



Maia Gattás Vargas  
Universidad Nacional de La Plata  
IIDyPCA / CONICET

*Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, avant d'écrire,  
on n'écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine.*  
Marguerite Duras, *Écrire* (65)<sup>1</sup>

## *El cine ensayo: fronteras en movimiento*

¿Cómo hacer una selección de películas que sea representativa, que de cuenta de todas las posibilidades que el cine-ensayo propicia? El cine ensayo es un género y, al mismo tiempo, es un anti-género, o un género deforme, monstruoso. Según Jean-Louis Comolli el propio cine tiene un nacimiento monstruoso. Su nacimiento fue impuro, mezcla de arte y técnica, impulso de la máquina, pretensión de registro documental y, al mismo tiempo, pulsión fantástica, invención y magia. Georges Méliès y los hermanos Lumière representan las dos fuerzas simultáneas que se tensan desde su origen, dos fuerzas que se sostienen y retroalimentan a lo largo de la historia del cine, dos fuerzas que crean una encrucijada que nunca se resuelve.

El ensayo, género propio de la literatura, se entromete en el campo del cine, y su camino es siempre fronterizo. Podríamos pensar la frontera como la parte más frágil de un territorio, una identidad siempre híbrida y abierta, espacio que une y separa al mismo tiempo. Haciendo un recorrido histórico, Antonio Weinrichter nos dice que, si bien durante años se clasificó al ensayo como una modalidad particular de documental, el film-ensayo no parte de la realidad, sino de representaciones sonoras y visuales que reflexionan, justamente, en las imágenes. Es así que el ensayo

---

<sup>1</sup> «Si se supiera algo de lo que se va a escribir, antes de hacerlo, antes de escribir, nunca se escribiría. No valdría la pena».

se mueve en una zona indeterminada entre la no-ficción y la ficción, y esa mezcla que genera entre realidad y creación discursiva, es el objeto de su meditación fílmica. «El ensayo es una forma compleja, en primer lugar porque atraviesa géneros y prácticas: es decir, está siempre *entre*. Entre el documental y el cine experimental y la ficción modernista; y, recientemente, entre el filme y el vídeo o, lo que es lo mismo, entre el cine y el museo.» (Weinrichter 35). En esta identidad *in between* que posee el ensayo, también podemos reconocer su carácter herético, en este caso, el de una identidad mestiza, contaminada, que nos interroga sobre el carácter ontológico y gnoseológico de la realidad.

Ensayar es vagabundear, es andar el camino sin saber si habrá meta. En el ensayo no hay un punto de partida o de llegada prefigurados. Ensayar es vivir la diferencia entre el viajero y el caminante: uno tiene un destino, el otro lo va encontrando, sin buscar o buscando buscar. Metodología de la aventura que Marguerite Duras experimenta en su obra *Écrire*: como si fuera a internarse en una selva donde reina la incertidumbre, y sin esta (necesaria) incertidumbre el escribir «no valdría la pena». Aparece así la pregunta sobre el proceso de producción, sobre qué es la escritura, dado que siempre hay un carácter autorreflexivo en el enfoque ensayístico. Esta misma operación harán los cineastas que apuesten a este camino, en cada film ensayo podemos encontrar una pregunta por las formas, sobre qué es la representación o qué es el cine.

El ensayo produce constelaciones y elimina la pretensión de crear algo completo, porque busca en lo perecedero la huella de lo eterno. Para Theodor Adorno el ensayo piensa discontinuamente. «El ensayo es antisistemático porque carece de unidad de concepto puesto que evita el dogmatismo y reivindica la ambigüedad y oscilación del yo; el ensayo dibuja un tablero de perspectivas múltiples en las que resulta tarea imposible la fijación definitiva, la unidad.» (29). Esta no sistematicidad puede aliviar el difícil momento de decidir cuándo una obra está finalizada, porque quien ensaya sabe que una obra jamás estará cerrada, y que uno, como creador, jamás podrá darle un fin. Porque al ensayar se cambia el eje, se pone el acento, ya no en el resultado, sino en el proceso. Y este cambio de eje nos dice implícitamente que no existe una traducción del pensamiento a su materialización, porque en el mismo hacer, esa idea se va transformando, como un ida y vuelta, (y un volver a ir...) entre teoría y praxis, entre imaginación y producción, entre idea y materia, no pudiendo así prefigurar un destino.

Siguiendo entonces a Adorno, podemos decir que el ensayo es la puesta en práctica constante de la herejía: herejía metodológica, de la linealidad, herejía narrativa, del relato clásico, del *happy end*, del progreso como una evolución, una escalera, herejía del sujeto constituido, del yo consciente que enuncia, el yo que sabe lo que dice. Y, en esta subversión formal, el ensayo se enfrenta a los poderes instituidos, a las normas establecidas para la creación, a las formas habituales de representación, al

cientificismo academicista y sus métodos. Y, sin embargo, el ensayo, hereje, aporta conocimiento, y nos hace creer que es posible la unión entre Ciencia y Poesía.

La frase «la imagen que piensa» del cineasta Jean-Luc Godard ilumina parte de la naturaleza de este género, como un modo de hacer filosofía con imágenes. Algunos rasgos que podemos destacar en relación con los films ensayos son: la *autoconsciencia del proceso de producción* —Dziga Vertov es un caso ejemplar en este sentido—, es decir, la puesta en evidencia de la producción y expresión del contexto que condiciona la creación fílmica del ensayo. Ya que quien realiza una obra audiovisual se evidencia a sí mismo como narrador y productor, y rompe con el narrador omnisciente propio de las historias ficcionales clásicas y con la ilusión de representatividad u objetividad propias del documental. La *transtextualidad*, que pone a la reflexión ensayística en relación con otros ensayos u otras obras artísticas. La aparición de la cita, ya sea indirecta o directa, la consciencia de que ese discurso es parte de una red semiótica de la historia. Esto puede verse en varias de las producciones de realizadores como Jean-Luc Godard, en *Nuestra música* (2004) o *Historia(s) del cine* (1988-1998), y Chris Marker en su película *Un día en la vida de Andrei Arsenevitch* (2000). La *mezcla de mundos de naturaleza diferente* dada por la combinación de fragmentos narrativos ficticios con extractos documentales, como aparece en la película *Santiago* (2007) del cineasta brasileño João Moreira Salles o en *Un tigre de papel* (2007) del colombiano Luis Ospina. La *estructura interrumpida*, repleta de fracturas, con ocasionales saltos de contexto que evidencian los vaivenes que definen a toda puesta del pensamiento, en tanto proceso, tal como puede verse en varias películas de Agnès Varda, entre las cuales podemos mencionar *Los espigadores y la espigadora* (2000).

La mayoría de las manifestaciones del ensayo audiovisual tuvieron lugar en el continente europeo a partir de los años 60. Algunos de los autores ejemplares son, además de los ya mencionados, Chris Marker, Jean-Luc Godard, y Agnès Varda: Alain Resnais, Guy Debord y Pier Paolo Pasolini. Hay algunas excepciones que se anticiparon a los casos mencionados, como la del cineasta soviético Dziga Vertov, quien —a partir de la década del 20— ya produce de este modo, por ejemplo en su película *El hombre de la cámara* (1929). En Latinoamérica, podemos agregar a los nombres ya mencionados de Moreira Salles y Ospina a algunos cineastas como Santiago Álvarez (Cuba), Patricio Guzmán (Chile), y Eduardo Coutinho (Brasil).

*Algunos casos de cine-ensayo argentino, posibles categorías monstruosas*

La posibilidad de elaborar una antología del cine ensayo argentino invita a definir ciertas líneas a través de las cuales seleccionar algunas producciones destacadas de nuestro país. Si, como dijimos antes, este (anti)género se caracteriza por ser fronterizo en varios sentidos, tomaremos la idea de lo monstruoso —invocando a Comolli— en tanto que describe la identidad híbrida del mismo.

La antología de cine ensayo argentino aquí propuesta no es exhaustiva ni cronológica. Entre varios autores que merecerían ser considerados, elegimos encauzar la selección a través de los ríos principales que confluyen en este vasto mar que es el cine ensayo.

*I.- Películas monstruosas porque hablan desde el yo, exhibiendo su punto de vista, su parcialidad*

Frente a la idea de identidad cerrada que puede presentarse en la ficción convencional o el documental expositivo, hay producciones que rompen con tal idea y proponen una estructura abierta. Las dicotomías entre subjetividad/objetividad, individuo/universo estallan. El todo, se sabe, contiene a la parte, pero ésta, por su parte, al todo.

**§ *Los rubios* (2003), Albertina Carri**

¿Cómo construir una identidad desde el mito? ¿Cómo romper lo mítico? La historia de una familia se ve atravesada por la historia de un país. Albertina Carri no tiene recuerdos de sus padres desaparecidos, de su historia, entonces los reconstruye y de-construye, así como los inventa. Ficción y documental se combinan, se tensan, evidencian que no pueden existir el uno sin el otro. El yo-directora aparece en pantalla, dirige, edita, opina. Pone el cuerpo para realizar una película. El yo-Albertina es auxiliado por la ficción, la imposibilidad de poner el cuerpo emocionalmente hace que aparezca una actriz. Capas que se abren y muestran la complejidad de una identidad, sus versiones posibles, sus puntos de fuga. Convivencia de tiempos superpuestos: el pasado representado en un *stop motion* de *play movils*, el presente performativo de construir una identidad mediante la realización de una película, filmar para ser.



Fotograma de *Los Rubios*. Dir. Albertina Carri, 2003.

### § *Viaje sentimental* (2010), Verónica Chen

Un viaje quieto, construido a través de fotografías fijas que, lejos de retratar el «instante decisivo», registran paisajes casi desprovistos de gente, objetos, donde habitaciones frías y panorámicas desiertas se prestan a un anti-turismo de fotografías desprolijas y caseras. Las fotografías que Chen utiliza son imágenes sin pretensiones, que cobran sentido en relación a otras. Un viaje que escapa a lo cronológico: los lugares, los tiempos que allí aparecen están desordenados por los caprichos de la memoria, la asociación no lineal. La película es al mismo tiempo retrato (en movimiento entre no-lugares), postal (de China hoy), y huella autobiográfica, en tanto toma la forma de un diario personal.



Fotograma de *Viaje sentimental*. Dir. Verónica Chen, 2010.

La identidad de la narradora se va construyendo precariamente para arribar al fin al punto de llegada que, en simultáneo, es el punto de partida: la foto de su padre. El origen es la culminación del viaje. Miles de fotos para llegar a una foto única. Todas las otras, todos los viajes, todos los escenarios vacíos y ajenos, los lugares impersonales visitados de paso, se humanizan con la foto del padre.

*II.- Videos monstruosos porque sus métodos son libres y confusos, poético/experimentales*

Dan lugar a una creación fenomenológica, parte de su proceso de creación tiene que ver con el azar y los accidentes, con lo que irrumpe inesperadamente.

### § *Puna* (2006), Hernán Khourían

Como a través de un prisma de imágenes encriptadas, asistimos al retrato de un paisaje cultural de la Puna. El paisaje exterior es la posibilidad de mirar hacia el interior del autor, creando un autorretrato. Narrar al otro para narrarse a sí mismo.

Filmar es voluntad de registro, de retener la experiencia, el caos de impresiones de la vida para, luego, gracias a la magia del montaje, crear una experiencia otra, organizar lo vivido, darle un sentido. Superponer, ralentar, detener. Gracias a la distancia, en otro espacio y otro tiempo, se modifican las imágenes. Un montaje discontinuo con sobreimpresiones, sonidos no realistas.

Tiempos circulares que insisten y crean ritmos de imágenes precarias, donde el adentro-afuera en constante diálogo, así como lo sagrado y lo profano conviven, se mezclan; todo forma parte de lo mismo: la virgen, el fuego, los animales, el baile, lo muerto.



Fotograma de *Puna*. Dir. Hernán Khourían, 2006.



### § *El mito de Narciso* (2010), Narcisa Hirsch

Podríamos pensar esta película como una autobiografía, un documental experimental, pero en ella se considera la autobiografía de un modo particular: no como historia de vida, de lo que fue, sino como invención. «Inventar algo que no fue» es lo que Narcisa Hirsch propone en este video. La frase nos recuerda la propuesta político-metodológica sobre la historiografía del filósofo alemán Walter Benjamin, quien en *Conceptos de filosofía de la historia* (2011) sugiere como trabajo para el historiador «pasar el cepillo a contrapelo», ir contracorriente de las historias dominantes, rescatar lo «no sido».

Este film está estructurado por las preguntas kantianas ¿qué puedo saber? ¿qué debo hacer? ¿qué puedo esperar? Aquí, la subjetividad de la realizadora se percibe resquebrajada. No hay un punto de vista único, no hay un(a) narrador(a), sino múltiples. Hay un descentramiento. Aun cuando es un autorretrato, hay polifonía. Hay amigos, animales, incluso la voz de un terapeuta, diferentes registros musicales. La autora juega a desdoblarse, como en el mito de Narciso al que el título de su obra alude, pero el reflejo no es de ella, no es el ego-sujeto moderno, sino múltiples personajes posibles. En este juego entre las imágenes y los sonidos, de prueba y error, de experimento, surge la potencia de lo nuevo, la invención de una identidad y de una nueva forma.



Fotograma de *El mito de Narciso*. Dir. Narcisa Hirsch, 2010.

III.- Films monstruosos porque son inclasificables y utilizan recursos tanto del documental como de lo ficcional

Aquí destacamos, en último lugar, dos realizadores que trabajan en la frontera entre los géneros cinematográficos, combinándolos sin prejuicios.

§ *Guerra de un solo hombre* (1981), Edgardo Cozarinsky

Los diarios parisinos del escritor Ernst Jünger son la materia prima para realizar una película, que se pregunta por la Historia y su construcción. Creada por completo con materiales de archivo, se halla poblada de citas de una época específica: la ocupación alemana en Francia acontecida en la Segunda Guerra Mundial. Imágenes públicas, palabras privadas, ideología vociferante o subrepticia, música premiada o prohibida. Según el propio Cozarinsky, este film es «una ficción documental o un documental de ficción». ¿Acaso este entrecruzamiento no es constitutivo de la Historia, atravesada siempre por el poder del relato de los vencedores y el silencio de los vencidos?



Fotograma de *Guerre d'un seul homme*. Dir. Edgardo Cozarinsky, 1981.



### § *Imágenes de ningún lugar* (2016), Rubén Guzmán

El retrato de un fotógrafo alemán, que es al mismo tiempo el retrato del monte Fitz Roy, de la luz, los climas, de ese paisaje y la pregunta por el vínculo entre el hombre y la naturaleza. Materiales de distintos orígenes y temporalidades que se cruzan: los archivos del pasado, fotografías y relatos, las imágenes del presente, registros pero también ficcionalizaciones. Archivos de una biografía y citas filosóficas conviven unos con otros. ¿Importa acaso la identidad de cada elemento, si es «verdad» o «mentira» su origen? ¿Importa si son de ayer o del futuro? Como un *collage* donde las partes se unen, creando una totalidad inédita.

Elegir qué filmar, encuadrar, editar, es establecer recortes y selecciones de la inmensidad. Guzmán nos muestra que una piedra puede contener una montaña, así como una montaña contiene la piedra: en lo pequeño está lo grande y en lo grande lo pequeño. Imágenes que nos reclaman lentitud, detenimiento, imágenes que no son de ningún lugar porque son de todos.



Fotograma de *Imágenes de ningún lugar*. Dir. Rubén Guzmán, 2016.

El ensayo, una forma inquieta como el agua, condensa el dilema de Heráclito y Parménides. Por un lado, nos da cuenta del devenir perpetuo, exhibiendo cómo todo cambia, cómo «nadie se baña dos veces en el mismo río». Al ver un ensayo filmográfico podemos llegar a sentir que estamos en un viaje inesperado, donde no hay lógica, ni cronología. Como se observa en el agua, suceden movimientos en direcciones opuestas: lo centrífugo que se abre, ramifica, genera intertextualidad y derivas, y lo centrípeto, que condensa, retoma, une, busca una esencia. Como el agua, las películas de cine ensayo se transforman, pasan por distintos estados: lo líquido, lo sólido, lo gaseoso, hay en estas producciones momentos de mayor fluidez, otros donde parece que uno se encuentra perdido y, finalmente, la condensación de una idea, sensación o experiencia, hay algo que permanece.

El cine ensayo es como el agua turbia: no deja ver el fondo con facilidad, nos exige esfuerzo. En oposición a la transparencia del cine *mainstream* que se nos entrega al fácil disfrute y la narrativa lineal, otorgándonos el placer de la predicción.<sup>2</sup> Pero, al mismo tiempo, en su opacidad y dificultad hay algo que resiste, algo que podemos pensar como una «esencia», que, de modo confuso y esquivo, se despliega a lo largo de la película. La identidad del cine ensayo, así como la del río, es la identidad de un espacio: las orillas que lo contienen, que le dan formas imprecisas, sus ramificaciones y su desembocadura a un agua mayor de confluencia. La identidad del cine, así como la del río, es también fundamentalmente la del tiempo: materia frágil y transformable, que siempre se nos escapa, y se define por su constante movimiento.

## Videografía

*El mito de Narciso*. Narcisa Hirsch. La medina producciones, 2010.

*Guerre d'un seule homme*. Edgardo Cozarinsky. Institut National de l'Audiovisuel (INA) / Marion's Films / Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1981.

*Images of Nowhere*. Rubén Guzmán. Raymond Beluga Studio, 2016.

*Los Rubios*. Albertina Carri. Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 2003.

*Puna*. Dir. Hernán Khourián. H. Khourián, 2006.

*Viaje sentimental*. Verónica Chen. Bambú Cine, 2010.

---

<sup>2</sup> «Divertirse es estar de acuerdo», observaban Adorno y Horkheimer (98) en el capítulo «Industria cultural» de *Dialéctica del Iluminismo*.

## Lecturas

Algunas lecturas que acompañan o se citan en el texto:

Adorno, Theodor. «El ensayo como forma». *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.

Adorno T. y Max Horkheimer. *Dialéctica del iluminismo*. Madrid: Trotta, 1998.

Benjamin, Walter. *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Agebe, 2011.

Comolli, Jean-Louis. *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2007.

Duras, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.

García Martínez, Alberto Nahum. «La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual». *Comunicación y sociedad* 2 (2006): 75-105.

Jarauta, Francisco. «Para una filosofía del ensayo». *Revista de Occidente* Enero (1991): 43-50.

Weinrichter, Antonio. «Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo». *La forma que piensa. Tentativas en torno al ensayo*. Ed. Antonio Weinrichter. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

*Referencia electrónica* | | Gattás Vargas, Maia, «Las formas del río: una antología posible del cine-ensayo argentino». *Hyperborea* 1. (2018): 117-127  
<https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/las-formas-del-rio-una-antologia-posible-del-cine-ensayo-argentino-92>

Fecha de recepción: 22.03.18

Fecha de evaluación: 12.06.18

Fecha de publicación: 02.11.18