonoro de unos acordes de piano que establecen una sincronía con el discurso. MÚSICA: jazz</p>	

Análisis del discurso

Conceptos / cuestiones	Estructura temporal
<p>TEMÁTICA: La relación de la identidad personal con el nombre como palabra. AUTORREFLEXIVIDAD: Reflexión sobre su propio nombre. REAL / IMAGINARIO: el film recoge situaciones reales.</p>	<p>No lineal. Se organiza en torno al discurso personal del director.</p>
Voz en off	Personas / mirada
<p>QUIÉN: Alan Berliner. Su voz es omnipresente a lo largo de todo el relato y conduce el discurso con un toque desenfadado y humorístico.</p>	<p>ENTREVISTAS: las personas se dirigen directamente a la cámara y e introducen una dinámica de conversación con el director. Es una dialéctica entre lo individual y lo colectivo.</p>