

VARIANTES TIPOLÓGICAS DEL ENSAYO AUDIOVISUAL ESPAÑOL*

NORBERTO MÍNGUEZ ARRANZ

ALBERTO FERNÁNDEZ HOYA

I. INTRODUCCIÓN

Durante las dos últimas décadas se ha producido un crecimiento exponencial de creaciones audiovisuales surgidas en los márgenes del sistema productivo tradicional. Un número importante de estas obras puede encuadrarse dentro del ensayo audiovisual contemporáneo, ya sea considerándolo una «culminación del cine documental» (Weinrichter, 2007: 23), cuya tendencia a la subjetividad autoral se manifiesta con especial insistencia desde finales del siglo pasado, o bien tomándolo como opción genérica independiente, aun manteniendo evidentes puntos de contacto con aquel y el cine más experimental, incluso vanguardista (Català, 2005).

Nos encontramos ante un tipo de creaciones de difícil anclaje genérico (Català, 2014b) y con un fuerte componente de hibridación (García Martínez, 2006). Se trata de propuestas que, si bien desde un punto de vista meramente cuantitativo

suponen todavía una opción minoritaria dentro de la producción global, aportan una gran capacidad de reflexión sobre realidades complejas, así como de renovación discursiva, constituyendo un importante fenómeno dentro del actual panorama audiovisual y situándose en una innegable «posición de vanguardia e influencia» (Mínguez y Manzano-Espinosa, 2020: 24).

La mayor presencia del ensayo filmico se produce estrechamente vinculada a una amplia generalización de las nuevas tecnologías que abaratan y simplifican los procesos productivos, al tiempo que permiten mayor libertad e independencia a los autores:

En el ámbito cinematográfico, el pensamiento-ensayo adquiere características inéditas, cuya existencia ni siquiera se sospecha en otros terrenos donde puede producirse el pensamiento ensayístico. Esto sucede por la presencia de dos factores, ausentes en otros casos, las imágenes y la tecnología (Català, 2019: 51).

Queda así planteado un fértil territorio para la exploración creativa del ensayo como iniciativa particular y ejercicio reflexivo sobre una determinada realidad. Un progreso técnico que igualmente se apoya en el potencial discursivo del lenguaje audiovisual, su versatilidad y una naturaleza heterogénea e híbrida. Confluencia idónea para la creación de obras que nacen con una gran libertad de pensamiento y en las cuales «el ensayista fílmico reflexiona mediante imágenes articuladas retóricamente por las posibilidades tecnológicas» (Català, 2014a: 40).

Como hemos comentado, el carácter asistemático del ensayo audiovisual dificulta el establecimiento de un marco genérico sólidamente delimitado. Sin embargo, es posible identificar una serie de rasgos recurrentes, algunos de los cuales están ya presentes en su homólogo literario, que ha configurado una nomenclatura específica a través de su evolución histórica.

Existe un amplio consenso en señalar los célebres *Essais* (1580) de Montaigne como el arranque del ensayo contemporáneo y origen de la denominación cuyo uso generalizado va a acompañar a esta práctica literaria. No obstante, el ensayismo plantea un rastro muy anterior al siglo XVI que apunta a autores pretéritos tan conocidos como Platón, considerado por Luckács «el primer y más grande ensayista» (Luckács, 1975: 32) de todos los tiempos y al que se pueden añadir nombres como los de Plutarco y Séneca (Torné, 2016: 10).

Es posible apreciar toda una secuencia evolutiva constituida por distintas ramificaciones y reelaboraciones, que denotan un recorrido exploratorio y de transformación creativa llevado a cabo por la práctica ensayística (Gómez Martínez, 1981; Aullón de Haro, 1992; Cruz, 2021). Rastrear estos precedentes del ensayo moderno nos permite delimitar una serie de características que, ofreciendo una cierta amplitud conceptual, también «restringen el uso del término» (Arredondo, 1988: 168-169):

- Un propósito comunicativo, reflexivo o didáctico.

- Una posición subjetiva del autor respecto al texto y ante los receptores del mismo.
- Temática muy variada, que acoge todos los asuntos y puede mezclar unos con otros.
- En cuanto al estilo, se trataría de una prosa literaria sin estructura prefijada, que admite la exposición y argumentación lógica, junto a las digresiones, en un escrito breve sin intención de exhaustividad.

Muchos de estos rasgos apuntados van a ser totalmente asumidos por el ensayo audiovisual contemporáneo, como, por ejemplo, la fuerte presencia subjetiva del yo autoral, su apuesta por la fragmentariedad y su carácter no clausurado: «es radical en su “no radicalismo”, en la abstención de reducirlo todo a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en su carácter fragmentario» (Adorno, 1962: 19). Estos aspectos no impiden su gran potencial reflexivo, una verdadera búsqueda del conocimiento por caminos distintos a los de la ciencia y tampoco una intervención estética, social o política, que tiene algo de manifiesto.

El cine-ensayo, convertido en uno de los «indispensables hallazgos de la Modernidad Cinematográfica» (Monterrubio, 2018: 54), ya se va a despegar conceptualmente de su homólogo literario, diversificándose y explorando nuevos territorios para llevar también las posibilidades del discurso fílmico más allá de la práctica convencional, ensanchando sus márgenes de actuación apoyado justamente en ese potencial heterogéneo que lo caracteriza, para poder incorporar una mayor carga polisémica en la recepción del mensaje.

**EL CINE-ENSAYO SE VA A DESPEGAR
CONCEPTUALMENTE DE SU HOMÓLOGO
LITERARIO, DIVERSIFICÁNDOSE Y
EXPLORANDO NUEVOS TERRITORIOS
PARA LLEVAR LAS POSIBILIDADES DEL
DISCURSO FÍLMICO MÁS ALLÁ DE LA
PRÁCTICA CONVENCIONAL**

Siguiendo esa multiplicidad de significantes y apertura de significados, el ensayo audiovisual se apoya además en otro elemento fundamental para su configuración y desarrollo: el montaje, lugar donde para muchos autores «nace realmente la película» (Peydró, 2019: 224).

Existen valiosas aportaciones que se han acercado al ensayo cinematográfico, aunque no necesariamente desde una perspectiva ensayística, ni con la voluntad de establecer una taxonomía. Uno de los académicos más influyentes en el trabajo de análisis y teorización sobre el documental es Bill Nichols (1997, 2001), que establece una clasificación de distintos tipos de documental (poético, expositivo, participativo, observacional, reflexivo y performativo) algunos de los cuales pueden aplicarse al ensayo, aunque el hecho de no contemplar este último como categoría supone una limitación considerable.

El encuentro entre la subjetividad y el cine-ensayo, en este caso partiendo de un marco conceptual claramente ensayístico, es investigado en profundidad por Laura Rascaroli (2009). A pesar de que su objetivo no es esencialmente taxonómico ni exhaustivo, sí deja entrever categorías que resultan útiles para nuestra tipología como por ejemplo el diario filmado; otras han sido desechadas bien por ser muy infrecuentes, como el cuaderno de notas, o bien por haberlas subsumido en nuestra taxonomía en una categoría diferente.

En su trabajo sobre cine-ensayo, Timothy Corrigan (2011) establece varios modos ensayísticos (el retrato, el ensayo de viaje, el diario, el ensayo editorial y el ensayo metafílmico), realizando una profunda definición del género y una breve historia del mismo. Aunque su objetivo fundamental tampoco sea realizar una taxonomía completa, supone una valiosa aportación que también ha sido de gran utilidad para nuestro enfoque estructural, donde perseguimos una mayor exhaustividad y alcance en el intento de recoger todas las posibles variantes sin detenernos excesivamente en el

análisis de títulos específicos, precisamente por un interés lo más abarcador posible.

De entre estas importantes aportaciones, sentimos más próxima la propuesta de Isleny Cruz (2019), con varios modos de enunciación ensayísticos: el documental de creación, obras de apropiación y montaje, el video-ensayo, el ensayismo canónico, el cine autorreferencial, la video-carta y el registro testimonial. Asumimos varias de las categorías que propone y añadimos algunas no contempladas como el falso documental, el ensayo sociopolítico o el ensayo histórico-memorístico.

2. SISTEMATIZAR LO ASISTEMÁTICO

Nuestro trabajo tiene como objetivo fundamental establecer una tipología de alcance global en el panorama español, capaz de categorizar el mayor número posible de variantes ensayísticas y cuya operatividad también pueda ser tenida en cuenta para la comprensión de obras pertenecientes a este ámbito creativo, más allá de nuestras fronteras.

Para llevarlo a cabo tomamos como punto de partida una colaboración con el Instituto Cervantes (*Variaciones ensayísticas en el audiovisual español contemporáneo*) que incluye varias líneas de investigación, entre las cuales se encuentra el diseño de un catálogo de doscientas películas producidas en España —títulos que suponen una muestra representativa de la diversidad formal y temática del ensayo audiovisual y actualmente pueden consultarse en el CVC (Centro Virtual Cervantes)¹—.

Asumimos la contradicción de querer sistematizar lo asistemático, pues el objetivo es entender las variantes del ensayo audiovisual sabiendo que el establecimiento de esta tipología no puede ser equiparable al de la tradicional clasificación de géneros cinematográficos donde a menudo nos encontramos con agrupaciones temáticas que en el ensayo no son posibles por su propio carácter atópico. Igualmente, las tipologías del ensayo au-

diovisual, precisamente por su tendencia hacia lo asistemático, no son espacios cerrados y estancos, sino que deben ser considerados como categorías en las que predominan unas características que pueden convivir con otras que se manifiestan en menor grado.

La muestra es representativa en la medida en que responde a varios criterios de selección. En primer lugar, hay un criterio cualitativo referido a la presencia en las piezas seleccionadas de los rasgos que definen el ensayo audiovisual. Tomamos como referencia los rasgos definitorios expuestos en Mínguez y Manzano-Espinosa (2020) así como la relación existente entre el número de rasgos cumplidos y la preservación de la necesaria diversidad en la muestra. Respecto al criterio cronológico, la muestra es esencialmente contemporánea, pues un 77,5% de las piezas están producidas a partir del año 2000. Se han incorporado producciones anteriores consideradas significativas, pues enriquecen la muestra sin anular su carácter contemporáneo. En tercer lugar, hay un criterio de selección que ha tenido en cuenta los aspectos expresivos de las piezas para dar cuenta de la diversidad formal del ensayo audiovisual.

Teniendo en cuenta el carácter híbrido y complejo del ensayo audiovisual, hemos estructurado nuestra taxonomía en torno a tres ejes siempre presentes en el modo ensayístico, pero

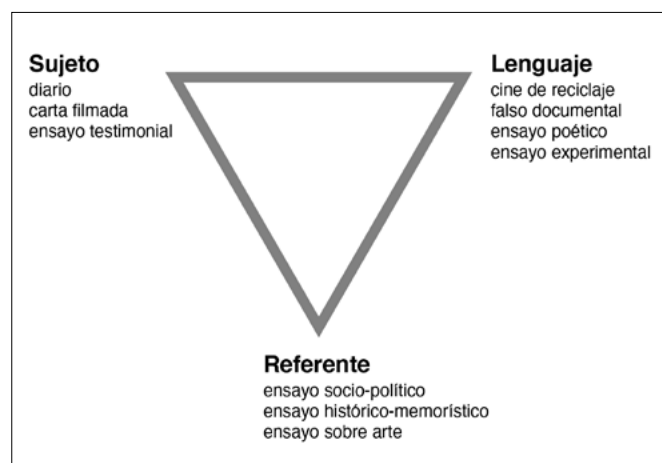


Imagen 1

HEMOS ESTRUCTURADO NUESTRA TAXONOMÍA EN TORNO A TRES EJES SIEMPRE PRESENTES EN EL MODO ENSAYÍSTICO, PERO QUE PUEDEN ADQUIRIR UNA MAYOR O MENOR PREPONDERANCIA. ESTOS TRES EJES SON EL SUJETO, EL LENGUAJE Y EL REFERENTE

que pueden adquirir una mayor o menor preponderancia. Estos tres ejes son: el sujeto, el lenguaje y el referente (Imagen 1). En el modo ensayístico siempre hay un sujeto que expresa a través del lenguaje un pensamiento sobre un objeto, el referente. El ensayista modula las herramientas a su alcance otorgando mayor espacio o visibilidad a alguno de estos tres ejes y dando lugar a la taxonomía de ensayo audiovisual que exponemos a continuación. Ese mayor espacio o visibilidad no implica la desaparición de los otros ejes. Las categorías que proponemos pretenden ser útiles a efectos clasificatorios, pero debemos reconocer que un ensayo puede tener características pertenecientes simultáneamente a categorías diferentes, si bien lo habitual es que una de ellas predomine sobre las otras. Entendemos, por tanto, que esta propuesta es novedosa y relevante en dos sentidos: a) propone una taxonomía sobre las variantes del ensayo audiovisual; no se ofrece un análisis de distintos ensayos audiovisuales, sino que es el resultado de ese análisis previo, de ahí que las piezas analizadas estén acompañadas de un muy breve análisis que explica su pertenencia a la categoría indicada; y b) partimos de un marco conceptual específicamente ensayístico (y no de la teoría del documental) con la pretensión de incorporar categorías suficientes como para dar cuenta de la diversidad que caracteriza al ensayo audiovisual.

3. UNA PROPUESTA TAXONÓMICA

Una vez analizadas las piezas que componen la muestra, se han establecido las variantes tipológicas que se exponen a continuación.

El diario

Una de las formas más radicales de subjetividad ensayística es aquella en la que el yo expresa directamente en primera persona su propia experiencia como sujeto. Un ejemplo de esta variante tipológica lo encontramos en *Mapa* (Elías León Siminiani, 2012). Se trata de una película diario en la que el director inicia un viaje para encontrarse a sí mismo (Imagen 2). Habla de los grandes temas como el amor, la muerte o las incertidumbres de la vida, pero desde una perspectiva doméstica. Este tono humilde y la proyección de emociones muy personales, pero a la vez universales, permiten una potente empatía con el narrador-protagonista. La película está construida con un doble mestizaje de objetividad y subjetividad, de documental y ficción. Combina una dimensión autobiográfica de carácter narrativo con un plano reflexivo que se materializa en las distintas líneas de pensamiento desarrolladas. Siminiani piensa con imágenes y palabras, y a menudo el pensamiento está precisamente en la forma, es decir, en el modo en que textos, palabras e imágenes interactúan.

El autor nos ofrece una cartografía de su propio yo al convertir su vida en materia fílmica. Como

todo mapa, la película se asienta en unos códigos, que en este caso se revelan como un lenguaje propio, nuevo, una especie de idiolecto creativo que rompe algunas convenciones y conecta fácilmente con el imaginario y la educación sentimental de una generación. *Mapa* consigue articular no solo el itinerario sino la arquitectura del propio viaje que es a la vez geográfico y emocional.

Guest (José Luis Guerin, 2011), titulada *diario de registros*, puede considerarse como perteneciente a esta misma categoría. Es también un cuaderno de viaje, si bien aquí la escritura del yo no se focaliza tanto en el propio autor, sino que se trata de un yo observador cuya subjetividad se manifiesta en la particularidad de su mirada. Tan importante es lo observado como la propia construcción (y a veces incluso deconstrucción) de la mirada, que observa y escucha en los espacios públicos, pero que en ocasiones se introduce en el espacio privado e íntimo de los personajes. Una mirada que aprecia los encuentros inesperados y, al mismo tiempo, consigue un extraordinario equilibrio entre un alto sentido estético que cuida de manera exquisita las imágenes y un material fragmentario que esboza un retrato abierto cuya composición final debe ser articulada por el espectador. Aunque en algunos momentos pudiera parecerlo por su componente testimonial, la película está lejos del reportaje, pues su acercamiento a personas y situaciones tiene una sensibilidad humanística infrecuente en trabajos periodísticos.

Imagen 2



La carta filmada

Si bien la correspondencia epistolar tiene una larga tradición como medio de comunicación y como género literario, su limitada presencia en el ámbito audiovisual se ve compensada con unas posibilidades expresivas muy especiales. La carta filmada, frente al carácter monologal del diario, crea un espacio dialógico en el que un yo interpela y

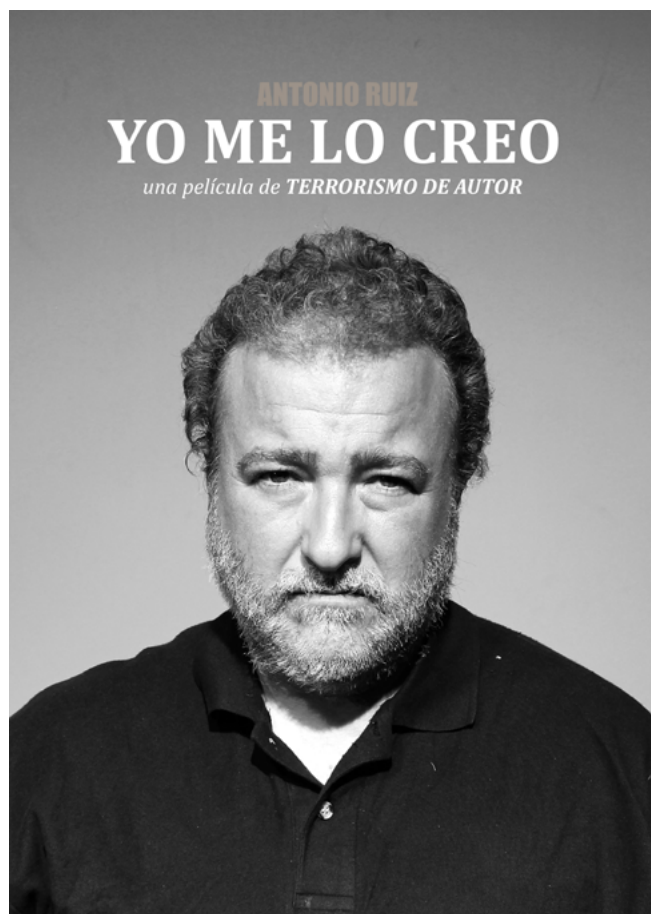
responde a un tú. Un yo y un tú poco intrusivos que comparten un espacio y un tiempo siempre diferidos. Un espacio basado en la construcción y deconstrucción de la ausencia, la distancia y la intimidad. Este espacio comunicativo tiene cierto carácter de umbral entre el intercambio dialógico con el otro y la soledad autosuficiente de la escritura (Violi, 1987: 87). Se trata, en efecto, de un espacio íntimo, propicio para la reflexión, el conocimiento y la emoción. Un espacio peculiar en el que hay un doble destinatario: por un lado el interlocutor, el tú que intercambia su posición discursiva con el yo, y por otro lado el público, que sin duda determina el dispositivo comunicativo de la carta filmada. Esta tipología tiene una dimensión comunitaria debida a la necesaria autoría compartida, pero también un carácter programático basado en la expectativa de una respuesta, de una continuidad discursiva, rasgo que hace de la carta filmada una expresión azarosa, frágil, siempre tentativa y, por tanto, muy vinculada al espíritu ensayístico.

Un ejemplo interesante de esta modalidad es la correspondencia entre José Luis Guerin y Jonas Mekas². Esta correspondencia audiovisual revela dos sensibilidades diferentes: la espontaneidad de Jonas Mekas, que tiende a la improvisación, y una mayor preocupación compositiva por parte de Guerin, que busca una puesta en escena más meditada. A pesar de esa duplicidad de voces y de miradas, estas cartas filmadas son una vuelta a los orígenes, un regreso a lo artesanal: se trata en ambos casos de cine hecho con humildad, sin vocación de adoctrinar y con profundo respeto hacia lo azaroso de la vida. Al igual que Kiarostami y Erice en su *Correspondencia* (2005-2007), estos cineastas comparten una ética creativa que implica cierta resistencia hacia las imposiciones de la producción industrial, y ello les permite dirigir su mirada hacia cosas pequeñas o cotidianas con tiempo suficiente para que el espectador pueda también tener esa experiencia contemplativa (Mínguez, 2019: 171).

El ensayo testimonial

En esta tipología el ensayista cede la palabra a una tercera persona. Se mantiene la subjetividad, pero no se genera un discurso de tipo periodístico, sino que siguen predominando rasgos eminentemente ensayísticos como el carácter asistemático, rupturista y dialógico. Un ejemplo de esta tipología es *Yo me lo creo* (Terrorismo de autor, 2016), un largo plano-secuencia interrumpido por tres escenas de cine de ficción. Se trata de un primer plano de Antonio Ruiz (Imagen 3), que mira a cámara y habla sin despegar los labios. El espectador se expone a un ejercicio de escucha sin escapatoria posible que pone a prueba su resistencia. Antonio Ruiz cuenta en primera persona su dolor en un cara a cara que nos obliga a escuchar y a mirar a los ojos a alguien contando cosas que no son agradables. A través de esta confrontación el discurso nos lleva por

Imagen 3



temas como la crisis económica, las grietas de la democracia, la explotación o la injusticia. La puesta en escena y las opciones formales conducen a un rotundo posicionamiento social y político generando un discurso clarividente y de una dureza intelectual y emocional que no deja indiferente al espectador.

Virginia García del Pino ha elegido en *Improvisaciones de una ardilla* (2017) el testimonio del filósofo Josep María Esquirol para reflexionar sobre la política contemporánea y el papel que los medios de comunicación cumplen en relación con ella. La forma elegida es muy simple: sobre un metraje sin sonido que la directora ha grabado y editado previamente, el filósofo improvisa una serie de reflexiones. A veces la reflexión trata sobre el propio contenido de las imágenes y en otras ocasiones se parte de ellas para hilar ideas de mayor alcance. La ruptura viene de contraponer el discurso sosegado y profundo del filósofo con las escenas que nos muestran la tramoya de la política. La trastienda de un mitin, la espera de los periodistas en el Parlamento o el bosque de micrófonos y cámaras grabando unas declaraciones sirven para reflexionar sobre la degeneración de la producción informativa, la tiranía de la actualidad o los aspectos más teatrales de la política. Sin embargo, el sentido último de la reflexión está en manos del espectador, a quien se le propone una mirada atenta y sosegada.

Cine de reciclaje

Si hay dos modalidades que inevitablemente se decantan por el ensayo son el cine de reciclaje (cine de archivo, cine de apropiación) y el falso documental. En ambos casos hay un proceso de resignificación que implica una reflexión sobre el valor y el uso de las imágenes y a menudo también sobre el significado de lo representado y el modo en que dicho significado es construido. Empecemos por cine de archivo con un ejemplo paradigmático, *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971). Esta película está

construida a partir de materiales de origen diverso (metraje de archivo, cine de ficción, recortes de prensa, fotografías, carteles, publicidad) editados sobre una base sonora de canciones populares de los años cuarenta. Se trata de un texto complejo en el que la música en interacción con las imágenes activa el tejido emocional y la memoria del espectador poniendo el foco en la vida social y cotidiana de la postguerra española. La película nos ofrece un *collage*, un texto abierto y emocional donde el espectador encuentra una gran libertad de pensamiento. Patino se niega a articular un discurso sin fisuras sobre el pasado y esto requiere de un diálogo exigente con el espectador.

María Cañas experimenta mezclando documental y ficción, cine y televisión o imágenes antiguas con otras recientes. Se apropia de ese material y lo hace suyo, pues no lo mira con distancia o condescendencia sino desde la calidez interior de esas imágenes que, utilizando la expresión de Didi-Huberman (2012), son imágenes que arden en contacto con la realidad. *Holy Thriller* (María Cañas, 2011) es una pequeña pieza representativa del tipo de trabajo que ella hace y que ilustra perfectamente cómo en el ensayo el pensamiento puede estar en la forma, en el modo en que las imágenes han sido cortadas y ensambladas con otras imágenes y otros sonidos. Aunque algunos autores identifican la capacidad reflexiva del ensayo audiovisual con su componente verbal, esta pieza demuestra que es posible generar ideas mediante un montaje que contenga sólo imágenes y música. *Holy Thriller* (Imagen 4) reflexiona sobre

SI HAY DOS MODALIDADES QUE INEVITABLEMENTE SE DECANTAN POR EL ENSAYO SON EL CINE DE RECICLAJE Y EL FALSO DOCUMENTAL. EN AMBOS CASOS HAY UN PROCESO DE RESIGNIFICACIÓN QUE IMPLICA UNA REFLEXIÓN SOBRE EL VALOR Y EL USO DE LAS IMÁGENES



Imagen 4

el potencial de la cultura contemporánea para integrar lo sagrado y lo profano, lo local y lo global, pero también sobre una cierta inclinación y substrato melodramático que subyace en distintos ámbitos de la cultura española. Siguiendo a Josep M. Català (2009), podríamos decir que esta pieza es un ensayo sobre las emociones, sobre la construcción de las mismas a través de las imágenes, sobre la posibilidad de su reconfiguración, sobre las relaciones entre el imaginario privado y el imaginario público, sobre la historia íntima, en fin, como trasfondo y alternativa a una historia oficial que se pretende clausurada y absoluta.

El falso documental

Todo falso documental es un ensayo porque o bien contiene dentro de sí una reflexión o bien incita a ella. Como ilustración de esta tipología vamos a recurrir a dos falsos documentales que reflexionan sobre la memoria, la imagen y la escritura de la historia: *El grito del sur. Casas Viejas*³ (Basilio Martín Patino, 1995) y *La niebla en las palmeras* (Carlos Molinero y Lola Salvador, 2006). Aunque ambas películas adoptan la retórica del documental, en el fondo plantean una ruptura con el sistema de géneros, pues no pretenden tanto representar una realidad como establecer un argumento crítico capaz de generar conocimiento.

El grito del sur. Casas Viejas utiliza la retórica de los documentales históricos que combinan metraje de archivo, declaraciones de testigos y análisis de expertos. La diferencia radica en que, partiendo de un acontecimiento real, el director combina declaraciones y documentos auténticos y falsos. La película lleva todas las marcas de autenticidad documental que cabría esperar de una película de no ficción, pero juega con el espectador ofreciendo pistas para que la autenticidad de esta película pueda ser cuestionada, es decir, mimetiza las herramientas y la retórica del discurso histórico, pero al mismo tiempo lo desacredita socavando su credibilidad institucional.

La niebla en las palmeras gira en torno a la figura (ficticia) de Santiago Bergson y a los acontecimientos, algunos de carácter histórico, que marcaron su vida. El espectador ignora desde qué lugar nos habla Bergson, pero en su discurso predomina el tono autobiográfico. El material fílmico utilizado es heterogéneo (ficción, imágenes de archivo, científicas, artísticas, cine doméstico...) y la película desarrolla una gran operación de descontextualización, o sea, un proceso de reinscripción de significantes que ejerce cierta violencia emocional e intelectual entre imágenes liberando mucha energía. Esta manipulación las despoja de su supuesta objetividad y las pone al servicio de un ejercicio crítico que cuestiona la ciencia como discurso de autoridad y su capacidad para resolver algunos problemas sociales, diluyendo así la confianza ilimitada en el poder de la razón científica y tecnológica. El montaje de *La niebla en las palmeras* nos obliga a hacernos muchas preguntas, incrementando el trabajo espectral y creando un texto caracterizado por su falta de clausura y su incoherencia, contraviniendo así las pautas del discurso histórico y científico tradicional.

El ensayo poético

La poeticidad es un elemento cualitativo que puede apreciarse ya con anterioridad en prácticas muy concretas de su homólogo literario, pero am-



Imagen 5

pliando sus posibilidades en el ensayo audiovisual donde su heterogeneidad de códigos, o el trabajo de montaje, hacen posible un cierto grado de lirismo como rasgo complementario de diferentes tipologías. *Calles y sueños* (Eduardo Menéndez Madina, 1998) nos ofrece un ejemplo donde la carga poética surge con rotundidad en determinados momentos del metraje.

El silencio antes de Bach (Portabella, 2007) plantea un intenso diálogo entre música y cine mediante la figura de un icono cultural que desborda fronteras como es el celebrado compositor alemán. La expresividad se asienta en la exploración de las posibilidades fílmicas buscando secuencias significativamente independientes y eludiendo una narrativa más lineal deudora de la literatura.

También como variante poético-ensayística, *Los mundos sutiles* (Eduardo Chaperó-Jackson, 2013) se configura en torno al poemario de Antonio Machado *Campos de Castilla*, coincidiendo con la celebración de su centenario (Imagen 5). El hecho de tomar como principal referente el trabajo del insigne poeta sevillano indudablemente connota ya un discurso cuyo resultado temático-formal tiene un marcado carácter poético, intencionalidad autoral que se apunta desde el propio

título de la obra y continúa posteriormente planteando toda una arquitectura poética.

Mediante la utilización de una voz en *off* en primera persona que dirige la argumentación, con un buscado apoyo musical y de la imagen, *Odio los paraguas* (Adrián Perea, 2017) plantea una obra metafórica que focaliza la decepción y el desencanto de las relaciones de pareja en una supuesta animadversión a los paraguas. Objeto protector bajo el que resguardarse, pero que finalmente no resulta fiable y además tiene fecha de caducidad.

El ensayo experimental

José Val del Omar, considerado el precursor de la experimentación en el cine español desde sus creaciones durante la década de los años treinta del pasado siglo, y el recientemente desaparecido Javier Aguirre, con su trabajo durante más de cinco décadas, atesoran dos importantes trayectorias a tener en cuenta dentro de esta opción ensayística.

Si el ensayo puede suponer una exploración de los límites y posibilidades que ofrece el lenguaje audiovisual, esta búsqueda expresiva se amplía cuando existe una evidente vocación experimental. Así sucede con creaciones como *Travelling* (Luis Rivera, 1972) o las animaciones de Rafael



Balerdi (*Homenaje a Tarzán*, 1969) y José Antonio Sistiaga (*Ere erera baleibu Izik subua aruaren*, 1968-1970) que, inspirándose en las propuestas creativas del canadiense Norman McLaren, pinta directamente sobre la película de celuloide. Dentro de esta tipología aparecen múltiples propuestas durante los últimos años: *Evacuación* (Colectivo Los Hijos, 2011), *Ensayo final para utopía* (Andrés Duque, 2012) o *El quinto elemento de Gaspar Hauser* (Alberto Gracia, 2013), entre otros.

Pal Altoviti '07 (Samuel Alarcón, Bárbara Fluxá, 2007) es una propuesta abierta a una activa participación de cada espectador en la construcción última del significado. La abstracción ausente de anclaje espacio-temporal, mediante un plano inicial que finalmente se muestra subacuático y una inquietante utilización del sonido, se plantea imaginar la situación del palacio italiano Altoviti colonizado por las aguas del río Tíber.

En *Walsed* (Alberte Pagán, 2014) el autor gallego propone una deconstrucción del clásico experimental *Vida fantástica* (Eugène Deslaw, 1957) reduciendo sus sesenta minutos de metraje a poco más de tres, tanto en sus imágenes como en la banda sonora. Igualmente, Pagán invierte las imágenes y comprime el sonido en dos canales, uno de ellos también invertido.

El ensayo socio-político

Mercado de futuros (Mercedes Álvarez, 2011) es un trabajo que habla sobre la crisis, entendida como deterioro de una situación, pero también como transformación radical del mundo (Imagen 6). La película observa eventos y distintos espacios de la ciudad de Barcelona: una feria inmobiliaria, un congreso sobre *management*, una oficina de *trading*, los restos de un piso que está siendo vaciado, un anciano que cuida un huerto junto a las vías del tren, unos jóvenes que practican *parkour*.

Mercado de futuros es una película contemplativa que ofrece al espectador espacio para observar y libertad para reflexionar sobre lo representado. Nos enfrenta a problemas y situaciones conocidos, pero el ritmo y organización de las imágenes permite ver aquello que los medios habitualmente no muestran y considerarlo desde una perspectiva reflexiva. En ocasiones las palabras guían la reflexión y otras veces asistimos a discursos o conversaciones cazados al vuelo que interactúan significativamente con lo mostrado en las imágenes. La película se plantea como una búsqueda, un ejercicio para confrontar la realidad a través de una senda cuyo trazado solo será descubierto al final del recorrido. Esos eventos y espacios aparentemente inconexos se configuran para el espectador como interrogantes que permiten ensayar no necesariamente una respuesta cerrada, pero sí líneas de pensamiento sobre una sociedad que parece más pendiente del futuro que del presente.

Las variaciones Guernica (Guillermo G. Peydró, 2012) es un ensayo que parte de la obra encargada a Picasso por el Gobierno de la República para



Imagen 7

el pabellón español de la Exposición Internacional de 1937. La película confronta fragmentos de *Guernica* con imágenes de visitantes del museo que miran el cuadro (Imagen 7), y con imágenes de archivo y audios extraídos en su mayoría de distintos programas informativos. De una u otra manera, todas las imágenes y audios seleccionados aluden a distintas formas de violencia que los poderes establecidos ejercen sobre la población civil: desde manifestaciones reprimidas por la policía en Santiago de Chile, Barcelona o El Cairo, hasta declaraciones o imágenes amenazantes de dictadores como Bashar-al-Assad o Gadafi, pasando por la conversación entre unos militares norteamericanos que atacan desde un helicóptero a civiles y reporteros en Irak. La reflexión se articula reordenando y contraponiendo imágenes que permiten al espectador revisar su pensamiento dando un nuevo sentido a significantes conocidos. La primera operación supone rescatar la obra de Picasso de su actual estatus como mercancía para consumo de turistas. Confrontar el cuadro con imágenes actuales nos permite recuperar para *Guernica* su sentido inicial como denuncia de la crueldad y brutalidad que las fuerzas franquistas ejercieron sobre la población civil. Dicha interacción consigue que esas imágenes y audios con-

temporáneos, al ser extraídos del flujo informativo cotidiano y puestos en contacto recíproco, adquieran un sentido que los rescata de la banalidad de ese flujo para ver en ellos una lógica destructiva que activa la conciencia del espectador. Este ensayo dibuja un posicionamiento estético y político creando al mismo tiempo un espacio dialógico que permite al espectador pensar libremente a partir del material que se le ofrece.

El ensayo histórico-memorístico

Como a menudo sucede con el ensayo, Guillermo G. Peydró parte en *La ciudad del trabajo* (2015) de un objeto preexistente, en este caso una obra arquitectónica (Imagen 8), para realizar una reflexión de carácter histórico-memorístico. No estamos ante un documental histórico tradicional, sino ante un ensayo que reflexiona sobre una realidad histórica posicionándose sobre ella. El punto de partida es la Universidad Laboral de Gijón, cuya construcción comienza en 1946 y dura diez años. La película muestra su evolución, sus espacios y sus actividades, intercalando en la banda de sonido reflexiones del cineasta, diálogos de películas de ficción o un audio del NO-DO. La Universidad Laboral, cuya idea inicial fue un orfanato para hijos de mineros, acabó siendo un proyecto arquitectónico de dimensiones colosales, a la altura de un régimen que necesitaba formar nuevos españoles. La interacción entre fragmentos de ficción y no ficción reflexiona sobre distintos aspectos del franquismo: el adoctrinamiento católico, la dignidad del trabajo, la educación como método de control social, el nacionalismo exacerbado que promueve la grandeza de España frente a lo foráneo. A través del montaje de imágenes y diálogos la película piensa, creando un amplio espacio in-



Imagen 8

terpretativo para que el espectador elabore su propia reflexión.

Otro planteamiento dentro de esta categoría, aunque incorporando mayor subjetividad y carga poética, es *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004). La autora regresa a su pueblo natal y observa el intervalo entre dos épocas, una que se desvanece, pero que todavía da destellos de vida, y otra en proceso de instalación. Esta indagación, que adopta un tono de diario íntimo, se basa en una mirada contemplativa que organiza su reflexión sobre dos temporalidades: una es la de la aldea y sus habi-

tantes (las estaciones, las actividades cotidianas, los recuerdos); la otra es el tiempo histórico que a cada paso emerge en el paisaje del pueblo (fósiles de dinosaurios, el dolmen, las ruinas romanas o la torre árabe). Estas temporalidades se superponen y entran en contacto, porque los habitantes del pueblo conviven con naturalidad con las huellas de otras civilizaciones sabiéndose a su vez parte de una civilización que desaparece (Imagen 9). Con un tono pausado y sin un guión cerrado, hay en la película una actitud de espera respetuosa a que las cosas sucedan, una mirada tranquila que sabe encontrar la belleza y la poesía en las personas y paisajes que retrata, dando como resultado un encuentro entre la subjetividad y un mundo cuyos límites temporales escapan a la memoria (Mínguez, 2012: 69).

Imagen 9



El ensayo sobre arte

En los propios títulos de *El jardín imaginario* (Guillermo G. Peydró, 2012) la película se presenta de manera expresa como film-ensayo y como película sobre arte. Comienza con un preludio epistolar cuyo tono y aroma nos recuerda al maestro francés del ensayo cinematográfico Chris Marker. Dicha introducción nos habla desde el jardín de esculturas que dejó Máximo Rojo en un pueblo

de Guadalajara (Imagen 10). Este conjunto escultórico representa el arte fuera del arte, el arte no constreñido por la cultura institucionalizada o por el mercado. Este ejemplo de *art brut* es solo el inicio de un viaje que nos llevará por la geografía parisina en busca de las huellas del ensayo y al encuentro de distintos artistas y espacios creativos. En este recorrido la película se piensa a sí misma y afirma su proximidad a la poesía y la música, revelándose como un aprendizaje intelectual y emocional que requiere una mirada propia.

Otro ejemplo de esta tipología es *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997). También es una película con una profunda autoconciencia, si bien su capacidad de autorreflexión se orienta a lo metacinematográfico. La película construye un enunciador muy marcado que reflexiona más con imágenes que con palabras demandando un espectador activo que debe conocer distintos códigos e intertextos. Este carácter dialógico propone una reflexión sobre el tiempo, sobre cómo la imagen pretende capturarlo y una cierta conciencia del cine como lenguaje en trance de desaparecer. Este tono crepuscular nos recuerda el carácter inevitablemente efímero del ser humano. *Tren de sombras* se mueve sin prejuicios entre la ficción y la no ficción, es una ficción disfrazada de docu-

mental. Esta transfiguración y el componente experimental de la película son muy convenientes para la reflexión que se propone.

4. EL ENSAYO AUDIOVISUAL COMO ESPACIO ABIERTO

La elaboración de la presente propuesta taxonómica conlleva una dificultad inherente a la propia naturaleza multiforme y difícilmente definible del ensayo audiovisual, con creaciones que presentan un alto nivel de hibridación y pueden situarse en los márgenes de varias categorías. Como posibles líneas de investigación futura podemos considerar nuevos géneros surgidos en el seno de las actuales prácticas digitales como es el caso del documental multimedia interactivo (Gifreu-Castells, 2011), con sus distintos soportes y plataformas, así como la posibilidad de narrativas transmedia en el ámbito de la no ficción (Gifreu-Castells, 2016).

El ensayo audiovisual conecta con otros movimientos culturales vinculados a las nuevas tecnologías y a los nuevos desarrollos expresivos del yo. Esta forma se enfrenta no tanto al método científico, sino a las estructuras de una academia con otros intereses y preocupaciones no estrictamente relacionados con las necesidades del conocimiento.

Imagen 10



El ensayo no impone a la realidad esquemas científicos prefijados, sino que la acepta en su complejidad incluso a costa de no ser capaz de comprenderla o abarcarla en su totalidad. Podríamos decir que el cine-ensayo es objetivo en la medida en que reconoce sin problema su propia subjetividad.

Como hemos visto, el ensayo audiovisual no se puede pensar como un conjunto de compartimentos estancos, sino que las categorías son espacios abiertos en los que se combinan características y tendencias en distintos grados. *Variaciones Guernica* es un ensayo político, pero parte de una obra artística y al mismo tiempo es cine de archivo que mediante el montaje resignifica las imágenes y nos permite verlas con otra mirada; *El cielo gira* es un ensayo histórico-memorístico, pero lo poético constituye su esencia expresiva. Igualmente, hemos categorizado *Tren de sombras* como cine sobre arte, pero también es un falso documental y a veces aparece etiquetado como experimental. Incluir una obra en una u otra variante tipológica exige, por tanto, identificar el elemento predominante. La tipología que proponemos aspira no a marcar fronteras inamovibles, sino a establecer una geografía de aspectos formales y temáticos en la que el ensayo se mueve con bastante libertad. Una cartografía de territorios conectados y a veces superpuestos que opera en torno a tres ejes de influencia: el sujeto, el lenguaje y el referente.

La preponderancia del sujeto abre distintas posibilidades según predomine el yo (diario, autobiografía, autorretrato, cuaderno de viaje), el yo/tú que da lugar a un esquema dialógico entre dos voces (la carta filmada) o la tercera persona que da paso a un ensayo de carácter testimonial. En la segunda opción es el lenguaje el que adquiere mayor relevancia, bien porque se reflexiona a través de la exploración o la innovación (experimental), bien porque se juega a la resignificación (cine de reciclaje, falso documental), bien porque se busca una expresión donde prevalece lo estético (ensayo poético). En la tercera opción sujeto y lenguaje no desaparecen, pero tienen una presencia más

discreta pues la reflexión pone en primer término al referente dando lugar a una amplia variedad de temas que se pueden sintetizar en tres ámbitos recurrentes: el ensayo socio-político, el ensayo histórico-memorístico y el ensayo sobre arte. Creemos, en definitiva, que un buen número de películas habitualmente etiquetadas como documentales pueden beneficiarse de un análisis más productivo y riguroso si son leídas a la luz de la tipología aquí presentada, ya que permite comprender mejor la naturaleza compleja de estas obras, así como la relación que establecen con el espectador. ■

NOTAS

- * Este artículo forma parte del proyecto de investigación titulado *El ensayo en el audiovisual español contemporáneo* (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.
- 1 El catálogo puede consultarse en: <https://cvc.cervantes.es/artes/cine/ensayo/catalogo.htm>
- 2 La correspondencia establecida entre José Luis Guerin y Jonas Mekas fue una iniciativa comisariada en 2011 por Jordi Balló para el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en el contexto de la exposición titulada *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas*. El intercambio epistolar entre Guerin y Mekas comprende un periodo de diecisiete meses para un total de nueve cartas.
- 3 Esta película fue escrita y dirigida por Basilio Martín Patino para Canal Sur Televisión en 1995 y formaba parte de *Andalucía: un siglo de fascinación*, una serie de siete capítulos sobre la identidad, historia y mitos de Andalucía.

REFERENCIAS

- Adorno, T. (1962). *El ensayo como forma. Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.
- Arredondo, M.^a S. (1988). Sobre el ensayo y sus antecedentes: *El hombre práctico* de Francisco Gutiérrez de los Ríos. 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 6-7, 167-174.
- Aullón de Haro, P. (1992). *Teoría del ensayo*. Madrid: Verbum.
- Català, J. M. (2005). Film-ensayo y vanguardia. En C. Torreiro y J. Cerdán (eds.), *Cine documental y vanguardia* (pp. 109-158). Madrid: Cátedra.
- Català, J. M. (2009). El documental melodramático de María Cañas. Ética y estética del collage. En S. García López y L. Gómez Vaquero (eds.), *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental* (pp. 301-330). Madrid: Ocho y medio.
- Català, J. M. (2014a). El cine y la hermenéutica del movimiento: retórica y tecnología. En J. M. Català (ed.), *El cine de pensamiento: formas de la imaginación tecno-estética* (pp. 21-66). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra y Universitat de València.
- Català, J. M. (2014b). *Estética del ensayo: la forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Universitat de València.
- Corrigan, T. (2011). *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Nueva York: Oxford University Press.
- Cruz, I. (2019). Tendencias ensayísticas en el audiovisual español contemporáneo. En N. Mínguez (ed.), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (pp. 75-89). Barcelona: Gedisa.
- Cruz, I. (2021). Del ensayo literario al ensayo audiovisual: correspondencia y estrategias. *Arbor*, 197(801), a611. <https://doi.org/10.3989/arbor.2021.801001>
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca de Juárez: Ediciones Ve.
- García Martínez, A. N. (2006). La imagen que piensa: hacia una definición del ensayo audiovisual. *Comunicación y sociedad*, 19(2), 75-106.
- Gifreu-Castells, A. (2011). El documental multimedia interactivo como discurso de la no ficción interactiva. Por una propuesta de definición y categorización del nuevo género emergente. *Hipertext.net: Revista Académica sobre Documentación Digital y Comunicación Interactiva*, 9. Recuperado de <http://arxiu-web.upf.edu/hipertextnet/numero-9/documental-multimedia.html>
- Gifreu-Castells, A. (2016). El ámbito de la no ficción interactiva y transmedia. Aproximación a cuatro formas de expresión narrativa. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 32(9), 871-89.
- Gómez Martínez, J. L. (1981). *Teoría del ensayo*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Luckács, G. (1975). Sobre la esencia y forma del ensayo. En *El alma y las formas. La teoría de la novela* (pp. 15-39). Barcelona: Grijalbo.
- Mínguez, N. (2012). Pensar con imágenes: tres ensayos cinematográficos. *Revista de Occidente*, 371, 63-82.
- Mínguez, N. (2019). El ensayo epistolar: la correspondencia fílmica entre Erice y Kiarostami. En N. Mínguez (ed.), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (pp. 155-172). Barcelona: Gedisa.
- Mínguez, N., Manzano-Espinosa, C. (2020). El ensayo en el audiovisual español contemporáneo: definición, producción y tendencias. *Communication and Society*, 33(3), 17-32. <https://doi.org/10.15581/003.33.3.17-32>
- Monterrubio, L. (2018). *De un cine epistolar. La presencia de la misiva en el cine francés moderno y contemporáneo*. Santander: Shangrila.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Peydró, G. (2019). Formas de pensar en imágenes: el cine-ensayo como laboratorio y como brújula. En N. Mínguez (Ed.), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (pp. 211-225). Madrid: Gedisa.
- Rascaroli, L. (2009). *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*. Londres: Wallflower Press.
- Torné, G. (2016). Introducción. El ensayo de su tiempo. En G. Torné (Ed.), *Ensayos: diario de Italia. Correspondencias, efemérides y sentencias* (pp. 9-17). Barcelona: Penguin Clásicos.
- Violi, P. (1987). La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar. *Revista de Occidente*, 68, 87-99.
- Weinrichter, A. (2007). El concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo* (pp. 18-49). Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

VARIANTES TIPOLÓGICAS DEL ENSAYO AUDIOVISUAL ESPAÑOL

Resumen

Partiendo de una revisión que repasa las raíces literarias del ensayo y del análisis de doscientas obras representativas, el presente artículo propone el establecimiento de una tipología aplicada al estudio del ensayo audiovisual español, mediante la identificación de aquellas variables que trazan una geografía de los aspectos formales y temáticos que mejor lo definen. De este modo, se demuestra su operatividad en torno a tres grandes ejes de influencia que permiten diferentes grados y niveles de plasmación: el sujeto, el lenguaje y el referente. El predominio del sujeto da lugar a variantes como el diario, la carta filmada o el ensayo testimonial. En la segunda opción adquiere preponderancia el lenguaje dando lugar al ensayo poético, de reciclaje, experimental y al falso documental. Por último, cuando la reflexión pone en primer término al referente, surgen el ensayo sobre arte, el socio-político o el histórico-memorstico.

Palabras clave

Ensayo audiovisual; cine-ensayo; no ficción; taxonomía; géneros.

Autores

Norberto Mínguez Arranz es Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid. Contacto: norberto@ucm.es

Alberto Fernández Hoya es Profesor Ayudante Doctor en la URJC (Madrid). Contacto: alberto.fernandezh@urjc.es

Referencia de este artículo

Mínguez-Arranz, N., Fernández Hoya, A. (2022). Variantes tipológicas del ensayo audiovisual español. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 211-226.

TYPOLOGICAL VARIATION IN SPANISH AUDIOVISUAL ESSAY

Abstract

Taking as a starting point a review of the literary roots of the essay and an analysis of two hundred representative Spanish essay-films, this article proposes the establishment of a typology in order to study the Spanish audiovisual essay by identifying those variables that draw a geography of formal and thematic aspects that best define it. In this way, the typology proves its operability around three main areas of influence that allow different degrees and levels of expression: subject, language and referent. The predominance of the subject gives rise to the diary, the film-letter or the testimonial essay. In the second option, it is language that acquires preponderance through poetic essays, found footage films, experimental essays or documentary fakes. In the third option, the reflection puts the referent at the front, giving rise to the essay on art, the socio-political essay or the historical-memorial essay.

Key words

Audiovisual Essay; Essay film; Non-Fiction; Taxonomy; Genres.

Authors

Norberto Mínguez Arranz is Professor of Audiovisual Communication at Universidad Complutense de Madrid. Contact: norberto@ucm.es

Alberto Fernández Hoya is Assistant Professor at URJC (Madrid). Contact: alberto.fernandezh@urjc.es

Article reference

Mínguez-Arranz, N., Fernández Hoya, A. (2022). Typological Variation in Spanish Audiovisual Essay. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 211-226.

recibido/received: 21.10.2021 | aceptado/accepted: 05.04.2022

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com