



# HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

## SOBRE LA HISTORIA DEL CINE ENSAYO: DE VERTOV A VARDA

Timothy Corrigan

Profesor emérito

de Filología inglesa, estudios sobre cine e historia del arte

University of Pennsylvania

*Carta de Siberia* (1957) de Marker y la profética caracterización de André Bazin del filme ese mismo año como un «filme ensayo» marcan un antes y un después en el surgimiento del cine ensayo, a partir del patrimonio literario y fotográfico precedente y de la cultura de posguerra en la que se desarrolló. Más allá de la importancia histórica y mítica de ese momento entre los años 1958 y 1959, hay, sin embargo, una historia específicamente cinematográfica que lo antecede, vinculada a la evolución del cine documental y del cine de vanguardia durante la primera mitad del siglo XX. Frente a la posición dominante del cine narrativo, tanto el tema como las innovaciones formales de las tradiciones anteriores anticipan, parcialmente, las innovaciones más distintivas de las películas ensayísticas. Sin embargo, son igualmente importantes las fuerzas sociales e institucionales que crean nuevos marcos cinematográficos para una recepción crítica que distinguiría al cine ensayo y su discurso durante la segunda mitad del siglo XX. Hacia 1940, la dinámica de una recepción interactiva de ideas asociada a filmes documentales y de vanguardia de las décadas anteriores, se complementa con muchos otros cambios en la estética y en la tecnología del cine, así como con grandes cambios en la cultura y en la epistemología posteriores a la Segunda Guerra Mundial, para introducir la práctica del cine ensayo de manera elocuente y

generalizada en Francia. Dicha práctica continuó evolucionando y ocupa hoy un lugar fundamental en la cultura cinematográfica a nivel mundial.

A medida que se desarrolla en y a distancia de las tradiciones documentales y vanguardistas, la historia del cine ensayo pone de manifiesto un punto crítico central: lo ensayístico no debe ser percibido simplemente como una alternativa a esas prácticas (o al cine narrativo); antes bien, rima con ellas, sincronizándolas en contrapunto con ellas mismas y en su interior. Situado entre las categorías del realismo y la experimentación formal, sensible a las posibilidades de la «expresión pública», el cine ensayo sugiere una apropiación de ciertas prácticas vanguardistas y documentales en un sentido diferente de las tempranas prácticas históricas de las mismas, a la vez que tiende a invertir y reestructurar las relaciones entre el ensayo y la narrativa para subsumir la narrativa dentro de dicha expresión pública. En el juego ensayístico entre realidad y ficción, entre lo documental y lo experimental, o entre lo no narrativo y lo narrativo, el cine ensayo *habita* otras formas y prácticas, tal como lo sugiere Trinh T. Minh-ha al señalar que los hechos contenidos en su filme ensayo *Surname Viet Given Name Nam* (1989) son ficciones de sus relatos. O, dicho con los términos de Barthes sobre su propia escritura ensayística, el cine ensayo monta formas cinematográficas que abarcan desde la narración al documental, como una manera de alimentar «la rueda de la reflexividad infinita» («Lección inaugural» 125) con conocimiento. El ensayo y el cine ensayo no crean nuevas formas de experimentación, realismo o narrativa; repiensen las existentes como un diálogo de ideas.

*Dos reconocidos filmes que podrían considerarse articulando un marco de resonancia en la historia del cine ensayo son El hombre de la cámara (1929) de Dziga Vertov y 2 o 3 cosas que sé de ella (1967) de Jean-Luc Godard. Juntos representan dos versiones diferentes de las llamadas «sinfonías urbanas»; uno de ellos, un célebre epítome de ese temprano tipo de documental y, el otro, una adaptación del mismo que confirma la centralidad histórica del cine ensayo. Para muchos, las señales preliminares de lo ensayístico en el filme de Vertov son evidentes en el anuncio de apertura del filme, cuando se indica que es «un extracto del diario de un camarógrafo», así como en la descripción de Vertov sobre su papel en la película como un «supervisor del experimento», creando un lenguaje cinematográfico que expresa la energía y la dinámica social de la ciudad moderna. El filme es, por un lado, un documental sobre una ciudad amalgamada en Rusia (con filmaciones de Moscú, Kiev, Odesa) y, por el otro lado, una celebración reflexiva del poder de la visión cinematográfica.<sup>1</sup>*

*Al integrar estos dos movimientos, El hombre de la cámara comienza con el despertar de un cine, donde los asientos se abren mágicamente para*

---

<sup>1</sup> Es importante recordar que la idea de un «filme documental» concentraba escaso valor en 1929.

dar la bienvenida a los espectadores, y con el despertar de la ciudad mientras los ojos de una mujer se abren, y el camarógrafo inicia su recorrido por la ciudad, desde el alba hasta el anochecer, filmando la inmensa actividad, acrecentada por el movimiento de los automóviles y los tranvías, los trabajadores y los atletas, las fábricas y las tiendas. La reflexividad que une la energía mecanicista del camarógrafo y la realidad documental de la ciudad es, por supuesto, lo que lleva a muchos espectadores a asociar la película con el cine ensayo. Se trata de la actividad de una visión constructivista, que se hace especialmente manifiesta en la célebre secuencia que enlaza planos de una costurera trabajando y Elizaveta Svilova, la montajista de la película, en su mesa de montaje, donde examina varias imágenes de rostros y selecciona algunas para insertarlas en una secuencia con multitudes: aquí, el cine imita la vida cotidiana, y tanto el cine como la actividad humana poseen la capacidad de ejercer un activo impacto en la vida con la labor que llevan a cabo. A través de esta actividad compartida, el propósito y el poder de *El hombre de la cámara* es el de transformar la multiplicidad de diferentes individuos y funciones sociales en un todo armonizado que trascienda esas vibrantes diferencias. Gráficamente dramatizado por los diferentes planos que superponen un ojo humano y el objetivo de la cámara, el «ojo cinematográfico» (*kino-glaz*) de Vertov supera la limitación de las visiones humanas subjetivas al integrarlas dentro de verdades objetivas más amplias de la vida (*kino-pravda*).

Entre 1968 y 1972, Godard —junto con Jean-Pierre Gorin— restablecería la conexión histórica con Vertov al formar el Grupo Dziga Vertov, un colectivo que pretendía revivir algunos de los objetivos políticos y estéticos de Vertov. Esto ocurre, convenientemente, justo después del período en que Godard comienza a describirse sistemáticamente como ensayista cinematográfico.<sup>2</sup> Así, 2 o 3 cosas que sé de ella sugiere conexiones y diferencias a través de la gran brecha histórica entre los años 1920 y 1960 porque, para decirlo con mayor precisión, esta película hereda, habita y ajusta las estrategias experimentales y documentales de *El hombre de la cámara* a perspectivas ensayísticas más contemporáneas.

En el documental de ficción de Godard del estilo de una sinfonía urbana, *el París de 2 o 3 cosas que sé de ella* se convierte en la doble «ella» de la ciudad y del personaje de Juliette Janson que, luego, vuelve a duplicarse cuando Janson también se identifica como la actriz Marina Vlady. Superpuestos los planos de lo público y lo personal, París y Juliette se entremezclan, definen y redefinen continuamente como sujeto y objeto,

---

<sup>2</sup> Para una reflexión relativamente temprano, en inglés, de Godard como ensayista, véase «Godard's *Masculin Féminin*: The Cinematic Essay» de Louis Giannetti. Más en consonancia con mi perspectiva sobre lo ensayístico y, específicamente, con la forma en que Godard lo emplea, véase el artículo de Kaja Silverman «The Author as Receiver», que demuestra la forma en que Godard deconstruye su propia presencia enunciativa como parte de un discurso en segunda persona hacia sí mismo.

mientras que el personaje de Juliette y la actriz Vlady abren una pronunciada brecha en la identidad subjetiva primaria al interior del filme. En este París, el mercantilismo, el imperialismo y el materialismo son los aspectos culturales dominantes que fuerzan las relaciones hasta tal punto, que la prostitución se convierte en una opción laboral viable para Juliette, cuyo otro yo trabaja como una ama de casa convencional. Al igual que las experiencias privadas y públicas de Juliette, asombrosamente divididas entre sí, los espacios privados y públicos de París (cuartos, cafés, calles) se convierten en zonas separadas y, a diferencia de los espacios de la ciudad de Vertov, nunca encajan geométricamente, visualizados por la película no como un montaje musical sino como *mise-en-scènes* gráficamente delimitadas.

Según indica el título, la película es un proyecto epistemológico sobre las ideas y sobre el conocimiento, pero esta sugerencia encierra la conciencia, en cierto modo irónica, de que el conocimiento moderno está formado y frustrado por sujetos fragmentados y reificados dentro de un paisaje de adquisición, enumeración y acumulación. Mientras que la película de Vertov podría describirse como una integración fascinante y niveladora de los sujetos sociales y de la vida pública, la película de Godard pasa explícitamente a evocar la dificultad de intentar expresarse uno mismo y de pensar a través de este mundo moderno, siempre mediado. Tal como un personaje comenta: «a menudo tratamos de analizar el significado de las palabras, pero nos extraviamos. Hay que admitir que no hay nada más sencillo que dar las cosas por sentadas.» Semejante a un proyecto que intenta pensar y conocer la vida moderna a través de una voz en *off* exageradamente subjetivada, una estrategia semiótica impregna la película, cartografiando el mundo de la ciudad y el yo de Juliette como derivados de signos y símbolos que reclaman una interpretación constante, en el caso de que el lenguaje sea promesa de mediación y humanización de la división. Sin embargo, los anuncios y eslóganes omnipresentes abundan tanto como el filtro dominante que, de continuo, provoca un cortocircuito o desvía esa posibilidad de vínculo o enlace humanizante con la ciudad y con otras personas, de modo que la expresión misma, como la voz susurrante de Godard, queda absorbida por los lugares públicos que la rodean. Hacia el final del filme, sobre una panorámica de 360 grados de las paredes exteriores del complejo donde se encuentra el departamento de Juliette, ella reflexiona sobre los propios esfuerzos frustrados por conocer la visibilidad de su mundo a través de los signos y los símbolos de autoexpresión, lo que recuerda el desdibujamiento entre la expresión verbal y la visual que distingue al cine ensayo de sus antecedentes literarios: «podría decirse que no puede expresarse con palabras, pero siento que la expresión de mi rostro tiene un significado». De hecho, al igual que Juliette se encuentra inmersa en una semiótica consistente en nombrar los objetos de su entorno, la voz en *off* nombra y describe a Juliette en los términos del encuadre («se mueve hacia la izquierda») orientado al espectador y a su aprisionamiento consciente e

*inconsciente en un campo semiótico de espacio y lenguaje. En un célebre plano, Juliette le explica a su hijo que «el lenguaje es la casa donde vive el hombre» y, en una secuencia frecuentemente citada, un primer plano enfoca y reenfoca una taza de café, donde la crema forma un remolino, mientras el comentario de Godard en off reflexiona: «tal vez sea un objeto lo que nos permite volver a vincularnos, pasar de un sujeto a otro, por lo tanto, vivir en sociedad». Acaso no sea así en el contexto del escepticismo ensayístico.*

*Mientras que el uso del montaje en 2 o 3 cosas que sé de ella recuerda la película de Vertov, el filme de Godard yuxtapone con agudeza escenas urbanas de construcción y deconstrucción con planos interiores y primeros planos de vidas privadas, para crear múltiples niveles de interacción en una ciudad impregnada de demasiados sonidos e imágenes, y sin la armonía vivencial general de El hombre de la cámara. El yo y el otro quedan así reducidos en un aislamiento y una objetualización recíprocos, mientras que este hombre de la posguerra con la cámara de cine en mano señala sin pausa lo consciente que es de su propio aislamiento dentro del lenguaje industrial que expone. Al articular irónicamente intertítulos ensayísticos como «Dix-huit leçons sur la société industrielle» (tomados de ensayos reales publicados por Gallimard en una colección llamada Idées), el encuentro de Godard con esta nueva ciudad solo puede reclamar una posición tentativa y temporal: «dado que no puedo desprenderme de la objetividad que me aplasta ni de la subjetividad que me exilia, puesto que no se me permite elevarme hacia el ser ni precipitarme en la nada, debo escuchar, debo mirar el mundo a mi alrededor más que nunca, a mi semejante, a mi hermano». Mientras que Vertov celebra la posibilidad de una nueva verdad documental a través del cine, el filme de Godard habita esa utopía como una verdad significativamente más ensayística, «improvisada»: escéptica, provisional, autocrítica, un cine que acepta su lucha continuamente frustrada por pensar el mundo a través del lenguaje. Se convierte en un autodenominado «experimento» en el que el espectador, junto con el propio Godard, observa su «pensamiento en voz alta», no dentro de la coherencia narrativa o documental de un filme, sino como «un intento de filme» (Milne 238-239).*

Los ensayos describen y provocan una actividad de pensamiento público, y la naturaleza pública de esa experiencia subjetiva resalta e incluso exagera la participación de su audiencia, lectores y espectadores en un diálogo de ideas. Incluso los ensayos más personales se dirigen a un oyente que validará o interrogará a esa voz ensayística personal, y cuanto más inmersa esté esa voz en su mundo exterior, tanto más urgente el ensayo se incorporará y dispersará dentro de la experiencia pública y el diálogo que anhela. Tanto en la referencia epistolar implícita de Montaigne a su añorado amigo e interlocutor Étienne de La Boétie, como en reconocerse interlocutor de las exhortativas conferencias públicas de Jacob Riis y de las fotografías de los conventillos neoyorquinos para audiencias

filantrópicas, el ensayo se impone como una experiencia comunitaria dialógica y reflexiva, que se extiende entre el otro íntimo del yo y el Otro público que rodea al yo. En este sentido, uno de los principales rasgos definitorios del cine ensayo y de su historia pasa por suscitar una respuesta intelectual activa a las preguntas y provocaciones que una subjetividad inquieta dirige a su público.

Desde el principio de la historia del cine, las películas esbozan estas predilecciones ensayísticas como la transformación de la expresión personal en un debate público y un diálogo ideológico. Estos términos se aíslan y exploran especialmente en ciertos movimientos documentales y vanguardistas de los años 20 y, luego, se rearticulan dramáticamente con los avances del sonido, como una voz desestabilizada en la década de 1930 e inicios de la década de 1940. Con el cine posterior a la Segunda Guerra Mundial, estas tendencias se convertirían en una dialéctica distintiva que respalda y es paralela a la tradición más prominente del arte cinematográfico narrativo, subsumida en un juego de ideas más preponderante.

Como parte de lo que llamo una historia precursora del cine ensayo, la recepción de las primeras películas habitualmente suscita una interactividad dinámica no solo basada en el público, sino también —con frecuencia— en el tipo de respuesta pedagógica asociada a los ensayos, reformulada cinematográficamente, como las conferencias científicas o los diarios de viaje.<sup>3</sup> Incluso después de que el cine narrativo empezara a tomar forma y a dominar la cultura cinematográfica en la primera década del siglo XX, muchas películas continuaron insistiendo en la capacidad del cine para dirigirse al público con los imperativos intelectuales y sociales asociados a las conferencias, los panfletos sociales y otros formatos ensayísticos. Una reseña de 1909 sobre *A Corner in Wheat* de D. W. Griffith, sobre la explotación capitalista del comercio del trigo, lo alinea explícitamente, por ejemplo, con una intervención en el dominio público vinculada con los editoriales y ensayos: «la imagen. . . es un argumento, un editorial, un ensayo sobre un tema vital de profundo interés para todos ... [Sin embargo] ningún orador, ningún editor, ningún ensayista, podría presentar con tanta fuerza y eficacia los pensamientos que se transmiten en esta película. Es otra demostración de la fuerza y el poder del cine como medio de transmisión de ideas» (citado en Gunning 135).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Véase *The Moving Picture Lecturer*, de André Gaudreault y Germain Lacasse. Asimismo, Rick Altman, «From Lecturer's Prop to Industrial Product: The Early History of Travel Filmes» en *Virtual Voyages: Cinema and Travel*.

<sup>4</sup> Como señala Gunning, se trata de «Películas que "significan algo", películas-prédicas que "ayudan a quienes las ven", [son] fases [que] encapsulan las ambiciones narrativas de Griffith en 1909» («A Corner in Wheat» 135). No es casualidad que una importante cantidad de escritos sobre el cine de esta época, desde Vachel Lindsay hasta Béla Balázs, sugieran que las películas de todo tipo ofrecen posibilidades de replicar e iniciar el pensamiento y la acción social.

Hacia 1920, la obra de Sergei Eisenstein y de otros cineastas del cine soviético articulan más claramente las posibilidades de un cine ensayístico, mientras que ciertas películas de vanguardia también experimentan con la mezcla de la estética formalista y la del documental de forma que presagian el cine ensayo. El historiador del cine Roman Gubern afirma que, en 1922, Benjamin Christiansen «inauguró la fórmula del cine ensayo con su admirable *Häxan. La brujería a través de los tiempos*» (278) en una combinación de documental y ficción, realismo y fantasía. Se destacan con más frecuencia las primeras referencias de Eisenstein al cine ensayo y su deseo de convertir *El Capital* de Marx en un argumento político y de ciencias sociales en el cine. En abril de 1928, escribe: «el contenido de *El Capital* (su objetivo) está ahora formulado: enseñar al obrero a pensar dialécticamente» (10). Hacia fines de 1920 e inicios de 1930, el cine documental, que a menudo se cruza con las tradiciones vanguardistas en películas como *Sólo las horas* (1926) de Alberto Cavalcanti, *El hombre de la cámara* de Vertov, y *A propósito de Niza* (1930) de Vigo, también anticipa y adorna las estructuras y los términos del cine ensayo, que haría su aparición decisiva en los años cincuenta.<sup>5</sup>

La aparición del sonido sincronizado en el cine, hacia fines de los años 20 y principios de los 30 tiene, como señalan muchos historiadores, un impacto masivo en el cine documental y, de forma menos evidente, en la formación crítica de una voz como contrapunto, una voz que informaría acerca de la paulatina formación de una dirección ensayística en el cine, como una indagación moduladora de la realidad de las imágenes. Desde las múltiples y heterogéneas presentaciones de una voz en *off* de Paul Rotha, hasta los diferentes usos de la voz en *off* como comentario lírico, irónico o polémico, la voz del sujeto se convierte con mayor frecuencia, en estos primeros años, en un compromiso dramático con los hechos documentales más que en una descripción de esos hechos. Al escribir sobre Rotha a inicios de los años 30, John Grierson aboga por la orquestación e integración de tres métodos auditivos diferentes dentro de los documentales, el último de los cuales anticipa especialmente la voz ensayística: ya sea en diferentes películas o en una sola, los documentales pueden emplear ahora, según Grierson, «un método musical o no literario», un método dramático o «un método poético y contemplativo» (155). Consciente de tal movilidad en la voz documental a través de numerosas

---

<sup>5</sup> En torno a los filmes de ensayo precursores, hallamos vastos debates sobre el estatus cultural del cine masas y su potencial social e intelectual como confrontación representativa entre la imagen tecnológica y el lenguaje como expresión. Si la forma cinematográfica siempre ha reflejado el interés modernista hacia la fragmentación espacial y las alteraciones temporales, según algunos historiadores, la asociación temprana con la cultura de masas tendió a socavar los potenciales radicales del cine para la expresión e interpretación subjetiva y a remodelarlos como transparencias realistas o versiones posteriores de películas de propaganda.

películas durante este período de transición, Stella Bruzzi contrarresta en consecuencia las tendencias a homogeneizar y estandarizar la gama y el movimiento de estas voces y expresiones documentales, examinando el flujo de la voz en *Las Hurdes: Tierra Sin Pan* (1933), *San Pietro* (1945), entre otros documentales. Tal como ella señala, «el reduccionismo que ha plagado los debates sobre la aplicación de la voz en *off* en el documental radica en la persistente negativa a reconocer cualquier diferencia entre las voces *reales* o a distinguir entre usos muy diferentes de la voz dentro del contexto documental» (51).<sup>6</sup>

En exclusiva relación con el cine ensayo de la posguerra, esta movilización de la voz documental presagia el juego más definido de una lingüística y unas voces aun más móviles y autorreflexivas como drama de la subjetividad inmersa en el mundo. A medida que el cine ensayístico incorpora más nítidamente la visión histórica, uno de sus rasgos más distintivos será, tal como lo demuestran las películas de Humphrey Jennings, el protagonismo que adquiere su herencia literaria en el desempeño del lenguaje, en tanto parte del encuentro con el dominio público de una cultura de tecnología visual, lo que sustituye significativamente la voz organizadora del narrador por la voz ensayística del comentarista.<sup>7</sup>

Además de las experimentaciones formales con la imagen y el sonido que se superponen a las prácticas documentales y experimentales en estos años precursores, revisten asimismo importancia los contextos institucionales y sociales que comienzan a localizar un lugar para el cine que extrae el potencial público y dialógico de estos filmes. Esto se observa de forma más destacada en los cineclubes que comienzan a surgir en todo el mundo y, especialmente, en Francia durante las décadas de 1920 y 1930. A lo largo de su historia literaria y hasta nuestros días, la dinámica de la recepción se convirtió en una dimensión distintiva del ensayo y de su intervención dialógica en la esfera pública; la evolución histórica de un tipo específico de público es crucial para su práctica cinematográfica, anticipando lo que Rascaroli señala central para una definición del cine ensayo: una «interpelación constante» por la que «cada espectador, como individuo y no como miembro de un público anónimo y colectivo, está llamado a entablar una relación dialógica con el enunciador, a ser activo, tanto intelectual como emocionalmente, y a interactuar con el texto» (36). En los años 20, los cineclubes surgen como vehículos centrales en la formación de esta dinámica y en la formación de un público para el cual el

---

<sup>6</sup> En «The Voice of Documentary», Nichols sugiere cinco estilos o estructuras documentales en el uso de la voz: discurso directo o comentario (voz de Dios o expositiva), transparencia (observacional), orientada a la entrevista (interactiva), reflexiva y performativa.

<sup>7</sup> Véase *Intelligence Works* de Jonathan Kahana para un análisis del diálogo crítico entre los documentales estadounidenses y la cultura literaria de los años treinta.



cine era menos un entretenimiento, que un foro para debatir experiencias y cuestiones estéticas y sociales. A Louis Delluc, junto con Leo Moussinac, Germaine Dulac y Ricciotto Canuda, se les suele atribuir el afianzamiento del movimiento de los cineclubes en París, desde el *Club des Amis du Septieme Art* (CASA), incluida esa extensión igualmente importante de tales clubes y sus debates, las revistas como *Cine Club* y *Cinéa*.<sup>8</sup> Asociados principalmente a la evolución del movimiento del *film d'art* en Francia, estos clubes especializados se convirtieron en un lugar de encuentro entre artistas e intelectuales, para foros de películas sobre ideas, ideas sobre el cine, ideas sobre los poderes sociales y expresivos de las películas.<sup>9</sup> En el inicio de este giro cultural e institucional, el comentario «Bonjour Cinéma» debido a Jean Epstein en 1921, insiste excesivamente en la posibilidad distintiva de una «fotogénesis» cinematográfica para crear y pensar ideas novedosas. El cine, dice el autor, es «un producto doblemente destilado. Mi ojo me presenta una idea de una forma; el soporte de la película contiene también una idea de una forma, una idea establecida independientemente de mi conciencia, una idea latente, secreta pero maravillosa; y de la pantalla obtengo una idea de una idea, la idea de mi ojo extraída de la idea de la cámara; en otras palabras, tan flexible es esta álgebra, una idea que es la raíz cuadrada de una idea» (Abel, *French Film Theory* 244).<sup>10</sup> En paralelo a la actividad cultural, social e intelectual de los cineclubes franceses, los escritores y cineastas británicos adoptan una reconfiguración similar de la recepción cinematográfica. El editor fundador de *Close Up*, conocido como Bryher, afirma en «How I Would Start a Film Club» que el objetivo principal de estos clubes es «formar un público de espectadores inteligentes» (Donald et al. 292). O, como dice Harry Potamkin en 1933, «por lo común, el cineclub es para el público lo que el crítico es para el espectador; es decir, el cineclub proporciona el público crítico» (220) que, para Potamkin tiene una dimensión estética y —aun más importante— social, en tanto vehículos para el tipo de diálogo intelectual y educativo que el cine ensayo pronto convertiría en su prioridad.

En los años 50, la Cinémathèque Française, fundada en 1936 por Henri Langlois junto con el cineasta Georges Franju, deviene el resultado más importante de la tradición de los cineclubes (en particular, el *Cercle du Cinema*) y marca el inicio de los cambios y las nuevas direcciones en la

---

<sup>8</sup> Véase Vincent Pinel, *Introduction au Ciné-club: histoire, théorie, pratique du Ciné-club en France*.

<sup>9</sup> Véase todo el capítulo tres del libro *French Cinema: The First Wave* de Richard Abel.

<sup>10</sup> En 1924, en «The Expressive Techniques of the Cinema», Germaine Dulac (en Abel *French Film Theory*) también identifica la experiencia cinematográfica con un tipo de pensamiento y de reflexión: «¿Qué supera en movilidad a nuestra vida psicológica con sus reacciones, sus múltiples impresiones, sus movimientos repentinos, sus sueños, sus recuerdos? El cine está maravillosamente equipado para expresar estas manifestaciones de nuestro pensamiento» (310).

dinámica de los espectadores de estos clubes, cambios que proporcionarían la estructura definitoria del cine ensayístico. En 1947 se creó la Federación Internacional de *Ciné-Clubs*, y hacia 1955 una confederación europea de *Cinéma d'Art et d'Essai* colabora a dar forma a lo que, en ocasiones, se denomina «arte cinematográfico europeo de avanzada»: cines que programaban filmes innovadores y experimentales, a menudo con la ayuda de exenciones impositivas. Kelley Conway resume cómo estos cineclubes remodelados en los años 50 promovieron su propia forma específica de diálogo ensayístico: «el cineclub intentaba formar a los espectadores de maneras muy específicas: a través de una programación variada, mediante prácticas de formación cinematográfica y, sobre todo, a través del *débat*, el debate posterior a la proyección... El cineclub no aspiraba a sustituir el cine comercial en la vida de sus miembros ni a promover un renacimiento de la producción cinematográfica experimental, como habían hecho los cineclubes de los años veinte. En cambio, el cineclub de la posguerra invirtió en la formación de un espectador activo y formado» (38, 41). Esto es, en tanto signos de ciertos cambios institucionales y estéticos más amplios, los cineclubes escenificarían y harían posible repensar cualquier práctica cinematográfica afín a la formación de la formación como espectadores, lo que llegaría a definir al cine ensayo en ese entonces y de allí en más.<sup>11</sup>

*Como parte de una tendencia histórica más amplia, las películas de Humphrey Jennings se erigen como síntesis creativas de los primeros movimientos hacia las formas ensayísticas y anticipan los filmes ensayísticos más definidos posteriores a la guerra, equilibrando la representación documental con un pronunciado carácter subjetivo que constantemente reclama una reflexión dialógica y conceptual. Asociado tanto a la tradición surrealista que definía las exploraciones interiores de sus primeros trabajos, como a los documentales de John Grierson para la Oficina Central del Correo y el proyecto Mass-Observation, en colaboración con Tom Harrison y Charles Madge, Jennings realizó una serie de películas a lo largo de la década del 40 que llevan las marcas de ambos movimientos y se inclinan concomitantemente hacia las formas ensayísticas que estaban a punto de entrar definitivamente en la historia del cine. Organizado en 1937, el proyecto Mass-Observation, por ejemplo, trasladó algunos de los principios de las observaciones etnográficas de otras culturas al registro de experiencias cotidianas en Inglaterra, cuyas huellas aparecen en Escuchen a Gran Bretaña (1942) de Jennings y —como señala John Caughie en su análisis de Jennings (comparado provocativa y acertadamente con Derek Jarman)—*

---

<sup>11</sup> Los directores del ensayo *La hora de los hornos* (1968), Fernando Solanas y Octavio Getino, son también autores de «Hacia un tercer cine», una de las rearticulaciones más conocidas y políticas de la tradición de los cineclubes como foro de debate activo, de pensamiento social y de acción política.

«cuyas observaciones de lo cotidiano no estaban tan alejadas del surrealismo como cabría suponer» (231).

Escuchen a Gran Bretaña es un montaje de experiencias cotidianas en Inglaterra durante la guerra: un hombre en camino hacia el trabajo, niños en edad escolar jugando, soldados a la espera de un tren y cosas por el estilo. Las referencias a la guerra son inequívocas, pero son signos silenciosos de la crisis en la vida cotidiana: un hombre de negocios lleva un casco antiaéreo, un cartel señala un refugio antiaéreo, personas que asisten a los conciertos llevan uniformes militares. Con su poder para traspasar las divisiones espaciales, el sonido, especialmente el característico anuncio de la radio «This is London calling», se convierte en una llamada sonora a la comunidad a lo largo de la película (y posiblemente a la participación de los Estados Unidos en la guerra europea), dramatizada con escenas de artistas actuando, el concierto vespertino de una banda de la Royal Air Force, y el Concierto para piano N° 17 de Mozart interpretado por Myra Hess en la National Gallery.

En cada caso, la película llama la atención sobre el poder del sonido y de la música para unir, a través de sus cualidades expresivas, al público. Especialmente en la segunda secuencia, la interacción entre la música, la atención embelesada del mismo público y el corte de las ventanas tapiadas (presumiblemente en la sala del concierto) sugiere un giro ligeramente surrealista de Jennings en un documental de guerra. Aquí, las imágenes reales de la guerra en curso, dan paso a la identificación de las corrientes subterráneas de la comunidad y la camaradería que estos eventos requieren, corrientes subterráneas prominentes que siguen la banda sonora del concierto en las calles de Londres, en fábricas de armamento, y luego en el campo. Este juego entre el sonido expresivo y un collage de imágenes públicas anticipa lo ensayístico, tanto en la sujeción como en la dispersión de una expresividad comunitaria en la crisis de la vida pública. Para Jennings, la música y la voz inician el diálogo público que redime las dificultades individuales. Más importante aun, el sonido como expresión no apoya ni ilumina las presiones de la experiencia de la guerra, sino que permanece en tensión con ellas. Lejos de registrar la fe en una realidad asediada, la fragilidad del sonido y la música se convierte en una medida expresiva de añoranza, recogimiento, ironía y esperanza.

En su análisis de Escuchen a Gran Bretaña, Jim Leach identifica el singularmente «perturbador» efecto de esta película, que oscila entre la propaganda y la poesía, entre la mirada pública y el ojo privado, entre el estilo impersonal y el personal, dando lugar a una distintiva «ambigüedad» cuya «negativa a imponer significados implica tanto un respeto por la libertad personal del espectador como una conciencia de que los significados son siempre complejos y plurales» (157). Al exhibir una forma de lo que Nichols llama «subjetividad social», el filme crea un montaje de endeble conexiones entre individuos, clases, la paz y la guerra, así como diversas prácticas culturales que, mientras aparentan desestabilizar el mito público de

«una guerra del pueblo», lo celebran. A la vez que la película urge al público «a escuchar», «la interacción entre la vista y los sonidos suma fragilidad al discurso del filme» (164), provocando así un «estado de alerta en el espectador, a quien se le solicita que reflexione sobre la experiencia de la unidad dentro de la diferencia» (159).

Otra película de Jennings realizada durante la Segunda Guerra Mundial, *Diario para Timothy* (1945), continúa esta exploración temprana de lo ensayístico pero con un énfasis considerablemente mayor en la subjetividad, en la temporalidad de una historia pública, y en el consiguiente escepticismo respecto de la voz y la mentalidad del individuo público que haría su aparición en los años posteriores. Con un comentario escrito por el novelista y ensayista E. M. Forster, la historia de Timothy Jenkins, quien había nacido cinco años después la primera intervención de los británicos en la Segunda Guerra Mundial, comienza con una emisión de la BBC informando sobre los avances aliados en Europa. La película corta a una hilera de cunas y el llanto de un bebé recién nacido: «fue un 3 de septiembre de 1944, naciste... Estás en peligro, Tim, porque a tu alrededor se libra la peor guerra jamás conocida». El registro intercalado de los planos de la madre y del recién nacido, junto con los planos de los escombros urbanos y de los aviones que sobrevuelan la ciudad, da cuenta de la «guerra total» en la que Inglaterra entera se encuentra involucrada pero que, aquí, se centra en el niño como sujeto. A través de la referencia a la infancia, la película termina refiriendo en menor medida una crisis bélica que un inminente mundo de posguerra donde, como señala más tarde el comentarista, tendrá lugar «un retorno a la vida cotidiana... y al peligro cotidiano».

Con una voz familiar que sustituye la tradicional «voz de Dios» de los comentarios en documentales anteriores, el filme elabora transiciones entre el pasado, el presente y el futuro, a través de cuatro situaciones diversas —en términos sociales y personales— de un minero, un agricultor, un ingeniero ferroviario y un piloto herido de la Royal Air Force, quienes le hablan al niño recién nacido. («Todas estas personas estaban luchando por ti, aunque no lo supieran precisamente»). Las fisuras entre los períodos temporales (como cuando el agricultor muestra a su familia una película de cinco años atrás, cuando limpiaban los campos) y la ansiosa relación entre la experiencia y el conocimiento se convierten en una cuestión abierta: sobre la imagen de un cochecito de bebé, el comentarista señala las intensidades temporales del presente, «no sabías, no podías saber y no te importaba».

A su vez, el sonido con la forma de voz en off, de emisiones de radio y de conciertos musicales vincula entre sí a los eventos públicos y al individuo de la comunidad. La interpretación que hace Hess de la sonata *Apasionata* de Beethoven se entrelaza con un relato radiofónico sobre las dificultades sufridas por los soldados en Europa y las imágenes de un Londres con obreros reparando edificios que fueron bombardeados. A la deriva entre tales sonidos y la música, es escasa la claridad o la certeza que el comentarista (Michael Redgrave) retiene en comparación con las características de documentales anteriores, mientras observa que las calles recién iluminadas

*se han vuelto más alegres, «a menos que haya bombarderos alrededor» o, en simultáneo con una sirena de ataque aéreo, espera que «nunca tengas que oír ese sonido, Tim». Como característica central de lo ensayístico, la combinación de lo irónico y el futuro condicional describe incluso a la Navidad, ya que recuerda al espectador/oyente «la muerte y la oscuridad, la muerte y la niebla, la muerte a través de esas pocas millas de agua» en «el día en que todos los niños deberían ser felices». Una conversación sobre el sonido de un cohete V-2 se convierte en un encuentro profético en el que el anonimato masivo de la muerte se enfrenta a las temblorosas posibilidades del conocimiento tras la Segunda Guerra Mundial: las preguntas sobre dónde y cuándo impactará el cohete solo suscitan «no lo sé» y «¿lo sabes?», susurrados mientras se ve una disposición surrealista de rostros de maniqués coronados con sombreros.*

*Lo más significativo es que la voz que se dirige a otro en segunda persona, destaca aquí como una redirección que informaría, explícita o implícitamente, la orientación en tal sentido de muchas películas de ensayo posteriores. La misma se convierte en una combinación de advertencia y esperanza, dirigida tanto al niño Timothy como al espectador que habita esa posición de recién nacido, sujetos prolépticos aún por formar y a los que, con una ironía crítica, se les implora que piensen en el futuro. La voz en off vacilante observa que «es un mundo riesgoso», donde el accidente de un minero llega a ser un leve indicio de que el clima de posguerra traerá consigo nuevos peligros y exigencias. Sin embargo, esas nuevas exigencias de la vida de posguerra en Inglaterra, con el desempleo, los hogares destruidos, las familias dispersas, serán también un signo irónicamente positivo de las exigencias concomitantes de una nueva subjetividad pública: será «aun más peligroso que antes porque, ahora, tenemos el poder de elegir, el derecho de criticar e incluso de quejarnos». Para el nuevo niño y el nuevo espectador, esto es, de hecho, «algo más en lo que pensar», y solo a través de una extenuante reflexión sobre el pasado y el presente, tal como se documentan en la película, y tal como reconfiguran el futuro, es que el niño espectador puede responder a las preguntas que presiden la película: «¿qué vas a decir al respecto y qué vas a hacer? . . . ¿Vas a hacer del mundo un lugar diferente?»*

Aunque muchas películas anteriores a 1940 participan de la herencia del cine ensayo, intento destacar la necesidad de avanzar en distinciones históricas cruciales para demostrar los logros significativos de esta práctica a medida que desarrolla su especificidad. En tal sentido, la década del 40 es un punto de inflexión para el ensayo cinematográfico, un período en el que muchas de las estructuras y tendencias que lo definen comienzan a unirse y el término *ensayo* se asocia de forma más directa y corriente con ciertas películas. Durante ese período, estos filmes también van adquiriendo mayor claridad al definirse a sí mismos y al definir a quienes están dirigidos, según la distinción tripartita que observo entre la subjetividad, la experiencia pública y el pensamiento. Entre 1940 y 1945, el ensayo

cinematográfico reconfigura nociones del realismo (y de la representación documental) al margen de las tradiciones narrativas y documentales precedentes, y afirma ese desplazamiento intelectual y conceptual que es central en cierta tradición ensayística. A medida que una confluencia de fuerzas históricas se suscita, el movimiento francés de la «filmología» — asociado a Gilbert Cohen-Seat— toma forma en la década de 1940, reivindicando al cine como la fuerza social más prominente de la sociedad de posguerra y exigiendo, en consecuencia, la necesidad de un estudio académico serio en particular sobre cómo los espectadores entienden y piensan a través de las películas.<sup>12</sup> A su vez, a principios de la década del 40, André Malraux pronuncia la conferencia «Esquisse d'une psychologie du cinéma», en la que defiende «la posibilidad de expresión en el cine» (14). Y, en 1940, el artista y cineasta Hans Richter escribe un profético ensayo, «El ensayo fílmico», donde aspira a describir una nueva práctica derivada de la tradición documental y que, en lugar de presentar lo que él llama «vistas románticas» (186), tiene por objetivo «dar forma al pensamiento», «enfrenta la tarea de visualizar conceptos intelectuales», esforzándose «por hacer visible el mundo invisible de los conceptos, los pensamientos y las ideas» (188), para que los espectadores se «involucren intelectual y emocionalmente» (195).<sup>13</sup> Juntos, estos tres momentos anuncian e identifican una nueva orientación, cada vez más consistente en la práctica cinematográfica, que abraza y transforma la herencia literaria y fotográfica del ensayo para crear películas que repiensen el yo en función de una esfera pública desestabilizada.

De forma más generalizada, los años 40 representan un fundamento epistemológico del cine ensayo por razones que van más allá de lo cinematográfico. Tal como señala Paul Arthur, solo «después del Holocausto —la prueba de fuego de nuestra época sobre el papel del testimonio individual en el trauma colectivo— el cine ensayo adquiere un perfil estético y un propósito moral específicos» («Essay Questions» 61). La crisis de la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto, el trauma que se propagó desde Hiroshima por todo el mundo y la inminente Guerra Fría informan, en definitiva, sobre una crisis social, existencial y de representación que impulsaría un imperativo ensayístico con el cual cuestionar y debatir no solo un nuevo mundo, sino también los propios términos con los que habitamos subjetivamente, escenificamos públicamente y pensamos experiencialmente ese mundo.

No asombra que *Noche y niebla* (1955) de Alain Resnais, con su espeluznante encuentro con los campos de concentración, se haya convertido en un temprano ejemplo ampliamente reconocido del cine

---

<sup>12</sup> Un estudio definitivo sobre este movimiento es *The Filmology Movement and Film Study in France*, de Edward Lowry.

<sup>13</sup> Un excelente análisis de la carrera y la obra de Richter y su relación con la vanguardia es «Hans Richter in Exile: Translating the Avant-Garde» de Alter.

ensayo. Como un documental incapaz de documentar adecuadamente la realidad que indaga, vaga a través de vías horizontales, puntuadas por fotogramas de archivo, a través de los «paisajes serenos» y las «rutas habituales» que rodeaban Auschwitz y Bergen-Belsen. A pesar de la «apariencia de una ciudad real» construída como campos de concentración, se trata de «una sociedad desarrollada, moldeada por el terror». En este encuentro con el trauma de la historia, el comentarista tantea y tropieza con una especie de inadecuación inherente al diálogo entre las imágenes de Resnais y el guion literario en la voz en *off* de Jean Cayrol, un superviviente de los campos: «nos resulta imposible captar lo que queda... Las actividades cotidianas y los signos que ninguna descripción, ninguna toma puede recuperar... Solo podemos mostrar el exterior, la capa superficial». Como Sandy Flitterman-Lewis señala tan perspicazmente, este filme es un «olvido constructivo», una lucha por expresar lo inexpressable que culmina en una coda que cristaliza lo que llamaría la orientación del discurso ensayístico: en este punto, la referencia directa Yo-Tú de la voz en *off* del interlocutor cambia drásticamente a un Nosotros, demandando así un «compromiso activo» que funde al cineasta y al espectador en la responsabilidad de repensar la historia (215). Filme emblemático en la historia temprana del cine ensayo, *Noche y niebla* nos recuerda que, como observa Resnais en 1962, la nueva ola del cine de posguerra «es menos una nueva generación de directores... y más una nueva generación de espectadores» (citado en Conway 38).

En la Francia de la posguerra, el pronunciamiento quizá más célebre sobre las posibilidades cinematográficas que sentarían las bases del cine ensayo sea el de Alexandre Astruc, en el año 1948, «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo». Aquí, los términos clave del cine ensayo están transpuestos desde el fondo de las prácticas filmográficas precedentes a un primer plano, de modo que destacan sin vacilaciones un nuevo rumbo, alentando la subjetividad cinematográfica como una empresa intelectual que va más allá de los modelos documentales tradicionales y narrativos aunque, a diferencia de la llamada primera vanguardia, sea capaz de incorporarlos:

En síntesis: el cine se está convirtiendo, simple y llanamente, en un medio de expresión, como lo han sido con antelación todas las demás artes... Luego de haber sido sucesivamente una atracción de feria, un entretenimiento análogo al teatro de bulevar, o el medio de conservación de las imágenes de una época, se convierte gradualmente en un lenguaje. Por lenguaje me refiero a una forma en la cual y por medio de la cual un artista puede expresar sus pensamientos, por muy abstractos que sean, o traducir sus obsesiones exactamente como lo hace en el ensayo o la novela contemporáneos. Así pues, me gustaría llamar a esta nueva era del cine la era de la *caméra-stylo* (cámara-pluma estilográfica). Esta metáfora tiene un

sentido muy preciso. Me refiero a que el cine irá librándose paulatinamente de la tiranía de lo visual, de la imagen en función de sí misma, de las exigencias inmediatas y concretas de la narración, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y sutil como el lenguaje escrito... Capaz de abordar cualquier tema, cualquier género. Las meditaciones más filosóficas sobre la producción humana, la psicología, las ideas y las pasiones recaen bajo su competencia. Me atrevería incluso a decir que las ideas y las filosofías contemporáneas sobre la vida son tales que solo el cine puede hacerles justicia. Maurice Nadeau escribió en un artículo del periódico *Combat*: «si Descartes viviera hoy, escribiría novelas». Con todos los respetos a Nadeau, Descartes hoy ya se habría encerrado en su cuarto con una cámara de 16 mm y película cinematográfica a escribir sus pensamientos: dado que su *Discours de la Méthode* [sic] sería hoy de tal tipo que solo el cine podría expresarlo satisfactoriamente (159).<sup>14</sup>

Estas reivindicaciones de una expresión personal en el cine se harían inmediatamente viables desde el punto de vista técnico con el arribo de la tecnología implícita en las cámaras portátiles, introducida en 1936 como sistema *Arriflex* en Alemania y como *Éclair 35-mm Cameflex* en Francia, en el año 1947. Desde ya que la diversidad de estas *caméra-stylos* presentarían sistemas de visión *réflex*, vinculando así la pragmática de la realización cinematográfica con la reflexividad conceptual del cine ensayo emergente, su exploración de la subjetividad y su «idea sobre que el cine expresa ideas» («La cámara-stylo» 159). Particularmente atento a las condiciones tecnológicas de este nuevo cine, Astruc —en su menos conocido escrito «*L'Avenir du cinéma*»— incluso prevé su futuro electrónico: «nada nos permite prever en qué se convertirá la televisión, pero es muy probable que llegue a contribuir a la creación de un nuevo cine capaz de dirigirse más a la inteligencia» (153), ya que al igual que el desarrollo de las cámaras livianas de 16 mm en los años 40, «en un futuro, la televisión va a aumentar exponencialmente las posibilidades de expresión del cine» (154).

Esta relación entre la tecnología portátil, la economía y el ensayo subraya las distintas fuerzas históricas que entran en juego durante estos años de formación y sugiere un asunto más vasto que continúa siendo un trasfondo crítico a lo largo del futuro del ensayo cinematográfico: el poder

---

<sup>14</sup> Compárense los comentarios de Bazin en «La evolución del lenguaje cinematográfico»: en «la época del cine mudo, el montaje evocaba lo que el director quería decir; en el montaje de 1938, lo describía. Hoy podemos decir que por fin el director escribe en el cine. La imagen —su composición plástica y la forma en que se sitúa en el tiempo, porque se basa en un grado de realismo mucho mayor— dispone de más medios para manipular la realidad y modificarla desde dentro. El cineasta ya no compete con el pintor y el dramaturgo, sino que son pares, al fin, con el novelista» (39-40).



del ensayo podría estar significativamente ligado a un tipo de representación que enfatiza su carácter efímero más que permanente, lo que a su vez podría explicar su notable relevancia y éxito en la actualidad. Al igual que en la historia temprana del ensayo literario y su vinculación con las nuevas formas de producción y distribución, tanto las tecnologías de las cámaras ligeras de los años de posguerra hasta la década de 1960, como el *Portapak* y la revolución del vídeo después de 1967 (más tarde internet y las convergencias digitales de hoy en día), fomentan y apuntalan significativamente la activa subjetividad y la movilidad pública del ensayo cinematográfico, impulsadas por las reivindicaciones y las prácticas de lo ensayístico en la década del 40. Basada en cambios tecnológicos, industriales y comerciales, una intimidad paradójicamente pública en los planos del discurso y la recepción no se ha despegado del ensayo a través de los cafés y los panfletos del siglo XVIII, las salas de conferencias y las revistas del siglo XIX, hasta los festivales y los cines universitarios que definen el cine ensayo en los años de la posguerra, así como la distribución televisiva especializada de la ZDF alemana, el Canal+ centroeuropeo, el Channel Four británico y otros medios de cable y televisivos que, a menudo, han sido los motores comerciales de los filmes ensayo contemporáneos. (Como parte de este contexto en evolución, las cambiantes exigencias económicas del cine documental en los últimos años —incluido el aumento de los costos del material de archivo, la música, y otros materiales bajo derechos de autor—, también podrían ser consideradas como parte de esta historia de estímulo industrial y comercial, las perspectivas personales y el uso de los materiales de partida menos costosos del cine ensayo).

El hecho de que las bases cinematográficas de los años 40 y 50 sean mayoritariamente francesas (así como los fundamentos teóricos de Benjamin, Adorno, y otros sean mayoritariamente alemanes) debería colaborar a explicar la prominencia del lugar que ocupa la *Nouvelle vague* francesa (y, posteriormente, el *Neuer Deutscher Film*) en la exploración del cine ensayo desde 1950 hasta finales de los años 70. Por otra parte, en el contexto histórico del cine francés de posguerra surgen puntos de referencia destacados, tanto históricos como críticos —en relación con el cine de autor, el *Cinéma vérité* y la herencia literaria de la *Nouvelle vague*—, que no solo dan cuenta de los filmes franceses de ese período, sino que también se trasladan a prácticas globales y contemporáneas del cine ensayo. Además de los escritos de Astruc, existen varias películas, documentos y tendencias específicas que indican y corroboran esta relación, a la vez que ponen de relieve cambios prácticos y conceptuales más amplios a medida que la práctica evoluciona a lo largo de los años cincuenta y sesenta, creando un contexto histórico y cultural en el cual, a mediados del siglo pasado, el término *essai cinématographique* es de uso

frecuente en Francia.<sup>15</sup> En estos años decisivos, tales posibilidades se articulan a través del potencial del «cortometraje» para liberarse de la restricción de la autoridad de un emergente cine de autor, de la verdad documental del *Cinéma vérité*, así como de los principios organizativos de la narrativa cinematográfica; todo lo cual converge en un «boceto» conceptual capaz de liberar una subjetividad distintiva, como un pensamiento público. Para decirlo con mayor precisión, un grupo específico de películas y su recepción crítica, tanto contemporánea como posterior a las mismas, devienen primordiales en la formación y el reconocimiento de la práctica ensayística durante el período: el cortometraje *Van Gogh* (1948) de Alain Resnais; el ensayo de Jacques Rivette de 1955 para los *Cahiers du cinéma*, «Carta sobre Rosellini», con su caracterización de *Paisa*, *Europa '51* y *Alemania, año cero* y, especialmente, *Viaggio in Italia*, de 1953, como filmes ensayísticos fundamentales; y, por último, *Le Sang des bêtes* (1948) de Georges Franju y, especialmente, su *Hotel des Invalides* (1951), que Noël Burch considera prototipos de un cine ensayístico de ideas.

El mismo año que Astruc anuncia un nuevo tipo de cine que puede expresar ideas, el *Van Gogh* de Resnais es fortuitamente emblemático del cortometraje ensayístico al presentar tanto un retrato como un comentario crítico; el filme trata menos sobre pintura que sobre los fundamentos de una expresión cinematográfica comprometida, cuestionadora y reflexiva sobre cierto estilo pictórico, a la vez que rehúye fórmulas narrativas y estrategias documentales convencionales. Bazin insistiría con razón en que esta película no tiene mucho que ver con la difusión de un cuadro y un pintor, sino que anuncia una particular «biología estética» que adapta el cuadro como textualidad cinematográfica, recreando «no el tema del cuadro sino el mismo cuadro» como «refracción» textual («Stylistics» 142). Godard iría aun más lejos al reivindicar en el ensayo una inventiva y una importancia histórica que apuntan a una nueva práctica fílmica: «si el cortometraje no existiera ya, Alan Resnais lo habría inventado seguramente. Solo él transmite la impresión de que, a sus ojos, es algo más que un cortometraje. Desde los paneos sin mirar y temblorosos de *Van Gogh* hasta los majestuosos planos de *Styrène*, ¿qué es, en efecto, lo que vemos?». Se trata, continúa, de «una exploración de las posibilidades de la técnica cinematográfica pero, tan rigurosa, que sobrepasa su propio objetivo, y sin la cual el joven cine francés de hoy en día simplemente no existiría. A partir de *Van Gogh*, un movimiento de la cámara daría la impresión de no ser simplemente un movimiento de la cámara, sino una exploración del secreto

---

<sup>15</sup> Merece la pena volver a mencionar que los integrantes de la llamada *Rive Gauche* de la *Nouvelle vague* (Marker, Resnais, Varda y otros) figuran, lógicamente, en la formación del cine ensayo por su interés constante hacia las conexiones interdisciplinarias del cine con la literatura y las demás artes. A la vez, un amplio abanico de otros cineastas, dentro y fuera de Francia, han sido sensibles a las posibilidades del cine ensayo.

de ese movimiento. Un secreto que Bazin, otro explorador solitario, y por una coincidencia conmovedora, descubrió al mismo tiempo, pero por medios diferentes» (Godard 115).

Hacia 1953, este grado cero del cine produce el «groupe des Trente», un colectivo de realizadores que incluye a Resnais, Marker, Varda y Astruc, quienes revitalizan el cortometraje convirtiéndolo en una plataforma de impulso de las prácticas ensayísticas. Tal como señala François Porcile, el cortometraje en este contexto de posguerra describe una práctica incipiente que, en lugar de sugerir obras inmaduras, describe una energía exploratoria que lo libera como una especie de prueba tanto de la expresión como de la orientación hacia el público: «junto a la novela y otras obras extensas, se encuentra el poema, el relato corto, o el ensayo que a menudo desempeña el papel de un invernadero; tiene la función de revitalizar un campo con sangre fresca. El cortometraje tiene el mismo papel. Su muerte será también la muerte del cine, ya que un arte que renuncia a transformarse es un arte muerto» (19).<sup>16</sup> En este momento de la historia, el cortometraje ofrece una forma de expresión cuya concisión la somete ineludiblemente a una presión formal: el ensayo fragmentario y el compromiso provisional con un tema, cuyo carácter inacabado insiste en que se trata de una actividad artística e intelectual en curso. La importancia del cortometraje también invita a considerar la afirmación de Guy Fihman, cuando explora los antecedentes filosóficos y científicos del ensayo que comienzan con René Descartes, sobre dos características seminales del ensayo y del cine ensayo: la innovación y la experimentación (44-45);<sup>17</sup> posibilidades que empujarían tanto a cineastas jóvenes como a realizadores consagrados a retornar al cortometraje, dada la ruptura liberadora que el mismo implica respecto del cine narrativo.

Al reconfigurar la incidencia del cortometraje en abril de 1955, el ensayo «Carta sobre Rosellini», de Jacques Rivette, identifica una tendencia que también puede definir filmes más extensos como bocetos o esbozos cinematográficos. En estas películas, sostiene el autor, «el ojo infatigable de la cámara asume invariablemente el papel del lápiz, un esbozo temporal se

---

<sup>16</sup> Estos, a su vez, anticipan uno de los foros más fértiles y productivos para el ensayo y su relación con el boceto: las películas de antología, como *Lejos de Vietnam* (1967) y *Alemania en otoño* (1978).

<sup>17</sup> De hecho, estas dos dimensiones alinean el cine ensayo con ese otro importante precedente literario, el ensayista británico Francis Bacon, cuyos sucintos ensayos son un contrapunto de Montaigne, más o menos contemporáneos al último, aunque absortos en una investigación más científica sobre la ética de la vida.

perpetúa ante nuestros ojos» (194)<sup>18</sup>, y concretamente, en *Paisa, Europa '51* y *Germania anno zero* de Rossellini, se encuentra «el sentido común del esbozo... Puesto que es realmente en esas películas rápidas, improvisadas con medios aleatorios y rodados a trompicones, donde a menudo la imagen nos deja adivinar que encierra la única pintura real de nuestro tiempo. Y siendo ese tiempo también un bosquejo, cómo no reconocer de repente la apariencia básicamente esbozada, mal compuesta, inacabada, de nuestra existencia cotidiana» (60). Para estas películas, y sobre todo para *Viaggio in Italia* (1953) de Rivette, el modelo «son los ensayos de Montaigne», y *Viaggio in Italia...*, «con una claridad perfecta, ofrece al fin al cine, hasta entonces obligado a ceñirse al relato, la posibilidad de enfocar el ensayo» (64). «Desde hace más de cincuenta años», continúa diciendo, «el ensayo es la lengua misma del arte moderno. Es la libertad, la inquietud, la búsqueda, la espontaneidad. Poco a poco, Gide, Proust, Valéry, Chardonne, Audiberti han hecho sucumbir bajo su peso a la novela. Desde Manet y Degas reina en la pintura, y le proporciona su andadura apasionada, el ritmo de su progresión y de su enfoque» (64). Para Rivette, en estas películas «un cineasta se atreve a hablar de sí mismo sin coacción alguna. Es verdad que las películas de Rossellini son cada vez más, lisa y llanamente, películas de *amateur*; filmes de corte familiar» (60). Aquí, «filme de corte familiar», «*amateur*», «búsqueda» y «enfoque» asumen, desde mi punto de vista, esos valores particularmente positivos asociados con un primer plano ensayístico y una dramatización de lo personal: una forma transitoria, apenas autorizada y relativamente informe de la subjetividad personal; la sustitución de una organización teleológica por una actividad

---

<sup>18</sup>Como indicador teórico de la relación del ensayo cinematográfico con el cortometraje, el estudio de Jacques Aumont sobre «el boceto cinematográfico» en «The Variable Eye» nos recuerda esta superposición representativa entre la temporalidad del ensayo decimonónico y una temporalidad del cine a la que se adhiere el cine ensayístico de los años cincuenta. Hacia 1800, significativos cambios en la condición de la imagen como «boceto» anticipan, en particular, a la fotografía y el cine: «El núcleo de estos cambios puede situarse en el período comprendido entre 1780 y 1820, cuando se produjo una verdadera revolución en la naturaleza del boceto: el *ébauche*, un intento de registrar una realidad predeterminada por el proyecto de una futura pintura, dio paso al *étude*, un intento de registrar la realidad “tal cual es” y sin más» (232-234).

definida por el objeto en sí mismo; y una superposición productivamente distorsionada entre el sujeto y el objeto.<sup>19</sup>

El boceto, como prototipo histórico e indicador de lo ensayístico, se convierte así en el vehículo de lo que Burch describiría más tarde como la mediación inteligente de ideas conflictivas. En «Theory of Film Practice», en su análisis final sobre el cine de no ficción, Burch describe dos modelos contemporáneos: el ensayo cinematográfico y el filme ritual. En cuanto al primero, identifica *Le Sang des bêtes* (1948) de Georges Franju y, en especial, *Hôtel des Invalides* (1951) como películas innovadoras. Esos documentales «activos» «ya no son documentales en [un] sentido objetivo, sino que todo su propósito es exponer tesis y antítesis a través de la propia textura del filme. Estas dos películas de Franju son *meditaciones* y, sus temas, un *conflicto de ideas*... Allí radica la tremenda originalidad de estas dos películas, que llevarían a la producción cinematográfica de no ficción a tomar una dirección totalmente renovada» (159). Para Burch, hacia fines de los años 60, Franju se convierte en «el único director de fotografía que ha creado con éxito, a partir de material preexistente, filmes que son verdaderos ensayos», y su herencia se hace especialmente visible en las películas ensayísticas de Godard de ese período, como *Vivir su vida* (1962) y *Masculino, Femenino* (1966), en las que un «elemento de espectáculo intelectual» anuncia este particular «cine de ideas», soñado desde hace tiempo por cineastas tan disímiles como Jacques Feyder y Eisenstein (162).<sup>20</sup>

En diciembre de 1962, refiriéndose a sus inicios como escritor de *Cahiers*, Godard, quizás el más reconocido y autoproclamado ensayista cinematográfico, ampliaría y, hasta cierto punto, canonizaría esta historia alternativa del arte cinematográfico al señalar el vínculo entre los críticos ensayistas que escribían para *Cahiers du cinéma*, *Positif* y otras revistas cinematográficas francesas en los años de la posguerra:

Todos los miembros de *Cahiers [du cinéma]* nos considerábamos futuros realizadores. Frecuentar los cineclubes y la Cinémathèque era ya una forma

---

<sup>19</sup> La favorable descripción de Rivette del filme de Rossellini como el «boceto» de un aficionado en el marco de una tradición neorrealista vuelve a llamar la atención y a diferenciar de forma importante el cine ensayo de sus homólogos contemporáneos en el cine *vérité* (y más tarde en el cine directo estadounidense); se trata de prácticas documentales ciertamente fundamentales para el cine ensayo, que lo enriquecen, a la vez que funcionan como una plataforma para establecer sus distinciones. Una insatisfacción a menudo expresada hacia estas dos tradiciones coincide con el primer plano del cine ensayo. Como, por ejemplo, en el comentario de Godard sobre el cine directo de Richard Leacock: «No tiene sentido tener imágenes nítidas si tienes ideas borrosas. La falta de subjetividad de Leacock lo lleva finalmente a una falta de *objetividad*. Ni siquiera sabe que es un *metteur-en-scène*, que el reportaje puro no existe» (citado en Roud, *Godard*, 139).

<sup>20</sup> Véase «The Resurgence of History and the Avant-Garde Essay Film» de Arthur.

de pensar el cine y de pensar en el cine. Escribir ya era una forma de hacer películas, porque la diferencia entre escribir y dirigir es cuantitativa y no cualitativa... Como crítico, me consideraba un cineasta. Hoy sigo pensando en mí mismo como crítico y, en cierto sentido, lo soy más que nunca. En lugar de escribir crítica hago una película pero la dimensión crítica permanece implícita. Me considero un ensayista, que produce ensayos con forma de novela o novelas con forma de ensayo: solo que, en lugar de escribir, las filmo. (Godard 171)

Recurriendo explícitamente a la tradición de Montaigne y escenificando en cada película ese problema central consistente en pensar a través de la propia experiencia cotidiana y pública de los signos, los sonidos y las imágenes, Godard caracteriza su trabajo de este período como el de un improvisador de experiencias y un crítico pensante, que trabaja para trasladar la lógica ensayística de los cortometrajes a filmes más extensos como *2 o 3 cosas que sé de ella* (1967) y *La Chinoise* (1967).

Si bien estas destacadas corrientes francesas, que van desde Montaigne hasta Marker, Bazin y Godard, describen la trayectoria central de la historia del cine ensayo, los fundamentos internacionales de dicha historia, que evolucionan desde Griffith y Eisenstein hasta Richter y Jennings, se han expandido a partir de los años setenta. Devenido en una práctica transnacional, el cine ensayo ha proliferado a través de muchos cines de la nueva ola y de diversas culturas cinematográficas, produciendo ensayistas como Glauber Rocha, Wim Wenders, Johannes van der Keuken, Patrick Keiller, Su Friedrich, Apichatpong Weerasethakul, entre muchos otros. Aun cuando estos cineastas y sus filmes han sido comúnmente asociados con nociones de expresividad propias del cine de autor y con el cine narrativo, junto con otros realizadores, han regresado una y otra vez a los cortometrajes (mucho después de las pruebas ensayísticas de las primeras películas), y suelen describir sus trabajos más extensos como ensayísticos. En esta cultura alternativa de lo ensayístico, la autoridad expresiva del autor da paso a un diálogo público que, en cambio, pone a prueba y explora las fisuras dentro de la subjetividad del autor, subordinando la narración, la experimentación y la documentación al pensamiento.

*Las películas de Agnès Varda proporcionan un mapa casi único del movimiento histórico del cine ensayo desde su asociación con el cine francés de los años 50 hasta su continuo crecimiento y expansión en la era digital. Desde su *L'Opera mouffe* de 1958, un esbozo de la calle Mouffetard visto a través de los ojos de una mujer embarazada, y *Cléo de 5 a 7* de 1962, un esbozo ficcional de una cantante que deambula por París durante aproximadamente dos horas en tiempo real y de duración de la película, Varda exploró el terreno del cine ensayo a través de numerosos proyectos, incluidos los filmes *Jacquot de Nantes* (1991), *Los espigadores y la espigadora* (2000), y *Las Playas de Agnès* (2008). Como recuerdo más*

*apropiado de la herencia e inversión del cine ensayo en la tradición del cineclub, Varda continúa Los espigadores y la espigadora con otra película, Los espigadores y la espigadora... dos años después (2002), donde recurre e incorpora a los espectadores y participantes del primer filme como parte de una reflexión dialógica en torno del mismo.*

*Los espigadores y la espigadora es una serie de esbozos, un collage de cortometrajes contruídos, en primer lugar, como una meditación sobre el espigado. La idea de espigar, que describe la recolección de los excedentes de la cosecha, se expande y se contrae a lo largo de la película al desencadenar otras asociaciones, conceptos y debates. Deudora de sus predecesores literarios y cinematográficos, la película avanza de forma digresiva, dando vueltas a la experiencia de espigar como una idea que pasa del plano agrícola y psicoanalítico al estético y político. Temas tales como «Los orígenes de los espigadores» y «Los espigadores de hoy» guían el curso de la película en su deambular por los campos y las ciudades de Francia junto a sus historias, avanzando según las formas aparentemente azarosas y asociativas de muchos ensayos, entre experiencias concretas y observaciones generales, entre similitudes y diferencias dramáticas: sobre la política de residuos y el hambre en la regulación de los espigadores modernos, sobre los espigadores urbanos y la basura de los supermercados, sobre el acto de espigar objetos artísticos y el arte de espigar. En un momento dado, la película se centra en un grupo de jóvenes sin hogar de Prades a quienes procesaron por recoger la basura de un supermercado. Previendo los diferentes puntos de vista sobre el incidente —los del gerente del supermercado, el juez y los jóvenes espigadores—, Varda señala que «cada uno lo vive de forma diferente». El acto de espigar se convierte, de hecho, en una cristalización de la experiencia como fuente de expresión aparentemente inagotable, tal como la del «chef espigador», Edouard Loubet, «el chef más joven en ganar dos estrellas en la Guía Michelin», en una cocina en la que se preparan alimentos gourmet y se desperdicia poco. Más tarde, una exposición de cubos de basura en París y un taller educativo sobre chatarra y materiales reciclables se convierten en una reflexión sobre «Arte a partir de la basura» y «¿Dónde acaba el juego y empieza el arte?».*

*En última instancia, el acto de espigar se define aquí como una identidad cambiante dependiente de y definida por los excedentes y los residuos del mundo, una identidad que crea vínculos sociales únicos que van a la deriva a través del flujo de la vida pública en lugar de habitar una posición dentro de esa vida, una identidad contruída de fragmentos y transitoriedad. Muebles abandonados y otros objetos construyen «el Palacio Ideal de Bodan Litnanski», habitado por viejas muñecas rotas y otros objetos encontrados por azar, y por almas perdidas (alcohólicos, desempleados y desposeídos que encuentran comida y amistad vagando a través de calles y campos). Las relaciones, como la de M. Plusquellecs y su amigo indigente Salomon, son amistades espigadas (que recuerdan quizás a Montaigne y a La Boétie), un vínculo provisionalmente creado como los platos gourmet que elaboran con el pollo y el conejo que recogen de la basura. Alain es un*

*nutricionista de los desperdicios que, a la vez, da clases a inmigrantes víctimas de rechazo Francia. Muy oportunamente, en medio de sus viajes, Varda tropieza involuntariamente (al menos, así lo afirma la película) con el célebre Jean Laplanche, teórico psicoanalítico y maestro de bodega de un viñedo, quien sugiere, en una reflexión sobre la cosecha y la muerte, el tiempo y la edad, la realización y el sentido, que la conexión entre espigar y la subjetividad es un intento de «integrar al Otro por encima del ego... una filosofía antiego para mostrar cómo el hombre se origina primero en el Otro». Aquí, el acto de espigar, al igual que la identidad ensayística, es una actividad parasitariamente productiva, una subversión o rechazo de la autoridad y primacía de la subjetividad y la mismidad, enunciada mediante un lenguaje que fracasa en ofrecer algún lugar o significado estable, incluso en los autorretratos de autor.*

*Si espigar es una actividad ensayística, el ensayo y el cine se convierten en modos representativos del espigar. A lo largo de la película, numerosos cuadros y pintores cristalizan el arte de espigar, como Louis Pons, a quien se ve hojeando un libro con sus cuadros, cuya «basura» compositiva describe un «cúmulo de posibilidades... cada objeto proporciona una dirección, cada uno es una línea». Pero el tema principal de este cambio metafórico es la propia Varda: posando junto al cuadro La Glaneuse (1877) de Jules Breton, señala —a propósito de esta famosa imagen de una mujer en un campo de trigo— que «hay otra mujer espigando en esta película, ésa soy yo», feliz, como dice en otro momento, de «abandonar el trigo y tomar mi cámara», una pequeña cámara digital que, para esta mujer contemporánea, recoge fragmentos subjetivos como grabaciones digitales de un mundo fugaz. Para Varda y este ensayo cinematográfico, las representaciones del acto de espigar se mueven a través de la imagen cinematográfica, concretamente de su cámara digital, permitiendo un continuo esbozo del yo a medida que éste se disuelve en el mundo, especialmente como una meditación creciente sobre el bosquejo del yo para contrarrestar los desvanecimientos del tiempo. En una de las secuencias, una de las manos de Varda —mientras pasan camiones en el fondo— filma la otra mano, permitiendo «retener las cosas que pasan». En otra de las secuencias, el reflejo de Varda en el espejo del coche precede a una serie de planos de esa misma mano abriéndose y cerrándose como una lente sobre imágenes de diferentes camiones que asimismo pasan a toda velocidad por la carretera. «Éste es mi proyecto: filmar con una mano mi otra mano», señala. En esta fragmentación del yo en un mundo efímero, la película esboza el paso y la pérdida del yo aferrado al mundo, como una cosa en el mundo: «entrar en el horror de ello. Me parece extraordinario. Me siento como si fuera un animal. Peor aún, un animal que no conozco».*

*Los espigadores y la espigadora no es simplemente un ensayo sobre una comunidad de individuos que viven de los desechos y los restos de la sociedad; antes bien, se convierte rápidamente en una sutil y sofisticada meditación sostenida sobre los términos del ensayo y su práctica fílmica. En este caso, lo ensayístico se convierte en los esfuerzos por pensar el yo dentro*



*de un campo de muerte y finitud, donde las imágenes del yo se redimen solo como un exceso espigado en el mundo. Sobre los primeros planos de la basura, Varda dice: «me gusta filmar la podredumbre, los restos, los desechos, el moho y la basura» y, así pues, visita un museo en el viñedo consagrado a su antiguo propietario Etienne-Jules Marey, inventor de la cronofotografía, «ancestro de todos los cineastas» y pionero en el estudio de la temporalidad y los cambios del movimiento en los animales. Al igual que el horror de verse a sí misma como un otro animal en el mundo exterior, los estudios de imaginería temporal de Marey anticipan curiosamente las imágenes digitales de Varda, cuyos «efectos son estroboscópicos»; más adelante, la película capta fragmentos de primeros planos del ojo de Varda mientras su mano sostiene un pequeño espejo, creando un montaje estroboscópico de trozos de sí misma dentro de la imagen. Al pasar por las páginas del manual técnico de la cámara digital de la realizadora, la película vuelve a un primer plano medio de Varda, que coloca la mano sobre el objetivo de la cámara que está grabándola. Sigue una serie de primeros planos superpuestos, luego un primer plano descentrado de ella peinándose y, a continuación, un plano de la mano mientras ella comenta: «para la olvidadiza de mí, es lo que espigué lo que dice dónde he estado». Tal como lo ponen de manifiesto las secuencias finales, Los espigadores y la espigadora es, en última instancia, un esbozo conmovedor que recolecta recuerdos de un yo, extendido a través de una mano incorpórea, fracturado a través de imágenes que pasan y mueren rápidamente, y abandonado a la deriva en el mundo de los otros.*

*Una continuación de Les glaneurs, Los espigadores y la espigadora... dos años después es una ingeniosa rememoración y rehabilitación tecnológica de la tradición del cineclub que fomentó la obra de Varda en los años 50 e inicios de los 60, dado que entabla un diálogo con los individuos filmados en Los espigadores y la espigadora y otros espectadores sensibles a la primera película.<sup>21</sup> En cierto sentido, Los espigadores y la espigadora se convierte en un souvenir público que inspira y genera más souvenirs en forma de argumentos, reflexiones, representaciones e ideas en expansión, proporcionando así un foro cinematográfico a los debates dialógicos, las discusiones y las diferencias que lo ensayístico invita a considerar y abre a discusiones. Otra vez equipada con su cámara digital, Varda recrea la dinámica dialógica heredada del cineclub en el cine ensayo, e incorpora entonces las impresiones de los espectadores de tal manera que llega a replantear y rehacer la primera película con los comentarios y las críticas del público. Tras una pantalla inicial con miniaturas de imágenes provenientes de Los espigadores y la espigadora, la obra se autoimpulsa a través de las siguientes preguntas «¿Qué efecto*

---

<sup>21</sup> Kelley Conway reconoció por primera vez esta conexión entre los cineclubes y *Los espigadores y la espigadora... dos años después* en «"A New Wave of Spectators": Contemporary Responses to *Cleo from 5 to 7*».

tiene un filme? ¿Qué es lo que llega al espectador de la película?». En respuesta a una curiosa carta de un fan (hecha con un billete de avión), Varda visita a Delphine y Philippe en Trentemoult, que «transforman la vida cotidiana» recuperando objetos de los mercados y las calles. Para ellos, «ver esta película fue un renacimiento... Veníamos de la muerte de un amigo, y esta película nos puso de nuevo en contacto con nosotros mismos, con la vida. . . en eso consiste la vida, en aprender a adaptarse».

En esta segunda película, Varda regresa a temas y a personas de películas previas. Como una inversión irónica de ese histórico trayecto anterior en el que los críticos de Cahiers du cinéma, como Truffaut y Godard, se convierten más tarde en cineastas, ahora esos individuos filmados se convierten en los críticos de la película. De hecho, lo más ensayístico de esta segunda película es la forma en que amplía las cuestiones y los problemas de la primera película a cuestiones y problemas más amplios o diferentes. Poco a poco, la película pasa de los comentarios sobre la primera película a las ideas sobre cuestiones sociales y políticas, a las relaciones entre las personas, regenerando sujetos activos en el mundo mediante el giro centrífugo del ensayo hacia la vida pública. Un cuadro visto en la primera película ha renacido para su exposición pública; la tumultuosa relación de «Claude M» y la vida de Gislaine se ha vuelto más estable y segura; y gracias al diálogo inspirado en Les glaneurs, Varda puede «pensar en mí misma» de forma diferente. Un retorno típico, aunque más extenso que otros comparables en la película, muestra a Varda repitiendo su visita a «Alain F., espigador del mercado, vendedor de periódicos, docente» que, atento a la repercusión de Les glaneurs, se suma a un debate público sobre el filme, donde reacciona descaradamente crítico (y convencionalmente errado, agregaría por mi parte) al responder sobre el «autorretrato» de Varda: «creo que la película está bien hecha. Ha llegado a mucha gente, pero creo que el autorretrato no está bien hecho... innecesario». Al igual que una gran sección final de esta película donde se sigue a Alain a través de las calles de París para correr un maratón, el movimiento de la película es irrevocablemente hacia el ámbito público, donde Varda registra casualmente y en silencio al público que pasa, desviando el punto de vista de la cámara para captar voces fragmentarias: «camino despacio, a menudo, con la cámara apuntando hacia abajo para grabar las voces de las personas que no desean ser filmadas».

La película como reacción y las reacciones en la película se convierten en variaciones del conocimiento ensayístico. Acaso de forma por completo inesperada pero afín a mi propósito, la segunda película de Varda contiene una tarjeta de Chris Marker con un dibujo de su famoso gato, Guillaume, y un recuerdo de su CD-ROM Immemory, en el cual hay un cuadro de espigadores que van tras un tanque de guerra y recolectan entre la sangre. A continuación, proliferan las imágenes de espigadores: los «chromo-gleaners» de Lubtchansky, los espigadores bordados, los espigadores en

*anuncios publicitarios, los espigadores en sellos postales, los «espigadores de polvo de estrellas» y así, sucesivamente, a través de un catálogo de representación de los buscadores de conocimientos y significados frente a la destrucción, la pérdida y la finitud del mundo. Incluso Laplanche retorna para recordarnos que el tema del «psicoanálisis es el acto de espigar»: «prestamos atención a las cosas que otros ignoran: a lo que se desprende fuera del discurso. El analista asimismo se halla en un estado de pobreza... pobre en conocimientos». Con intención semejante, el entrevistador de un periódico y, más tarde, la hija de la misma Varda, sugieren que los numerosos primeros planos fragmentarios de manos y otras partes del cuerpo recuerdan a Jacquot de Nantes, una película de Varda sobre su compañero cineasta fallecido y una conexión emocional que, según la autora, había recogido visualmente sin pensar cuando filmó Los espigadores y la espigadora: «volví a filmar sobre mí misma lo que había filmado de Jacques Demy... como trabajamos sin saber». Hacia el final, es precisamente esta labor ensayística sin saber, ya sea dirigida a La Boétie o a Demy, lo que produce el deseo de conocer y pensar a través de los mejores ensayos. Como dramatiza tan poderosamente Los espigadores y la espigadora... dos años después, las ideas ensayísticas sobre uno mismo y los demás deberían retornar, rehechas, como un conocimiento dialógico proveniente de otras miradas y espectadores.*

---

## Apéndice de la traducción: Bibliografía

Se ofrece a los lectores una reconstrucción seleccionada de la bibliografía mencionada en el texto, a base de la lista bibliográfica apuntada en el volumen donde se publicó originariamente.

- Abel, Richard (ed.). *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939, Volumen 1: 1907–1929*. Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1988.
- Alter, Nora. «Hans Richter in Exile: Translating the Avant-Garde». *Caught by Politics*. Ed. S. Eckmann and L. Koepnick. New York: Palgrave, 2007. 223–243.
- Astruc, Alexandre. *Du stylo à la caméra...Et de la caméra au stylo, Écrits (1942–1984)*. Paris: L'Archipel, 1992.
- . «L'Avenir du cinéma». *Trafic 3* (Summer 1992): 151–158.
- . «The Birth of a New Avant-Garde: La Cámara-Stylo». *Film and Literature: An Introduction and Reader*. Ed. Timothy Corrigan. Upper Saddle River, N.J.: Prentice-Hall, 1999. 158–162. (ed. cast.: *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimiento. Disciplinas. Innovaciones*, Ed. J. Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet. Madrid: Cátedra, 2007).
- Aumont, Jacques. «The Variable Eye, or the Mobilization of the Gaze». *The Image in Dispute: Art Cinema in the Age of Photography*. Ed. Dudley Andrew. Austin: Univ. of Texas Press, 1997. 231–259.
- Barthes, Roland. «Inaugural Lecture, College de France». *A Barthes Reader*. Ed. Susan Sontag. New York: Hill and Wang, 1982. 457–478. (ed. cast.: *El placer del texto y Lección inaugural. De la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007).
- Bazin, André. «The Evolution of the Language of Cinema». *What Is Cinema?* Vol. 1. Berkeley: Univ. of California Press, 1967. 23–40. (ed. cast.: *¿Qué es el cine?*. Trad. José Luis López Muñoz. Madrid: Rialp, 1990).
- . «Bazin on Marker». Trans. Dave Kehr. *Film Comment* 39. 4 (2003): 43–44.
- Bruzzi, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. 2nd ed. London: Routledge, 2006.
- Burch, Noël. *Theory of Film Practice*. Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1981. (ed. cast.: *Praxis del cine*. Trad. Ramón Font. Madrid: Fundamentos, 2017).
- Conway, Kelley. «"A New Wave of Spectators": Contemporary Responses to *Cleo from 5 to 7*». *Film Quarterly* 61.1 (2007): 38–47.
- Donald, James, Anne Freidberg, and Laura Marcus, eds. *Close Up, 1927–1933: Cinema and Modernism*. Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1998.
- Fihman, Guy. «L'Essai cinématographique et ses transformations

- expérimentales». *L'Essai et le cinéma*. Ed. Suzanne Liandrat-Guigues and Murielle Gagnebin. Paris: Champs Vallon, 2004. 41–48.
- Flitterman-Lewis, Sandy. «Documenting the Ineffable: Terror and Memory in Alain Resnais's *Night and Fog*». *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Eds. Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski. Detroit: Wayne State Univ. Press, 1998. 204–222.
- Gaudreault, André and Germain Lacasse, eds. *The Moving Picture Lecturer*. Número especial de *Iris* 22 (1999).
- Giannetti, Louis. «Godard's *Masculine-Feminine*: The Cinematic Essay». *Godard and Others: Essays on Film Form*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson Press, 1975.
- Godard, Jean-Luc. *Godard on Godard*. Trad. Tom Milne. New York: Viking, 1972.
- . *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard-Gaumont, 1998. (ed. cast.: *Historia(s) del cine*. Trad. Tola Pizarro. Buenos Aires: Caja Negra, 2007).
- Grierson, John. *Grierson on Documentary*. Berkeley: Univ. of California Press, 1966.
- Gubern, Roman. «Cent ans de cinéma». *Historia general del cine, vol. XII: el cine en la era del audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1995. Citado en Suzanne Liandrat-Guigues y Murielle Gagnebin, 2004, 27.
- Gunning, Tom. «A Corner in Wheat». En *The Griffith Project*, Volumen 3. Ed. Paolo Cherchi Usai. London: British Film Institute, 1999. 130–41.
- Kahana, Jonathan. *Intelligence Work: Politics of American Documentary*. New York: Columbia Univ. Press, 2008.
- Leach, Jim. «The Poetics of Propaganda: Humphrey Jennings and Escuchen a Gran Bretaña». En *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Films and Video*. Ed. Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski. Detroit: Wayne State Univ. Press, 1998. 154–170.
- Lowry, Edward. *The Filmology Movement and Film Study in France*. Ann Arbor: UMI Press, 1985.
- Milne, Tom, ed. *Godard on Godard*. New York: Viking, 1971.
- Montaigne, Michel de. *The Complete Works of Montaigne*. Trad. Donald M. Frame. Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 1948. (ed. cast.: *Los ensayos*. Trad. Jordi Bayod Brau. Acantilado: Barcelona, 2007).
- Nichols, Bill. «The Voice of Documentary». *New Challenges for Documentary*. 2nd ed. Ed. Alan Rosenthal y Jorn Corner. Manchester, UK: Univ. of Manchester Press, 2005, 17–33. (ed. cast.: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Trad. Jostxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Buenos Aires: Paidós, 1997).
- Pinel, Vincent. *Introduction au Ciné-club: histoire, théorie, pratique du Ciné-club en France*. Paris: Editions Ouvrières, 1964.
- Porcile, Francois. *Défense du court métrage*. Paris: Les Editions du Cerf, 1965.
- Rascaroli, Laura. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London: Wallflower, 2009.
- Riis, Jacob. *How the Other Half Lives*. Ed. David Leviatin. Boston: Bedford/

- St. Martin's, 1996.
- Richter, Hans. «Der Film Essay: Eine neue Form des Dokumentarfilms». *Nationalzeitung* (May 25, 1940). Reimpreso en *Schreiben Bilder Sprechen*, Ed. Christa Blumlinger y Constantin Wulff. Vienna: Sonderzahl, 1992. 194–197. (ed. cast.: «El ensayo fílmico. Una nueva forma de la película documental». *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Trad. Susana Antón y Marta Muñoz. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007).
- Rivette, Jacques. «Letter on Rossellini». *Cahiers du cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Ed. Jim Hillier. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1985. 192–204. (ed. cast.: «Carta sobre Rosellini». *Teoría y Crítica de cine*. Trad. Antoine de Baecque y Mariana Miracle Díez. Barcelona: Paidós, 2005).
- Roud, Richard. *Godard*. New York: Doubleday, 1968.
- Ruoff, Jeffrey, ed. *Virtual Voyages: Cinema and Travel*. Durham, N.C.: Duke Univ. Press, 2006.
- Silverman, Kaja. «The Author as Receiver». *October* 96 (2001): 17–34.
- Solanas, Fernando y Octavio Getino. «Towards a Third Cinema». *Critical Visions in Film Theory: Classic and Contemporary Readings*. Ed. Timothy Corrigan y Patricia White, with Meta Mazaj. Boston: Bedford/St. Martin's, 2011. 925–939.

Traducción: Florencia Llarrull

---

La versión original de este ensayo se publicó con el título «Of the History of the Essay Film: Vertov to Varda» en el volumen: Timothy Corrigan. *The Essay Film. From Montaigne, after Marker*. New York: Oxford University Press, 2011. <https://global.oup.com/academic/product/the-essay-film-9780199781690?cc=us&lang=en&#>

Oxford University Press © 2011. Reproducción con autorización.

Agradecemos al autor y a The Oxford University Press la autorización para hacer posible esta traducción y su publicación.

*Referencia electrónica* || Corrigan, Timothy. «Sobre la historia del cine ensayo: de Vertov a Varda». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 4 (2021): 56-86. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/sobre-la-historia-del-cine-ensayo-de-vertov-varda-248>  
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5724263>