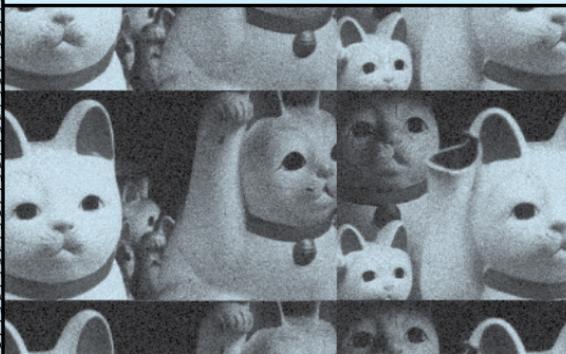


# Ext.10

## Geografías humanas



**Ext.** es una colección de fanzines sobre actividades realizadas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid dentro de los programas coordinados por el Vicedecanato de Extensión Universitaria.

**Geografías Humanas** es un programa centrado en el cine-ensayo o documental de creación en el que se combinan visionados de películas con charlas de sus autores y distintos especialistas. La edición actual de 2013 es la tercera, y está centrada en el análisis del papel que juega el audiovisual como medio aplicado al conocimiento del otro, proponiendo una agenda que reúne películas documentales construidas como pequeñas visiones de lo ajeno en las que se confrontan temas relacionados no sólo con la distancia, sino con las diferencias culturales, la traducción o los conflictos autóctonos. En todas ellas se ponen en marcha estrategias específicamente audiovisuales para la comprensión y aproximación a lugares ajenos, culturas o personas.





**GEOGRAFÍAS HUMANAS  
UN CICLO DE CINE-ENSAYO**

Ext.10 Geografías humanas  
Un ciclo de cine-ensayo

Programa Acciones Complementarias 2011

**PROYECTO Y COORDINACIÓN:**

Javier Ramírez  
Helena Grande

**POR EL CICLO HAN PASADO:**

Juan Millares Alonso, Fernando Baños Fidalgo,  
Aurora Fernández Polanco, Javier Mateo,  
Natalia Ruiz, Sergio Oksman, Guillermo G.  
Peydró, Sara Pedraz, Los Hijos, Basilio Martín  
Patino, Sandra Schäfer, José Carmelo Lisón e  
Isabel María López Campos.

**EDICIÓN, DISEÑO Y MAQUETACIÓN:**

Helena Grande

**TEXTOS**

Fernando Baños Fidalgo  
Juan Millares Alonso  
Helena Grande

**CONTACTO**

cine.ensayo@gmail.com

**WEB:**

-bellasartes.ucm.es/geografias-humanas  
-cine-ensayo.tumblr.com

Ext.

**EQUIPO DE EDICIÓN EXTENSIÓN**

UNIVERSITARIA BBAA- UCM:

Selina Blasco, Lila Insúa, Alejandro Simón  
y Margarita García

**DISEÑO DE PORTADA:**

Margarita García

**CONTACTO:**

bellasartes.ucm.es/extension  
extensionbellasartes.wordpress.com  
facebook.com/bellasartesmadrid  
twitter.com/bellasartesUCM  
vimeo.com/extensionbellasartes

ISSN: 2255-243X

Depósito legal: M-41841-2012



Las imágenes y textos contenidos en esta publicación están bajo la licencia Creative Commons.

## ÍNDICE

Geografías Humanas. Un ciclo de cine-ensayo 4

Un deseo llamado caos o contingencia 10

Sobre el origen y la definición del  
cine-ensayo como género 18

Una propuesta de análisis del  
cine-ensayo como *entre* 26

Pere Portabella en la Facultad  
de Bellas Artes 32

Westinghouse Girls.  
Notas para un proyecto de cine-ensayo 34

Créditos 42

## Geografías Humanas. Un ciclo de cine-ensayo

*Geografías Humanas* nace en 2011 como un ciclo cinematográfico sobre cine-ensayo o documental de creación. Nos centramos en este “género” porque consideramos que es una práctica audiovisual que está cobrando cada vez mayor relevancia y que abre el audiovisual a nuevas perspectivas comunicativas. El cine-ensayo responde a nuevos formatos narrativos, productivos y estéticos. Es un sistema de montaje de proposiciones cercano al trabajo del antropólogo cuyo fin no es contar historias sino generar conocimiento, como dijo Jean-Luc Godard.

Las películas programadas versan sobre el análisis de los comportamientos de ciertos grupos sociales a raíz de un acontecimiento histórico, cultural o tecnológico, como retratos sociales que describen contextos, modos de ver y actuar en sociedad.

El cine-ensayo no responde a los mecanismos habituales del cine convencional (ficción o documental) sino que plantea una nueva mirada sobre las imágenes y los acontecimientos. Esta tendencia supone



la relectura de los modos de actuar de las imágenes, de ensayar con las imágenes y pensar con ellas más allá de lo que representan. El cine-ensayo, con la dificultad que implica catalogarlo como género, se encuentra a caballo entre el documental, el video arte o el cine colaborativo, y muy próximo al ensayo literario.

*Geografías Humanas* cuenta con tres ediciones en las que se ha trabajado sobre diversos temas y autores. Sus dos primeras ediciones giraron en torno a la problemática definición del cine-ensayo, su constitución como género y su desarrollo a lo largo de la historia del cine. Con ello se pretendió dar algunas claves para entender el origen de este género inclasificable y plantear su relación con otros formatos audiovisuales (cine experimental, documental o video arte).

En el primer año (2011) se hizo una amplia muestra de algunas de las películas más significativas: *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker; *Nuit et Brouillard* (1955) de Alain Resnais; *Las Hurdes/ Tierra sin pan*



(1933) de Luis Buñuel; *Vermischte Nachrichten* (1986) de Alexander Kluge & Beate Mainka-Jellinghaus; *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989) de Harun Farocki; *Histoire(s) du cinema. 2A: Sólo el cine* (1997) de J-L Godard; y *Scénario du film passion* (1982) de J-L Godard. Cerrando con una emocionante sesión con dos invitados muy especiales donde se discutió sobre su trabajo como ensayistas audiovisuales: *El Pabellón alemán* (2010) de Juan Millares; y *Notes on the other* (2009) de Sergio Oksman.

En 2012, la segunda edición de *Geografías Humanas*, se enfocó la mirada hacia las iniciativas que se han desarrollado en España en los últimos años. Pudimos disfrutar de *Espace et flânerie. Temps et photographie* (2010) y *L'année dernière à Montréal* (2012) de Guillermo G. Peydró; *Los materiales* (2009) y *El sol en el sol del membrillo* (2008) de Los Hijos; *Queridísimos verdugos* (1973) de Basilio Martín Patino; y fragmentos de otras producciones nacionales. Además en todas las sesiones contamos con la presencia de sus autores y pudimos conversar con ellos sobre su trabajo.



*Geografías Humanas III* (2013), aún en curso, se acerca, con la colaboración de *La Casa Velázquez* de Madrid y el grupo de investigación *Subtramas*, al documental antropológico y a propuestas documentales donde se evidencia el acercamiento al otro como tema relevante en la producción audiovisual. Al equipo inicial formado por Helena Grande y Javier Ramírez se suma la documentalista francesa Vanessa Rouselot.

Con el interés de analizar qué papel juega el audiovisual como medio aplicado al conocimiento del otro, proponemos una agenda que reúne películas documentales construidas como pequeñas visiones de lo ajeno, donde se confrontan los temas relacionados no sólo con la distancia sino con las diferencias culturales, la traducción, los conflictos autóctonos, etc. y en las que se ponen en marcha estrategias específicamente audiovisuales para la comprensión y aproximación a lugares ajenos, culturas o personas.







## Un deseo llamado caos o contingencia\*

JOHNNY: ¿A cuántos hombres has olvidado?

VIENNA: A tantos como mujeres tú, me imagino.

JOHNNY: No te vayas.

VIENNA: Pero si no me he movido.

JOHNNY: Dime algo bonito.

VIENNA: Claro, ¿qué deseas oír?

JOHNNY: Miénteme. Dime que me has esperado estos cinco años. Dímelo.

VIENNA: Todos estos años te he esperado.

JOHNNY: Y que habrías muerto si no hubiese venido.

VIENNA: Habría muerto si tú no hubieras venido.

JOHNNY: Y que todavía me quieres como yo te quiero a ti.

VIENNA: Te quiero como tú me quieres a mí.

JOHNNY: Gracias.

*(Johnny Guitar, Nicholas Ray, 1954)*

“La medida objetiva no es la verificación de tesis sentadas mediante su examen o comprobación repetida, sino la experiencia humana individual (...). Ella da relieve a sus observaciones, confirmándolas o refutándolas en el recuerdo” (Theodor W. Adorno).

“El discurso del ensayo es únicamente personal y en consecuencia no-disciplinar (aunque no necesariamente indisciplinar). Sus pretensiones de trascendencia no recaen en la búsqueda de un lugar organizado, un cuerpo interpersonal de conocimiento” (Graham Good).



“la obra cinematográfica es una máquina para la investigación, una modalidad de conocimiento” (Jean-Luc Godard).

“La palabra que importa aquí es “ensayo”, entendida en el mismo sentido que en literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta.” (André Bazin)

“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 solo sentido, sino que los momentos se entretajan como los hilos de una tapicería. La fecundidad del pensamiento depende de la densidad de esa intrincación” (Theodor W. Adorno).

“El cine ensayo es un campo abierto de experimentación, situado en el “cruce de caminos” de la ficción, no ficción y el cine experimental” (Laura Rascaroli).

El ensayo tiene una forma estética independiente cuyo medio son “los conceptos y la aspiración a la verdad” (Theodor W. Adorno).

“... no es un género, pues lucha por librarse de toda restricción formal, conceptual y social” (Nora M. Alter).

“el cine-ensayo nace de la confluencia entre el cine documental (el registro de lo real) y el cine experimental (el laboratorio de la imagen)” (Miguel Alfonso Bouhaben).

“el ensayo se sitúa en algún lugar entre el video documental y el video arte. (...) Para un documental son (los video ensayos) demasiado experimentales, autorreflexivos y subjetivos, y para el video arte destacan por estar comprometidos socialmente o por ser explícitamente políticos” (Ursula Biedman).

\* Tomamos el título de Fernando Bayón, que en su texto “Histoire(s) du cinéma. El capitalismo como patología de la memoria”, nos dice: “Y si el cine alguna vez respondió a la vocación del pensamiento, lo posmoderno, como recuerda Jameson, no comparte ni mucho menos esta vocación trans-estética por la cual el arte quisiera reemplazar a la propia filosofía, pues en lo posmoderno renace la vocación contraria, “quizás más antigua y precapitalista, de decoración y ornamento”, una amortización de la incoherencia bajo la especie de la jouissance, un deleitarse en finales abiertos, un deseo llamado caos o contingencia” (Jean-Luc Godard).



# CINEMA

"su negatividad es su mayor riqueza: no ficción = no definición. Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión. Para habitar y poblar esa tierra de nadie, esa zona auroral entre la narración y el discurso, entre la Historia y la biografía singular y subjetiva" (Antoni Weinrichter).

"El cine-ensayo subvierte el 'aura de control' que ejercía el documental tradicional, plantea dudas... esto no quiere decir que el discurso sea siempre ambiguo, aunque a veces lo pueda resultar, sino que es reflexivo no tajante". (Paul Arthur).

"... no hay contradicción entre el impulso documental elemental, el deseo de preservación, y la exploración de la subjetividad: de hecho esta es la obsesión que marca el trabajo ensayístico" (Michel Renov).

"... una forma de pensar sobre el cine-ensayo es como el lugar de encuentro del documental, la vanguardia y los impulsos artísticos del cine" (Paul Arthur).

"el ensayo y el film ensayo no crean nuevas formas de experimentación, realismo o narrativa; ellos repensan las ya existentes como un diálogo de ideas" (Timothy Corrigan).

"... para Lyotard "el ensayo (...) es posmoderno, mientras el fragmento es moderno". Es un "genero de lo ausente", en el cual "no hay verdad, sólo truth-making" (Jean Francois Lyotard)

"La configuración es un campo de fuerza como, en general, bajo la mirada del ensayo toda formación espiritual tiene que convertirse en campo de fuerza" (Theodor W. Adorno).

“Nosotros consideramos que esta idea, estas significaciones, que el cine mudo intentaba hacer nacer mediante una asociación simbólica, existen en la propia imagen, en el desarrollo del film, en cada gesto de los personajes, en cada una de sus palabras, en los movimientos de cámara que unen entre sí los objetos y a los personajes con los objetos. Cualquier pensamiento, al igual que cualquier sentimiento, es una relación entre un ser humano y otro ser humano, o determinados objetos que forman parte de su universo. Al explicitar estas relaciones, y trazar su huella tangible, el cine puede convertirse realmente en el lugar de expresión de un pensamiento” (Alexandre Astruc).

“... esta Mimesis según la cual la imagen y lo real ya no se encuentran en una relación cara a cara, como dos estados ontológicos muy distintos y cuya diferencia permitiría estructurar el discernimiento, sino que se encuentran en una relación de ecos, de comensalismo, de parasitismo, de simbiosis y de intercambios permanentes” (Nicole Brenez).

“la necesidad de crear un trabajo con una estructura fluida, la cual por una parte es capaz de reflejar la visión socio-política Marxista de la sociedad... y por otra, lo que Eco, refiriéndose al teatro de Brecht llama pedagogía revolucionaria” (Pier Paolo Pasolini).

“Habiendo abusado a menudo en el pasado del poder del comentario orientativo, he intentado por una vez devolver al espectador, por medio del montaje, su propio comentario, es decir, su propio poder” (Chris Marker).

“No es en absoluto un documental; es un ensayo, un ensayo personal. Está dentro de una línea periodística; soy yo mismo proyectado sobre un tema dado: Lollobrigida y no lo que es ella en realidad; y es más personal incluso que un punto de vista, es verdaderamente un ensayo” (Orson Welles)

“¿Por qué hago esta película, por qué la hago de esta manera? (...) planteo continuamente esta pregunta. Me contemplo filmando y se me oye pensar. En resumen, no es una película, es un ensayo de película que se presenta como tal. (...) No es una historia; quiere ser un documento” (Jean-Luc Godard)

“Mi ambición era la de inventar un nuevo género: un film que fuera un ensayo poético-ideológico” (Pier Paolo Pasolini).

“Escribir es trabajar, ser trabajado; (en) el entre, cuestionar (y dejarse cuestionar) el proceso del mismo y del otro sin el que nada está vivo; deshacer el trabajo de la muerte, deseando el conjunto de uno-con-el-otro, dinamizado al infinito por un incesante intercambio [...] Recorrido multiplicador de miles de transformaciones” (Hélène Cixous).

“En el cine ‘moderno’ (Deleuze) la imagen visual no es como la imagen ‘leída’ de Eisenstein que a través de la música es dirigida en una dirección (...) sino una imagen que implica una nueva lectura de las cosas mientras que el acto de la palabra se convierte en una imagen acústica autónoma. La imagen ‘arqueológica’ es leída y vista al mismo tiempo en la medida en que rompe el encadenamiento de la forma narrativa clásica que pretendía realizarse ella misma o mejor: para ella misma. La lectura se convierte en una función del ojo, una ‘percepción de la percepción’ que no alcanza la percepción salvo a través de su opuesto: imaginación, memoria, saber. Esta lectura, este ‘re-encadenamiento’, este cambio de la imagen es definido por Deleuze como una nueva analítica de la imagen” (Christa Blümlinger).

“... «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». (...) si es verdad que el pensamiento depende de un choque que lo hace



nacer (el nervio, la médula), el pensamiento no puede pensar más que una sola cosa, «el hecho de que no pensamos todavía», (...) lo que fuerza a pensar es «el impoder del pensamiento», la figura de nada, la inexistencia de un todo que podría ser pensado” (Gilles Deleuze).

“... expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia, y, ciertamente, no por el juego de las imágenes, sino por algo más imponderable que nos restituye con su materia directa, sin interposiciones ni representaciones” (Antonin Artaud).

“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 trastorno fundamental y al mundo una suspensión que contradicen toda percepción natural. Lo que así 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” (Gilles Deleuze).





7

AMMA  
(BORN 1887)



8



la influencia del



11



porvenir sobre el pasado



9

12



## Sobre el origen y la definición del cine-ensayo como género

Por Helena Grande

Aunque la primera mención que pone en evidencia una cierta relación entre el ensayo y el cine se remonta a 1927 cuando Sergei Eisenstein planificaba su nunca realizada ilustración de El Capital de Karl Marx y mencionaba en sus escritos que se trataría de un ensayo<sup>1</sup>, no es hasta 1940 cuando aparece un escrito dedicado exclusivamente al ensayo en el cine. Nos referimos al artículo de Hans Richter *El ensayo filmico: una nueva forma de la película documental*. En este artículo hace una defensa del ensayo frente al documental convencional. Según Richter, éste último sólo ofrece intereses públicos (defensa nacional, trabajo, correos, paisaje popular...) y utiliza el medio con el único fin de lograr una ilustración convincente. Sin embargo, para Richter hay ciertos temas que no pueden ser tratados desde esta perspectiva. El ensayo “implica un tratamiento de temas difíciles de una forma comprensible para todos, es un esfuerzo por hacer visible el mundo invisible de los conceptos, los pensamientos y las ideas, el cine ensayo puede echar mano de una reserva de medios expresivos mucho más grande que la del puro cine documental”<sup>2</sup>. También el ensayo *Nacimiento de una nueva vanguardia: la «caméra-stylo»* de Alexander Astruc es uno de los textos fundadores de lo que se entenderá por cine ensayo. En este texto Astruc define el cine como un lenguaje semejante a la escritura, donde el autor de la película lo que haría es escribir con la cámara desde un punto de vista personal. A partir de los años cuarenta ya se empieza a hablar de un cine que expresa el pensamiento y que va más allá del fenómeno de registrar lo que sucede ante la cámara. El grupo de cineastas más influyentes en este sentido fue el conocido como Rive Gauche, más tarde denominado el Grupo de los Treinta, en el que estaban Alain Resnais, Agnès Vardá y Chris Marker. Estos directores pertenecen a una generación anterior a la Nouvelle Vague y fueron definidos como los herederos de “una preocupación apasionada por los problemas sociales y políticos y la convicción de que esos problemas tenían su lugar en el ámbito del arte”<sup>3</sup>.

Según Laura Rascaroli, además de la Rive Gauche, la Nouvelle Vague y las nuevas políticas de autor que tuvieron lugar en Francia generaron el ambiente propicio para la emergencia del ensayo filmico. Pierre Sorlin apunta que en los años 40, durante el Régimen de Vichy, se impulsó la producción de documentales y Catherin Lupton observa que en la década de los cincuenta, en Francia había sistemas de becas llevados a cabo por Anatole Dauman (Argos Films) y Pierre Braunberger (Les Films de la Pléiade), que hizo que aumentara la producción audiovisual en el país. Unido a este ambiente de

1. RASCAROLI, Laura. *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. Columbia University Press: Wallflower, (2009). P. 24.

2. RICHTER, Hans. “El ensayo filmico: una nueva forma de la película documental”. En: WEINRICHTER, Antonio (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra: Punto de Vista. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2007. pp.186-189. Publicado originalmente en *Baseler Nationalzeitung* (suplemento), el 25 de abril de 1940. P. 188

3. PEYDRÓ G., Guillermo. “La piel bajo las máscaras. Arte, política y ensayo en Les statues meurent aussi”. En: *Actas del XVIII Congreso Español de Historia del Arte (CEHA), USC, 2010*, pp. 2291-2303. P. 2192.

producción estaba también la naciente tradición del cine club, donde se gestaron algunos intelectuales y grupos de apasionados por el cine. Los cine clubs no sólo eran un lugar para ver películas sino para conversar sobre ellas y sobre cine en general. Podríamos decir que el cine-ensayo se gesta en este ambiente donde el cine no se considera sólo como una manera de entretenimiento sino como un lenguaje que fomenta el pensamiento crítico o, como para algunos directores de la Nouvelle Vague, una forma de activismo político<sup>4</sup>.

Sin embargo, no es hasta 1958 cuando se escribe el texto más relevante de los inicios del cine ensayo. Se trata de *Chris Marker. Lettre de Sibérie* de André Bazin, donde se retoma la expresión un punto de vista documentado, utilizada por Jean Vigo para describir su *A propósito de Niza* (1930), para calificar el film de Marker como ensayo. En este artículo se plantea la idea de montaje horizontal, es decir, que el texto está por encima de las imágenes en el montaje. Idea que marcará una de las tradiciones teóricas de este género. En definitiva, Bazin lo que hizo con este texto fue plantear uno de los temas clave del cine ensayo: la reelaboración de las relaciones entre imagen y texto e imagen y voz.

No existe un origen definido del cine-ensayo, las referencias que hemos citado hasta aquí han sido recopiladas por teóricos e historiadores del cine contemporáneo. Aunque en la literatura generada en

---

4. Muchos directores de este movimiento consideraron que la subversión de los aspectos formales era una forma de acción política en la medida que se oponían al cine convencional.





los últimos años<sup>5</sup> se trata de reconstruir la genealogía y de dar una definición de cine-ensayo como “género”, formato o tendencia audiovisual, no existe acuerdo tácito sobre ninguna de estas cuestiones. Unos autores (Luis Miranda) ligan el surgimiento del cine-ensayo a la historiografía del cine experimental, otros a la del cine documental del que el cine-ensayo surgiría como una rama. Algunos realizan una lectura del cine ensayo en paralelo a la tradición filosófico-literaria, como Timothy Corrigan. Angel Quintana o Karl Sierek, siguiendo las ideas que formuló por primera vez André Bazin, como hemos visto antes, también se centran en la nueva relación entre imagen y palabra. O Phillip Lopate que, ante todo, defiende que el film ensayo es textual y que sin texto no hay ensayo. También hay que mencionar el libro *Stuff it: The Video Essay in the Digital Age* (2003), donde se “considera el video-ensayo como una fusión o un puente entre arte, teoría y crítica práctica”<sup>6</sup>. En esta publicación se incluyen los video ensayistas que, influidos por el impulso documentalista que habría fomentado el uso del video, un equipo técnico que facilitaba la producción audiovisual más autónoma, harían del ensayo audiovisual un formato cercano al video arte y el audiovisual que encontramos en los museos. A pesar de no existir ni origen ni acuerdo en la definición de la categoría cine-ensayo, las características que, de forma muy general, se suelen atribuir pueden quedar resumidas en:

---

5. El último libro publicado sobre el tema fue en el año 2011: CORRIGAN, Timothy. *The Essay Film*. From Montaigne, after Marker. USA: Oxford University Press, 2011.

6. WEINRICHTER, Antonio (ed.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra: Punto de Vista. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, (2007). P. 45.

-Narración no lineal y fragmentada, de tono reflexivo/autoreflexivo y con una amplia gama de referencias o citas que, en ocasiones, se encuentran fuera de campo. “Es un texto que no puede ser sometido al canon imperante”<sup>7</sup>.

-Apropiación de todo tipo de materiales (visuales, de audio, de la literatura, de la ficción, documentos fotográficos, etc.) que el autor considere necesarios para la construcción de su argumentación o, en algunos casos, para la construcción de una estética experimental. Las imágenes documentales, por lo general, son resignificadas por medio del punto de vista del autor; una lectura subjetiva de una imagen “objetiva”.

-El cine-ensayo habitualmente tiene texto en forma de audio, subtítulos o intertítulos. Por lo general suele crear relaciones novedosas entre el texto y la imagen, de ahí que hablemos de reescritura de las imágenes, por ejemplo.

Los festivales y ciclos de cine documental convencional son otro de los ámbitos clave desde los que se ha intentado aclarar la terminología cine-ensayo. Entre los intentos más llamativos, pero poco fructuosos, por bautizar esta tendencia se encuentran el ciclo de cine *Le film-essai: x d'un genre*, organizado por Sylvie Astric en el año 2000 en el Centre Pompidou, donde se proyectaron películas de Resnais, Maker, H. Jennings o Jean-Luc Godard. Otra tentativa fue el simposio organizado por Ursula Biemann en 2002 en Zürich, *Stuff it* (del que proviene la publicación homónima antes mencionada, con edición a cargo de Ursula Biemann), en el que se habló de video-ensayo y en el que se proyectaron obras como las de Johan Grimonprez, Rea Tajiri o Birgit Hen. En 2005 tuvo lugar *Le essai film* un festival organizado por Côte Court Pantin, en el que se proyectó tal gama de video ensayos que, según Weinrichter, abrió mayor confusión sobre el término. El Festival *Punto de Vista, festival de cine documental de Navarra*, en la edición de 2007, organizó una sección llamada “La forma que piensa”, comisariada por Weinrichter, dedicada al cine ensayo. Tras ella se publica el único compendio de textos en español dedicado por completo al cine-ensayo.

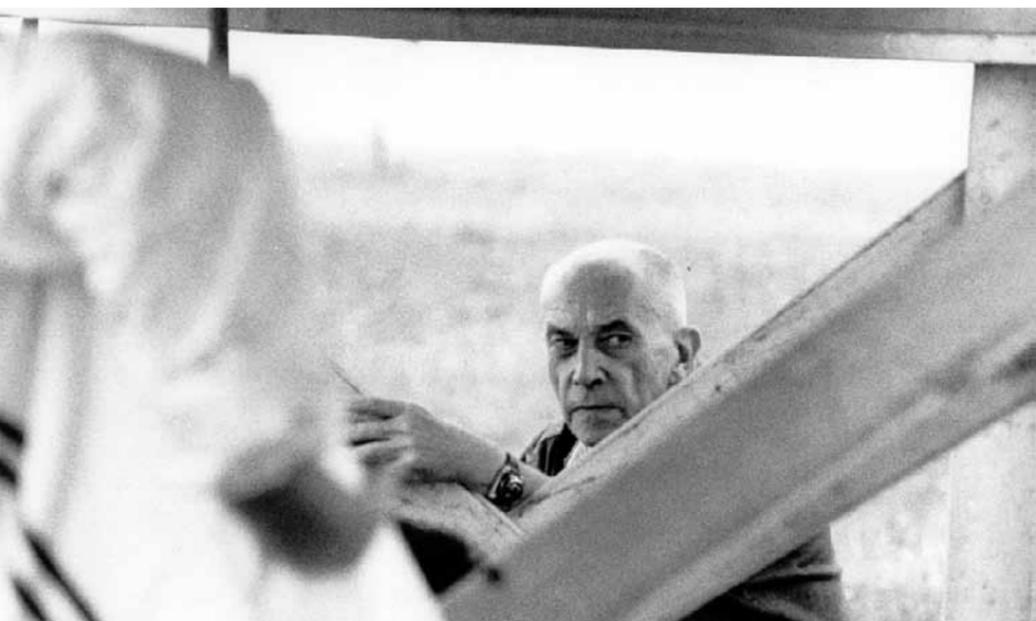
El cine-ensayo o, más bien, los cine-ensayistas también participan y han participado en diversos proyectos curatoriales, lo que ha contribuido a formar una imagen más del cine-ensayo pero esta vez en el ámbito de la institución museo. Esto demuestra que el ensayo audiovisual es un formato fuera de la industria del cine comercial y, en ocasiones, mucho más cercano a formatos que funcionan a

---

7. BOUHABEN, Miguel Alfonso. Entre la filosofía de Deleuze y el cine de Godard: introducción a una topología diferencial de las imágenes y los conceptos. Tesis doctoral dirigida por Gonzalo Abril Curto. Facultad de Ciencias de la Información de la UCM, (2011). P. 662. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/12083/>

modo de exposición. Entre las exposiciones que han marcado la entrada del film ensayo en el museo podemos contar muestras como *[based upon] True Stories*, en el Witte de With (24 de enero - 30 de marzo, 2003), dentro del *Festival de Cine de Rotterdam* y del *Festival Internacional de Cine Documental de Marsella*; *It is hard to Touch the Real*, en la Kunstverein de Munich (16 de octubre - 6 de noviembre, 2004); *Making History: Art and Documentary in Britain from 1929 to Now* que acogió la Tate Liverpool (3 de febrero - 23 de abril, 2006). Sin olvidar que el ensayista por excelencia, Chris Marker, ya participó en el museo con su obra *Immemory One* en 1997 en el Centro Pompidou de París. Lo cual plantea también otra de las vertientes de lo ensayístico como el cine cerca del formato video arte.

Los paradigmas de autor del ensayo audiovisual son muy variados y, en algunos casos, confunden la definición de cine-ensayo. Podemos decir que el paradigma por excelencia es Chris Marker y que, a partir de él, se va vinculando a otros autores con éste término. La variedad de autores oscila entre aquellos cuyo trabajo es difícil de clasificar y el de otros que, tratando distintos géneros cinematográficos, han hecho películas que encajan en estos términos. Son el caso, muy específico, de Luis Buñuel y *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932), Michael Moore y su *Roger and me* (1989) o Wim Wenders y *Tokyo Ga* (1985). Casos en los que únicamente se ha dado una película de ensayo en toda la filmografía del autor y suele ser un documental que se saltan las normas del cine documental que se había practicado hasta la fecha, a veces, realizando una mezcla entre documental y protesta, claramente marcado por el punto de vista del autor. En el ámbito francés, ya hemos visto que existe una cierta genealogía del



género a través de autores como Alain Resnais, Jean-Luc Godard o Agnes Vardá. En la cinematografía alemana encontramos a Alexander Kluge y Harun Farocki, que por su forma analítica de trabajar el documental también plantean un formato audiovisual ensayístico. Sin olvidar a Hito Steyerl que puede ser considerada una de las cine-ensayistas actuales más relevante. También se incluyen cineastas cercanos al cine experimental como directores de ensayos filmicos, entre ellos: Jonas Mekas, Craig Baldwin o Abigail Child. Desde el ámbito español, hay ciertos directores que se comienzan a agrupar bajo la denominación cine-ensayo como José Luis Guerín, Isaki Lacuesta, Los hijos o Mercedes Álvarez. De modo que ante un panorama de autores tan amplio y tan diferente, el concepto de cine-ensayo resulta usado indiscriminadamente y eso hace que sea bastante complejo de definir.

El concepto cine-ensayo es una especie de cajón de sastre de la posmodernidad, pues como concepto no tiene ni siquiera una definición concreta sino que varía con cada caso y con cada autor. Lo que encontramos ante este estado de la cuestión del cine-ensayo es que se expande en muchas direcciones y que no tiene unas características concretas. En todas las publicaciones y festivales de cine o sus catálogos, siempre y antes de comenzar a teorizar sobre el término se justifica la ingravidez del mismo. Incluso en algunos casos el tema es buscar su definición. Por tanto creemos que se hace necesario buscar nuevas vías que justifiquen su carácter indefinido y no lo vinculen a una tradición cinematográfica en concreto sino que se base en las figuras que lo caracterizan.





Del contraste de los objetos y de los gestos se deducen verdaderas situaciones psíquicas entre las cuales, bloqueado, el pensamiento busca una sutil salida, Antonin Artaud.

## Una propuesta de análisis del cine-ensayo como *entre*\*

Por Helena Grande

La idea de explorar aquello que ocurre en los intersticios y en los nexos de las imágenes surge no sólo de los textos en torno al cine-ensayo, sino de la primera escena de la película *Sans soleil* (1983), cuando tras la imagen de tres niños en Islandia en 1965, la carta de Sandor Krasna dice al respecto: *Tendré que ponerla sola al principio de una película con un largo trozo de cinta negra. Si no se ve la felicidad en la imagen al menos se verá el negro*. Esta escena nos viene a decir algo así como que si ya no hay nada que podamos asociar a la imagen de la felicidad habrá que mostrar los intervalos o los intersticios entre las imágenes, convirtiéndose ésta en un intervalo más. Allí al menos se podrá imaginar, recordar o inventar otra imagen. En el *entre* tiene lugar lo diverso y lo ambiguo que despierta nuestra necesidad de descifrar o adivinar aquello que, aparentemente, no tiene ningún significado. Idea clave que fundamenta la importancia del *entre* como figura. Las figuras del *entre* son las que permiten pensar que lo que está *entre* puede tener un significado, aunque sea indeterminado o ambiguo, al tiempo que abren las posibilidades de conexión a la multiplicidad.

El ensayo como *entre* no tiene principio ni fin o una estructura organizativa preexistente; comienza en cualquier punto y termina en otro igual de indefinido e impredecible. Es un lugar de tránsito ambiguo y sin identidad propia. Es el lugar para el encuentro entre conceptos y elementos de distinta índole. Pues, más allá de su neutralidad, sirve para la configuración de diferentes identidades que se forman al cambiar sus fronteras en un espacio cuyas normas se generan en el propio proceso de articulación de sus elementos; el *ars combinatoria*. Una manera de entrar en contacto con diferentes conceptos o elementos sin tener una identidad preestablecida, sino generándola en el proceso de formación de esas interrelaciones que constituyen un sistema crítico y una forma de conocimiento. Los lugares intermedios abren la posibilidad a hibridismos distintos. El ensayo como una forma crítico-gnoseológica de las estructuras ya no sólo de conocimiento sino sociales, culturales o políticas, dado que éstas pueden ser tema para el mismo, implica el estudio de los espacios intermedios, los resquicios o las fisuras de esas estructuras. Lo cual también lo acercan al *entre*, no ya como una figura posible en un film, sino al *entre* como lugar/voz desde la que mostrar o pensar. El cine-ensayo sería, desde esta perspectiva, la búsqueda de un lenguaje capaz de elaborar pensamientos, de generar un discurso subjetivo que permita cuestionar las imágenes y sus márgenes, su subtexto y su condición. Es en esta búsqueda dónde se mezclan todos los temas relacionados con los modos de ver y representar; las imbricaciones ficción y no ficción; y las estrategias documentales se vuelven fragmentarias, discontinuas, azarosas e incoherentes.

La idea del *entre* afirma la indefinición e indeterminación del cine-ensayo como su forma de proceder o su filosofía y, por tanto, la imposibilidad de darle unas características concretas e inamovibles o de categorizarlo como género. Sin embargo, si es posible definir sus *entres* como las figuras en las que



el ensayo audiovisual ha situado lo intersticial o los puntos de fuga por los que escapa a una noción convencional del cine. El *impensado* o el *inframince* como lugar que conecta con lo afectivo. La grieta como lugar que potencia la posibilidad de un pensamiento más allá de la imagen y por ello involucra a la imaginación o la memoria como parámetros posibles para la lectura de una imagen. El *entre dos* en el ensayo se vuelve el lugar de las múltiples conexiones y de la ruptura de las relaciones dualistas. Todas las figuras pueden ser identificadas con un lugar, sin embargo, encontramos que tanto el *entre dos* como la grieta quedan materializadas en unas imágenes concretas mientras que lo *impensado* como el *inframince* permanecen más del lado de lo afectivo y es más difícil identificarlos en una imagen concreta.

Aunque podamos distinguir distintas figuras del *entre* todas remiten a lo indefinido, lo confuso y, en cierto modo, a lo interesante según explica José Luis Molinuevo en su reciente libro<sup>1</sup> sobre la estética de lo interesante. “Lo interesante es lo contradictorio que no puede ser sublimado, ni reducido a la unidad, ni tampoco sintetizado”<sup>2</sup>. Todas las figuras del *entre* son interesantes, ninguna de ellas es metáfora o síntesis, no asocia ideas sino que abre espacios contradictorios e indefinidos. Desde este punto de vista, podemos hablar del *entre* como lo interesante según Molinuevo, pues es eso que está en un intermedio y sólo puede ser descrito o desplegado hacia conexiones virtuales. Nuestra idea del *entre* se acopla perfectamente al cuadro al que Molinuevo hace referencia en la introducción de su libro, *El puente de Heráclito* (1935) de René Magritte. El *entre* es ese puente que se corta a mitad de camino y solo podrá recorrerse a través del reflejo del mismo y no hay nada que impida que ese reflejo sea una mentira, un recuerdo o algo imaginado.

El cine-ensayo da importancia, a través de la figura del *entre*, a aquello impreciso que rompe la posibilidad de una conclusión clara y hace de ello su método. El método *ametódico* es el que muestra los errores y las fisuras que han quedado por el camino, puesto que, en realidad, ese camino (entendido en el sentido de reflexión y avance hacia un saber) nunca acaba. El ensayo es amigo de la torpeza, la distracción y la ineficacia. Esto no implica que sea menos válido, sino que se opone a otras formas de conocimiento. El ensayo desactiva fronteras, amplía horizontes y elimina las certezas sobre cualquier asunto. Esto hace de la grieta o *entre* un umbral de incertidumbre desde el que se puede proyectar todo tipo de respuestas; una inconclusa, inventada o falsa. En este sentido, el ensayo está siempre en contacto con lo afectivo, la imaginación y la memoria. Ya Adorno mencionaba lo espiritual como algo

---

1. MOLINUEVO, José Luis. Estéticas de lo interesante. Salamanca: Archipiélagos, 2012. Disponible en: <https://www.box.com/s/f0c459b11d3b8f61592c>

2. Ibidem. P. 4.



necesario para la forma ensayo: “El ensayo urge, más que el procedimiento definitorio, la interacción de sus conceptos en el proceso de la experiencia espiritual”<sup>3</sup>. En el método *ametódico* lo intersticial tiene que ver con lo intuitivo y su condición paradójica. Pues el ensayo es utópico, busca una posible conclusión sabiendo que es imposible alcanzarla. El método del ensayo es, entonces, estar *entre*, pues tiene que estar constantemente yendo y viniendo entre disciplinas, temas o conflictos, según el objeto de conocimiento se vaya interrelacionando con otros objetos y temas.

La figura del *entre*, tanto como *impensado*, grieta o *entre dos* pone de relieve la presencia de lo impreciso e intermedial en el cine-ensayo. Todos los *entres* son generadores de espacios, ritmos y estructuras en el film ensayo que logran producir tanto un espacio para el pensamiento como un flujo y una estructura similar a la del pensamiento. Pensamiento en tanto procesamiento de información o reflexión, no pensamiento elaborado y ofrecido a través de un medio exterior al propio pensar. En el cine-ensayo el pensar se abre paso o surge por una ruptura; por un intervalo; por un desvío; por la imagen de un gesto o de algo apenas comprensible, cambia el film e introduce una nueva noción de tiempo, un nexo con algo inesperado o, simplemente, queda abierto a que el espectador lo complete con su memoria, saber o imaginación.

Todo converge, podemos concluir, hacia una poética concreta y que puede ser la de lo diverso, lo ambiguo o la incertidumbre. El cine-ensayo es como la puesta en escena del caos-mundo, concepto

3. ADORNO, T.W. “El ensayo como forma”. En: *Notas de literatura*. Barcelona: Taurus, 1962 P. 23.

acuñado por Édouard Glissant. El caos-mundo excede los dualismos y se abre a la multiplicidad. La multiplicidad sólo es posible cuando hay más de dos: "Los físicos del caos afirman que los sistemas que tengan sólo dos grados de libertad, o lo que es lo mismo, dos variables, no pueden tornarse nunca erráticos. Pero que cuando las variables se multiplican y, sobre todo, cuando se introduce la variable tiempo (...) la impredecibilidad se confirma"<sup>4</sup>. El *entre* como tercer elemento en la relación *entre dos* es siempre esta apertura y esta posibilidad de error propia, a su vez, del cine-ensayo como género y del método *ametódico*. Esto es lo que lo convierte en algo cercano a la poética de lo diverso que Glissant ve en las hibridaciones culturales y la criollización. Entender esta poética es entender que el pensamiento ya no puede funcionar por datos objetivos ni normas preestablecidas, sino que todo es ambiguo y está en continuo cambio: ese es el pensamiento del cine-ensayo.

---

4. GLISSANT, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Editorial planeta, 2002. P. 85.

\*Este texto forma parte de las conclusiones elaboradas en el trabajo fin de máster: Grande Vicente, Helena. *Una propuesta de análisis del cine-ensayo como entre*. Dirigido por Selina Blasco. Facultad de Geografía e Historia, UCM, 2012.

Las memorias tienen que conformarse con su delirio, con su deriva (...) Envidio a Hayao y su Zona. Juega con los símbolos de su memoria, los atrapa y los decora como insectos que echan a volar en el tiempo y a lo que puede contemplar desde el exterior del tiempo, la única eternidad que nos queda. Observo sus máquinas, pienso en un mundo donde cada memoria cree su propia leyenda.



## Pere Portabella en la Facultad de Bellas Artes

Por Fernando Baños Fidalgo

Aún resuena el silencio del vacío de “Mudanza”, ese film-síntesis de medio siglo en veinte minutos. Desde el primer instante Pere Portabella nos muestra muy nitidamente su particular política de la práctica artística: evitar las servidumbres, transgredir el formato, utilizar de forma crítica el lenguaje y aprovechar las sinergias narrativas de forma que conduzcan al espectador a un determinado grado de sensibilidad. Un cineasta líquido que desde el privilegio de la experiencia incita al artista joven a no justificarse ante la manipulación, a desligarse de la racionalidad argumental y a pensar la forma cinematográfica como un todo sensible con capacidad de afectar.

El relato de Pere Portabella es bien conocido. Se construye desde un discurso muy arraigado que resuena hoy, con más fuerza que nunca, en la era post-medial de la piel de toro, donde el cine es ese gran aparato político-cultural que sustentado en la subvención pública se desarrolla ajeno a la dispersión de la imagen fílmica en internet, que mantiene una posición reaccionaria hacia cualquier posibilidad de mutación y que menosprecia el nuevo carácter de la imagen fílmica y su asociación con los nuevos modelos de producción y distribución.

Un momento único e irreplicable quedará en la memoria de los afortunados participantes del taller: Pere Portabella se incorpora de la recia silla y relata apasionadamente la sucesión de planos de la famosa secuencia de los violoncellos dentro del metro en el “El silencio antes de Bach”, tararea la conocida sonata e incluso la dirige cual experimentado director de orquesta, y al finalizar, tras un golpe de mano en la mesa mientras retoma el denostado asiento, exclama: ¡esto es cine, coño!

Gracias Pere.



## Westinghouse girls.

### Notas para un proyecto de cine-ensayo.

Por Juan Millares Alonso

*Texto revisado de la intervención en Geografías Humanas II, en la Facultad de Bellas Artes de Madrid (UCM), del 7 de Marzo de 2012.*

Cuando hablamos de cine-ensayo nos encontramos ante un término difícil de definir y acotar. La dificultad de definirlo hace que, como género, podamos considerar que en realidad no existe, que más bien deberíamos hablar de tendencias ensayísticas dentro del cine. Las fronteras en las cuales solemos encasillar los trabajos cinematográficos de ficción, documental o los distintos géneros de la ficción, en realidad, son fronteras que se diluyen permanentemente, sobre todo, en el cine contemporáneo donde los trasvases entre géneros y tendencias es muy amplio.

Con el ensayo cinematográfico se plantea, en primer lugar, un problema estructural y es el del conflicto entre la reflexión y el flujo continuo, ininterrumpido de las imágenes cinematográficas. Roland Barthes, en *La cámara lúcida*, hablaba de que uno puede reflexionar sobre una imagen fotográfica porque ejerce un dominio absoluto sobre el tiempo de contemplación e interpretación de la fotografía. Sin embargo, es muy difícil reflexionar en el cine porque son imágenes que transcurren delante de nuestros ojos sin detenerse. El carácter efímero de la imagen cinematográfica, al no detenerse, hace que la reflexión sea mucho más complicada. Walter Benjamin también abordaba el tema y comentaba que la recepción del cine es siempre desde la dispersión, la disipación y la distracción y, por tanto, desde la ausencia del recogimiento necesario para poder reflexionar sobre las imágenes.

Una posible manera de utilizar la imagen cinematográfica como medio de reflexión y que a mí me ha resultado de especial interés, parte de dos condiciones necesarias. En primer lugar, detener la imagen. Parar la imagen es una de esas posibilidades que nos acercan al hecho fotográfico aunque, evidentemente, siempre contemos con el tiempo del cine. En segundo lugar, romper la imagen-ventana. El cine, en su condición más elemental, mantiene ese estatus de ventana hacia el mundo. Vemos el mundo a través de una ventana, el marco o el encuadre. Esta condición de ventana hace que el referente, como ocurre en la fotografía, esté soldado a la imagen de tal manera que la imagen, la conciencia de que estamos ante una imagen, desaparece y sólo nos queda el referente. Vemos una foto o una película y vemos un árbol, vemos un niño o vemos una ciudad, no vemos la imagen de un árbol, la foto de un niño o un film sobre una ciudad, solo los elementos registrados. Con esto nos referimos a uno de los "riesgos" que tiene la imagen técnica en general y es que la imagen en sí misma desaparece,

queda invisible y lo que queda es el referente. (El riesgo, según Flusser, es que esta desaparición del carácter de imagen nos impide hacer la necesaria crítica de las mismas.)



J.L. Godard

A. Kluge

Romper el efecto de ventana de las imágenes y recuperar el carácter de imagen es fundamental si pensamos en un posible cine de la reflexión. En este sentido Jean-Luc Godard y Alexander Kluge son, tal vez, los dos cineastas contemporáneos que más han insistido en desactivar la potencia visual autónoma de los referentes y en construir poderosas imágenes fuertemente conscientes de su carácter. En estas dos imágenes anteriores el referente queda ya diluido por la potencia visual de esas imágenes collage, por la constatación de que estamos ante auténticas imágenes y no ante fragmentos de la realidad.

Tenemos dos posibilidades para parar la imagen. Podemos pararla utilizando la imagen estática de la fotografía, o podemos utilizar el fotograma. Uno de los ejemplos más significativos y conocidos del primer caso es el film *La Jetée* (1962) de Chris Marker, donde la fotografía es el elemento esencial de la narración y reflexión cinematográfica. Otro ejemplo, podría ser el cortometraje de Ingmar Bergman *El rostro de Karin* (1984), basado en fotos del álbum familiar. En este corto la presencia de textos es mínima y solamente las imágenes fijas de la fotografía desarrollan el discurso reflexivo: un excelente montaje de fotos familiares de Bergman nos explican mejor y de forma más compleja la devastación del paso del tiempo en la historia de su familia que cualquier reflexión añadida.

Chris Marker: *La Jetée*Ingmar Bergman: *El rostro de Karin*

Cuando hablamos de parar imágenes uno de los efectos más conocidos es lo que podemos llamar el efecto *blow-up*. La utilización que hace Michelangelo Antonioni, a través de su versión del cuento de Julio Cortázar *Las babas del diablo* (1959) en el film *Blow up* (1966), de la ampliación de la imagen fotográfica para introducirnos dentro de ella, permite revelar aspectos que en primera instancia no habíamos conseguido ver. Es decir, poder descubrir dentro de la fotografía, ampliando su escala, aspectos secretos de esa realidad fotográfica, que permiten, en el caso de Antonioni, imaginar una historia. Esto nos lleva a otro aspecto del cine-ensayo, reflexionar sobre la imagen también puede significar imaginar la imagen. Se trataría de una forma de trabajar las imágenes de tal manera que nosotros podamos enriquecerlas con reflexiones, historias añadidas o elementos que las propias imágenes nos va incitando a descubrir o inventar.

*El pabellón alemán* (2010), cortometraje que vimos en Geografías Humanas, se basaba fundamentalmente en fotografías. Una vez que utilizas ese efecto *blow-up* de introducirte dentro de la imagen y buscar detalles de la misma descubres las posibilidades que tiene la fotografía como contenedor de historias. Se trataría de historias que están latentes en la imagen, que piden ser reveladas. Este fue un poco el juego que me planteé en este cortometraje.

Las dos imágenes en las que basé este trabajo son dos fotos originales de la inauguración, por parte de los Reyes, del Pabellón alemán de la Exposición Universal de Barcelona de 1929.



Juan Millares: El pabellón alemán. Foto 1

Foto 2

De la primera foto saque el plano detalle de Alfonso XIII. La belleza de la baronesa alemana cerca del rey, del que ya conocía su fama de mujeriego y su obsesión por la pornografía, y la expresión pícaro de éste fueron suficientes para expresar algo que la foto solo sugería a poco atento que se estuviera al observarla. La imagen me ayudaba a reforzar lo que yo conocía de la propia historia del personaje.

En la otra imagen también había un detalle, la mirada furtiva del personaje que aparece escondido detrás de una columna, que me permitía insistir en algo que el argumento del cortometraje quería explotar: la posibilidad de que se hubiera cometido un crimen en el pabellón. Esa mirada medio oculta,



Detalle Foto 1

Detalle Foto 2

casi clandestina, de alguna manera, estaba incidiendo en esa idea original y era la propia fotografía la que reforzaba la atmósfera de la historia.

La otra posibilidad que apunté de parar la imagen sería trabajar con el fotograma. El fotograma cómo célula básica del cine, invisible pero presente en el interior del film. El hecho de que esté ahí y no lo podamos ver no significa que no lo podamos intuir. Si no me equivoco, el primer cineasta que, de alguna manera, expone el fotograma en el fluir cinematográfico es Dziga Vertov en *El hombre de la cámara* (1929). Sorprende por su apuesta reflexiva tan radical: desmontar el mecanismo ilusorio del cine en una época tan temprana de su historia. En un momento determinado de la película, Vertov detiene la imagen pero no solamente dejando el fotograma ocupar toda la pantalla sino que muestra ese fotograma en su contexto real que es dentro de la banda de celuloide y luego entre los dispositivos de montaje.

La parada de fotogramas es también una saludable forma de intervención ensayística en el cine existente. Esto ocurre, por ejemplo, en *El triunfo de la voluntad* (1936) de Leni Riefensthal, donde queda claramente plasmada la capacidad de la autora para crear imágenes retóricas, imágenes persuasivas y seductoras. En este caso concreto, de enaltecimiento del nazismo y de la figura de Hitler.



En la imagen primera vemos a Hitler (imagen página anterior) con ese halo del contraluz que le convierte en una efigie, un potente icono de la figura del líder, una forma de enaltecimiento del personaje que, en el fondo, es el objetivo de toda la película. Sin embargo, el cine tiene esa capacidad de recoger imágenes o elementos mínimos no deseables. El cine es también un temible aparato de disección, de radiografía o de escaneado de la realidad visible. En referencia a esto he elegido esta segunda imagen (página anterior), donde podemos encontrar un gesto de Hitler que muestra al personaje pequeño burgués tan alejado de su propio mito, con esa mirada escurridiza que mira de reojo y le da aspecto de comerciante de aldea, desconfiado, que te intenta vender algún producto en un mercado local. Esto lo podemos descubrir en el fotograma pero, evidentemente, en la película sólo podemos intuirlo.

Ahora quisiera hablar de un proyecto cinematográfico que puede relacionarse con estos temas en torno al cine-ensayo. Se trata de una idea a partir de unas imágenes procedentes de una serie de breves películas industriales que filmó la productora norteamericana American Mutoscope and Biograph en 1904 para la Westinghouse, en aquel momento un poderoso grupo de empresas que había empezado fabricando frenos para los trenes. Estas imágenes fueron rodadas en una época muy temprana de la historia del cine, prácticamente la época de los hermanos Lumière, donde todavía no existía el montaje institucional y donde el cine aún era una experiencia fundamentalmente de contemplación de la realidad como a través de una ventana.

Una de aquellas películas, por razones que no podría explicar, me interesó de manera casi obsesiva (una buena razón para iniciar un proyecto creativo y un buen punto de partida para reflexionar sobre las imágenes). Durante tres minutos, unas doscientas jóvenes trabajadoras de la Westinghouse desfilan ininterrumpidamente delante de un control del tiempo depositando una ficha. Toda la acción se muestra en un plano general fijo. La atracción de aquellas imágenes me resultaba casi hipnótica. Pensando en las imágenes lo primero que me vino a la cabeza fue el inevitable *punctum* de Barthes. Pero a diferencia de este, que siempre se refiere a un elemento concreto de la imagen fotográfica que podemos localizar y separar del resto, en la imagen en movimiento, pensé, el *punctum* estaría más en el hecho de que hay algo en ese movimiento que es realmente desconcertante y, por eso mismo, enormemente atractivo.

Intentando resolver esa especie de enigma que las imágenes de las chicas de la Westinghouse me suscitaba me planteé la pregunta de cómo hacer un ensayo cinematográfico con aquellas. En línea con lo expuesto anteriormente partí de la idea del fotograma, no sólo para que nos ayude a entender esa fascinación que puede despertar la imagen sino también para reflexionar sobre la propia imagen.

He elegido el primer fotograma de la película y un fotograma intermedio (imágenes página siguiente) porque en el juego de estas dos imágenes se establece una de las dialécticas más poderosas de los



comienzos del cine y que es desarrollada brillantemente por uno de los grandes cineastas: Buster Keaton. Se trata de la dialéctica del vacío y del lleno, del campo vacío y el campo lleno. Estas imágenes no tienen ningún tipo de pretensión intelectual ni reflexiva y sin embargo, hay, por parte del operador (Billy Bitzer) y la puesta en escena que se ha hecho (la colocación de la cámara, el recorrido del movimiento dentro de la imagen), una sabiduría de la imagen que hace de esta dialéctica de la que hablo, algo especialmente atractivo cuando se trata de encuadres fijos.



Estas otras dos imágenes son del momento en el que arranca la acción y en ellas aparece un elemento fundamental que es el gesto. La acción que vemos en esta imagen me remite a las cadenas de montaje, que, en este caso, sería como una especie de cadena de montaje invertida. Aquí vemos a las trabajadoras moviéndose mientras que la máquina está fija, la máquina de fichar, y es el gesto de fichar el que se repite continuamente. Me parece importante fijar ese momento del gesto, el gesto que va a ir repitiéndose continuamente, la serialización del movimiento.

Hay otros momentos muy hermosos en esta cadena de montaje donde “las piezas mecánicas” son, podríamos decir, las chicas que van a fichar y que a veces de forma anárquica rompen a reír. Otro de los elementos que pertenecería al *punctum* de la imagen es esta especie de uniformidad que llevan



las chicas, todas con la misma o parecida blusa, falda larga e incluso el peinado, que no es exactamente un uniforme pero lo parece. "Las piezas mecánicas" son casi idénticas.

En esta acción hay un momento fundamental y es cuando la cadena de montaje se rompe, cuando el movimiento se interrumpe porque hay un accidente (imagen abajo). Hay un

momento en el que se cae una ficha, la chica se inclina a cogerla, la recoge, continúa y se produce la risotada general.

Este momento aleja la escena de la seriedad y el rigor que se supone que existe en toda cadena de montaje. ¿Por qué se ríen las chicas? ¿Os imagináis a rudos trabajadores riéndose de esa forma tan descarada ante un error, una torpeza como esta? Hay otros fotogramas que también señalo, donde el



ritmo continuo se rompe, no solo porque alguien se detiene sino también porque hay distintas velocidades en el movimiento de las chicas.

Por último, he rescatado los momentos finales donde vemos que se va a producir el vacío de nuevo (imágenes página siguiente). Sabemos que volvemos el vacío inicial, al origen de la imagen. La última persona desaparece, queda el campo vacío y de repente surge, rompiendo el vacío final, un accidente extraordinario del rodaje, una aparición incontrolable, un tipo que parece ser un capataz.

Este momento representa un contraste muy fuerte con respecto al resto de la imagen puesto que evidentemente este personaje, justo en el último tramo de la película y antes de que se corte la



imagen, no era algo previsto. Sin embargo, lo muestro porque es un accidente y, como todo buen accidente de la imagen, ayuda a enriquecer su sentido y hacer que podamos ampliar su significado más allá de lo que hacíamos en un principio, en una primera visión, con una visión más compleja.

Estos comentarios son solo un primer intento de iniciar un acercamiento a lo que podríamos considerar un ensayo sobre imágenes encontradas.

*Esta presentación que hice entonces para Geografías Humanas me ha servido para desarrollar un proyecto de cortometraje, titulado Memorandum, que partiendo de esta película de las chicas de la Westinghouse me ha permitido indagar en las relaciones entre las imágenes, el cine ensayo y la ficción, que ya había iniciado con el cortometraje anterior, El pabellón alemán.*

## Créditos

Imagen portada, contraportada e imágenes páginas 14-27-31: fotogramas de Sans Soleil (1983), de Chris Marker.

Imágenes páginas 4-5: sesión Geografías Humanas 2012, aparecen (de izquierda a derecha): Sara Pedraz, Juan Millares Alonso, Aurora Fernández Polanco, Fernando Baños Fidalgo, Helena Grande y Basilio Martín Patino.

Imágenes páginas 6-7: sesión Geografías Humanas 2012, aparecen (de izquierda a derecha): Los Hijos y Guillermo G. Peydró.

Imágenes páginas 8-9: sesión Geografías Humanas 2013. Fotografía de Elena Pérez.

Imagen página 10: fotograma de Johnny Guitar (1954), de Nicholas Ray.

Imágenes páginas 15-16-17: y Reminiscences of a journey to Lithuania (1972), de Jonas Mekas.

Imágenes páginas 24-25: fotogramas de La leyenda del tiempo (2006), de Isaki Lacuesta.

Imagen páginas 33: fotograma de El silencio antes de Bach (2007), de Pere Portabella.

Imágenes página 43: sesión Geografías Humanas 2013, aparecen (de izquierda a derecha): Helena Grande, Sandra Schäfer y Montse Romani.









Ext.

10

Geo-  
grafías  
huma-  
nas