



Universidad de Guanajuato  
División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Campus Guanajuato  
Licenciatura en Letras Españolas

El ensayo filmico como imagen-pensamiento: un análisis del trabajo  
de Chris Marker desde las ideas de Walter Benjamin.

TESIS  
que para obtener el grado de  
Licenciado en Letras Españolas  
presenta:

Karina Pérez Solórzano

Director de Tesis:  
Dr. Rogelio Castro Rocha

Guanajuato, Gto, Septiembre 2014

*Porque aún no estábamos muy lejos de la edad en que nos figurábamos que dar  
nombre es crear.*

-Marcel Proust

“En busca del tiempo perdido”

Gracias a mi familia por su amor.

A mis amigos que me ayudaron con el material para costura, tanto con los hilos  
como con su apoyo.

A Lusdemar, por las tardes de costura.

A Fernando Zamora Águila por mostrarme el camino por donde pasaba el río.

A Lucio Bribiesca por ayudarme a quitarle piedrecitas al río.

<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo I</b>	
<b>Pensar la forma</b>	5
1.1 El ensayo: orígenes y estructura	6
1.2. <i>Representación y experiencia.</i>	15
1.3 La imagen en el ensayo	21
1.4 El ensayista como sujeto fenomenológico	32
<b>Capítulo 2</b>	
<b>Pensar la imagen</b>	37
2.1. La imagen	37
2. 2 El filme como representación material, espacial y temporal.	46
2.2.1 Materialidad	49
2.2.2 Espacialidad.	50
2.2.3 Temporalidad	51
2.3 El ensayo filmico	56
<b>Capítulo 3.</b>	
<b>La forma que piensa.</b>	68
3.1 El ensayista filmico como <i>Denkbildner</i>	69
3.2 El ensayo filmico de Chris Marker	77
3.3 Análisis filmico	86
3.3.1 <i>Lettre de Sibérie</i>	87
3.3.2 <i>Sans Soleil</i>	99
<b>Conclusiones</b>	111
<b>Bibliografía</b>	113

## Introducción

Esta investigación parte de un interés personal por la relación existente entre la palabra escrita y la imagen visual. Desde los inicios del pensamiento humano, filósofos, escritores, artistas, e incluso científicos, han reflexionado desde sus respectivos horizontes sobre dicha relación, construyendo una forma de ver y de pensar que ha resaltado, en diferentes momentos, una expresión sobre la otra, dando lugar a diversas tendencias ya sean logocéntricas (y por consiguiente, iconoclastas) o iconocéntricas. De aquí, a su vez, derivaron interesantes problemas epistemológicos tales como ¿qué fue primero: la imagen o la palabra?, ¿pensamos en palabras?, ¿el pensamiento se traduce siempre a una expresión verbal? Respuestas a estas cuestiones las encontramos inicialmente en la filosofía clásica griega y Platón<sup>1</sup>, pasando por las diferentes manifestaciones y períodos artísticos de Occidente, así como en la modernidad filosófica en tanto antecedente teórico del pensamiento contemporáneo, cristalizado en las corrientes filosóficas actuales, como la fenomenología. Todas ellas demuestran el absurdo maniqueo de ubicarse en alguno de los dos polos: o el pensamiento visual, o el pensamiento verbal<sup>2</sup>; ambos siempre serán complementarios. Y aún con esto, está la posibilidad de prescindir de una “traducción” verbal de nuestros pensamientos; ésta fue una conclusión a la que llegaron filósofos como Ludwig Wittgenstein, por ejemplo, tras descubrir que los signos también cumplen funciones no referenciales, sino *presenciales*<sup>3</sup>.

Así, las representaciones producidas por el pensamiento verbal -como el esquema de una clase, la narración de un sueño o una obra literaria- o por el pensamiento visual: los planos de una construcción, las imágenes oníricas o una pintura de Da Vinci, por ejemplo, están en relación permanente, esto es, la representación material que hacemos de un

---

<sup>1</sup> Platón, por ejemplo, utilizó imágenes –metáforas- para explicar sus conceptos filosóficos.

<sup>2</sup> También existe un pensamiento musical, un pensamiento olfativo, o un pensamiento dado a través del tacto. Esta es una de las premisas centrales de la fenomenología, Maurice Merleau-Ponty es uno de los defensores de esta premisa, en *Fenomenología de la percepción* escribe: “nuestro cuerpo es la *materia y forma* más inmediatas, significa y se expresa a sí mismo” (Ponty, 1985)

<sup>3</sup> A esto se refieren filósofos como Luis Villoro a propósito del silencio en el *Tractatus*, ver Villoro Luis, (2006) *Ensayos de filosofía de la religión*, Verdehalago, México pag: 115-134.

La búsqueda por los límites de la representación también es uno de los temas centrales estudiados por Fernando Zamora en su libro *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación* (2007) mismo que sirvió como una guía importante para esta investigación, para él hay un ciclo continuo del signo al símbolo y del símbolo a la *presencia*, la presencia no busca *representar*.

pensamiento verbal se convierte en lenguaje derivado de un proceso tanto de significación como de simbolización; lo mismo pasa con las representaciones materiales de la imaginación visual, ambas se mantienen en una relación dialéctica en donde el contenido se expresa en la forma.

Uno de los caminos que me permitió profundizar más acerca de la relación existente entre el sujeto y el objeto (el ensayo y el ensayo filmico, en este caso) y la forma en la que se da el conocimiento, fue la fenomenología de Edmund Husserl<sup>4</sup>. De acuerdo con la fenomenología, concebimos el lenguaje –verbal o visual- no sólo como una representación, sino también como una *mediación* establecida entre el sujeto y el mundo en el seno de una comunidad intersubjetiva.

Es pertinente señalar que la identificación del pensamiento visual como lenguaje no debe entenderse como una asimilación de lo visual a lo verbal entendiendo lenguaje verbal como una estructura compuesta con rasgos mínimos que pueden descomponerse –o atomizarse- para componer estructuras más complejas (morfemas que producen palabras que a su vez producen enunciados, por ejemplo)<sup>5</sup>, sino *lenguaje* en tanto sistema de valores verbales, visuales, sonoros, etc., que entran en procesos de simbolización y configuran nuestra forma de conocer el mundo.

A este respecto, al igual que sucede en un enunciado, una imagen del rostro de un hombre en primer plano cambiará de significado dependiendo entre qué imágenes se encuentre montada: si es entre dos imágenes de comida nos parecerá hambriento, si está entre dos imágenes que simbolicen tristeza (un ataúd o un cadáver) nos parecerá triste<sup>6</sup>. Del mismo modo que en un enunciado las palabras están organizadas de acuerdo a sistemas de valores -sintácticos, semánticos, etcétera- que dependen de la *intención* del hablante, así sucede también con las secuencias de imágenes. Esto no significa que una imagen no sea autónoma o que sólo signifique en cercanía con otra, más bien lo que vemos son sus *relaciones* establecidas. (Zamora, 2007:131).

Por tanto, considerar el pensamiento visual y el pensamiento verbal como formas en las que nos representamos el mundo presenta dos argumentos interrelacionados: a) entender

---

<sup>4</sup> Por tanto la investigación sigue una metodología fenomenológica.

<sup>5</sup> Esta es la propuesta de Christian Metz crítico francés y Pier Paolo Pasolini director de cine italiano, ambos parten de una caracterización del *lenguaje* cinematográfico sobre una base lingüística, la sintagmática de Metz, por ejemplo y la “segunda articulación” de Pasolini.

<sup>6</sup> Este es el llamado efecto Kuleshov.

que la representación implica un proceso simbólico se relaciona con la forma en la que configuramos el mundo como seres que se comunican en él; y b) las expresiones de esta representación conforman *representaciones materiales*<sup>7</sup> (el ensayo y el ensayo filmico, en este caso) que son productos derivados de nuestra relación con el mundo.

De esta forma, mi investigación propone un estudio sobre una expresión audiovisual: el ensayo filmico entendido como una representación material. Para realizar esto, en el primer capítulo parto de la caracterización del ensayo en sus distintos momentos históricos de desarrollo: desde una forma de reflexión que surge con Montaigne hasta convertirse en una forma que problematiza, en ciertos períodos históricos (me enfoco aquí en los finales del siglo XIX, sobre todo en la obra de Walter Benjamin), la relación entre palabra e imagen, permitiendo incorporar material visual a su reflexión verbal y erigiendo el pensamiento visual como un método válido de reflexión filosófica (Anca M. Pusca, 2009).

El ensayo lo estudio a la luz de dos conceptos tomados de la fenomenología: *representación* y *experiencia*; el primero permite estudiar cómo puede construirse como un texto que manifiesta el punto de vista de un sujeto y el segundo permite ver cómo este sujeto (el ensayista), fenomenológicamente, adopta un compromiso histórico con su época. Así, el juicio, materia prima del ensayo (también audiovisual) puede ser ejercido, si así lo busca el ensayista, como un juicio político<sup>8</sup>. Esta propuesta se aborda aquí bajo los conceptos de *Gebild* –la obra o *formación* de este sujeto- y *Gebildner*: el sujeto en su dimensión histórica y política.

Al incorporar material visual a sus reflexiones filosóficas, Walter Benjamin estaba conformando una nueva forma de pensamiento, el desarrollo teórico de esta *forma* puede rastrearse desde sus investigaciones sobre el símbolo y la alegoría en su libro *El Origen del drama barroco alemán* (1925), adoptándolo como forma de escritura primero en textos de carácter autobiográfico como *Calle de dirección única* (1926), e *Infancia en Berlín hacia 1900*, hasta su cristalización en la monumental obra *Los Pasajes* (1927-1940). Algunos de sus críticos y lectores más importantes llamaron a esta forma de exposición, heredera de la emblemática barroca: *Denkbild* (imagen-pensamiento). Este concepto es central para esta

---

<sup>7</sup> El concepto de representación y la distinción establecida con representación *material* se explicará posteriormente.

<sup>8</sup> Entendido como *actividad ciudadana*.

investigación, porque relaciona la palabra escrita y la imagen visual sin buscar un sometimiento de la una a la otra, sino uniéndolas como las dos caras de una sola moneda en una armonía dialéctica.

Por tal motivo, el concepto de *Denkbild* permite establecer dos cosas: una, que el ensayo filmico se construye como una *Denkbild*: argumento estudiado en el primer capítulo; y otra, que el ensayista filmico es un *Denkbidner*: un sujeto que conforma imágenes-pensamiento, tema desarrollado en el segundo capítulo. Ambos conceptos se aplican en dos ensayos filmicos: *Sans Soleil* (1983) y *Lettre de Sibérie* (1957) del cineasta francés Chris Marker; mientras que en el tercer capítulo se analiza por *decoupáge* aplicando los conceptos desarrollados a lo largo de la investigación.

## Capítulo I

### Pensar la forma

En los estudios críticos, la palabra *forma* puede remitirnos a varios conceptos: forma como un objeto físico en un espacio determinado –la forma *externa* que tienen las cosas– y que en la filosofía de Aristóteles se conoce como *morphè*. Forma como un modo de ser, incluso podemos encontrar la palabra forma referida al esquema compositivo de una obra musical.

La palabra forma viene del vocablo griego *hyle*, que significa “materia”; por analogía se trata de la materia del conocimiento; para la fenomenología, se trata del componente inmanente de la vivencia, equivalente a los datos intencionales de la sensación, que la actividad de la conciencia (*noesis*) configura, dotándolos de sentido en la constitución del *noema*. (Dartigues: 1975, 217)

En nuestro trabajo, la palabra *forma* evoca también el título de dos textos importantes que citaremos a lo largo de este capítulo: el libro *El alma y las formas* (1985) de Georg Lukács, del que tomamos el primer ensayo “Sobre la esencia y forma del ensayo”, una carta a Leo Popper escrita en 1910; y el texto “El ensayo como forma” de Theodor Adorno redactado entre 1954 y 1958 e incluido en el libro *Notas sobre literatura* (2003).

De la lectura de estos dos textos se desprenden al menos dos nociones del concepto de forma: por una parte, Lukács parece subordinar al ensayo como una forma de arte: el ensayo depende por tanto de otras formas artísticas ya establecidas como el arte –la poesía en específico- o la ciencia; y por otra, Adorno define el ensayo como forma, es decir, como estructura ya establecida e independiente. Así, de acuerdo con Adorno, una de las propuestas de esta investigación es que tanto el ensayo como el ensayo filmico son *formas*: estructuras o procesos de pensamiento *representadas materialmente* que exponen sus propios contenidos (sean temas relacionados con la ciencia o con el arte), es decir que en ellos se mantiene una relación dialéctica entre materia, forma y contenido. “Pensar la forma” significa pensar en el ensayo como estructura con características distintivas: a) desde su nacimiento como texto moderno, fundado con Montaigne pero también b) rastreando sus antecedentes históricos en las Épocas Clásicas y Medieval, para así poder establecer sus características centrándonos en dos definiciones clave c) el concepto de

*representación* y d) el concepto de *vivencia* que será de suma importancia, ya que los datos obtenidos a través de ella, constituyen la materia prima del ensayista.

En la presente investigación se abordarán los conceptos de *representación* y *experiencia* desde una lectura de la fenomenología husserliana. La pertinencia de la fenomenología en nuestra investigación reside en su uso como herramienta metodológica, de esta forma nos permite revisar conceptos como *experiencia*, *representación* pero también *imagen* y *temporalidad*. Para así, desde la misma postura fenomenológica, poder profundizar en propuestas, que aunque no sean centrales en los estudios fenomenológicos, sí se derivan de ellos, como la del *compromiso cívico* del ensayista, concepto influenciado por los últimos escritos de Edmund Husserl y abordado en el presente capítulo a propósito de una lectura de la obra de Walter Benjamin bajo el concepto fenomenológico de *Gebildner*.

El estudio de la imagen en la obra de Benjamin –o la propuesta de un pensamiento filosófico elaborado mediante imágenes– es pertinente para enriquecer el concepto de *Denkbild* (término traducido comúnmente como imagen-pensamiento) que se erige como la *forma* en la que Benjamin construye sus escritos. Este concepto nos servirá para proponer, a lo largo de esta investigación, la configuración de la imagen cinematográfica en el ensayo fílmico como una *Denkbild*.

## **1.1 El ensayo: orígenes y estructura**

Para efectos de esta investigación, se propone una definición del término “ensayo” haciendo referencia a Michel de Montaigne ya que fue él quien utilizó por primera vez la palabra *essais* para caracterizar sus peculiares escritos. Esto puede observarse, por ejemplo, en “De Demócrito a Heráclito” en donde podemos encontrar algunas características propias del ensayo moderno que posteriormente les servirán a varios críticos (sobre todo, Lukács y Adorno) para definirlo y enriquecerlo. A este respecto, una primera versión muy concreta de lo que Montaigne concibe como ensayo se encuentra en sus siguientes palabras:

El juicio es instrumento para todos los temas y en todo se mete. Por este motivo, en estos ensayos que estoy haciendo, úsalo en toda suerte de circunstancia. Si es tema del que nada entiendo, aun así lo trato, midiendo el vado desde muy lejos; y

después, hallándolo demasiado profundo para mi talla, quédome en la orilla; y en este reconocer la imposibilidad de atravesarlo, es una muestra de su efectividad [...] (Montaigne, 2006: I, 368-369)

De acuerdo con lo planteado por Montaigne, el ensayo es un juicio que supone un punto de vista personal y crítico, delimitado por las razones de uno, construidas tanto por las experiencias de vida como por la influencia de los testimonios de otros. En esa misma cita se aprecia además que Montaigne señala “la imposibilidad de atravesar el tema”, ya que el juicio tiene como base dos principios: la *indagación*, entendida como aquello que se sabe sobre un tema y la *investigación*, como aquello que no se sabe sobre un tema. Ambas se diferencian de la mera demostración lógica porque ellas basan sus premisas en razonamientos probables que en el ensayo constituyen la opinión particular sobre un tema; y por esta razón, sus conclusiones siempre estarán abiertas a examen y análisis; de aquí el sentido de la definición de ensayo de Ortega y Gasset: “el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita”. (Gasset, 1998).

Sobre esta base, históricamente es posible rastrear formas ensayísticas en la época clásica y medieval, tanto en los discursos de Cicerón, las epístolas de Horacio, las meditaciones de Marco Aurelio como en las confesiones de San Agustín. Sin embargo será con Montaigne que la escritura ensayística se convertirá en un medio para la reflexión personal, defendiendo la autonomía del juicio propio. Es precisamente esta característica la que lo hace moderno.

A este respecto, varios críticos y ensayistas -entre los que destacan Francis Bacon, Alfonso Reyes y Carlos García Gual- señalan la existencia de un estilo ensayístico en la época grecolatina, por ejemplo, Bacon plantea que: “La palabra es nueva, pero el contenido es antiguo; inclusive las mismas *Epístolas a Lucilio* de Séneca, si uno se fija bien, no son más que “ensayos” es decir, meditaciones dispersas reunidas en forma de epístola” (Bacon en Gómez Martínez, 1992: 94). Reyes, por su parte, considera a los sofistas como los primeros ensayistas al hacer uso de recursos estilísticos discursivos, “Gorgias es ya un ensayista, ya un estilista” (Reyes, 1983: §87)<sup>9</sup> Mientras que García Gual asevera que “la temática y el tono coloquial de los *Essais* de Montaigne proceden de las diatribas cónicas y

---

<sup>9</sup> Con esto Reyes está discutiendo, además, un punto central en la teoría del ensayo: la defensa del “estilo” del autor. Lukács en *Sobre la esencia y forma del ensayo* inicia la “apología” del ensayo identificándolo como crítica y género artístico. El ensayo es una forma de arte, esto justificaría que además de que se trate de una “nueva reordenación conceptual de la vida”, el ensayo argumente libremente, con razón e ingenio, haciendo uso del lenguaje metafórico.

luego estoicas que penetraron en Séneca y Plutarco”, para él, la influencia de Plutarco es posible rastrearla hasta Rabelais, Bacon, Voltaire, Addison, Steele, Feijóo y Emerson. (García Gual en Arenas Cruz, 1997: 52). Aunque es importante reconocer esta clase de textos como antecedentes del ensayo, sus bases propiamente modernas se cristalizarán con los ensayos de Montaigne.

En este mismo sentido, en la confesión medieval se relatan experiencias de vida encauzadas hacia una reflexión individual, pero su finalidad, basada en una moral religiosa, es didáctica y adoctrinadora: “El autor cuenta su vida o se retrata con el fin de servir de modelo de conducta al lector o de aviso para que no sea víctima del error o del pecado”. (Arenas Cruz, 1997: 35). A pesar de que en la época de Montaigne existe un rechazo a la doctrina medieval, esto no supone un abandono del sistema escolástico, ni una “superación” de sus postulados filosóficos. Esto quiere decir que en grandes exponentes del Humanismo renacentista coexiste una tensión entre una tendencia ortodoxamente religiosa, heredera de la tradición agustiniana, y la entronización del individuo, característica de la Época Moderna.

De esta forma, el Humanismo renacentista se consolida con la figura de Petrarca y Pico della Mirandola. Petrarca fue uno de los primeros en incorporar, a través de la práctica filológica, el estudio de la Época Clásica. En su epístola *A Dionisio Da Burgo San Sepolcro* Petrarca narra la subida al Monte Ventoso como un ejercicio de ascesis; en el acto de contemplación interna evoca las palabras de San Agustín “Quiero recordar mis inmundicias pasadas y la corrupción carnal de mi espíritu, no tanto porque las ame sino para amarte a ti, Dios mío” (Petrarca en Morrás: 2000, 30-31). En su intento por imitar a San Agustín describe sus propias contradicciones: “He aquí que he vuelto a mentir: lo amo, pero más vergonzosamente, con mayor tristeza [...] Pues así es como es: amo lo que querría no amar, lo que desearía odiar; no obstante, amo, pero contra mi voluntad, forzado, coaccionado, con pesar y deplorándolo (Petrarca en Morrás: 2000, 31). El punto central de este conflicto muestra que Petrarca vuelve hacia sí mismo y encuentra esa contradicción que lo atormenta: para alcanzar la purificación del alma por medio de la vida ascética, es necesario librarse de “la realidad externa”, algo que no logra de todo, ya que en el momento clave, “es su salvación individual [...] lo que importa” (Morrás: 2000, 17).

No obstante, existe una diferencia importante entre de San Agustín y Petrarca explicada por la personalidad tan contradictoria de éste último, fluctuante entre “una religiosidad profunda, fuertemente influida por los santos padres y el deseo de lograr una autonomía moral modelada sobre el ideal estoico de los filósofos paganos; entre la inclinación a la reclusión y el estudio característicos de una vida contemplativa y la urgencia de llevar una vida activa, interviniendo en la turbulenta política de los estados italianos, a la manera de Cicerón” (Morrás: 2000, 15). Es el carácter *cívico*, entendido como la actividad ciudadana, lo que lo aleja del cristianismo agustiniano.

Por esta razón, junto con la noción de individuo, la noción de “ciudadano” guarda estrecha relación con la conformación del ideal del hombre renacentista: la mediación entre la vida práctica y la vida contemplativa; así, siguiendo a Cicerón, no deben olvidarse “los deberes de los hombres sabios, es preciso actuar como filósofos verdaderos y como ciudadanos” (Baron: 1988, 107). Por lo tanto, es importante ver que la concepción antropológica, en la transición del Medioevo al Renacimiento, muestra tanto una ruptura como una conciliación de valores, entendida en tanto que el hombre es libre (no tiene ataduras dogmáticas) y autoconsciente: une su preocupación cívica con el estudio y cultivo de sí.

Por su parte, Pico della Mirandola en su *Discurso sobre la dignidad del hombre*, que fue el prólogo a sus *900 Tesis* (un trabajo heterogéneo sobre las raíces del cristianismo), además de pugnar por un concilio religioso, resalta la autonomía del hombre como cualidad distintiva de los demás seres animados. Para ello, se basa en argumentos del *Timeo* de Platón y en juicios del Antiguo Testamento, como puede notarse en la siguiente cita:

Finalmente el máximo Artífice [...] Tomó al hombre, creación sin una imagen precisa, y poniéndolo en medio del mundo, le habló así: [...] “Tú, que no estás constreñido por límite alguno, determinarás por ti mismo los límites de tu naturaleza, según tu libre albedrío [...] No te he creado ni celestial ni terrenal, ni mortal, ni inmortal para que, a modo soberano responsable artífice de ti mismo, te modeles de la forma que prefieras”. (Della Mirandola en Morrás, 2000: 99)

Al ser su creación indeterminada, el hombre tiene en su poder elegir qué quiere ser, esto es, definir su destino, solo él de entre todas las criaturas no se le ha dotado de una naturaleza determinada al nacer, por lo que puede desarrollarla hasta alcanzar su divinidad. “Podrás

degenerar en las criaturas inferiores que son los animales brutos; podrás, si así lo dispone el juicio de tu espíritu, convertirte en las superiores, que son seres divinos” (*ibídem* 2000: 99). Como místico cristiano, Pico della Mirandola opta por la vida contemplativa.

De influencia platónica, la contemplación se refiere a la misma definición griega de “teoría”: *theoria*, entendida, por un lado, como un examen científico, esto es, el conocimiento de las cosas celestes y los fenómenos de la naturaleza y, por otro, como la contemplación religiosa, es decir, el conocimiento de lo divino. Expuesta bajo estas dos acepciones la encontramos en la filosofía presocrática y pitagórica, aunque Platón agrega que también se trata de un contacto místico del ser con lo inefable. Así, la vía de la contemplación es un acceso a lo divino a través de la unidad y conocimiento de tres entidades: el individuo (creatura), la naturaleza (la creación) y dios (el creador).

Por el momento dejemos de lado la mística antropológica de Pico della Mirandola y el desgarramiento de Petrarca para enfocarnos en los principios humanistas derivados de ellos como son: a) la ruptura con el sistema escolástico; b) la vuelta a la tradición clásica; c) la autonomía del hombre para elegir su naturaleza y destino; d) el carácter cívico y e) la conciliación de la filosofía aristotélica con la platónica por medio de una nueva reinterpretación filosófica.

Sin perder de vista estas características, veamos ahora cómo el escepticismo, en tanto posición filosófica, establece un puente entre el Humanismo y Montaigne. El hombre toma conciencia de su naturaleza esencial: es quien es, no por tener un carácter asignado, sino por lo que decide ser. Desligado de toda disciplina doctrinal, cuestiona e indaga sobre las verdades establecidas por cualquier autoridad externa, reclamando su total autonomía como individuo.

Una definición más actual y concreta del escepticismo la presenta Richard Popkin en su obra *La historia del escepticismo, desde Erasmo hasta Spinoza*, en ella, hace una distinción entre “escepticismo académico” y “escepticismo pirroniano”, éste último es el que nos interesa destacar. En lo que sigue se exponen las ideas desarrolladas por Popkin en su capítulo dedicado a Montaigne. Se conoce como “escepticismo pirroniano” al movimiento que inició Pirrón de Elis (360 - 270 a. C) y del cual se tiene noticia gracias a los textos de Sexto Empírico (160 - 210 d.C). El pirronismo no se compromete con ninguna cuestión. La actitud escéptica desarrolla argumentos (tropos) para establecer si es posible

algún conocimiento a partir de evidencias insuficientes. Los tropos son contradicciones o antítesis que llevan a la suspensión del juicio (*epojé*) y ésta a la *ataraxia* “quietud o imperturbabilidad en el que el escéptico ya no se preocupa ni se interesa por lo que está más allá de las apariencias”, “el pirrónico vive indogmáticamente, siguiendo sus inclinaciones naturales, las apariencias de que está consciente y las leyes y costumbres de su sociedad, sin comprometerse nunca con ningún juicio acerca de ellas” (Popkin: 1983, 3-14).

Es en la “Apología de Raimundo Sabunde” donde Montaigne se alinea al escepticismo pirroniano uniéndolo con su fideísmo católico<sup>10</sup> y su característica actitud cívica, derivada del humanismo que representa muy bien. A este respecto, escribe Montaigne:

Fácil es convencerse de que nuestro juicio es voluble e inseguro por el desorden e incertidumbre que cada cual en sí mismo experimenta. ¿De cuántas maneras distintas no opinamos de las cosas? ¿Cuántas veces no cambiamos de manera de ver? Aquello que yo aseguro hoy, aquello en que creo, asegúrolo y créolo con todas mis fuerzas; [...] yo no podría alcanzar ninguna verdad ni tampoco guardarla con seguridad mayor; ella posee todo mi ser por modo real y verdadero; mas, a pesar de todo, ¿no me ha sucedido, y no ya una vez, sino ciento y mil, todos los días, abrazar otra idea con la ayuda de idénticos instrumentos y de la misma suerte, que luego he considerado como falsa? (Montaigne, 1998: II, 290)

Y más adelante:

Predíquenos lo que se quiera, sea cual fuere lo que aprendamos, sería preciso acordarse siempre de que es el hombre el que enseña y el hombre mismo el que acepta la doctrina; mortal es la mano que nos lo presenta y mortal la que lo recibe. Únicamente las cosas que nos vienen del cielo tienen autoridad y derecho de persuasión. (Montaigne, 1998: II, 303)

Como puede observarse, Montaigne distingue “las cosas que vienen del cielo” como las que tienen autoridad, por eso se habla de “pirronismo católico”. La controversia que se originó con la Reforma entre Lutero (*De servo arbitrio*) y Erasmo (*Diatribes seu collatio de libero arbitrio*), uno abogando por la lectura de las Sagradas Escrituras y el rechazo a la institución religiosa, y el otro advirtiendo los problemas que desencadenaría la subjetiva

---

<sup>10</sup> “Aquellos a quienes clasifico como fideístas son personas escépticas con respecto a la posibilidad de que alcancemos el conocimiento por medios racionales, sin que poseamos algunas verdades básicas conocidas por fe (por ejemplo, verdades no basadas en alguna evidencia racional)” (Popkin: 1985,18).

interpretación de dicha lectura, insinuaba ya un problema epistemológico que establecerían ciertas bases para nuevas interpretaciones católicas y protestantes.

En contraste con individuos anti-intelectualistas como Erasmo, el modelo del escepticismo, independientemente de que se trate de un pirronismo católico, le sirve a Montaigne como forma de escritura ensayística; el mismo Popkin afirma:

Montaigne desarrolló sus dudas por medio de razonamientos. A diferencia de sus predecesores escépticos que representaban básicamente una serie de informes sobre la variedad de las opiniones humanas, Montaigne elaboró su pirronismo completo mediante una secuencia de niveles de duda, hasta culminar en algunas decisivas dificultades filosóficas. Las errabundas reflexiones de la *Apología* tienen un método en su capricho (Popkin: 1983, 97).

En cuanto a su contribución al problema epistemológico, en su citada “Apología...”, Montaigne enuncia su famoso «*Que sais-je?*» en un cotexto sobre la paradoja de las proposiciones escépticas “Cuando dicen [los pirronianos] «Yo ignoro», o «Yo dudo», añaden que ambas proposiciones desaparecen por sí mismas. Tal estado de espíritu enunciase interrogativamente de una manera más segura, diciendo: ¿qué sé yo? que es mi acostumbrada divisa” (Montaigne, 1998: II, 320). Montaigne advierte que esta forma de enunciación es un problema de interpretación “Nuestro hablar adolece de debilidades y defectos, como todo lo que constituye la naturaleza humana” (1998: II, 322) y que incluso la ciencia y filosofía no establecen nunca un conocimiento único y definitivo. Los hombres no pueden acceder a los primeros principios si la divinidad no se los ha revelado, por eso es importante la introspección y la valoración del raciocinio propio pese a que éste sea “flotante y vago”. En este sentido, con Montaigne la pregunta por el conocimiento de sí mismo es más ética que epistemológica<sup>11</sup> ya que siempre se realiza un ejercicio crítico basado en la correspondencia entre la práctica ético-política, y el juicio epistémico (que es subjetivo y personal).

Es por esto que el juicio, en el ensayo, tratará la opinión que se tiene de un tema sin conclusiones definitivas. Con base en este enfoque probabilístico, el ensayo para Montaigne es un elemento indagatorio de investigación no concluida. Sus *Ensayos* son ejercicio, prueba, tentativa, práctica, pero con una connotación dinámica, “se pone a prueba el pensamiento independientemente de que se alcance algún tipo de conclusión [...]”

---

<sup>11</sup> La diferencia con el sistema cartesiano, en este sentido, es que éste es metódico, mientras que el de Montaigne constituye un modelo probabilístico.

asemejándose al proceso «natural» del pensamiento” (Arenas Cruz, 2005: 46), pensamiento que en *El ensayo como forma*, Adorno afirma que se entreteje “como los hilos de un tapiz”:

El ensayo sigue el modelo del pensamiento: propiamente hablando, el pensador no piensa en absoluto, sino que se hace escenario de la experiencia espiritual, sin desenmarañarla. También el pensamiento tradicional recibe de ésta sus impulsos, pero eliminando su recuerdo en cuanto a la forma. El ensayo, en cambio, la escoge como modelo, sin, en cuanto refleja, simplemente imitarla, la mediatiza con su propia organización conceptual; procede, por así decir, de una manera metódicamente ametódica (Adorno: 2003, 23).

Sin embargo, “la constelación del ensayo no es tan caprichosa [...] lo que lo determina es la unidad de su objeto junto con la de la teoría y la experiencia que se han introducido en el objeto” (Adorno: 2003, 27). Por eso, el ensayo desde la Modernidad se presenta con una actitud antiescolástica y antiautoritaria, caracterizándose por un estilo libre y asistemático, abierto a la creatividad, abogando por la libre opinión y afirmando la libertad humana. “La razón puede argumentar libremente, en función del aquí y el ahora, sin sujeciones a ningún tipo de lógica formal o de orden en el razonamiento”. (Arenas Cruz, 1997:45) Esto quiere decir que no hay verdades absolutas, sólo certezas probables. El “ensayo es un juicio pero lo esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar”. (Lukács, 1985: 38). Recordemos que el juicio supone un punto de vista, para Lukács se trata también de una “postura frente al mundo”, por lo tanto deben considerarse como interpretaciones de un autor sobre la realidad, no verdaderas o falsas; sino simplemente verosímiles o plausibles, es decir, susceptibles de examen:

Presento las ideas humanas y las mías, simplemente como ideas y consideradas por separado, no como dictadas y regidas por la ordenanza celestial e imposibles de ser puestas en tela de juicio o discutidas; materia opinable, no materia de fe; lo que discuro por mí mismo, no lo que creo por Dios, así como los niños proponen sus ensayos; instruibles, no instructivos; de una manera laica, no clerical, mas siempre muy religiosa. (Montaigne: 1998 I, 393).

De aquí que el ensayo mantenga un abierto espíritu dialógico, sostenido por la postura honesta y modesta del autor, Lukács identifica esto como un gesto de *ironía* “el [ensayista] está hablando siempre de las cuestiones últimas de la vida pero en un tono como si se tratara de ornamentos” y más adelante “el ensayista rechaza sus propias y orgullosas esperanzas que sospechan haber llegado alguna vez acerca de lo último; se trata de

explicaciones de sus propios conceptos eso es todo lo que puede ofrecer” (Lukács, 1985: 38) . El ensayista ofrece un retrato de sí mismo, sin embargo “lo verdaderamente innovador no es, por tanto, el hablar de uno mismo, sino subrayar que es su juicio; sus experiencias son subjetivas, relativas a su ser concreto, por lo que sólo tienen valor en relación con él y por tanto, no pretende instruir” (Arenas Cruz, 1997: 66) pero sí polemizar.

Antes de seguir, es necesario hacer hincapié en que la creación del ensayo debe ser coherente con la formación de una postura ante el mundo, por lo tanto el ensayo, partirá de un proceso de percepción fenomenológica del mundo que se evidencia en el carácter no mimético de este (al ser no mimético es *representable*) ya que el juicio, al suponer un punto de vista personal, se compone de vivencias y opiniones basadas en la *realidad efectiva* percibida por el sujeto en su *representación (Vorstellung)* de dicha realidad, como veremos más adelante. Por lo tanto, es pertinente tener en cuenta que el ensayo: a) se asemeja al procedimiento del escepticismo moderado en tanto a que b) no hay verdades absolutas, sólo certezas probables, c) admite una revisión de las opiniones mostradas porque mantiene una apertura dialógica; d) está formado por juicios, opiniones que se tienen de un tema, sin conclusiones definitivas y e) al retratarse a sí mismo, el autor, además de dar su punto de vista, asume una actitud honesta y cívica. De esta manera, para efectos de esta investigación, consideramos al ensayista como un *sujeto fenomenológico*, para esto, tomamos los conceptos de *representación y experiencia*, de la fenomenología de Edmund Husserl, el concepto de representación nos ayudará a caracterizar la forma del ensayo y el de experiencia la forma en la que se exponen los contenidos que lo conforman.

## **1.2. Representación y experiencia.**

Como se ha mencionado anteriormente, el ensayista toma sus temas de su experiencia inmediata con el mundo, exponiendo sus juicios o puntos de vistas, la forma en cómo se da esta relación del ensayista (de manera más general el “sujeto”<sup>12</sup>) con las cosas (fenómenos) del mundo es un tema central de la fenomenología. Tenemos acceso a todas a las cosas de manera *intencional*, nuestros juicios, pensamientos o razones a propósito de las cosas también son vivencias intencionales. “El principio de la intencionalidad establece que la

---

<sup>12</sup> Porque esta relación no es exclusiva del ensayista, pero se ve en el ensayo de una manera más evidente.

conciencia es siempre «conciencia de algo», que sólo es conciencia si es conciencia *dirigida hacia* un objeto. A su vez, el objeto no puede ser definido sino en su relación con la conciencia; es siempre *objeto para un sujeto*” (Dartigues, 1975:27) Los actos de conciencia y el objeto, están correlacionadas, no puede existir un objeto sin la conciencia que se tiene de él, ni tampoco una conciencia “vacía”. A la fenomenología le compete, entonces, el estudio de esta correlación objeto-sujeto, no sólo como actos de conciencia aislados, sino presentes también en la intersubjetividad.

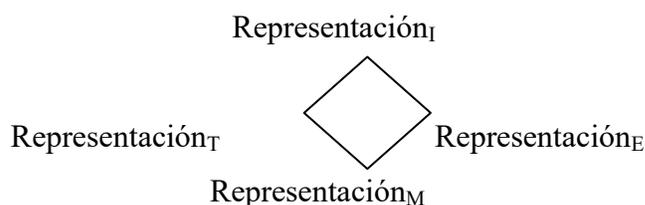
El método fenomenológico busca un acercamiento a las cosas “en sí”, una “puesta entre paréntesis” de la realidad que permita tener conciencia de los fenómenos como fenómenos puros, la epojé fenomenológica busca un “llegar a ser consciente” de cómo los modos de conciencia son dependientes de la *experiencia* que se tiene de las cosas. “Si el objeto es siempre «objeto para una conciencia» no será jamás objeto en sí, sino un objeto percibido, un objeto pensado, rememorado, imaginado. etc.” (Dartigues, 1975:28) Tomemos el ejemplo que da el propio Husserl: vemos un manzano en un jardín, pero no tenemos en nuestro interior una imagen representada de ese manzano independiente del manzano “en sí”; podemos pensar en un tercer manzano platónico “que permita la idealidad de los primeros”. (*Ibidem*) Dice Husserl “Lo «externo» experimentado no pertenece a la interioridad intencional, aunque la experiencia misma sí forma parte de ella como experiencia DE LO externo” (Husserl, 1992:42).

Debemos asumir, pues, contraria a la actitud “natural” que vería al manzano como duplicado de un original, una actitud fenomenológica: partir desde “las cosas mismas”: el manzano como acto de ser percibido... como vivencia (*Erlebnis*). Así, la fenomenología postula la conciencia como “el lugar donde se da la vivencia”. “El mundo es para nosotros el universo de las realidades que existe de modo comprensible de suyo, pre-dado constantemente en un incuestionable *estar ahí* delante” (Husserl, 1992: 52).

Retomemos el ejemplo del manzano, si estuviéramos observando una pintura de un manzano estaríamos ante una *representación* material del mismo, si, a los pocos minutos empezáramos a recordar las medidas del cuadro, el brillo del futo, los trazos de las hojas, hasta volver a visualizarlo por completo, estaríamos haciéndonos una representación inmaterial de éste. Para una definición del concepto de representación tomaremos la que presenta Fernando Zamora en su libro *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y*

*representación*, en él se exponen estos conceptos defendiendo la existencia de un pensamiento visual y un pensamiento verbal, independientes, pero complementarios – postura que compartimos en esta investigación-. En su libro, Zamora estudia desde la fenomenología de la percepción y otras teorías de la imagen afines, cómo una imagen es siempre una representación pero esta representación puede sondear ciertos límites, hasta poder llegar a ser una *presencia*.

Para este capítulo, usaremos el concepto de *representación* como lo expone Zamora, -basado en una lectura fenomenológica- primeramente visto como dos entidades distintas pero complementarias: a) representación<sub>I</sub> (*Vorstellung*) entendida como representación “interna” “inmaterial” “imaginaria” o “inmaterial”; y b) representación<sub>M</sub> (*Darstellung*) entendida como “sensible”, “física” o “material”. Es preciso señalar que en el siguiente capítulo incluiremos noción de “representación<sub>T</sub>, temporal”, (*Vergegenwärtigung*) entendida como “re-presentación”, esto es, repetición temporal de una presentación y la representación<sub>E</sub> (*Repräsentation*) representación espacial, aquella que sustituye a un objeto en lugar de otro, como lo hace el signo en general. Todos estos tipos de representación conforman el cuadrante de la representación, para este efecto, Zamora propone el siguiente diagrama:



De esta forma, Zamora afirma que “toda representación material (por ejemplo, una película o el cuadro del manzano) genera representaciones imaginarias y a la vez es producto de éstas; toda representación imaginaria (por ejemplo, un sueño, un recuerdo) proviene de representaciones materiales o las genera. [...] Entre ambas hay un eje *físico-eidético* de relación, que las complementa y las presupone” (Zamora, 2006: 268). A diferencia de textos ficcionales, como la poesía, el cuento o la novela que construyen un universo mimético autónomo basado en estrategias narrativas verosímiles y por tanto establecen un pacto ficcional entre autor y lector, el ensayo se aparta de la imaginación para atender a procesos de abstracción. El ensayo no construye mundos posibles, representa una tensión

entre la forma y la comprensión de los hechos de la experiencia basada en una aprehensión de la realidad dada en dos sentidos: por una parte el ensayista recoge sus temas de la realidad ontoepistemológica (vivencias) y por otra, el medio de representación<sub>M</sub> (el ensayo) -o la *forma* para Lukács- es una representación<sub>M</sub> de un proceso de representación<sub>I</sub> (abstracciones) del mundo<sup>13</sup>.

Así, Lukács y Adorno comparten la idea de que el ensayo siempre está refiriéndose a algo ya creado, la escritura del ensayo se apega a los temas de la realidad como fenómenos de conciencia, pero crea a partir de ellos una forma lingüística que, aunque parta de ésta, es autónoma. Por lo tanto, el ensayo es la forma.

El problema de la referencialidad del ensayo, su carácter no mimético, encierra una controversia inherente a su forma: su difícil clasificación en la teoría de los géneros y, por tanto, su caracterización, nacida de la discusión de críticos como Lukács, sobre todo, por saber si es una forma que pertenece al arte (literatura) o a la ciencia (filosofía). Esta discusión la resuelve el propio Lukács y posteriormente Adorno por medio del concepto *experiencia*, que nosotros definiremos desde la fenomenología de Husserl.

Para esto, es necesario rastrear los antecedentes de este concepto para ver la pertinencia de su lectura desde la fenomenología. A la par de Montaigne, Francis Bacon introdujo la palabra inglesa *Essay*, para fundar con ellos su estilo ensayístico basado en el método científico que continuaron Hume, Locke y Berkeley. El ensayo de Bacon sigue un modelo sistemático que se aleja del libre discurrir del ensayo francés. Adorno se opone al método y defiende el carácter fragmentario del ensayo: “El ensayo no obedece la regla del juego de la ciencia y la teoría organizadas, según la cual, como dice la proposición de Spinoza, el orden de las cosas es el mismo que el de las ideas. Puesto que el orden sin fisuras de los conceptos no coincide con el de lo que es, no apunta a una estructura cerrada, deductiva e inductiva” (Adorno: 2003,19).

Aunque la diferencia entre Montaigne y Bacon reside en la forma que cada uno crea para referirse a lo mismo: uno evidenciando un proceso indagatorio semejante al modelo del escepticismo y el otro un modelo similar a un nuevo modelo científico, ambos parten del punto de vista personal y el rechazo al dogmatismo.

---

<sup>13</sup> Esto no quiere decir que en textos como cuentos, novelas, poesías, este procedimiento no se dé, solo son procesos diferentes, sería un trabajo inútil encontrar características únicas para cada uno de los tipos de textos, ya que existen los cruces entre ellos.

Por su parte, Adorno resalta el concepto de *intento* en su lectura del estudio de Max Bense: *Sobre el ensayo y su prosa*, quien ve al ensayo como un método de experimentación en un sentido similar al de Bacon: “escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien de este modo da vueltas de aquí para allá, cuestiona, prueba, reflexiona; [...] de tal modo que el objeto es visto bajo las condiciones creadas en la escritura”. (Bense en Adorno: 2003,32). *Experiencia*, en este sentido, es el producto del intento y del experimento, de aquí, que se suele identificar comúnmente al ensayo como un constante intento.

En la fenomenología, el concepto de experiencia va ligado al concepto de tiempo enunciado por Husserl, la experiencia es experiencia vivida (vivencia) en tanto que se da en el tiempo (el tiempo como percepción). El tiempo es enunciado por Husserl como un *flujo*, ya que no hay una “sucesión de instantes sino una adherencia de uno al otro, de uno *en* el otro” (Robberechts: 1964,15) pero al ser un flujo éste no es fijo, ni permanente; sino fluente. “El instante presente conserva de sí el instante que acaba de deslizarse al pasado, y este instante el presente, y así sucesivamente” (Robberechts: 1964, 14) a este fenómeno de memoria actual e implícita Husserl le llama *retención*, de este modo distingue la percepción inmediata del presente-que-acaba-de-pasar del recuerdo explícito, o re-recuerdo. La vivencia es entonces tanto una percepción inmediata como un re-recuerdo, ya que nunca puede desprenderse del flujo temporal.

Adorno no define la experiencia en términos fenomenológicos, sin embargo escribe que el ensayo “se arrenda ante la violencia del dogma de que lo merecedor de dignidad ontológica es el resultado de la abstracción, el concepto invariable en el tiempo frente al individuo aprehendido por él” (Adorno: 2003, 19). Y agrega:

Del mismo modo que algo meramente fáctico no puede pensarse sin concepto, pues pensarlo siempre significa ya concebirlo, así tampoco se puede pensar el más puro concepto sin ninguna referencia a la facticidad [...] Incluso los productos de la fantasía presuntamente liberados del espacio y el tiempo remiten, por más que de manera derivada a la existencia individual. Por eso el ensayo no se deja intimidar por la depravada profundidad de que verdad e historia se oponen irreconocibles. (Adorno: 2003, 20)

Si seguimos las dos líneas tradicionales inauguradas por Montaigne y Bacon veremos que el desarrollo del ensayo inglés fue más veloz y fructífero que el del ensayo francés. Hacia el siglo XVIII en Inglaterra, con las publicaciones periódicas en forma de ensayo de *The Tatler* y *The Spectator* de Sir Richard Steele (1672-1729) y Joseph Addison (1672-1719) respectivamente, se cultivó el estilo despreocupado y el tono conversacional que caracterizará a la tradición ensayística que continuaron Jonathan Swift (1667-1745), William Wordsworth (1770-1850), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), Charles Lamb (1775-1834), Thomas de Quincey (1785-1859), entre otros. “El autor no habla directamente sino a través de seudónimos, de personajes ficticios y de cartas de lectores imaginarios se logró con esto, ese tono ágil, despreocupado, que llegó a ser peculiar del género”. (Bioy Casares 2000, XV).

En Francia el ensayo tuvo un desarrollo más accidentado. Debido a la construcción digresiva y a veces paradójica de sus ensayos, Montaigne fue acusado de heterodoxia religiosa y los *Essais* no volvieron a publicarse por casi 60 años, hasta el siglo XVIII fue redescubierto y admirado por los Enciclopedistas. En 1755 D’Almbert precisa en el tomo V de la Enciclopedia algunas características del ensayo: brevedad, ausencia de profundidad y posibilidad de abordar todo tipo de temas. “Los enciclopedistas entendieron el concepto de ensayo como un esbozo en el que la materia es presentada sin erudición ni rigor sistemático. En contraste con el tratado o la suma que son estudios eruditos, extensos y monográficos”. (Arenas Cruz: 1997, 92)

Al recuperarse el concepto de imaginación kantiana y con ella el concepto de lo sublime, el romanticismo rechaza la idea de la mimesis aristotélica: el arte ya no debe ser reproducción de la naturaleza ni imitación de ella, debe provenir de la fuerza de la imaginación, esto quiere decir que el hombre del romanticismo toma los contenidos de su experiencia en el mundo y los lleva a la obra, sin embargo el *genio* del artista será el que planteé una transformación de los datos obtenidos en la experiencia a través de la imaginación y lo de lo sublime. Sin embargo, en esta transformación que podría verse como el mismo proceso creativo del artista, su intento por comunicar -si es que esa es la finalidad- esta experiencia en un soporte material (el texto escrito en este caso), hay siempre una tensión, la misma de la que habla Coleridge a propósito de su *Kubla Khan*, misma que posteriormente encontraremos en la obra del escritor francés Marcel Proust

hasta los surrealistas: los límites representativos del lenguaje verbal y la primacía de un conocimiento intuitivo-simbólico sobre un conocimiento discursivo-verbal, la referencialidad de las palabras crea esa tensión entre ambas formas de conocimiento, de ahí que en este contexto (finales del siglo XIX e inicios del XX) sea inidentificable la inserción del tema de la imagen –material e inmaterial– en la reflexión ensayística, tal vez para intentar solventar los aparentes “límites” de la palabra o para simplemente construir el ensayo de una manera distinta a como se venía haciendo desde la tradición instaurada por Montaigne y Bacon.

Como un ejercicio de aplicación de las definiciones de representación y vivencia, encontramos el ensayo “*Knowledge and understanding*” de Aldous Huxley. En él, Huxley compara ambos conceptos: “el *conocimiento* representa la integración de lo nuevo a lo ya sabido, mientras que el *entendimiento* representa una apertura a lo novedoso y desconocido” (Huxley en Weinberg: 2007, 59) “El conocimiento se da siempre en términos de conceptos y puede ser transmitido por medio de palabras o de otros símbolos. El entendimiento no es conceptual y por tanto no puede ser transmitido, es una *experiencia inmediata*” (Huxley en Weinberg: 2007, 60)

Con entendimiento como experiencia inmediata Huxley se está refiriendo a la *intuición eidética o categorial* de la fenomenología de Husserl que es “la aprehensión inmediata de las actividades intelectuales y de las correspondientes objetividades que valen como fundamento de toda intelección” que por tanto se dan en la conciencia, “se trata de una aprehensión inmediata de las actividades intelectuales y de las correspondientes objetividades que valen como fundamento de toda intelección” (Montero: 1987, 105).

Huxley escribe más adelante “El entendimiento no es conceptual, y por lo tanto no puede ser transmitido, es una experiencia inmediata, y la experiencia inmediata sólo puede ser referida (de manera muy inadecuada), nunca compartida [...]” (Huxley en Weinberg: 2007, 62). Después agrega que puede haber un conocimiento de ese entendimiento, pero que el entendimiento siempre es la materia prima de nuestro conocimiento. Estas palabras nos remiten al menos a dos cuestiones importantes: a) la relación del hombre con el mundo en el sentido de cómo se nos da la experiencia y b) los límites representativos del lenguaje verbal, vista ésta como la “traducción” de la experiencia -el entendimiento de Huxley- a algún tipo de representación material. Liliana Weinberg en su lectura de este ensayo de

Huxley, presentado en su libro *Pensar el ensayo*, lo señala de la siguiente manera: “la preocupación por el entendimiento de una experiencia intransferible nos recuerda también a la novela de Proust: ¿Cómo nombrar, cómo traducir a lenguaje sin congelar una experiencia fenoménica, súbita e intransferible? (Weinberg, 2007, 60).

La presencia de la imagen en los ensayos de Benjamin también parte de la preocupación inaugurada por Proust respecto a los “límites” del lenguaje verbal, mismos que implican, a su vez, un problema de representación, ¿los límites de la representación verbal son el silencio? se preguntan filósofos como Luis Villoro o Fernando Zamora que han dado seguimiento al tipo de experiencias de las que hablaba Huxley ¿Cómo comunicar una experiencia que parece intransferible?, para Walter Benjamin, la fotografía surrealista, por ejemplo, alcanza a atisbar una significación distinta a la del lenguaje verbal que alude a la referencialidad y al cuestionarse la referencialidad se está dividiendo ya que la presencia de la imagen puede justificarse no para estar subordinada a lenguaje verbal, sino como un lenguaje aparte, en toda la obra de Benjamin éstas imágenes estarán presentes como formas de pensamiento a la vez que son herramientas epistemológicas.

#### 1.4 La imagen en el ensayo

A menudo suele hablarse a propósito de un pensamiento visual en la obra de Walter Benjamin. Lectores y críticos como Gershom Scholem, Hugo von Hofmannsthal y Theodor Adorno en el prólogo a *Calle de dirección única*<sup>14</sup> propusieron el concepto *Denkbild o Denkbilder*, traducido comúnmente en inglés como *thought-images* y en castellano como *imagen-pensamiento*<sup>15</sup> para caracterizar el estilo que combinaba material verbal y material visual con el que Benjamin solía escribir. Benjamin empleaba estas imágenes-

---

<sup>14</sup> Ver: Kirst, Kristin, el texto a *Calle de Dirección única* escrito por Adorno en Adorno, T. W., (2001) *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra pp: 28-34 y Benjamin W. (2005) *Selected Writings Vol. 2, part 1, 1927-1930*. Editado por Michael W. Jennings, et.al, Estados Unidos, Harvard University Press, pp: 828, la carta a Hugo von Hofmannsthal presenta una traducción al español conflictiva, en el original “to grasp topicality as the reverse of the eternal in history and to make an impression of this, the side of the medallion hidden from view”. *Medallion* debería traducirse como “emblema”, a la luz de la lectura sobre el *Trauerspiel* alemán.

<sup>15</sup> Gerhard Richter, por ejemplo, en su libro *Thought-Images: Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life (Cultural Memory in the Present)* usa *thought images* como traducción de *denkbild* en su sentido literal, ya que *Denk* se traduce como “pensamiento” y *Bild* como “imagen”, “figura”, e incluso “esquema”. (imagen-pensamiento). Los editores de los libros *Denkbilder: epifanías en viajes e Imágenes que piensan: Denkbilder* han preferido por usar el plural *Bilder*, la traducción sería: “imágenes-pensamiento”.

pensamiento<sup>16</sup> para desarrollar sus conceptos sobre el progreso en la historia (el *Angelus Novus*), por ejemplo; la melancolía (con un grabado de Dürero) o para evocar múltiples recuerdos como en sus fragmentos autobiográficos en *Calle de dirección única e Infancia en Berlín hacia mil novecientos*, mismos que serían parte de un proyecto más ambicioso: *Los pasajes*, obra escrita bajo la forma del fragmento, el aforismo y la imagen-pensamiento. El estudio del término *Denkbild* data de su investigación sobre el *Trauerspiel* alemán hecho entre 1923 y 1925: *El origen del drama barroco alemán*, mismo con el que Benjamin pretendía presentar como tesis de habilitación y que fue rechazada. En este contexto, el término *Denkbilder* guarda estrecha relación con varios conceptos abordados por Benjamin en el estudio del *Trauerspiel*, como: alegoría, símbolo, emblema y lenguaje, por una parte; y ruina y melancolía por otra. La disposición de estudiarlos en este trabajo de forma aparentemente separada, no obedece a una exclusión sino a una estrategia en la exposición que permita verlos como dos caras de una misma moneda. De aquí en adelante, los conceptos no deberán verse como disyuntivos, sino más bien como conjuntos complementarios relacionados de manera dialéctica.

Karoline Kirst, en su artículo *Walter Benjamin's Denkbild: Emblematic historiography of the recent past*, propone estudiar el concepto *Denkbild* desde su relación con la estructura del emblema barroco y cómo se aplica en el proyecto de *Los pasajes*. Escribe: “*Denkbild* es un «tropo heurístico» similar al emblema barroco, ambos están íntimamente relacionados con el término *Sinnbild* (imagen sensible), el cuál era sinónimo de alegoría y símbolo en los siglos XVI y XVII” (Kirst; 1994, 512). Para desarrollar esto deberemos ir por partes. Sobre el emblema, la autora escribe:

El emblema combina material visual y verbal. Muestra una estructura tripartita compuesta por: *pictura* (icono, dispositivo o impresa), que contiene el principal aspecto pictórico, la *inscriptio* (lema) [ubicada] arriba, la cual describe o enigmáticamente “oculta” la imagen y, debajo, la *pictura, subscriptio* (o epigrama) el poema explicativo texto en prosa. [...] Los emblematistas barrocos presentaron sus imágenes como signos sugestivos, como huellas del sentido *divino* escondido del mundo. Los objetos en las *Denkbilder* de Benjamin devienen signos para el fabricado significado *humano* escondido del mundo para la historia humana. (Kirst: 1994, 514-515).

---

<sup>16</sup> Así lo señala Sigrid Weigel en la introducción de su libro *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*, Argentina, Paidós, 1999. Pp: 11-24.



*Este mortal despojo , ò Caminante ,  
 Triste horror de la Muerte en quien la Araña  
 Hilos anuda , i la Inocencia engaña ,  
 Que à romper lo fusil , no fuè bastante .  
 Coronado se viò , se viò triunfante  
 Con los trofeos de vna , i otra hazaña ,  
 F'abor su risa fuè , terror su saña ,  
 Aliento el Orbe à su Real semblante .  
 Donde antes la Sobervia , dando leyes  
 A la Paz , i à la Guerra , presidia ,  
 Se prenden oí los viles animales .  
 Que os arrogais ò Principes , ò Reyes ?  
 Si en los ultrajes de la Muerte fria  
 Communes sois con los demas Mortales .*

Figura 1.1 Emblema barroco.

*Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* (1640), Diego de Saavedra Fajardo

Por otra parte, la traducción de *Sinnbild* es un poco problemática ya que, en efecto, se traduce como “símbolo”, pero el símbolo no es sinónimo de alegoría, Benjamin insiste en la distinción y unión entre ambos en el estudio del *Trauerspiel* y tenerla en cuenta es de vital importancia para entender el concepto de *Denkbild*.

En 1916 Benjamin escribió *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*, este artículo puede considerarse como un antecedente teórico epistemológico para los elementos de una teoría del lenguaje y para las caracterizaciones de la alegoría y del símbolo, presentados en *El origen del drama barroco alemán*. Se considera lenguaje a “toda expresión que sea una comunicación de contenidos espirituales”<sup>17</sup> (Benjamin, 2007: 144) y es en el contenido espiritual donde reside lo divino subyacente a todas las cosas de la creación. Lo crucial es saber que este ser espiritual se comunica *en* el lenguaje, no *mediante* el lenguaje, por lo tanto él mismo es un ser lingüístico (es la palabra a partir de la cual se designa a las cosas). Benjamin lo explica con el siguiente ejemplo: “el lenguaje de esta lámpara, no comunica la lámpara (pues el ser espiritual de la lámpara, en la medida en que es *comunicable*, no es la lámpara misma) sino sólo la lámpara-lenguaje, la lámpara en la comunicación, la lámpara en la expresión. Dado que ahí, en el lenguaje, sucede lo siguiente: el ser lingüístico de las cosas es su lenguaje” (Benjamin. 2007: 146). Tanto ser espiritual como ser lingüístico confluyen en el lenguaje, que en el lenguaje de los hombres, se trata de un lenguaje denominador (el hombre da nombre a las cosas) pero no en el sentido antropocentrista de que nombrar significa poseer, sino en el sentido de que por medio de nombrarlas puede conocerlas, aquí reside lo simbólico.

En oposición al “lugar común clasicista de que la belleza es símbolo”, mismo que identifica a lo bello como construcción simbólica, y por tanto considera al artista como *creador* (y conocedor de la esencia de las cosas) en tanto que nombra. En el barroco, “en el contexto de la alegoría la imagen es tan sólo signatura, tan sólo monograma de la esencia y no la esencia velada” (Benjamin, 1990: 210), al estar el lenguaje humano hecho a semejanza del lenguaje divino, el hombre no crea nombrando, conoce nombrando. Por eso escribe Benjamin que “para el barroco la finalidad de la naturaleza estriba en la expresión de su propio significado, en la representación emblemática de su sentido; representación

---

<sup>17</sup> agregamos que también se trata de contenidos conceptuales: productos derivados de la actividad intelectual (cognitivos).

que, en tanto alegórica, nunca puede coincidir con la realización histórica de tal sentido”. (Benjamin, 1990: 163-164).

Como habíamos mencionado anteriormente, la relación existente entre símbolo y alegoría no debe verse como una oposición, sino como la cara de una misma moneda, en unidad dialéctica. Ambas parten de un principio de semejanza: se expresa un sentido distinto (pero semejante) del que está contenido en la palabra empleada. En palabras de Benjamin:

Cada persona, cada cosa, cada relación puede significar otra cualquiera. Esta posibilidad profiere contra el mundo profano un veredicto devastador, aunque justo: es caracterizado como un mundo en el que el detalle apenas cuenta. Sin embargo, está fuera de toda duda (sobre todo para quien tenga presente la exégesis textual alegórica) que todos esos objetos utilizados para significar, precisamente por el hecho de referirse a algo distinto, cobran una fuerza que los hace aparecer inconmensurables con las cosas profanas y los sitúa en un plano más elevado, pudiendo llegar hasta santificarlos. Según esto, el mundo profano aumenta de rango y se devalúa al mismo tiempo cuando se lo considera alegóricamente. (Benjamin, 1990: 168)

Así, en el siguiente ejemplo dado por Benjamin de un *Trauerspiel* del dramaturgo alemán Hallman “en el que se hace referencia a la vida de la corte” podemos leer cómo la semejanza se disuelve en imágenes: “También Teodorico ha navegado en ese mar donde el hielo en vez de olas, el veneno secreto en vez de la sal, la espada y el hacha en vez de los remos, las telas de araña en vez de las alas y el pérfido plomo en vez del ancla, rodean el vidrio frágil de la barquilla”. (Benjamin, 1990: 194). “Lo escrito en el barroco tiende a la escritura visual. En el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento, ruina” (Benjamin, 1990: 169) Benjamin afirma en otra parte haciendo uso, a su vez, de una imagen (la ruina) para referirse al fragmento y al *Trauerspiel* que “lo que yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el trozo, es el material más noble de la creación barroca. Pues es común a las obras literarias de aquel período el acumular fragmentos incesantemente sin un propósito bien definido [...] a la espera de un milagro”. (Benjamin, 1990: 170).

La contemplación de la ruina hace a su vez referencia al espíritu melancólico que caracteriza el *Trauerspiel* alemán, para escribir a propósito de la melancolía toma como ejemplo un grabado de Alberto Dürero: *Melancolía I* el cual rebosa de elementos simbólicos propios de los temas relacionados con el espíritu melancólico: el perro que

simboliza “el aspecto sombrío de la complejión melancólica”, Saturno y la piedra. (Benjamin, 1990: 144).

El estar sumido en una profunda meditación es lo primero que caracteriza a quien sufre de luto [...] El amortiguamiento de los afectos, que da lugar a que se retire el flujo vital que los hace surgir en el cuerpo, puede llegar a convertir la distancia entre el yo y el mundo circundante en un extrañamiento con respecto al propio cuerpo. De ahí que en torno a la figura de la *Melancolia* de Alberto Durero yazcan en el suelo, sin usar, los utensilios de la vida cotidiana como objetos de rumiación mental. (Benjamin1990: 132-133)



Figura 1.2

*Melancolía I*, Alberto Durero, 1514

Una distinción entre alegoría y símbolo estaría dada, para Benjamin, en la categoría del *tiempo*:

En la alegoría, la historia aparece como naturaleza en decadencia o ruina y el modo temporal es el de la contemplación retrospectiva; en cambio el tiempo entra en el símbolo como un presente instantáneo, en el que lo empírico y lo trascendente aparecen momentáneamente fusionados en una efímera forma natural. La naturaleza orgánica que es “fluida y cambiante” es la materia del símbolo [figura 1.3], mientras que en la alegoría [figura 1.4] el tiempo se expresa en la naturaleza, mortificada, no en el “capullo y la flor”, sino en la maduración y decadencia de sus creaciones” (Benjamin en Buck-Morss, 1996:189)

En su libro *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Susan Buck-Morss, utiliza las siguientes imágenes como ejemplo:



Figura 1.3  
Estatua de la “Venus Capitolina”, de un original de Praxíteles (siglo IV a.C.)  
Temporalidad del símbolo: eternidad efímera



Figura 1.4  
"Las edades de la vida", o "las edades y la muerte" de Hans Baldung Grien, 1539  
Temporalidad de la alegoría: fugacidad eterna

El barroco sería el rebosamiento del trozo, si entendemos el trozo como la ruina y como fragmento: la parte de un todo. Tanto la imagen de la ruina, como el grabado de Durero explican la naturaleza melancólica propia del *Trauerspiel*: ambas se basan en una relación alegórico/simbólica que, en el caso de la ruina deviene en imagen y en el caso de la *Melancolía I* encuentran su formulación teórica partiendo de una imagen ya dada, ambas son *Denkbild*. La imagen es el condicionamiento para que se produzca el *pensamiento* (texto o reflexión) a propósito de ella.

Este procedimiento de pensamiento en imágenes, podemos encontrarlo en los textos *Calle de dirección única*, *Infancia en Berlín hacia mil novecientos* y en la obra de *Los Pasajes* funcionando de manera similar a la imagen de la ruina y la estructura del emblema barroco. Se parte de un título, se sigue con un texto en prosa que evoca una imagen imaginaria:

Bandera...

¡Qué fácil es amar a quien se despide! Porque la llama arde con más pureza por aquel que se está alejando, alimentada por el trocito de pañuelo que nos saluda desde el barco o la ventanilla del tren. La lejanía impregna como el colorante a quien se marcha, mientras lo llena de un calor suave. (Benjamin, 2011: 20)

Una *Denkbild* semejante a la reflexión sobre la melancolía a propósito del grabado de Durero es la del *Angelus Novus*, una pintura de Paul Klee que ilustra su concepción sobre la historia, “las alas son velas. El viento, que sopla desde el paraíso está en ellas” (Benjamin, 2008: 99). Las reflexiones de Benjamin a partir de *La melancolía I* y *el Angelus Novus* hacen referencia a una imagen material ya existente, para producir a partir de ellas un pensamiento; por su parte, los textos de *Dirección única*, por ejemplo, parten de una imagen imaginaria para evocar un pensamiento. No se oponen, éstas también mantienen una relación dialéctica, ya que podríamos considerar que ambas parten de una imagen (material o inmaterial) que es el condicionamiento para producir finalmente otra imagen-pensamiento (inmaterial), el retorno a la imagen pretexto puede entenderse como el instante aurático de contemplación de la misma.

Buck-Morss analiza la propuesta de la forma del emblema como recurso por el cual Benjamin explora temas relacionados con las múltiples “fantasmagorías” de París. “La

ruina, al igual que en el barroco, ahora era emblemática de la futilidad, del esplendor un transitorio. En sus palabras:

A lo largo de todo el material de [*Los pasajes*] se acentúa la imagen de la “ruina” como emblema no sólo de la fragilidad y transitoriedad de la cultura capitalista, sino también de su destructividad. Y así como los dramaturgos barrocos no sólo veían en la ruina el “fragmento más significativo” sino también la determinación objetiva para su propia construcción poética [...] así también Benjamin empleó el método más moderno del montaje para construir a partir de los fragmentos decadentes de la cultura del siglo XIX imágenes que volvieran visible “la fracturada línea de demarcación entre naturaleza física y el significado” (Buck-Morss, 1989:186)

Tal “montaje” a menudo se ha comparado con el realizado por Sergei Eisenstein o el cine de vanguardia rusa, el problema que veía Adorno para trabajar con el materia de *Los Pasajes* era que se trataba de citas montadas. Él veía el montaje “como creación a partir de la yuxtaposición de citas, de modo que la teoría surja de allí sin necesidad de ser insertada como interpretación” (Adorno en Buck-Morss, 1989: 91) Esto no es del todo correcto, la misma Buck-Morss siguiendo a Rolf Tiedeman, el editor de *Los Pasajes*, señala que “resulta fundamental la interpretación de Benjamin del montaje como una forma, [más que como una] yuxtaposición caleidoscópica y fortuita de carteles y vidrieras” (*ibídem*).

De esta forma, el sentido del proyecto de Benjamin apuntaba a “erigir las mayores construcciones a partir de los más pequeños segmentos arquitectónicos cortados y manufacturados. [...] descubrir la cristalización del acontecimiento total en el análisis de los pequeños momentos particulares”. (Benjamin en Buck-Morss, 1989: 94) De tal suerte que la inserción de las imágenes dialécticas (emblemas barrocos), obedezca a una forma de montaje que para Benjamin significaba una herramienta para el pensamiento y el ejercicio del juicio.

Un ejemplo son los emblemas modernos del artista alemán John Heartfield, quien, por medio de fotomontajes, mostró que una idea crítica puede expresarse también en imágenes. (Buck-Morss, 1989:77) Benjamin cita la obra de Heartfield en *Los Pasajes*, en *La dialéctica de la mirada...* Buck Morss ahonda con mayor profundidad su estudio en una imagen en particular:

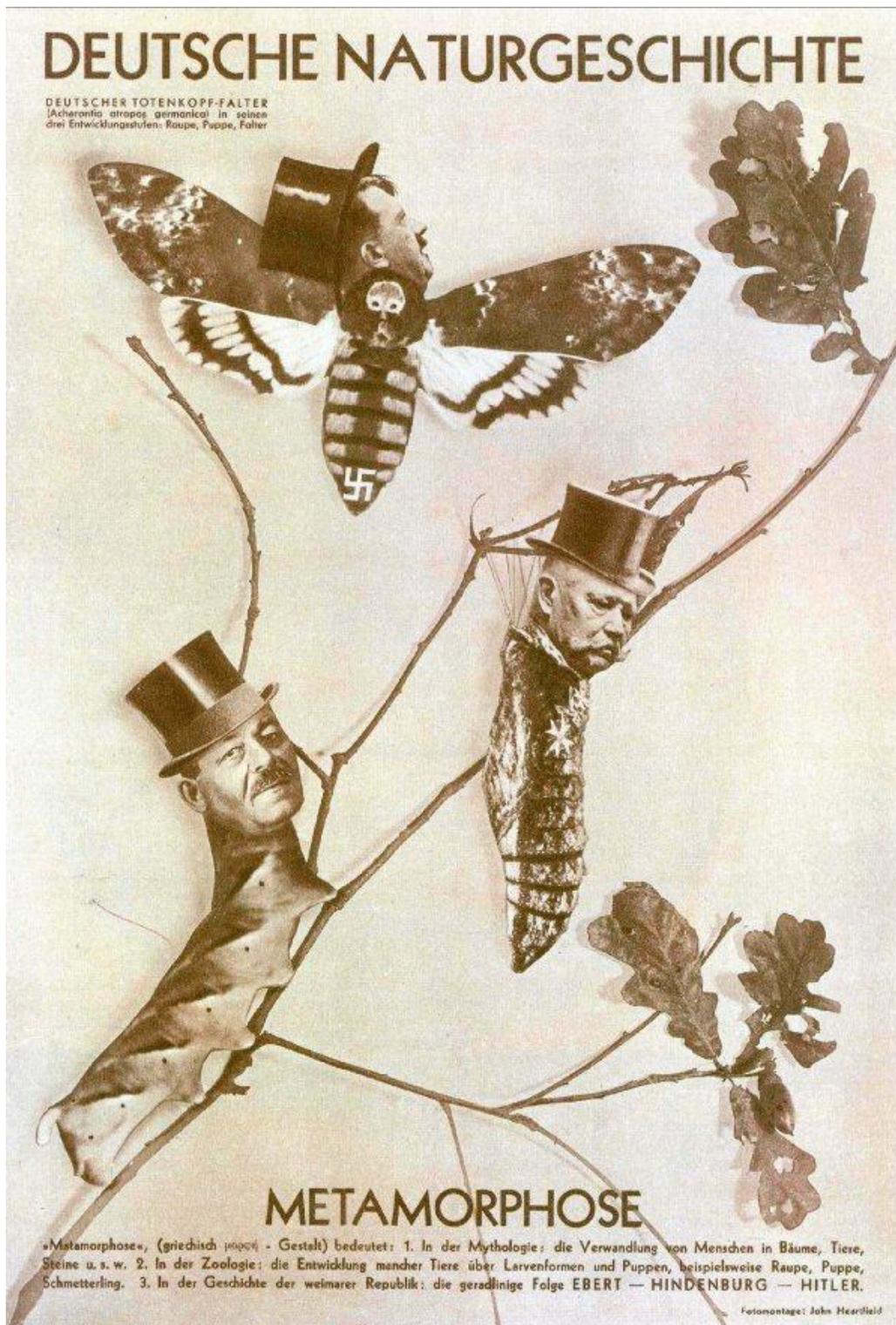


Figura 1.5  
“Deutsche Naturgeschichte” *Historia natural alemana*, fotomontaje de John Heartfield, 1934.

Heartfield nos dice que “metamorfosis” tiene tres significados: el primero surge del discurso de la naturaleza (las etapas del insecto), otro surge de la historia (Ebert-Hindenburg-Hitler) y otro (enumerado en primer lugar), del discurso del mito: “En la mitología: la metamorfosis de los seres humanos en árboles, animales piedras” [...] Heartfield presenta la evolución natural de la historia política alemana en la forma mítica de una metamorfosis de los humanos en naturaleza, para así poder subrayar de manera crítica que la creencia en el progreso evolutivo como curso natural de la historia social es un mito, en el sentido totalmente negativo de ilusión, error, ideología. (Buck-Morss 1989:79)

Así, lo que se le agrega a la *Denkbild* es su arraigo en la tradición barroca y su actualización del símbolo y la alegoría en un contexto de una crítica de la cultura, la estructura de *Los Pasajes* sigue un orden en su capricho, -procede de manera metódicamente ametódica- el fragmento construye una obra monumental llena de citas sobre varios temas, pero es una estructura que, sin dejar de ser ensayo va un poco más allá, en dirección hacia una forma que mezcla material visual y verbal sin subordinar una a la otra.

Profundizaremos más sobre este tema en el capítulo siguiente, para analizar cómo funciona la *Denkbild* en un discurso audiovisual como el ensayo fílmico, por el momento es necesario retomar algunos conceptos que desarrollamos en los apartados anteriores a modo de conclusión de nuestro capítulo. Se dijo que el ensayista era un sujeto fenomenológico, para desarrollar esta premisa tomaremos como ejemplo el caso la escritura ensayística de Walter Benjamin.

#### **1.4 El ensayista como sujeto fenomenológico**

A la luz de la caracterización que hicimos a propósito de los ensayos de Montaigne estudiando sus posturas filosóficas tales como el escepticismo pirroniano, es posible constatar cómo algunos de estos conceptos (la duda y la *epojé*, en específico) tendrán resonancia en la fenomenología. Husserl también parte de la duda cartesiana respecto a qué es lo que podemos conocer a través de nuestros sentidos, pero opta, no por el escepticismo como Montaigne, sino por la reducción fenomenológica como vía para ir “a las cosas mismas”. Al contrario que Descartes, Husserl “da una vuelta radical del objetivismo ingenuo al subjetivismo trascendental” (Husserl, 1986:19) y para esto, recurre a la *epojé* o puesta entre paréntesis. Si en el escepticismo esta *epojé* conducía al mero acto de dudar, en la fenomenología se tratará de *suspende* todo lo que es apodícticamente evidente para

intentar conocerlo en su forma más pura, se constituye así “el método radical y universal por medio del cual yo me capto puramente como yo, y con mi propia vida pura de conciencia en la cual y por la cual es para mí el entero mundo objeto y tal como él es precisamente *para mí*”. (Husserl, 1986:21)

Hay otro elemento que mencionamos a propósito de la obra de Montaigne: su humanismo *cívico-político*, mismo que en el ensayista se traduce como una *práctica cívica*. Como lo señala Baron, en el humanismo florentino, mismo del que será heredero tanto Erasmo como Montaigne:

Surgió un nuevo concepto de la educación que tuvo como objetivo no sólo formar hombres educados sino también buenos ciudadanos; una educación que infundiera en los hombres el deseo de participar en la vida diaria y los asuntos públicos de la comunidad [...] La convicción clásica de que la personalidad del individuo alcanza su madurez –intelectual y moral– por medio de la participación en la vida de la *polis* y la *respublica* puede encontrarse ya en las obras de Aristóteles y de Cicerón. El humanismo del siglo XIV, que había mantenido las características medievales de un alejamiento del mundo, se transformaba ahora en un humanismo civil. (Baron, 1993:19)

A la par de esta práctica cívico política, para humanistas del siglo XVI como Montaigne, esto significaba también una ruptura con el dogmatismo y la autoridad con base en una postura crítica (Baron, 1993:415) De esta manera, están presentes en sus ensayos tanto el escepticismo como la responsabilidad cívica. No debemos olvidar que para el humanismo el hombre se concibe como un proyecto integral al que se le proporcionaba una preparación ética y una perspectiva histórica que lo capacitaba para participar en la vida pública. (Morrás, 2000:163) Numerosas propuestas filosóficas de la Modernidad fueron herederas de la visión humanista renacentista del hombre como ser integral. De manera general, para filósofos como Martin Heidegger, por ejemplo, todo aquel sistema filosófico que ponga el centro de su atención en la caracterización del humano –o *de lo humano*– implica ya un humanismo, como el marxismo o el existencialismo (Heidegger, 2000:23).

En este sentido, para la fenomenología es necesaria una afirmación del hombre como sujeto *en el mundo* comprometido con él. Sin embargo, es importante resaltar, que, como señala Robberechts “lo que Husserl ve de esencial en la conciencia no es su *carácter social* sino su carácter intencional: [...] La conciencia es relación con el mundo”. (Robberechts, 1968:69)

Así, desde las *Investigaciones lógicas* hasta *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, todo el proyecto de Husserl se puede interpretar como una filosofía en la que el énfasis se da en el sujeto como ser consciente y activo en el mundo, “es nuestro diálogo con el mundo el que, base de toda experiencia, es también base de toda racionalidad. [...] La razón no es pues, una verdad eterna, sino el producto progresivo de nuestra praxis y de nuestra reflexión sobre esta praxis” (Robberechts, 1968:47)

En contra del solipsismo que algunos críticos señalaron a propósito de la reducción fenomenológica, en *La crisis...* Husserl expone el problema del hombre como un sujeto racional que sea a la vez sujeto en el mundo o *para* el mundo, y objeto en el mundo (San Martín, 1987:42) de esta forma cobra relevancia la subjetividad trascendental, que resalta la dimensión ética y política del sujeto. Tenemos, entonces, a un sujeto inserto en el mundo, pero si lo consideramos como ensayista, existe un concepto que valdría la pena revisar, se trata del concepto de *Gebilde*<sup>18</sup>, traducido como “formación” en la obra de Husserl.

Es en las *Investigaciones lógicas* y en *La Crisis...* donde Husserl desarrolla este concepto. Escribe Husserl:

La vida del conocimiento, la vida del *logos*, como la vida en general, transcurre en una estratificación fundamental: 1) pasividad y receptividad. En este primer grado podemos incluir el recibir, es decir, aquella función primitiva del yo activo que consiste meramente en hacer patente, en fijarse y aprehender atentamente aquello que se constituye en la pasividad misma como formaciones (*Gebilde*) de su propia intencionalidad. 2) Aquella actividad espontánea del yo (la del *intellectus agens*) que, como en el caso de las decisiones del juicio, pone en juego operaciones propias desde el yo (Hua XI, p. 64).

La *Gebilde* es entonces una unidad de representación y vivencia que da sentido al sujeto fenomenológico y a la acción fenomenológica. Con base en lo anterior, podemos aventurar la existencia de un *Gebildner*, (cuya traducción sería *formador*) que se trataría de un sujeto fenomenológico comprometido cívicamente con el mundo en tanto ser en el mundo. Esto

---

<sup>18</sup> Este concepto lo retoma Hans-Georg Gadamer quién suele emplearlo como “configuración”, entendido como un producto terminado que parte de una actividad formadora, sustituyendo así, el término “obra” artística. En su desarrollo teórico, el concepto de *Gebilde* permite a Gadamer replantear la noción de mimesis ya que para él, la imitación y la representación (*Darstellung*) no son meras copias repetitivas, sino un “conocimiento de lo esencial”.

nos lleva a realizar la siguiente propuesta: la obra de *Los Pasajes* conforma la *Gebilde* de un ensayista (Benjamin) entendido como sujeto fenomenológico comprometido cívicamente (*Gebildner*). El autor, en este caso Benjamin, estaría convirtiéndose en un ciudadano del mundo, comprometido como persona, en una comunidad intersubjetiva. El libro de *Los Pasajes* no sólo es, en efecto, una “obra”<sup>19</sup> sintomática de su tiempo, podemos verlo como una *construcción* por medio de imágenes y trozos que intentan capturar la imagen de París en un determinado momento: entre la crisis del ocaso del siglo XIX y el inicio del siglo XX.

Recordemos que el ensayista toma sus temas de aquellos dados en la experiencia inmediata, Benjamin, a través del trozo o fragmento –ruinas– ofrece una imagen de París usando imágenes de objetos urbanos, “reliquias del pasado que funcionan a manera de jeroglíficos” (Buck-Morss 1989: 136), en palabras de Adorno “el ensayo tiene que lograr que en un rasgo parcial escogido o hallado brille la totalidad, sin que ésta se afirme como presente”. (Adorno, 2003:26). De esta forma, se confirma que existe un orden en el aparente capricho de la disgregación sobre un tema. En los ensayos de Benjamin por lo general es una imagen la que funciona como “rasgo parcial”, para hacer brillar la totalidad de un tema. Por eso es importante señalar que la inserción de imágenes en el ensayo no es aleatoria.

En conclusión, la *Denkbild* sirve como herramienta epistemológica heredera de ciertos elementos estéticos desarrollados en el barroco; de ahí que la lectura de *Los Pasajes*, como bien lo señala Buck-Morss, oscile entre una lectura marxista, materialista, por un lado y místico-judía por el otro (1989:22). La alegoría y el símbolo están tomadas de la imaginaria judía pero son actualizadas en la obra de Benjamin como “emblemas modernos” en un contexto de crisis cultural para ejemplificar principalmente ideas que Benjamin compartía con los teóricos de la escuela de Frankfurt, sin embargo ambas influencias –el marxismo y el misticismo judío– no se oponen sino que confluyen en una forma de pensamiento visual.

Ahora es necesario estudiar la naturaleza de estas imágenes entendidas en el sentido de imágenes materiales, para enfocarnos en una expresión audiovisual en particular: el ensayo fílmico. En el trabajo de Chris Marker, autor del que se ocupa esta investigación, el ensayo fílmico está ligado con el ensayo fotográfico, por lo que la relación de las imágenes

---

<sup>19</sup> Sino “formación” en la dimensión literaria.

con el texto ensayístico tampoco es aleatoria. Al ensayo fotográfico lo estudiaremos a la luz de los estudios realizados por Benjamin sobre la fotografía en “Pequeña historia de la fotografía”, escrita también con la forma de *Denkbild*. Estos puntos son los que se desarrollará en el capítulo siguiente

## Capítulo 2

### Pensar la imagen

Con el título “pensar la imagen” nos referimos a un estudio de la imagen “pensada” desde un enfoque fenomenológico en la teoría de la percepción de dos autores: Edmund Husserl cuyos aportes sobre la percepción se revisaron en el primer capítulo y Maurice Merleau-Ponty, con quién se pretende complementar los aportes de Husserl sobre la percepción, a través de sus conceptos sobre la corporeidad en el presente capítulo. A la luz de autores como Ernst Gombrich, Nelson Goodman y Ludwig Wittgenstein se propone considerar el pensamiento visual como un pensamiento independiente del verbal. De esta forma, aplicando una metodología similar a la que utiliza Fernando Zamora para exponer su cuadrante de representación, se construye una definición del cine entendido en distintas entidades complementarias entre sí: como una representación material –derivada de la definición de imagen material- espacial y temporal –enriquecidas por medio del concepto de representación

Nos detenemos en la noción de *temporalidad*, para describir cómo Walter Benjamin entiende la temporalidad en su conocido concepto de *aura* para ejemplificar cómo con el cine de Tarkovski y sus aportaciones hechas en su libro *Esculpir en el tiempo*, el aura envuelve en sí el concepto de contemplación. El concepto de aura se encuentra en una *Denkbild* a propósito de una fotografía infantil de Kafka, esto nos permite proponer que el ensayo filmico se construye también como *Denkbild*, antes de esto es preciso ubicar el ensayo filmico desde su propia zona geográfica: el cine, por lo que es pertinente revisar los aportes de teóricos como Bill Nichols, Josep M. Català, Antonio Weinrichter o Carl. R. Plantinga, quienes, a su manera, intentan “cartografiar” esta forma.

#### 2.1. La imagen

En el mundo hay muchas imágenes. Las imágenes que entendemos como tales son infinitamente variables. Una imagen puede ser una metáfora, *El jardín de las delicias* del Bosco, un tatuaje, las novelas gráficas, una bandera, nuestra foto en un carnet de

identificación, la escultura de *Los amantes* de Camille Claudel, o el esquema de la exposición de una clase en un pizarrón. Las teorías recientes sobre la imagen concuerdan en que pretender construir una definición concluyente de la imagen es una tarea poco útil, así, la pregunta enunciada por el filósofo alemán Gottfried Boehm en su libro de 1994 “*Was ist ein Bild?*” (¿Qué es una imagen?), se ha convertido en *Wie Bilder Sinn Erzeugen* (¿Cómo crean sentido las imágenes?) ¿Cómo tiene lugar la creación de sentido en la imagen? La pregunta por la imagen intenta responder cómo funcionan las imágenes en relación con el sujeto que las conoce y las produce, así como su producción de significado dentro del espacio simbólico al que denota. (Boehm, en Baéz Rubí, 2011)

Aún así, “pensar la imagen”, nos conduce al estudio de la genealogía del concepto mismo de imagen, en él descubrimos cómo sus distintas traducciones y acepciones guiaron la orientación de las investigaciones de las diferentes teorías sobre la imagen. Si consultamos la definición de imagen en la RAE, nos dice que imagen es: 1. f. “Figura, representación, semejanza y apariencia de algo” (RAE, 2009). Esta definición arroja algunos puntos debatibles. En primer lugar, efectivamente, imagen significa, en primera instancia, representación, no reproducción visual (Zamora, 2010:185), representación tomada en el sentido de un sustituto (*Ersatz*) que desempeña la misma función de lo representado, como lo postula el historiador de arte británico, Ernst Gombrich en su ensayo “Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística” para él, el problema de la definición de la imagen conocida tradicionalmente “imagen como «imitación de la forma externa de un objeto», (“la semejanza y apariencia de algo” en la definición de la RAE) reside en que un caballo de madera con el que un niño podría jugar, no imita la “forma externa” de un caballo real, sino que la representa, funciona como un sustituto del caballo real. Contra la idea de la semejanza y los grados de iconicidad de una imagen para Gombrich toda imagen es conceptual o simbólica antes que naturalista o realista; por su parte, el filósofo estadounidense, Nelson Goodman en su libro *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, postula que toda imagen primero *denota*, antes que copiar o imitar:

Lo cierto es que para representar a un objeto, un cuadro tiene que ser un símbolo de él, tiene que ocupar su lugar, referirse a él; ningún grado de semejanza será suficiente para establecer la necesaria relación de referencia. La semejanza tampoco es *necesaria* para la referencia [...]. Un cuadro

representa a un objeto –como un pasaje que lo describe– se refiere a él y, más específicamente, lo *denota*. La denotación es el núcleo de la representación y no depende de la semejanza. (Goodman: 2010, 21)

Por lo tanto, la noción de imagen no va necesariamente unida a la de visualidad o apariencia de otra cosa. La imagen es, sobre todo, una representación.

La idea de la imagen (*eikón*) como apariencia de algo está estrechamente relacionada con la noción de mimesis<sup>20</sup> griega que hace alusión al concepto de imitación: ser imagen de algo es imitar su forma externa. Para Platón, en la imagen se da una “degradación ontológica”, ya que las imágenes creadas por los artistas (imitadores de las cosas ya dadas en la naturaleza) poseen poco valor epistemológico para quien pretenda acercarse a la verdad a través de ellas. Existe una distinción entre las formas de representar la cosa:

El *eidos* como forma eterna, es siempre igual a sí mismo [...] no es cosa ni simple idea, ni duplicación de lo sensible ni producto del espíritu, sino lo inteligible. Derivado del *eidos*, está el *eidólón*: otro “aspecto” de la cosa, no ya la verdadera esencia, sino su sustituto devaluado: la imagen. Como sinónimo del *eidólón*, el *eikón*: la imagen en cuanto ella se asemeja (*éoika*) al modelo del que es copia. Finalmente, el sustituto más débil: el *phántasma*, lo que pasa por copia sin serlo, la ilusión, esa nada que puede imitarlo todo, ese juego de espejos que es el oficio del pintor y el sofista. Es grande el poder del semblante: la imagen, ídolo venerado cuyo oro y cuyos ornamentos son todo el ser, seduce más que la cosa. (Enaudeau, 1998: 17)

En Homero, encontramos el *eidólón*, como “fantasma, sombra, simulacro”. “Cuando Patroclo muerto se le aparece en sueños a Aquiles, es el amigo mismo, su voz, sus hermosos ojos, su cintura y su vestimenta. Pero Aquiles le tiende los brazos en vano, no puede aferrarlo”. (Eneadeau, 1998: 19). Sin embargo estos conceptos están relacionados con el de representación vista como la representación espacial de algo, (algo *en el lugar* de otro). El fantasma de Patroclo en los sueños de Aquiles no es Patroclo, sino un sustituto de él. La palabra escrita es el *eidolón* del concepto, en ambos permanece tácita la sustitución de un elemento presente por uno ausente.

En la Época Medieval, surge un concepto interesante: el ícono. Cultivado sobre todo en la tradición de la iglesia de oriente y el cristianismo ortodoxo, el ícono no es una

---

<sup>20</sup> Habría que considerar estudios más recientes sobre la mimesis, que insisten en que el concepto estaba ligado en un principio al de creación, pero por el momento, este tema no es objetivo principal de nuestra investigación.

representación de algo cognoscible visiblemente y al no ser copia de una imagen material, se opone a la tradición mimética de la teoría platónica de la imagen. El icono es producto de la revelación estética de dios por medio de una teofanía. En la iconografía del arte bizantino (alta edad media) el ícono del pantocrátor (*maiestas domini* en su acepción occidental) que representa a Cristo bendiciendo con la mano derecha, mientras sostiene con la izquierda un libro abierto, se corresponde con la teofanía de algunos teólogos (Juan Escoto Eriúgena sobre todo) “*Vidit Dominión*” (*Vi al señor sentado*)<sup>21</sup> (Puigarnau: 2000,658). “Es con seguridad la iconografía de un Señor sentado la que predomina en el panorama iconográfico cristiano, tanto en Oriente como en Occidente” (*ibidem*).

El simbolismo de estos íconos siembra una tradición que sigue de cerca la tradición cristiana neoplatónica ya que “se basa en la filosofía de la antigüedad tardía (Pseudo Dionisio Areopagita), en la idea de que las cosas en el mundo no son más que la apariencia externa de un significado verdadero de la esencia”, (Zamora, 2010: 120). De esta forma, la belleza de las cosas (en el sentido platónico) es reflejo de la belleza divina.

La elaboración del ícono en el arte bizantino era un acto sagrado, requería una profunda preparación por parte del pintor, el que generalmente llevaba una vida ascética, como en el caso del pintor ruso Andrei Rublev<sup>22</sup>. El uso, sagrado también, que tanto el creyente como el pintor le daba al retablo hacía que, a través de un soporte material, tanto uno como el otro, pudieran elevarse a realidades inmateriales. Lo que se pretendía era alcanzar una correspondencia entre Dios y su representación realizada con medios humanos.

Así como existe una representación material y una representación inmaterial, existen a su vez *imágenes materiales* e *imágenes inmateriales*. Las imágenes, también llamadas por Zamora *imágenes imaginarias*, *imágenes no sensibles* o *imágenes no visuales* abarcan todas aquellas que no son “materializables”, como lo son las imágenes literarias (metáforas, sinécdoques, metonimias, entre otras), las imágenes oníricas, las imágenes mnémicas, las imágenes eidéticas, entre otras, “son reales, más no físicas” (Zamora, 2008:

---

<sup>21</sup> “Aunque no es que el profeta viera su Esencia, sino algo creado por Él para automanifestarse”. Las teofanías, entonces, no son su esencia (*non ipsius essentiam*) sino algo hecho por Él (*sed aliquid ab eofactum*)[Se] plantea, en el fondo, un Dios mucho más trascendente y menos humanizado que el de la tradición patristica-latina ( Puigarnau: 2000: 65).

<sup>22</sup> En el caso de la película de Andrei Tarkovski, una interpretación más personal de la vida de Andrei Rublev, el proceso de ascesis ilustra como el compromiso del artista con su obra.

149). Esto quiere decir que probamos su existencia en el uso que hacemos de ellas, “cada quien puede describirlas o representarlas, o bien comprender las descripciones que se hacen de ellas” (Goodman, 2010: 103-108), en esto reside, para Zamora, el uso intersubjetivo que se da entre ellas, “son en un sentido amplio, formas simbólicas convencionales, tienen una existencia social”. (Zamora, 2008: 193).

Por su parte, las imágenes materiales son sensibles-táctiles, sensibles-sonoras, sensibles-olfativas, son, en resumen, todas aquellas presentes en la realidad efectiva, una imagen material es visible, a diferencia de una imagen inmaterial “que no es visual pero sí visualizable”. (Zamora, 2008: 127). Es más fácil escoger ejemplos de imágenes materiales: son aquellas con las que interactuamos día a día. El rostro, para Gombrich, es una imagen.

Hacer una taxonomía de los distintos tipos de imágenes materiales no es el fin de nuestra investigación, pero basta tener presente que son todas aquellas imágenes que conocemos por nuestros sentidos (visuales, táctiles, sonoras, gustativas u olfativas), estas, a su vez, según su soporte técnico, conforman relaciones más complejas: imágenes cinéticas como el cine, estáticas bidimensionales como la pintura, tridimensionales: la escultura, o escénicas: un musical; todas pueden relacionarse con las anteriormente mencionadas, una imagen cinematográfica (cinética), es visual y sonora, una instalación o una escena teatral (imágenes escénicas) son imágenes visuales, sonoras, pero también podrían ser táctiles, gustativas y olfativas.

La imagen material se halla en una relación más inmediata con nosotros. “Es, ante todo un *objeto*. Y si es un objeto, lo es para un *sujeto*. Dicho objeto no es una “cosa” independiente del sujeto, sino un *fenómeno constituido* por las representaciones que se forma el sujeto”. (Zamora, 2008: 127) Para el crítico francés Jacques Aumont, una imagen es siempre una percepción de una imagen, en su libro *La imagen*, escribe: “la imagen, como toda escena visual observada durante cierto tiempo, se ve no sólo en el tiempo, sino a costa de una exploración pocas veces inocente y la *integración* de esta multiplicidad de fijaciones particulares sucesivas es la que produce nuestra visión de la imagen” (Aumont, 1992: 77).

Si hablamos de una imagen material es porque existe una percepción de ella y aunque podamos percatarnos de su existencia material podríamos hablar de gradientes de materialidad, desde los soportes técnicos de una pintura (tangibles), hasta la materialidad

sonora (intangible) de una melodía, al decir que la percepción de ella nunca es inocente se hace referencia a que existe una *intención* por parte del sujeto: la mirada.

Tanto la fenomenología de la percepción (Husserl y Merleau-Ponty) como la psicología del arte (Gombrich) sostienen que la percepción visual no es pasiva, conocer el mundo es mirarlo e interpretarlo. Mirar significa por tanto entender la visión “como una actividad, como un fenómeno significativo, aprendido y determinado psicológica y culturalmente, no solo como un proceso fisiológico, fotoquímico, biológico o meramente especular” (Zamora, 2008: 240).

Si en la filosofía cartesiana se consideraba dudosa la existencia de las cosas visibles, y que la visión, tomada como “simple pensamiento de ver” no lo es. (Merleau-Ponty, 1985: 385) la percepción para la fenomenología ya no se basa en una conciencia vista como un receptáculo en el que se puede vaciar la información percibida formando representaciones mentales de las cosas. De esta forma se elude concebir los objetos como si estuvieran constituidos por un “doble plano de entidades” (Montero, 1987: 337) como la imagen “interna” del manzano de la que hablábamos en el primer capítulo. En su libro, *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty afirma:

La consciencia que de ver o sentir tengo, no es la notación pasiva de un acontecimiento psíquico cerrado en sí mismo, y que me dejaría incierto en lo que a la realidad de la cosa vista o sentida se refiere; tampoco es el despliegue de un poder constituyente que contendría en sí mismo, de modo eminente y eterno, toda visión o sensación posible y se uniría al objeto sin tener que abandonarse; es la efectuación de la visión. [...] La visión es una acción. (Merleau-Ponty, 1985:386)

Pensar en la percepción como una actividad en la que más que *ver* el mundo, lo interpretamos y nos lo representamos, nos lleva a volver a analizar la idea de la imagen como imitación. Si nuestra percepción de las imágenes del mundo es siempre una actividad compleja e *intencional*, la reproducción de nuestras propias imágenes materiales va también más allá de la mera copia e imitación pese a que esta nunca rebase los límites de las imágenes ya dadas en el mundo. Las imágenes que producimos siempre nos remiten a las imágenes que ya hemos percibido, sin embargo esto no quiere decir que sólo las imitemos.

Para Gombrich “El ojo inocente no existe”, (2003,297). “El ojo selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza y construye. No se trata de reflejar tanto

como de recibir y construir”. (Goodman, 2010: 23). Esto quiere decir que el ojo no es inocente cuando percibe ni cuando crea.

A este respecto, asentado el concepto de mimesis platónico como imitación de la forma externa de la naturaleza, se hizo posible la consolidación de la perspectiva como *forma simbólica*, concepto que en su libro *La perspectiva como forma simbólica* retoma el historiador de arte alemán Erwin Panofsky de la filosofía de Ernst Cassirer -de base neokantiana. En la iconografía de Panofsky, la forma simbólica se refiere a la elección de cierta “tendencia” en el arte, misma que obedece a convenciones dadas en determinados momentos, de tal suerte que dentro de la historia del arte existen ramificaciones (o “historias”), que ponen en evidencia un modo de representación influenciado por el pensamiento de cada época. A propósito de esto Aumont, haciendo referencia a la tendencia renacentista en específico, señala:

Lo importante es que esta forma de perspectiva [la renacentista] apareció, no en relación con una verdad absoluta, sino como un medio de cuadrar racionalmente el espacio, correspondiente a la óptica geométrica, es decir, para sus inventores, Leon Batista Alberti o Filippo Brunelleschi, a la manera divina de investir el universo. Esta perspectiva es, pues, una forma simbólica porque responde a una demanda cultural específica del Renacimiento, [...] determinada ideológicamente. (Aumont, 1992: 227)

La forma simbólica abarca también cómo se instituye una *visión* del mundo. En su libro *El pensamiento Moderno, Filosofía del Renacimiento*, Luis Villoro escribe:

Las ideas básicas que caracterizan a una época señalan la manera como el mundo entero se configura ante el hombre. Condensan, por lo tanto, lo que podríamos llamar una “figura del mundo”. Una figura del mundo empieza a brotar, lentamente, en el seno de la anterior. Primero es patrimonio exclusivo de unos cuantos, luego se va poco a poco generalizando hasta convertirse en el marco incuestionable de la época. Una vez que se ha vuelto predominante, si algunos empiezan a impugnarla [esto] puede ser anuncio del ocaso de la época. Porque una época histórica dura lo que dura la primacía de su figura del mundo. (Villoro, 1992)

Villoro hace referencia a la noción de Humanismo y Modernidad, entendidos estos no como movimientos homogéneos ni como sistemas filosóficos determinados, sino más bien como una *figura del mundo* (*Weltbildung*) fluente que influye a todo el desarrollo de pensamiento posterior. Así como existe una idea convencionalizada del realismo artístico,

figura del mundo renacentista, nuestra percepción también está altamente convencionalizada<sup>23</sup>, las imágenes están determinadas en una perspectiva que privilegia a la visión como mejor forma de conocer el mundo, una idea heredada del renacimiento y los trabajos sobre perspectiva de Leonardo da Vinci. Sin embargo, para la fenomenología, el sujeto conoce haciendo uso de todo el cuerpo. Tal idea está enraizada en el cuerpo visible y vidente de Merleau-Ponty. En su obra *El ojo y el espíritu* el autor escribe:

El pintor “aporta su cuerpo”, dice Valéry. Y en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar. Es prestando el cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo de la pintura. [...] hay que reencontrar el cuerpo operante y actual, que no es un pedazo de espacio, un fascículo de funciones, sino un entrelazado de visión y movimiento. (Merleau-Ponty, 1986:11)

Y más adelante:

La visión está presa o se hace en el medio de las cosas, allí donde un sujeto se pone a ver, se vuelve visible para sí y por la visión de las cosas, allí donde se persiste, como el agua madre en el cristal, surge la indivisión del que siente y lo sentido. (Merleau-Ponty, 1986:17)

Antes de producir una imagen hacemos una esquematización visual. “La producción de una imagen no es una copia, sino la concepción y ejecución de esquemas básicos, a partir de los cuales se producirá una imagen sea mimética o no” (Zamora, 2008: 156). Se pasa de una impresión (en el sentido del efecto que causan las cosas en el estado de ánimo y como imagen interna) y de ahí al soporte material, esta misma idea –la esquematización como antecedente de toda manifestación artística es la que permitió a críticos como Herbert Read fundamentar los comienzos del arte en el esquema.

Una vez más probamos que la existencia de las imágenes imaginarias no reside tanto en saber en qué parte de nuestro cerebro se encuentran, estas no deben pensarse como entidades privadas, que residen en algún espacio cerrado, como afirma Ludwig

---

<sup>23</sup> Aquí no se debate la idea de que el conocimiento a través de la perspectiva geométrica sea la única posible o la mejor, pero sí se insinúa que la habituación a una en particular impide acercarnos de manera más inmediata a las demás, pensemos en la perspectiva aérea por ejemplo, en un ensayo filmico de Harun Farocki: *Imágenes del mundo e inscripción de la guerra* (1989) se demuestra cómo, gracias a la perspectiva aérea pudo probarse la existencia de los campos de concentración. Por otra parte, la reflexión de Ponty sobre la corporeidad ofrece una reflexión sobre la consideración del ojo como el órgano que nos permitía mayor conocimiento, como se privilegió desde la filosofía moderna.

Wittgenstein : “Una de las ideas más peligrosas filosóficamente hablando es que pensamos con la cabeza o en la cabeza [...] La idea de pensar como un proceso que ocurre en la cabeza, en un espacio completamente cerrado le da algo de oculto” (Wittgenstein en Zamora, 2007:70)” o si son fantasmagorías y engaños de nuestros sentidos como las entendía Platón, sino en el uso que hacemos de ellas. Algunos teóricos (como Oliver Scholz), basados en la filosofía de Wittgenstein, han llegado a proponer que las imágenes funcionan como los juegos del lenguaje.

Desechada la idea de que las imágenes<sub>i</sub> se encuentran en algún lugar interno, oculto y cerrado y que se corresponden a representaciones materiales, para Wittgenstein “el meollo de la representación<sub>i</sub> no yace en otro lugar que en los usos lingüísticos de la palabra *representación*”. (Zamora, 2010: 282). Scholz, retomando a Wittgenstein escribe: “Las imágenes se utilizan para diversos fines; a la manera de los juego del lenguaje, [estas deben] concebirse en un sistema de relaciones de juego mediante las cuales se abre la conciencia a la gran diversidad en que funcionan”. Y más adelante “las imágenes son artefactos complejos cuya creación, utilización y comprensión se encuentra relacionada estrechamente con la intencionalidad humana” (Scholz en Baez Rubí: 2010, 171).

Finalmente, un estudio sobre la imagen deberá sondear los alcances y límites de esta, teniendo en cuenta que si se la toma como un signo, por ejemplo, no será nunca en equivalencia al signo lingüístico, el riesgo de intentar caracterizarla bajo rasgos mínimos a manera del lenguaje verbal sólo llevaría a atarla a una camisa de fuerza. A favor de una reivindicación de la autonomía de imagen Boehm aclara que “toda imagen es una unidad de sentido en sí misma, independiente de la palabra”, (Zamora, 2010: 96) por lo que propone construir un concepto de imagen que funcione dentro de sus mismos principios integradores. Por nuestra parte, en la presente investigación partiremos del concepto representación para abordar la imagen cinematográfica considerándola como una imagen material.

## 2. 2 El filme como representación material, espacial y temporal.

La imagen cinematográfica es una imagen material que está estrechamente relacionada con la imagen fotográfica<sup>24</sup>; ambas son consideradas como las más realistas de las artes porque mantienen un alto grado de iconicidad y de ilusión figurativa<sup>25</sup>. Posiblemente esto facilitó ver el cine en sus orígenes, con los hermanos Lumière, por ejemplo, como una reproducción de la realidad, *La llegada del tren a la estación de la Ciotat* sintetizaba la búsqueda por mostrar una realidad no construida, solo capturada; paradójicamente, esta impresión de realidad fue el argumento que se usó en contra de considerar a la fotografía como arte.

En “Pequeña historia de la fotografía” Walter Benjamin describe el paso del retrato fotográfico meramente “representativo” (entendido en el sentido de “calco” de la realidad) al retrato artístico como la evolución de una toma de conciencia del fotógrafo ante el objeto retratado, en sus palabras: “Lo decisivo en la fotografía siempre ha de ser la relación que el fotógrafo tiene con su técnica”. (Benjamin: 2007, 392) Frente a la reproductibilidad de los retratos comercializables, la fotografía surrealista o los primeros planos de los rostros del cine ruso proponen el ejercicio de la técnica a través de una intención personal: la mirada contemplativa. A propósito de la sensación de vacío (posiblemente la ruina) presente en la obra fotográfica de Eugène Atget, Benjamin escribe “la fotografía surrealista prepara un extrañamiento saludable entre el entorno y el ser humano, y permite con ello a la mirada políticamente instruida ver el campo en que las intimidades favorecen el esclarecimiento del detalle” (Benjamin: 2007, 395).

El cine, al igual que la fotografía, suscitó una disputa por su valor artístico. “El cine fue la primera forma artística que surgió como consecuencia de una invención tecnológica, como respuesta a una necesidad vital”, escribe el director ruso Andrei Tarkovski en su libro *Esculpir en el Tiempo* (2013:92) por lo que la defensa de la autonomía del cine tuvo que conciliarse con la desconfianza a la técnica y su disposición al espectáculo.

---

<sup>24</sup> Damos una definición de la imagen cinematográfica relacionándola con la fotográfica porque tratamos el ensayo filmico. El ensayo filmico comparte la misma relación que mantiene el ensayo fotográfico con el texto verbal.

<sup>25</sup> Entre los teóricos de cine que defienden la impresión de realidad podemos mencionar a André Bazin, (Ontología de la imagen fotográfica), *Siegfried Kracauer* y a Christian Metz, quién en su propuesta del cine como lenguaje afirma que “[el cine] desencadena en el espectador la sensación de estar asistiendo al mero desenvolvimiento de la realidad ante sus ojos”.

De manera paralela surgió, por una parte, una teoría cinematográfica que basaba sus principios en la comparación del cine con otras expresiones artísticas (pintura, fotografía, teatro, literatura) y por otra, la defensa del cine como arte creado por un autor, como el texto de Alexander Astruc vaticinando la aparición de la *camera stylo*, que aún así no dejaba de tener sus símiles con la literatura al proponer una “escritura visual”. En este mismo sentido, por parte de la fotografía, Luis Delluc y Jean Epstein defendieron el concepto de “fotogenia”: “cualquier aspecto de las cosas, seres o almas cuyo carácter moral se ve amplificado por la reproducción filmica” (Delluc en Ledo Andión: 2005, 19) como elemento distintivo de lo artístico en el cine, se trataba de la unión entre el elemento técnico (el manejo de la luz o el primer plano) con la intención del *cineasta*, para producir un efecto de *revelación* del objeto capturado.

Aún así, una y otra resaltan la autonomía de la imagen cinematográfica al defender los elementos inherentes del cine conciliando la técnica con la intención creativa. Por lo tanto, la imagen fotográfica y la imagen cinematográfica se constituyen como objetos contruidos y percibidos desde un determinado punto de vista. Postular entonces el cine como representación, consiste en tomarlo como una creación intencional, lejos de la pretendida ilusión de realidad o construcción de una (lo que podría considerarse como su carácter ficcional) y de la división teórica que se operó desde sus inicios, separando una línea realista/documental (Lumière) y otra ficcional/narrativa (Méliès)<sup>26</sup>, dividiéndose, tal vez por estrategias de distribución en cine de no ficción y cine de ficción, respectivamente. A propósito de esta aparente división, Santos Zunzunegui, en su libro *Pensar la imagen*, escribe:

[...] El desarrollo del cine puede verse como partiendo de una inicial inmediatez de corte documental, para pasar luego a una progresiva inclinación del lado de la ficción. Esta distinción reposa sobre un malentendido, pues todo film de ficción *documenta* su propio relato -a través del acto analógico de la filmación- o cuando menos las bases materiales que lo hacen posible –actores, decorados, etc.– y todo film documental *ficcionaliza* una realidad preexistente, por la elección del punto de vista. (Zunzunegui 2007: 148)

---

<sup>26</sup> Un caso interesante que hace reflexionar con mayor profundidad esta disputa es la que presenta el cine de animación, que al no tener un referente con lo “real” no solo ficcionaliza (o no) una historia sino que se construye echando mano de las técnicas que tiene a su alcance.

Por lo que propone distinguir a ambas, no en relación con sus referentes (a grandes rasgos, el documental tomaría sus temas de una realidad efectiva y el cine de ficción construiría uno propio) sino en tanto que “estrategias diferenciadas de producción de sentido”. Es decir, “todo film puede considerarse como un acto de *hacer parecer verdad*, que solicita que el espectador *crea verdad* a partir de un contrato que se establece de manera implícita sobre la base de verosimilitud” (Zunzunegui, 2007: 150). El mismo autor escribe más adelante “toda obra filmica, puede verse como una *estrategia persuasiva*, “es precisamente la especificidad de su propuesta concreta la que debe ser interrogada en cada caso”. (*Ibidem*). En la presente investigación, se comparte el punto de vista de Zunzunegui, y siguiendo esta distinción, nos adscribimos a la propuesta que hace el crítico Jean Mitry en su libro *Estética y psicología del cine*: “Antes de ser relato y de organizarse dramáticamente en la duración, antes de ser ritmo, el cine es espacio, es decir, *representación* de una cierta extensión”. (Mitry: 1986,159 las cursivas son mías).

La anterior observación de Zunzunegui puede ser aplicada igualmente para la clasificación del ensayo como género “no ficcional”, la distinción entre géneros ficcionales y no ficcionales tanto en la crítica cinematográfica como en la crítica a propósito del ensayo sirven, en un primer momento, para distinguir una obra de otra, pero no para determinarlas ni mucho menos encasillarlas en una categoría rígida. Sin embargo, hay evidentes diferencias entre un documental como *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty, el primer documental de la historia del cine, y la película *Othello* (1952) de Orson Welles, pero ya no es muy clara la diferencia entre *Othello* y *Filming Othello* (1978) -esta última, considerada por algunos críticos como un ensayo filmico- los trabajos así clasificados evidencian muchas veces cruces entre varios géneros (literarios o cinematográficos, según sea el caso), si críticos como Arenas Cruz proponían resolver la cuestión del ensayo entendiéndolo como un discurso reflexivo y persuasivo, por nuestra parte agregamos que tanto en el discurso ensayístico como en el audiovisual existe una *intención* creativa por parte del autor, a la vez que se muestra un particular punto de vista.

## 2. 2. 1 Materialidad

Entendemos la imagen cinematográfica no como un fotograma aparentemente estático, sino como la banda de imagen, fijada en un soporte y proyectada en una pantalla. A diferencia de la imagen fotográfica, la imagen cinematográfica es una imagen temporalizada, susceptible de dar una ilusión temporal convincente por medio del montaje, por lo que no podemos hablar de ella de manera aislada, ya que, por lo general, depende de una banda de audio (entendido como sonido) y de una narración (ficcional o no ficcional) que a su vez también puede formar parte del sonido.

A la imagen cinematográfica le es inherente la noción de movimiento. Por eso, cada uno de los planos que conforman la banda de la imagen, mismos que podrían tomarse como imágenes cinematográficas autónomas, funcionan sólo en relación con los planos consiguientes, así, el sentido de la película depende de la disposición de los planos dada por el ritmo y el montaje propuestos por el autor. A este respecto Mitry señala: “la significación no pertenece a una imagen, no es de una imagen, sino de un conjunto de imágenes actuando o relacionando unas sobre otras. Se trata de una estructura intencional” (Mitry, 1984:135). Y agrega: “sólo hay significación cuando el signo es susceptible de entendimiento. Este entendimiento -en cine- no implica ninguna traducción verbal inmediata. Es inmediato en la medida en que es simplemente lógico” (Mitry, 1984:144).

Contraria a la pretensión por equiparar el “lenguaje” cinematográfico al lenguaje verbal, “el cine no es un lenguaje convencional, hecho de signos convencionales y abstractos” (Mitry, 1984:135). En el cine, la elección de una toma, los planos y la angulación no implican una traducción verbal: un primer plano de una mano, por ejemplo, no significa la mano en sí, tampoco equivale a la frase “he aquí una mano” como afirmaría el crítico francés Christian Metz en su sintagmática, la mano solo está representada. Mitry profundiza más en este punto en la siguiente cita:

No solamente la imagen no es, como la palabra, un signo “en sí”, sino que no es signo de ninguna cosa. Muestra pero no significa nada. No está cargada de un cierto sentido, de un “poder significar”, sino en relación con un conjunto de hechos en los cuales se halla implicada. Adquiere, de este modo, un sentido particular y, como contrapartida, otorga un nuevo sentido al conjunto del que forma parte. La única sintaxis –digamos más exactamente la única regla– que interviene en la significación filmica es la de las implicaciones lógicas. (Mitry, 1984:136)

Es importante tener esto en cuenta a fin de, al igual que sucede en las teorías sobre la imagen, hacer una aproximación a cada expresión (verbal y audiovisual) desde sí mismas. En el cine podemos hablar de una significación en función de cómo se relacionan sus elementos, más no se le puede exigir un análisis similar al lingüístico. El arte cinematográfico obedece a una combinación de herramientas técnicas y elementos artísticos, numerosos críticos y cineastas han elaborado sus propias teorías de trabajo (poéticas de autor, si se prefiere) a fin de ampliar la reflexión sobre el quehacer cinematográfico.

### **2. 2. 2 Espacialidad<sup>27</sup>.**

Tomamos la noción de espacialidad entendida como *representación sustitutiva*, o *Repräsentation* en alemán, en el sentido explicado anteriormente con el artículo de Ernst Gombrich. La representación espacial (representación<sub>e</sub>) se da cuando un objeto está en lugar de otro, “algo es la imagen de otra cosa, o la representa cuando puede estar en su lugar, cuando puede sustituirla” (Zamora, 2006: 271). El caballo de madera con el que un niño juega, funciona como sustitutivo del caballo real, ese “algo” en lugar de “otro” (el caballo de madera) es un *representante*. En el lenguaje verbal, por ejemplo, el representante es el signo lingüístico. Es importante tener en cuenta que los sustitutos funcionan dentro de un proceso de simbolización.

Así, el color rojo, aún tomado como una impresión luminosa (que no existe en sí, sino que tiene un sentido adherido) funciona como un representante espacial, esto es, percibimos su existencia como “un ejemplar de la especie que representa” vemos una pelota roja, no el color rojo, que a su vez “sustituye a todos los que entran en el grupo cromático del cual él mismo forma parte [...] Su estatus de representación<sub>m</sub> (sus cualidades cromáticas) lo habilita para funcionar “accidentalmente” como un soporte físico” (Zamora: 2006, 274), el pintor que tiene la experiencia del color rojo, toma un rojo (representación<sub>e</sub>) para trabajar con él (representación<sub>m</sub>). Conocer los atributos dados al color rojo, emocionales o políticos, da cuenta de las cualidades simbólicas que se le atribuyen.

---

<sup>27</sup> El “espacio” considerado como entidad física lo abordaremos en el siguiente apartado, ya que se trata de una dimensión temporal y espacial.

En el cine también existe una representación por medio de sustitutos, enriquecida por la ilusión de realidad. Mitry escribe en su libro anteriormente citado: “en el cine, al contrario de lo que ocurre en todas las artes, la representación se identifica con lo representado. Lo representado permanece en la representación, lo que yo veo ya no es la imagen de un ramo, sino el ramo mismo” (Mitry, 1984:149) Esto podría explicar la reacción de los espectadores del tren de los Lumière, que veían el tren como el tren mismo y no como un sustituto de él<sup>28</sup>. Por otra parte, una película se re-presenta, existe en tanto que está siendo proyectada, una vez que termina de reproducirse deja de ser percibida, esto es posible debido a que la representación se da en un espacio y en un tiempo.

### 2.2.3 Temporalidad

De acuerdo con lo anterior, una aproximación al tiempo fílmico, asumiría de entrada lo que Jacques Aumont, establece respecto a dos posibles perspectivas: a) el espacio-tiempo creado de la imagen y b) el tiempo de la visión de la película. La primera perspectiva se refiere al movimiento sucesivo de imágenes, por lo que es una representación espacio-temporal. En este sentido, Mitry asume que el movimiento determina el sentimiento de profundidad, “ya no es una fotografía proyectada sobre una superficie plana, es un “espacio” que yo percibo, la imagen fílmica se ofrece a mi mirada como una “imagen espacial” semejante al espacio real que se extiende ante mis ojos (Mitry: 186,123). Además, Mitry distingue el tiempo al interior del filme<sup>29</sup>, esto es, la duración diegética en el caso del cine de ficción y las señales de continuidad en el de no ficción. Por su parte Zamora afirma que la temporalidad se relaciona con la espacialidad en la medida en que al sustituirse algo con otra cosa, se está separando una barrera espacial y temporal que separa al objeto *ausente* del signo *presente*, en este caso se da una dialéctica de la presencia-ausencia: el objeto está ausente y sin embargo existe su *presencia*, entendida como su *proyección* o huella. En el caso de la fotografía, por ejemplo, la presencia de la luz se transforma en una huella lumínica.

---

<sup>28</sup> Esto favorecería las corrientes de interpretación psicoanalítica que explican que en la sala de cine se da una identificación del espectador con lo representado en la pantalla.

<sup>29</sup> En la presente investigación se distingue “filme” de “película”, el primero hace referencia a la “no ficcionalidad” y el segundo al cine de ficción. Un filme puede ser un documental o un filme experimental, una película puede ser “Ciudadano Keane”, esta distinción se explicará más adelante.

La segunda perspectiva corresponde al hecho de que las imágenes tienen cierta duración en un período de tiempo determinado y, para ser apreciadas, requieren la mirada del espectador. A este respecto, Zamora sostiene que el filme se *re-presenta*, está presente en su duración; cuando deja de proyectarse deja de estar presente, por eso es posible hablar del cine como un desfile de imágenes. Esta idea ya implica la relación dialéctica del tiempo las perspectivas mencionadas: una, el tiempo que percibe el espectador o la duración del filme, y la otra, la temporalidad del filme, marcada muchas veces por el ritmo y determinada por el montaje.

En relación con este punto, en el ensayo fílmico el tiempo no está delimitado según un orden de causalidad ni por las acciones de los protagonistas, ya que el tiempo no se refiere a la duración de un suceso como en el cine de ficción; tampoco está indicado a través del montaje, sino que obedece a una duración en cierta forma atemporal, enunciada por la *voz en off*. Al tratarse de un discurso ensayístico marcado en un “aquí y un ahora”, no hay un registro *documentado* de los hechos como en el documental clásico, en donde la ilusión de realismo estaría delimitada tanto por la *voz en off* como por ciertas marcas temporales en la edición, mismas que también utiliza el cine de ficción, por ejemplo: un amanecer, una toma nocturna, un gran plano general de una toma en exterior. En el documental clásico existe una ilusión del paso tiempo incluso más artificial que la del cine de ficción, de ahí que algunos críticos -como Carl Plantinga, en su libro *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*- sostengan que el documental más realista sería el filmado por una cámara de vigilancia que capturaría un tiempo real libre de la mirada intencional del camarógrafo o del director.

Por este motivo, para Tarkovski “el factor dominante y todopoderoso en la imagen cinematográfica es el ritmo, expresando con esto el flujo del tiempo dentro del plano”. En sus palabras:

[...] El ritmo no es determinado por la extensión de los fragmentos editados, sino por la presión que ejerce el tiempo que transcurre a través de las tomas. La edición no puede determinar el ritmo (en cuanto a esto, únicamente puede ser un aspecto del estilo); el tiempo, de hecho, transcurre a través de la película a pesar de la edición, y no gracias a ella. El transcurso del tiempo registrado en cada cuadro es lo que el director debe atrapar en cada uno de los fragmentos que tiene frente a sí en la mesa de edición. (Tarkovski, 2013:129)

Por ello, en sus películas se “imprime” un tiempo, de cierta forma, ajeno a la causalidad de la trama, sigue dentro de ella pero apunta también hacia afuera. En las largas secuencias de la lluvia, por ejemplo, o en las secuencias donde está la presencia del agua, sea representada como lluvia o como río; o en el fuego como elemento, se logra concentrar un “presente eterno” que invita a una contemplación igualmente eterna.

En este mismo sentido, Zamora -con base en su lectura de la estética de Gadamer- escribe a propósito de la contemplación que “en la experiencia estética «algo emerge o se muestra [...] sin más», «tanto en el caso de la imagen como en el caso de la lengua y su potencia poética». (Zamora: 292, 2007). Aquí es importante recordar la definición del concepto de contemplación ofrecida en el primer capítulo, donde se precisa la contemplación implica un conocimiento dado a través de la unión de tres entidades: individuo (creatura), naturaleza (creación) y dios (creador); así, con las anteriores palabras de Tarkovski y teniendo presente esos ejemplos que encontramos en su obra filmica, el concepto de contemplación adquiere total sentido: accedemos a un conocimiento de lo divino a través de lo dado en la naturaleza; el tiempo “esculpido” en sus secuencias hace referencia, precisamente, a ese instante de la contemplación mística.

Estos aportes de Tarkovski y de la lectura sobre Gadamer realizada por Zamora me parece que logran concretizarse a la luz del concepto de *aura* de Benjamin. En su trabajo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” de 1936, Benjamin escribe: “Las obras de arte más antiguas nacieron al servicio de un ritual que fue primero mágico y, en un segundo tiempo, religioso. Pero [...] este modo aurático de existencia de la obra de arte nunca queda del todo desligado de su función ritual. Dicho en otras palabras: el valor único de la obra de arte «auténtica» se encuentra en todo caso teológicamente fundado” (Benjamin, 2008:117). Será en su “Pequeña historia de la fotografía” donde enunciará una definición temprana del concepto de aura; en este ensayo Benjamin se pregunta “pero, ¿qué es el aura?” y responde “[es] el entretejerse siempre extraño del espacio y el tiempo; la aparición irrepetible de una lejanía, por más cerca que ésta pueda hallarse” (2007:394). Como podrá verse, en “La obra de arte...” describe el aura con estas mismas palabras. Esta definición guarda una relación directa con la huella lumínica descrita en la dialéctica de la presencia-ausencia: se trata de un momento especial del espacio y tiempo que retorna –

podríamos llamarle “la evocación del recuerdo capturado o fotografiado” – a pesar de que esté muy cerca, es decir, a pesar de que sea la propia fotografía la que motive este juego.

De ahí que este “volver” a ello pueda entenderse como una forma de contemplación, como en Tarkovski, ejemplificado a través de los símbolos de la naturaleza: se da una comunión con lo divino con los elementos dados en ella. Con Benjamin el aura de las fotografías de Eugène Atget, por citar uno de los ejemplo que da en “Breve historia de la fotografía”, radicaría en la impresión de una atmosfera que evoca un tiempo igualmente detenido “Él [Atget] fue el primero en desinfectar la atmósfera asfixiante propagada por la fotografía convencional de retratos de la época de decadencia [...] inició en su trabajo la liberación del objeto respecto del aura. (Benjamin, 2007:393). Considero que en las fotografías de Atget también se puede observar la melancolía que describió Benjamin a propósito del sentimiento del barroco, pero ahora manifestada en los escaparates de las tiendas en París. Del mismo modo como la alegoría se actualizó en las imágenes publicitarias, el maniquí evoca la ruina y la banalización del deseo en la época moderna. En palabras de Susan Buck-Morss:

[Las imágenes de *Los Pasajes*] son una forma moderna de la emblemática. Pero mientras que los dramas barrocos eran reflexiones melancólicas sobre la inevitabilidad de la decadencia y la desintegración [en *Los Pasajes*] la devaluación de la (nueva) naturaleza y su estatuto como ruina llegan a ser políticamente instructivos. La desintegración de los monumentos que fueron construidos para significar la inmortalidad de la civilización se transforman en cambio en pruebas de su transitoriedad. Y lo fugaz del poder temporal no provoca tristeza; informa la práctica política. (1989:189-193)

Una materialización de la afirmación hecha anteriormente por Buck-Morss la podemos ver en la siguiente foto de Eugène Atget:



Figura 1.5

*Boulevard de Strasbourg, fotografia de Eugène Atget, 1910.*

## 2.3 El ensayo fílmico

La primera vez que se habló de ensayo fílmico fue a propósito del filme *Lettre de Sibérie* (1958) de Chris Marker.<sup>30</sup> En el escrito del mismo nombre publicado en el *France-Observateur*, André Bazin se refirió al filme de Marker como un “punto de vista documentado [...] que adapta la fórmula que Vigo aplicó en *À propos de Nice* (1932 [...]). “Diré que es un ensayo documentado por el filme. 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” (Bazin, 1958).

Debido a que el ensayo fílmico constituye un “territorio casi inexplorado, del que apenas se conocen sus límites y sus fronteras” (Weinrichter, 2007:9) la crítica en torno a él ha seguido diversos caminos en el intento por “cartografiar” esta singular manifestación fílmica. En su libro sobre el cine documental *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el cine documental* Bill Nichols define el documental tomando en cuenta tres aspectos: la intención del realizador, “el texto” (el documental como tal) y las expectativas y respuestas del espectador<sup>31</sup>, esto le ayuda para postular que “la diferencia más fundamental entre las expectativas creadas por la ficción narrativa y el documental, reside en el estatus del texto en relación con el *mundo histórico*” o realidad efectiva (Nichols, 1997:56). Continúa Nichols:

[...] “Indicios dentro del texto y supuestos según la experiencia anterior” [nuestro horizonte que tenemos sobre el cine documental] “nos llevan a inferir que las imágenes que vemos, y muchos de los sonidos que oímos, tuvieron su origen en el mundo histórico [...] La imagen es el referente proyectado sobre una pantalla. En el documental a menudo empezamos dando por sentado que la etapa intermedia —la que se produjo frente a la cámara— sigue siendo idéntica al hecho real que podríamos haber presenciado nosotros mismos en el mundo histórico (Hitler habla en Nuremberg en *Triumph des Willens*, pescadores realizan su trabajo en

---

<sup>30</sup> Sin embargo, ya existía *Nuit et Brouillard* (1955) ensayo fílmico sobre los campos de Alain Resnais, y *Les statues meurent aussi* (1953) sobre África también de Alain Resnais, del que Marker fue co-director.

<sup>31</sup> Así como Nichols otorga mayor peso a las expectativas que provoca en los espectadores para definir el cine documental, estudios críticos más recientes sobre fenomenología y pragmática, parten también de la relación entre espectador y el hecho fílmico. Del lado de la pragmática, *Carl Plantinga* en su libro “*Rhetoric and representation in nonfiction film*” define la no ficción desde el uso que se hace del término y el contexto en el que se crea. La existencia de los géneros fílmicos (sean o no ficcionales) no son independientes de las circunstancias en las que se crean, ni de los medios en los que se proyectan.

*Drifters*, se descubren supervivientes y víctimas de campos de concentración en *Nuit et brouillard*,... (Nichols, 1997:56).

Para la categorización de las cuatro modalidades de práctica documental, Nichols aplica el mismo criterio tripartito que toma en cuenta al realizador, al texto y al espectador, dividiéndolos en cuatro modalidades distintas:

- a) *Modalidad expositiva*: con esta se refiere al documental “clásico”, como *Nanook of the North* (1922) de Robert J. Flaherty o *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) de Luis Buñuel, que están “impulsados por la marcha diacrónica de causa-efecto, premisa-conclusión o problemas-solución” (Nichols, 1977:70).
- b) *Modalidad de observación*: “hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el «control» a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. Se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica” (Nichols, 1977:72).
- c) *Modalidad interactiva*: “el documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración, predominan varias formas de monólogo y diálogo (real o aparente)”, (Nichols, 1977:79) como en *Le joli mai* (1963) de Chris Marker, donde las entrevistas amplían un punto de vista sobre la izquierda en Francia.
- d) *Modalidad reflexiva*: “la representación del mundo histórico se convierte, en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica [...] se aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo histórico” (Nichols, (977:89) entre varios ejemplos menciona el ensayo filmico de Chris Marker *Sans Soleil*, filmado en 1983, tal vez por la presencia de la reflexión al interior del documental sobre los modos de significación de la imágenes. Sin embargo, para Nichols serían reflexivos todos aquellos filmes que problematicen acerca de sus propios elementos discursivos como lo sería la significación de la imagen o el modo de enunciación de una película (muchas películas “de ficción” de Jean-Luc Godard abordan estos temas). Nichols amplía demasiado esta categoría llegando incluso a proponer como rasgo de reflexividad, el hecho que un documental asuma una postura política en su discurso.

Por su parte, el crítico catalán Josep M. Catalá -uno de los críticos que más ha estudiado el ensayo filmico en lengua castellana- propone en su texto “Film-ensayo y vanguardia” considerar el ensayo filmico como una forma en la que confluyen el cine documental y el cine de vanguardia, para él “el film-ensayo resuelve el excedente formalista de la vanguardia, poniendo la estética al servicio de una hermenéutica interna, al tiempo que compensa la deficiencia estética del documental (su pretendido rechazo de la estética), situando su discurso justo al nivel material de las imágenes, [...] sin abandonar ni el ámbito de lo real ni el de la experimentación” (Catalá, 2005:156-158).

Si para Catalá el cine de vanguardia norteamericana propone una exteriorización de un punto de vista subjetivo por medio de recursos como el sueño en el cine de Maya Deren o el montaje a manera del expresionismo abstracto como en los filmes de Stan Brakhage y se exhibe, al mismo tiempo, la crisis de representación –la ilusión realista que ya habrían puesto de manifiesto las vanguardias europeas desde la década de los 20’s–; el ensayo filmico cristalizará esta proyección subjetiva y la experimentación con la imagen a través del proceso de reflexión. En algunos filmes de Chris Marker la pregunta por el uso de las imágenes será en relación con la memoria, en los cortometrajes de Stan Brakhage el uso de las imágenes está dispuesto de manera tal que invita a imaginar “un ojo no regido por las leyes de la perspectiva hechas por el hombre” (Brakhage en Catalá, 2005). Sin embargo, en este último caso, el montaje obedece más a relaciones un tanto arbitrarias entre cada imagen.

Respecto al documental, Catalá da sus razones de por qué el ensayo filmico va un paso más allá: “el documental reflexivo se limita a poner en evidencia los dispositivos, no necesariamente a explorar la evidencia de esos dispositivos (si lo hace, es un film-ensayo), se dedica, sobre todo, a utilizar los resultados de esta exploración como herramienta hermenéutica”, y agrega posteriormente: “un film-ensayo [...] se descubre a sí mismo, reflexiona sobre la reflexión y representa la representación”. (Catalá: 2005,144). Estas palabras estarían situando al ensayo filmico como un metadiscurso, sin embargo su estructura es más simple: “reflexionar sobre la reflexión” se refiere a que el texto ensayístico, al ser audiovisual, por lo general evidencia el proceso de construcción del mismo filme (como en el falso documental) y al estar construido como un proceso de reflexión también se discute el uso que se le da a las imágenes (esto es que se “representa la

representación”). La mayoría de los ensayos filmicos abordan este tema: ya sea la significación de la imagen al interior del filme o en relación con los medios audiovisuales, por ejemplo, en *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000) de Agnès Varda, la directora se compara a sí misma como una “espigadora” de imágenes, el filme es el resultado de las grabaciones que la directora “recolectó” sobre temas en torno al espigado, la pepena, la recuperación de objetos desechados y la sociedad de consumo o en *Naturaleza muerta* (1977) de Harun Farocki, donde se expone la relación existente entre la composición de las fotografías de productos comercializables –la comida, los objetos de la industria de la moda– con los bodegones de la pintura florentina.

A fin de evitar una definición del ensayo filmico basada en las carencias o presencias del documental y la vanguardia, críticos como Antonio Weinrichter proponen ubicarlo como una vertiente de una categoría más general: el género de no ficción. Plantinga define, en cine, la “no ficción” como “la obra audiovisual construida por un autor y aceptada por un receptor que tiene como referente lo real”, (Plantinga, 1997: 46) es real en función de que podemos localizar y establecer su referente en la realidad. Pero como se ha mencionado anteriormente, la división entre el documental y la ficción por lo general es minúscula, por esta misma razón, el ensayo filmico colindaría con otras manifestaciones del cine de no ficción que podrían entrar en la amplia modalidad reflexiva de Nichols, y que debido a que se desarrollan a través de la inserción clara de un “yo”<sup>32</sup> (el propio cineasta) que guía el desarrollo del filme, es conveniente no confundirlos:

- a) *Cine diario*: el filme de Jonas Mekas *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (1969) (en general gran parte de la filmografía de este director está filmada como cine diario) es un buen ejemplo. Como en el ensayo filmico, existe una voz identificada con la del director, que es la que guía la narración, pero esta no está enunciada en modo argumentativo como en el ensayo filmico, para Catalá “quedan descartados

---

<sup>32</sup> “El dibujarse a sí mismo” de Montaigne. Contrario al cine diario o al documental de modalidad performativa, el ensayo filmico obedece al rasgo ensayístico: no se registra directamente, se filma y después, en el proceso de edición, se reflexiona sobre lo pensado, esto es lo que produce el efecto de “metraje encontrado”. Como asegura Catalá: “el film-ensayo reflexiona por medio de las imágenes, no se trata de reflexionar y luego ilustrar la reflexión con imágenes (como en el documental didáctico), ni de captar imágenes y luego reflexionar sobre ellas (a través de la voz en *off*), sino de establecer el proceso de reflexión justamente en las imágenes” (Catalá, 2006: 170).

como ensayos, pues su estructura cronológica se organiza según la historia y no según el pensamiento” (Catalá, 2006: 198).

- b) *Falso documental o mockumentary*: suelen identificarse a menudo como los inicios del ensayo filmico, filmes como *F for Fake* (1973) y *Filming Othello* (1978) de Orson Welles o *Zelig* (1983) de Woody Allen, (con *Zelig* vemos de nuevo la frontera entre documental y ficción) ponen en evidencia los procesos de filmación de cualquier película, a veces aparece la figura del director meditando sobre su labor creativa.
- c) *Metraje encontrado (found footage)*: a menudo el ensayo filmico trabaja con metraje encontrado, que es una técnica de “apropiación” de imágenes ya existentes, manipuladas y remontados al interior del filme, sin embargo, no es una característica que lo determine. El empleo del metraje encontrado al interior de un filme es muy amplio, abarca desde los procedimientos del cine experimental (en donde hay alteración del metraje encontrado, como collage, ralladuras, o técnicas de coloreado) hasta el cine de terror.

Después de esta somera revisión por los géneros vecinos al ensayo filmico es pertinente revisar las propuestas del crítico norteamericano Philip Lopante, quién en su texto “A la búsqueda del centauro: el cine ensayo” elabora una aproximación al ensayo filmico resaltando ciertas características -5- que considera necesarias para que se constituya un “ensayo filmico” como tal. El elemento primordial, para Lopante, es la presencia de un texto que dé cuenta de un punto de vista sobre algo. Lopante escribe 1) “Un film-ensayo tiene que contener palabras en forma de texto, bien hablado, subtulado o intertitulado [...] me niego a aceptar la idea de que un discurso ensayístico pueda crearse con un mero flujo de imágenes en medio de un silencio sepulcral” (Lopante, 2007: 65) con esta aseveración, separa al ensayo filmico del cine de vanguardia; 2) “El texto tiene que representar una voz única, bien la del director o la del guionista. En caso de combinarlas, éstas deben fundirse para que parezcan hablar de una única perspectiva” (Lopante, 2007: 68). Así sucede en *Sans Soleil*, en ella, es la voz *en off* de Florence Delay la que narra, pero es el texto de Marker el que se lee. Lo mismo sucede en los ensayos filmicos de Farocki, narrados a veces

por una voz femenina y en otras ocasiones por una voz masculina, pero con textos escritos por el propio director.

Respecto a la forma del texto, es importante aclarar algunos puntos: además de presentar un punto de vista único sobre un tema, 3) “El texto tiene que representar el intento de trazar una línea de discurso sobre un problema” y 4) “El texto tiene que transmitir algo más que información; tiene que tener un firme punto de vista personal” (Lopante, 2007:69) es por esta razón que el ensayo filmico se aleja del documental clásico. En *Las Hurdes*, por ejemplo (un reportaje, en palabras de sus realizadores) el texto apela a la imagen con indicadores como “aquí vemos a...” o “veamos ahora que...”, en un modo expositivo, la imagen necesita al texto y viceversa, en el ensayo filmico no sucede así, la imagen, en momentos, puede prescindir del texto. A propósito de esto, en su artículo: *La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual*, García Martínez escribe:

En el film-ensayo, el trabajo filmico no parte de la realidad, sino de representaciones sonoras y visuales (dependientes de su contrato con lo real) que se amalgaman dejando visibles las huellas de un proceso de pensamiento, estableciendo el proceso de reflexión justamente en las imágenes, jugando con sus tensiones. Este juego provoca que el ensayo [filmico] se mueva en una zona indeterminada entre la no ficción y la ficción, llegando a hacer de esa mezcla entre realidad y creación discursiva el objeto de su meditación filmica. (García Martínez: 2006)

El último punto de Philip Lopante (5) propone una característica un poco ambigua: “En último lugar, el lenguaje del texto debería ser lo más elocuente, interesante y lo mejor escrito que fuera posible” y después señala que “Se puede objetar que mis cinco criterios no tienen en cuenta en ningún momento el tratamiento de las imágenes, [...] pero no creo que el tratamiento de las imágenes *per se* dictamine que una obra deba clasificarse como film ensayo” (Lopante, 2007:69). De la valoración estética nos ocuparemos más adelante a propósito de los ensayos filmicos de Chris Marker, por ahora atenderemos su último punto: la relación existente entre imagen y texto.

En el ensayo filmico ocurre algo similar que con el ensayo fotográfico: se reflexiona a propósito de las imágenes, no son meras ilustraciones a propósito de un tema. Lopante incluso afirma que las imágenes no tienen la misma “belleza” que las de un Kurosawa, esto obedece tal vez, a que ellas cumplen en el ensayo filmico una función diferente: son herramientas de cognición. Una imagen en una película de ficción es producto de una

disposición que depende de otros elementos tales como la trama, la intención del director por brindar una atmósfera o cierta estética en las imágenes, etc. En un film documental, la mayoría de las veces las imágenes sirven como documento o como testimonio. Nuestra propuesta es que en el ensayo fílmico, dicha relación entre las imágenes y el texto conforman una *Denkbild*, esto puede apreciarse en el siguiente ejemplo de Walter Benjamin descrito en “Pequeña historia de la fotografía”. A propósito de una fotografía infantil de Franz Kafka, Benjamin describe:

Luciendo un traje ajustado y humillante, recargado con pasamanería, el niño, más o menos de seis años, está en una especie de jardín de invierno. Por detrás de él se ven unas palmeras. Pero, como si hubiera que hacer más sofocante todavía esta especie de trópico acolchado, el modelo lleva en la mano izquierda un sombrero enorme con un ala muy ancha, como el que se ponen los españoles. Seguro que el modelo desaparecería en medio de todos estos accesorios si sus ojos tristísimos no dominaran del todo ese paisaje. (Benjamin, 2007: 390)



Figura.1.6

*Franz Kafka de niño*: fotógrafo desconocido, n.d

A partir de esta fotografía, Benjamin reflexiona a propósito del fenómeno aurático: un elemento que pocas fotografías de finales del siglo XIX siguen conservando, “había en torno a ellas como un aura, medio que da plenitud y seguridad a aquella mirada que lo impregna” (Benjamin, 2007:391). Continúa con su reflexión: “Ese aura no es el mero producto de una cámara primitiva [...] Más bien, a lo largo de esos primeros tiempos, el objeto y la técnica se correspondían bien exactamente, mientras que en período de decadencia sucesivo quedaron separados. (Benjamin, 2007: 392). De manera similar al concepto de fotogenia de Epstein y Dullac, donde el misterio de una fotografía “bella” residía en los elementos compositivos de la misma. Sin embargo, Benjamin extiende el concepto en una definición suya más temprana del concepto de aura, “[...] Descansando una tarde de verano, ir siguiendo la línea de unas montañas en el horizonte o la de una rama que arroja su sombra sobre la figura del observador, hasta que la hora o el instante participen en esa aparición: porque esto ya es respirar el aura de aquellas montañas, de esa rama. (Benjamin, 2007:394)

Con base en esto, propongo aquí el siguiente planteamiento: considerar la dimensión temporal del aura descrita anteriormente junto con su dimensión epistemológica, misma que ya se intuía en el concepto mismo de contemplación: la presencia del aura implica la aprehensión de un conocimiento del objeto contemplado, sea esta una obra artística o no. A este respecto, varios críticos y lectores de la obra de Benjamin -entre los que destacan Howard Caygill, Diarmuid Costello, Miriam Bratu Hansen, Anca M. Pusca entre otros- han reflexionado sobre el concepto de *aura* desde su relación con los escritos tempranos sobre el concepto de *experiencia*; y los conceptos de *símbolo* y *alegoría* desarrollados sobre la base de la imaginaria judía en el estudio sobre el drama barroco alemán. A la luz de todo esto, más allá de considerar el aura como una categoría estética se le puede dotar también de una dimensión epistemológica, lo cual permitiría hablar más ampliamente acerca de una "experiencia aurática" de la modernidad (Hansen, 2007) desarrollada por el propio Benjamin a propósito de su crítica a la obra de autores como Charles Baudelaire o Marcel Proust y cristalizada de forma más concreta en figuras de imagen-pensamiento en la obra de *Los pasajes*.

Tendríamos así, por una parte, una crítica que considera el concepto de aura dentro de categorías estéticas relacionadas con la reproductibilidad de la obra de arte. De esta

forma, el lamento adorniano por "la desintegración del aura" -como Buck-Morss lo señala- "Sería más bien la posición de Adorno [que] parte de su rechazo de la cultura de masas en general" (Buck-Morss, 1989:153), como bien precisa la autora:

El material de [*Los Pasajes*] demuestra inequívocamente que Benjamin no estaba, en su descripción de estos desarrollos objetivos, más (ni menos) influido por la nostalgia que, por ej. Marx cuando en el Manifiesto Comunista de 1848 escribió que la burguesía "había desgarrado sin piedad los lazos feudales que unían al hombre con sus "autoridades naturales". El aura estética era una ilusión objetiva. Sin embargo, el aura metafísica de los objetos, era otra cuestión. Ésta, en lugar de ocultar la verdad, sólo resplandecía cuando era expuesta la verdad de los objetos. (Buck-Morss, 1989:153)

Desde mi punto de vista, es en esta última acepción del aura -entendida como un aura metafísica- que Benjamin la enuncia en "Pequeña historia de la fotografía", por ejemplo cuando habla sobre un "velo ornamental" presente en una fotografía del retrato y la figura oval con la que éstas estaban recortadas (Benjamin, 2007:392); en la fotografía, el aura surge como un *halo* "que rodea a una persona u objeto de la percepción, encapsulando su individualidad y autenticidad" (Hansen, 2007: 304), pero como lo indica Benjamin, con base en una lectura mística del aura, este halo está presente en todas las cosas. (Benjamin en Hansen, 2007:351); de esta forma es posible considerar esta *experiencia aurática* -la vivencia que se tiene del aura- como experiencia vivenciada, tal como se ha descrito en el primer capítulo desde un enfoque fenomenológico.

En su texto "Hacia la imagen de Proust", Benjamin escribe acerca de la "memoria involuntaria", mecanismo con el que Proust construye su serie de novelas *En busca del tiempo perdido*, respecto al cual afirma: "un acontecimiento vivido es finito, o se encuentra al menos incluido dentro de la esfera de la vivencia, pero un acontecimiento recordado es, en sí mismo, algo ilimitado, porque es una clave de todo lo sucedido antes y después de él" (Benjamin, 2007:318). Esto significa que en el recuerdo se da una relación dialéctica entre la cercanía y la lejanía: en un momento dado -en el presente-, un objeto (puede ser un espino o una magdalena) desencadena una asociación generalmente sinestésica que provoca un torrente de recuerdos vividos en el pasado; este procedimiento dialéctico es el mismo presente en la concepción del aura como la "aparición irrepitable de una lejanía". Así, los objetos materiales están lejos o cerca espacial o temporalmente, pero esta distancia no debe

entenderse como una oposición entre polos, sino como polos complementarios. De esta manera, significamos los objetos del mundo en un *aquí y ahora*, pero también en el *recuerdo*. Por esta razón, la memoria, para Benjamin -y para la tradición judaica- es identidad y "refugio", lo cual le permite ser *aquí* porque se trata de un "aquí" preñado de memoria. De esta forma, el aura adquiere la dimensión de su "historicidad", expuesta más a fondo junto con su particular visión mesiánica de la historia en sus *Tesis sobre la historia*, escritas de manera paralela al proyecto de *Los Pasajes* y publicadas de manera póstuma.

Con la experiencia obtenida en nuestra interacción con los objetos del mundo, se accede a un conocimiento de ellos; para explicar esto debemos tener presente el método fenomenológico: para Buck-Morss, "[la] construcción de objetos históricos implica la mediación de la imaginación del autor. La experiencia cognoscitiva de la historia, no menos que la del mundo empírico, *exige la activa intervención del sujeto* pensante. Y sin embargo, Benjamin insistía, según el método del montaje [en que]: "No tengo nada para decir, sólo para mostrar" (1989: 247, cursivas mías). Como se explicó anteriormente, Benjamin buscaba la exposición de su pensamiento a través de un pensamiento no sólo verbal sino también visual, de aquí que Buck-Morss resalte el método del montaje:

«La Ur-historia del siglo XIX» [que conforma el contenido de *Los Pasajes*] es un intento de construir imágenes históricas que yuxtapongan el potencial utópico original de lo moderno (en las que los elementos arcaicos, míticos encuentran contenido histórico, *no mítico*) con su bárbara y catastrófica realidad presente. [Se] apunta a la capacidad de «shock» de éstas imágenes yuxtapuestas para provocar el despertar revolucionario. De aquí que No tenga nada para decir, sólo para mostrar». (1989: 267)

De esta suerte, la crítica textual deviene imagen dialéctica. Para ilustrar esta forma de escritura, me parece pertinente tener en cuenta el montaje dialéctico realizado por Sergei Eisenstein en su film "El Acorazado Potemkin" (1925), en el cual cada plano está en relación con otro no para lograr una continuidad narrativa, sino para producir un efecto discursivo ideológicamente determinado, donde una secuencia puede estar compuesta por planos que no guardan aparentemente relación entre sí, como vemos en el siguiente ejemplo:



Figura 1.7

Fotogramas de la película *El acorazado de Potemkin*, dirigida por Sergei Eisenstein, 1925.

Así, bajo el montaje dialéctico, el cine de Eisenstein, para Benjamin implicaría un “shock” (dado siempre en el último elemento de la significación del montaje: el sentido total de la película) que impulsaría a la acción política. En esta misma argumentación, Pusca afirma que con base en su lectura de *Le Paysan de Paris*, obra escrita por Louis Aragon y publicada en 1926, Benjamin “incrementó su convicción de que la historia cultural es una de las mejores maneras para acceder y examinar el concepto de *experiencia*, así como los cambios históricos en nuestro aparato de percepción” (Pusca, 2009:245). Respecto al “nuevo método” de exponer su pensamiento filosófico -el método del montaje del que habla Buck-Morss-, Pusca señala:

[Benjamin] adoptó un lenguaje significativamente diferente del de sus previos escritos filosóficos. Aplicó un cambio sólo a medida de que encontró un medio/metodología de exanimación diferente. La historia cultural y su relación con las artes y la teoría estética le proporcionaron una serie de herramientas nuevas a través de las cuales pudo reevaluar la relación entre la experiencia y la “verdad”. (Pusca, 2009:246)

Dichas herramientas son, como vimos anteriormente, los conceptos de emblema y alegoría utilizados como crítica a la modernidad; su “revaluación de la relación entre experiencia y verdad” está dada en la forma en la que Benjamin (a modo de Baudelaire) experimentó los

objetos de la vida cotidiana: “[actualizando los objetos pasados] en un contexto presente que les otorgaba un significado que no poseían originalmente. La dialéctica permitía la superposición de imágenes fugaces: presente y pasado, permitiendo que ambos revivieran de pronto en términos de significado revolucionario (Buck-Morss, 1989:245).

Como se verá más adelante, el ensayo filmico es en su totalidad una *Denkbild*, y las imágenes-pensamiento que lo conforman están presentes en él como imágenes materiales funcionando de manera más evidente, como Benjamin utiliza la fotografías en los varios ejemplos que hemos dado: la fotografía de Kafka y la fotografía de Atget. Para fines de esta investigación considero pertinente rescatar varios puntos explicados a lo largo de este capítulo. Por una parte, la dimensión temporal de la experiencia aurática está presente en el ensayo filmico –a nivel del contenido– de la misma forma en la que se explicó a propósito de la memoria involuntaria de Proust, ya que, como veremos a continuación, es de esta misma forma como Chris Marker concibe el tiempo en su relación con la memoria. Por otra, el ensayo filmico también funciona como una *Denkbild* moderna no sólo en su estructura, que será la que analizaremos en los ensayos filmicos: *Sans Soleil* y *Lettre de Sibérie* al final del último capítulo, sino porque también comparte con la *Denkbild* benjaminiana la misma dimensión crítica y política y que, por tanto, conduce al sujeto fenomenológico a asumirse como un sujeto comprometido cívica y políticamente, como se explicó a propósito del concepto de *Gebildner* en el primer capítulo. En el siguiente capítulo veremos cómo, bajo estas premisas, el ensayista filmico puede considerarse como un *Denkbildner*, y en qué consiste este compromiso histórico y político del *Gebildner*.

### Capítulo 3

#### La forma que piensa

El título de este capítulo “la forma que piensa” complementa los títulos de los anteriores “pensar la forma” y “pensar la imagen”, además hace referencia a la otra manera en la que se le conoce al ensayo filmico en el libro crítico (en castellano) más completo hasta el momento sobre el ensayo filmico “*La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*” de Antonio Weinrichter. Algunos críticos han optado por usar este título en sus investigaciones sobre esta forma. Fue el cineasta francés Jean Luc Godard, en su “documental experimental” *Histoire(s) du cinéma* de 1988 el primero en referirse de esta forma al cine a propósito del trabajo del director italiano Pier Paolo Pasolini, dando pie a un torrente de reflexiones sobre la existencia de un pensamiento en el cine o cómo el cine puede provocar “pensamientos” o reflexiones.

De acuerdo con lo anterior, en nuestra investigación “la forma que piensa” debe leerse en relación con los capítulos anteriores: si el ensayo es la *forma* (en el sentido en el que se explicó con Adorno) y en Walter Benjamin está presente lo visual como una forma de pensamiento, la forma que piensa aludiría al trabajo de reflexión presente en el cine (la forma) cuyos contenidos temáticos son reflexiones, ya sea sobre su forma misma o sobre otros temas (el ensayo filmico).

En la presente investigación, la forma que piensa -el ensayo filmico- se complementa con los dos conceptos trabajados anteriormente: *Denkbild* y *Gebild*, lo que nos lleva a proponer que el ensayista filmico –como sucedió con el concepto de *Gebildner*– puede considerarse un *Denkbildner*, para estudiar cómo está presente la temporalidad aurática en la *Denkbild* del ensayo filmico se revisa la propuesta de Josep. M. Català acerca de la lectura de un libro sobre la memoria; de esta forma, analizo cómo la forma del ensayo filmico se asemeja a ciertos procedimientos con los que trabaja la memoria, esto tiene pertinencia porque el interés de Chris Marker por la memoria guarda estrecha relación con la memoria involuntaria de Proust, misma que nos permitió estudiar el aura benjaminiana.

También hago un repaso por el trabajo filmográfico de Chris Marker, para finalizar con el análisis por *decoupage* de dos ensayos filmicos de su obra: *Lettre de Sibérie* (1957) y

*Sans Soleil* (1983). En estos análisis se pretende concretizar y demostrar las propuestas realizadas en la investigación.

### 3.1 El ensayista fílmico como *Denkbildner*

En el estudio sobre el ensayo fílmico ya citado, Josep M. Català escribe que leyendo el libro de Mary Carruthers: *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, encontró ciertas similitudes entre la estructura del ensayo fílmico y “una práctica monástica de meditación compuesta por imágenes mentales, o representaciones cognitivas y palabras” (Català: 2005,131). Tal práctica monástica estaba estrechamente relacionada con el concepto de memoria, que usaba, como sucede en la meditación en general, imágenes imaginarias. Para Carruthers: “Este tipo de "memoria" no se limita a lo que ahora llamamos *memoria*, es un concepto mucho más rico, ya que reconoce las funciones esenciales de la emoción, la imaginación y la reflexión dentro de la actividad de meditación” (Català: 2005,) En palabras de Carruthers: “Más cerca de su significado está nuestro término "cognición", la construcción de pensamiento en la meditación monástica es el arte de hacer pensamientos acerca de Dios”. (Carruthers: 1988, 04) Y agrega la autora que se relaciona con el término *intentio* en su origen escolástico (el mismo que retomaría Husserl). De esta manera, la memoria no es un “estado”, se trata más bien “de una especie de juicio, pero no un juicio simplemente “racional”, en sus palabras:

Las memorias no se almacenan al azar, “se ponen” en “lugares” “coloreados” que parcialmente los hacen personales, emocionales, racionales y sobretodo culturales. Sin esta coloración o “actitud intencional” que damos a lo que conocemos, no tendríamos un inventario y por tanto ningún lugar para depositar aquello que experimentamos” (Carruthers: 1988, 16)

A este respecto es pertinente mencionar que para Benjamin, la experiencia también se relaciona con el color, como escribe Howard Caygill en su libro *Walter Benjamin: the colour of the experience*:

El color para Benjamin no es sólo pintura en un lienzo, sino más que material /elementos físicos que figuran toda nuestra percepción exterior:

desde edificios, imágenes impresas -como las de la fotografía y las películas- hasta la naturaleza. Así como las palabras, los colores y las imágenes ayudan a organizar la experiencia intuitivamente y no racionalmente. Esto no significa que el color/imágenes no puedan manipularse racionalmente. (Caygill: 1998, 24)

“Memoria y experiencia están estrechamente relacionadas con las emociones, que en este modelo cognitivo no son «meras entidades mentales»” (Carruthers: 1989, 17), sino que están entrelazadas entre las redes de la memoria, con nuestras vivencias, de ahí que recordemos aquello que más nos afecta. En sus notas sobre la duración y el tiempo en la experiencia filmica, Jean Mitry escribe “no es de las cosas de lo que nos acordamos, sino de un sentimiento que esas cosas provocan. Y este sentimiento sólo pertenece a nosotros, a un momento de nosotros mismos. Un recuerdo no es sólo una evocación, es una significación para nosotros” (1988:317). Para Carruthers no existe la memoria inconsciente, cada cosa recordada requiere cierta intención. “Al igual que los engranajes y las ruedas de una máquina, los "lugares" mnemotécnicos permiten a toda la estructura moverse y trabajar” (Carruthers: 1988, 17). A este respecto Català, siguiendo aún a Carruthers señala que:

[...] debemos concebir este tipo de memoria, convertida en arte (en el sentido de técnica), “no sólo como la habilidad para reproducir algo (ya sea un texto, una fórmula, una lista de cosas o un incidente), sino como la matriz de una cogitación reminiscente, que baraja y aglutina *cosas* almacenadas en un esquema memorístico de acceso aleatorio (*random-access*), o conjunto de esquemas: una arquitectura memorística y una biblioteca acumulada a lo largo de la vida con la expresa intención de usarla inventivamente”. (Català: 2005,131)

A partir del símil que establece con la memoria descrita por Carruthers, Català enuncia la estructura del ensayo filmico. Para él se trata de:

Una reflexión mediante imágenes realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión... [Así] lo que para los monjes medievales era una actividad mental, [en el ensayo filmico] se ha convertido en un trabajo material: la memoria se ha objetivado en la imagen y el cineasta puede manipularla a través de una hermenéutica básicamente visual (Català: 2005,133).

Si en la meditación medieval las imágenes imaginarias sirven para establecer relaciones mnemotécnicas y cognitivas, en el ensayo filmico, según Català, las imágenes materiales funcionan de manera similar: conforman una herramienta para la reflexión, producen un conocimiento y se reflexiona a través de ellas mismas.

Desde mi punto de vista, es bajo esta misma premisa -las imágenes como herramientas mnemotécnicas y cognitivas- que Chris Marker utiliza sus imágenes en el CD-ROM *Immemory*, que es, como sugiere Carruthers, un sitio –pero virtual– en el que se pueden almacenar múltiples datos y recuerdos. Marker habla de unas *magdalenas interactivas* que son presentadas al usuario para interactuar con ellas, "puede haber bastantes códigos familiares que el lector-visitante podría imperceptiblemente reemplazar, [puede reemplazar] mis imágenes con la tuyas o mis recuerdos con los tuyos. Mi *Immemory* debe servir como un trampolín para su propia peregrinación en búsqueda del tiempo recobrado" (Marker en Balsom, 2008).

*Immemory* se divide en siete zonas: la memoria, el cine, la fotografía, la poesía, los museos y los x-pluggins sobre el viaje y la guerra. El lector-visitante puede navegar libremente por todas estas zonas, deteniéndose en las imágenes que él quiera, teniendo siempre en cuenta de que se trata de relaciones finitas. La zona correspondiente a la memoria abre con una imagen que pregunta "¿Qué es un Madeleine?" y ésta da la opción de seguir uno de dos caminos: Proust o Hitchcock. Por el camino de Hitchcock nos encontramos de inmediato con una imagen de Madeleine (Kim Novak en la película *Vértigo*), un juego de palabras en relación con Proust. En esta misma parte nos encontramos con las palabras que Marker escribió a propósito de la búsqueda de Scottie (personaje interpretado por James Stewart): "[...] él simplemente quería conquistar el tiempo. Una locura, tal vez, pero una locura que nos habla. Ninguna otra película ha demostrado nunca el punto en el que el mecanismo de la memoria, si uno se deja, puede servir a otro propósito completamente distinto que el de recordar: reinventar la vida, y, por último, conquistar la muerte" (Marker en Balsom, 2008).

El hecho de que se considere a la memoria como un trabajo de reinención, (o reescritura si se quiere), es una idea derivada a propósito de la interacción con *Immemory* y una cuestión planteada por Marker en *Sin Sol*, en donde Marker expresa cómo las imágenes sustituyen su memoria, de aquí que en el CD-ROM se experimente con las distintas

alternativas que ofrecen los medios digitales para explorar las complejas relaciones entre la tecnología y la memoria, que es el tema central de las teorías existentes a propósito del cine de metraje encontrado y su uso en el cine documental, ya que las imágenes pueden estar presentes como documentos “verídicos”, o, como se propone en esta investigación, como una *Denkblid* (con una profunda carga mnemotécnica en el caso de Marker) que produce, a su vez, una reflexión en el lector-espectador (misma reacción que produce un ensayo en el lector, como se explicó en el primer capítulo).

La *Denkbild* debe ser entendida entonces, a luz de los aportes de la lectura de Català con base en su lectura del libro de Carruthers, como una herramienta para la cognición. Mientras que en la obra de Benjamin la emblemática sirve como diagnóstico de la cultura, las imágenes de los ensayos filmicos de Chris Marker apuntan a una relación con la memoria y por tanto, a la historicidad asumida por el ensayista filmico.

A este respecto, propongo lo siguiente: considerar al ensayista filmico como un *Gebildner* y *Denkbildner*, la traducción de este último término sería algo así como "conformador de imágenes pensadas", esto significa que el ensayista filmico configura una forma de reflexión audiovisual por medio de imágenes-pensadas, independientemente de si éstas son materiales o inmateriales. No es casual entonces que muchos de los ensayos filmicos reflexionen a propósito de su propia estructura y del uso que se hace de las imágenes como contenidos.





Figura 1.8  
Imágenes del CD-ROM *Immemory*, de Chris Marker, magdalenas virtuales.

Sin embargo, es necesario ser suficientemente cautelosos para no ampliar demasiado el concepto en el ámbito audiovisual, debido a que funciona en tanto se tenga la presencia de un texto escrito (recordemos la estructura del emblema del que surge la *Denkbild*) por lo que un film de montaje no puede ser *Denkbild*, del mismo modo tampoco una película de ficción. Además, debemos pensar la *Denkbild* como una forma terminada: esto es, el filme por completo, no un fragmento, porque la significación es total, solo así cobran sentido las imágenes montadas. De esta forma se cuestiona la crítica de Philip Lopante a la empresa de Benjamin acerca de redactar un ensayo formado íntegramente de citas (Lopante 2007:126), que en cierta forma, es la forma en la que está escrita la obra de *Los Pasajes*. Para Lopante, un trabajo así no sería un ensayo.

Sucede algo similar con el documental *Le fond de l'air est rouge* de Chris Marker, montado con entrevistas y fragmentos de metraje encontrado a propósito de los movimientos socialistas en diferentes partes del mundo, no hay una voz que guíe el

discurso pero sí existe un texto escrito y un hilo conductor que guía el montaje<sup>33</sup>, no está construida de manera totalmente aleatoria; sin embargo, comunica un punto de vista ya que el autor no desaparece. Lo mismo pasa con en el filme *Histoire(s) du cinéma* (1988) de Jean Luc-Godard, “documental experimental”, que muchos críticos no saben si considerarla ensayo fílmico o no<sup>34</sup>. En él, es el propio Godard el que está presente escribiendo líneas a propósito del cine y la literatura; ensayo fílmico bajo los puntos en que lo hemos caracterizado anteriormente según Lopante, no es. El filme trata de la historia del cine, desde sus inicios hasta la década de los 80’s, Godard monta imágenes alteradas, como fotomontajes de películas francesas con animaciones norteamericanas o textos sobre fotogramas de películas que considera relevantes, también son fragmentos dispersos bajo un tema en común. Godard crea, a través del montaje y la experimentación con la imagen, una “forma que piensa”, no sabemos hasta qué punto tenía en mente incursionar en el ensayo fílmico, pero tal vez, al igual que Benjamin propuso una nueva *forma* que tuviera sentido para sus propósitos.

Ahora me parece pertinente resumir los conceptos que he venido desarrollando a lo largo de este trabajo para concretizarlos en torno a nuestro objeto de estudio: el ensayo fílmico de Chris Marker. En el primer capítulo examiné el concepto de *Gebildner* como un sujeto fenomenológico comprometido cívicamente, con el *Denkbildner* este compromiso se extiende para considerar dicho civismo ahora como una toma de conciencia política de la historicidad de la que el sujeto forma parte. Si la *Gebilde* es una formación de pensamiento intencional y -por tanto- fenomenológica, la *Denkbild* es una forma de pensamiento que implica una dimensión aurática dada en el ensayo fílmico, específicamente en su temporalidad. La *Denkbild* de Benjamin como emblema actualizaba un tema pasado en un tema presente, como en el ejemplo del fotomontaje de John Heartfiel que alegorizaba la historia alemana a través de la metáfora de la metamorfosis. La *Denkbild* de Chris Marker – en un ensayo fílmico como *Sans Soleil* por ejemplo– dota a las imágenes de una “temporalidad permanente” expuesta –al nivel del contenido– en la relación existente entre el tiempo y la memoria, tanto histórica como personal.

---

<sup>33</sup> Podría decirse, en contra de esta idea, que un filme de montaje como *El hombre de la cámara*, también está montada según un punto de vista. Sin embargo, la finalidad en ambos casos es distinta: en la vanguardia se persigue la experimentación con las posibilidades que ofrecía el montaje, no sucede así en el ensayo fílmico.

<sup>34</sup> Ver. Weinrichter, Anontonio., (2007) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*. Gobierno de Navarra, España.

Con esto, la práctica política adquiere un sentido propio cuando se asume un “aquí y un ahora”; para Benjamin, esta práctica está relacionada con el concepto del progreso, que aunque sea un movimiento hacia adelante es brutal y catastrófico. La *Denkbild* de la pintura del *Angelus Novus* de Paul Klee, presente en *Las tesis sobre la historia* ejemplifica esta idea:

En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que está mirando fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Este aspecto tendrá el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante *nosotros* aparece una cadena de datos, *él* ve una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus pies. [...] soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente *esta* tempestad. (Benjamin)



Figura 1.9  
*Angelus Novus*, Paul Klee, 1920.

Esta idea está estrechamente relacionada con la forma trágica en la que Benjamin entendía a idea del progreso en la historia, la cual para él en vez de ser unitaria y homogénea, fluye de manera fragmentaria:

[Debemos] rechazar la noción de una historia universal que nos permita reconocer que la historia es una disciplina con una estructura, cuyo lugar es el tiempo lleno de la presencia del ahora (*Jetztzeit*). El pasado se hace presente sólo momentáneamente. Si pudiéramos aprehendernos a 'la imagen del pasado' seríamos capaces de construir una narrativa de la historia que 1) fragmentaría el continuum de la historia, permitiendo lo que Benjamin llama "el tiempo mesiánico" y 2) haría el continuum de la historia explotar. Esta explosión produciría una fragmentación en un homogéneo tiempo vacío permitiendo lo que Benjamin llama "el tiempo mesiánico". (Demiryol: 2012, 941)

Esta “explosión” se entiende como la toma de conciencia por parte del sujeto de un aquí y ahora para ejercer la acción política. En palabras de Benjamin “[se] toma conciencia para “hacer explotar” una específica etapa del curso homogéneo de la historia -al separar una vida específica de una etapa o un trabajo específico de una obra- como resultado de este método la obra se preserva en este trabajo y al mismo tiempo se cancela. (Benjamin en Demiryol: 2012, 941). El *Gebildner* (ahora adquiere sentido la *Gebilde*= forma, entendida como obra) más allá de su toma de conciencia como sujeto comprometido cívicamente en la intersubjetividad, ejerce ahora una acción política bajo la visión mesiánica en la manera en que Benjamin entiende la historicidad.

Además, expliqué cómo con el montaje dialéctico de Eisenstein, el cine ruso para Benjamin, producía un *shock* que invitaba a la acción política. En el ensayo filmico de Chris Marker el compromiso político no está dado sólo en el montaje, sino en la personalidad del propio cineasta: el cineasta se compromete *políticamente* con su tiempo, filmando en un aquí y ahora. Las imágenes filmadas dejan de ser memorias personales para formar parte de una memoria “histórica”. Me parece que de esta forma asume su trabajo como cineasta: cuestionando desde su propio punto de vista los movimientos políticos de izquierda pero *formando* una “obra” –entendida como *construcción* e incluso artesanía– que dé cuenta de dicha acción política.

### 3.2 El ensayo fílmico de Chris Marker

La obra de Chris Marker (Christian François Bouche-Villeneuve, 1921-2012) abarca desde la crítica cinematográfica, poesía, caricatura, reseña, ensayo (para las revistas *Esprit* y *Cahiers du cinema*), novela “Le coeur net” (1950), monografía “Veillé de l’homme et de sa liberté” (1949) o Giradoux par lui-meme (1952), pasando por el foto ensayo con “Coreennes” (1959) y “Le Dépays” (1982) hasta la instalación multimedia como Staring Back (2007) y Passengers (2011). Como cineasta, su obra transita por el cine de ficción con el mediometraje *La jetée* (1962) y la película *Level Five* (1997), sin embargo la mayoría de sus filmes son documentales, sean “interactivos”, “reflexivos” o biográfico como los retratos de sus directores favoritos: *A.K.* (sobre el director japonés Akira Kurosawa), 1985, *Le tombeau d' Alexandre*, 1992 (sobre el director ruso Aleksandr Medvedkin) o *Une journée d'Andrei Arsenevitch*, 2000 (sobre Andrei Tarkovski); también realizó una serie para televisión: *L'héritage de la chouette* (1989) compuesta por trece episodios de 26 minutos, acerca del legado de la civilización griega en el mundo moderno.

En una de las pocas entrevistas realizada en la plataforma virtual de *Second Life* (en donde tiene una isla llamada *L'ouvroir* con un museo en donde expone parte de su obra fotográfica) Chris Marker, con el avatar de Sergei Musaraski, prefiere referirse a sí mismo como un *bricoleur* “Me contento con el bricolaje, con lo que hay de honorable en la artesanía” (Marker, 2008), reservando de esta forma el uso del término *cineasta*. De la definición de la RAE, bricolaje: “actividad manual que se manifiesta en obras de carpintería, fontanería, electricidad, etc., realizadas en la propia vivienda sin acudir a profesionales”, (RAE, 2009) es pertinente resaltar la última parte. En la misma entrevista, Marker comenta cómo el uso de las nuevas tecnologías -el internet sobre todo- contribuyó a la realización de su documental *Chats Perchés* (2004) “[la hice] con mis diez dedos, sin ninguna ayuda externa o intervención, y luego fui a vender yo mismo al mercado de Saint Blaise los dvd’s que quemé... Lo confieso, me sentí triunfante. De productor a consumidor directamente, nada de plusvalía. El sueño de Marx hecho realidad”. (Marker, 2008).

En su libro *The Essay Film: from Montaigne, after Marker*, Timothy Corrigan resalta una característica particular del ensayo audiovisual, para esto, cita a Max Bense:

En 1947, Max Bense redefine su argumento en términos de la posguerra que serán especialmente importantes para la forma multimedia del film señalando: El ensayista combina, es un productor incansable de configuraciones alrededor de un objeto específico... una configuración es una disposición epistemológica, la cual no puede ser obtenida a través de una deducción axiomática, sino a través de una *ars combinatoria* en la que la imaginación reemplace el conocimiento estricto” [...] “Al igual que la configuración de los fragmentos en un caleidoscopio o montaje cinematográfico, el ensayo ofrece, para Bense, una reorganización creativa en el juego de la idea y la imagen. (Bense en Corrigan, 2011:22).

De esta forma, el bricolaje en *Chats Perchés* además de reflejarse en su forma de producción (Marker trabaja con lo que tiene en su estudio y produce algo, que para él, se distancia de la comercialización de su documental), también se relaciona con la estructura misma de sus documentales: se montan las entrevistas alrededor de un tema común: los movimientos de izquierda, la aparición de la caricatura de un gran gato amarillo y sonriente en las azoteas de París -el tema- involucrado con las manifestaciones en contra de los movimientos de ultraderecha en Francia, todo esto sirve para construir un punto de vista propio acerca de las mismas manifestaciones, la nueva izquierda política y las elecciones en París.

A este respecto Pusca señala que el proceso de escritura en Walter Benjamin era similar al trabajo de un artista o pintor:

No es su mente sólo la que está involucrada, sino también sus manos, su interacción física con el texto, el papel en el que se presenta, la pluma y la tinta con la que está escrito o copiado. Al mostrar las reproducciones fotográficas de las cartas, notas, cuadernos y fotografías que son ahora parte del archivo Benjamin en Frankfurt, se puede ver un tipo de interacción diferente con el texto: uno ve no sólo los cambios y lo lúdico en su escritura -sus experimentos con letra más pequeña ó más grande, [el texto escrito en forma] diagonal en lugar de horizontal- sino también el rigor de su método: el texto borrado, los comentarios al margen, el rechazo de las ideas anteriores, las listas y gráficos que buscan recrear un rigor lógico más cercano a una forma visual. (Pusca, 2009:243)

Como se mencionó anteriormente, es por André Bazin que a Chris Marker se le conoce como el fundador del ensayo filmico, en la reseña a propósito de *Lettre de Sibérie* Bazin escribe:

Chris Marker aporta en sus films una concepción completamente nueva del montaje, que yo llamaría horizontal, en oposición al montaje tradicional

que se realiza a lo largo de la película, centrado en la relación entre los planos. En el caso de Marker, la imagen no remite a lo que la precede o la sigue, sino que en cierta forma se relaciona totalmente con lo que se dice [...] Mejor aún, el elemento primordial es la belleza sonora, y es desde ella desde donde la mente debe saltar hacia la imagen. El montaje se hace oído al ojo. (Bazin, 1958)

Con esta declaración, Bazin advierte que el montaje de las imágenes no se construye de manera consecutiva (tampoco “musicalmente” como en algunos filmes de vanguardia) sino que se relacionan entre sí atendiendo a la reflexión hecha a propósito de ellas. Al montarse se está pensando ya ensayísticamente y esto permite la inserción de elementos que enriquecen la digresión sobre los temas tratados, por ejemplo, en *Lettre de Sibérie*, el ensayista deja de hablar por un momento de los *kuláks* (agricultores) y los patos en Siberia para comentar que en China se relacionó al mamut con el topo, se creía que al igual que él, el mamut también cavaba debajo de la tierra, en chino –nos dice la voz en off– mamut se dice *Chu-mou*, que significa “madre de los ratones”; al texto hablado (el oído para Bazin) le corresponde una imagen en animación, montada de manera independiente a las imágenes filmadas en Siberia.

Para Phillip Lopate, Chris Marker es de los pocos ensayista filmico consistentes (Lopate, 2007:84)<sup>35</sup>, si recordamos sus puntos acerca de la estructura del ensayo, en el capítulo anterior constatamos que en Marker todos están presentes, también se postuló la posibilidad de reconocerlo como *Denkbildner* con base en el tratamiento que le daba a la imagen en relación con el texto. En relación con esto, es necesario recordar ahora las conclusiones del primer capítulo a propósito del ensayo en Montaigne, estas eran: a) [el ensayo] se asemeja al procedimiento del escepticismo moderado en tanto a que b) no hay verdades absolutas, sólo certezas probables; c) admite una revisión de las opiniones mostradas porque mantiene una apertura dialógica; d) está formado por juicios, opiniones que se tienen de un tema, sin conclusiones definitivas y e) al retratarse a sí mismo, el autor, además de dar su punto de vista, asume una actitud honesta y cívica. A propósito de este último punto, Corrigan resalta el carácter elusivo de Marker, que a menudo empleaba seudónimos para firmar sus trabajos incluyéndose de manera explícita muy pocas veces.

---

<sup>35</sup> A esta aseveración, yo agregaría el trabajo del cineasta alemán Harun Farocki, (1944-2014) que también trabajó el ensayo filmico de manera constante, exploró esta forma en filmes como *Naturaleza muerta* (1977), *Cómo vemos* (1986), *Las imágenes del mundo y la inscripción de guerra* (1989), entre otras.

“Contrario a lo que la gente dice, el uso de la primera persona en los films tiende a ser un signo de humildad. Todo lo que tengo que ofrecer es a mí mismo”. (Marker en Corrigan, 2011: 12). Corrigan identifica esto como un gesto que evoca a Montaigne cuando afirma “yo soy el objeto de mi libro”.

Al recorrer el trabajo de Chris Marker, es posible identificar que, al igual que como sucede en la obra de Benjamin, ésta se asemeja a la forma de una constelación. Las civilizaciones antiguas trazaron, mediante líneas imaginarias, puntos que se conectaban entre sí para formar siluetas míticas en el cielo nocturno, las formas de estas figuras dependieron en gran medida del punto de vista de quienes la nombraron. A la Osa mayor, por ejemplo, también se le conoce como Carro mayor, y en efecto, se pueden figurar estas formas –un carro o una osa– dependiendo de la manera en la que se mire. En el *Origen del drama barroco alemán*, Benjamin escribe: “las ideas son a los objetos lo que las constelaciones son a las estrellas. [...] Esto significa [...] que aquéllas no son ni sus conceptos ni sus leyes [...] Las ideas son constelaciones intemporales, y en virtud de la presencia de los elementos como puntos en esas constelaciones, los fenómenos son subdivididos y al mismo tiempo redimidos” (Benjamin, 1990, 137). Las ideas se diferencian de los objetos, según Benjamin, por el hecho de que “no hacen idéntico lo similar, sino que efectúan una síntesis entre extremos”. Más aún, la “constelación” misma se hace notar con la máxima nitidez precisamente en los extremos, en sus límites [...] allí donde la figura adquiere un preciso contorno” (Benjamin en Jarque, 1992, 110).

De la misma forma, en el trabajo de Chris Marker, parecen encontrarse en puntos extremos temas como la ciencia ficción y el documental; las imágenes filmadas en Siberia y las reflexiones a propósito de nuestro país en su ensayo “Soy México”; la obra multimedia y algunas pequeñas luces, como destellos, que aparecen en esta constelación presentadas como preocupaciones personales: los gatos, las lechuzas, el cine de Kurosawa, Medevkin o Tarkovski, pero todos estos elementos se unen por medio de temáticas persistentes: el compromiso político –o más bien la historia–, la memoria y la relación de la memoria con el pasado, las imágenes y los dispositivos multimedia.

En la década de los 50’s y hasta finales de los 60’s, Marker viajó por varias partes del mundo para filmar el desarrollo del sistema socialista en países como China: *Dimanche à Peking* (1956), Siberia: *Lettre de Sibérie* (1957), Latinoamérica: *¡Cuba sí!*

(1961) y Corea del norte para el foto ensayo *Coréennes* (1959). En *Dimanche à Peking* se perfila el estilo ensayístico característico de los trabajos de Chris Marker, mismo que se cristalizará en *Sans Soleil*. El narrador da su punto de vista sobre temas particulares que le llaman la atención sobre el viaje: la infancia, la cultura -en contraste con su cultura francesa- pero manteniendo un tono casi etnográfico. Sin embargo, tal vez debido a su corta duración, no se profundiza demasiado en impresiones personales como se hará de manera más concreta en *Lettre de Sibérie*. De las tres, la que muestra una visión más entusiasta sobre el movimiento socialista es *¡Cuba Sí!*, filmada a dos años de la revolución, explica los antecedentes sociales que propiciaron la revolución y documenta las calles en Cuba en los festejos de ésta. Con la serie de películas *On vous parle du*: producidas y filmadas por el colectivo SLON (Society for Launching New Work) –*slon* también significa elefante en ruso-. Marker filmó entre 1969 y 1971 testimonios en París, con *Maspero. Les mots ont un sens*, sobre Francois Maspero, dueño de una editorial de izquierda que colaboró en algunas producciones fílmicas de Marker como *Loin du vietnam* (1967). En Praga (*Le deuxième procès d'Artur London*) documentando, al mismo tiempo, el juicio realizado al escritor checo Artur London y la controversia que originó la adaptación de su novela, *L'Aveu*, dirigida por Costa Gavras. En Brasil: *Tortures* y *Carlos Marighela*. Y en Chile con *Ce que disait Allende*, una entrevista al presidente chileno hecha por Régis Debray. El propósito del colectivo era “democratizar el acceso a las herramientas cinematográficas y los medios de difusión, de manera que los grupos sociales disidentes pudieran expresar y comunicar sus propias ideas”. [...] (Lupton, 2005:100)

Uno de los documentales que tuvo más difusión con SLON fue *À bientôt, j'espère*, (1968) sobre la huelga en la fábrica textil de Rhodiaceta, en la ciudad de Besançon, Francia. El documental está construido a partir de varias entrevistas a obreros que exponen su punto de vista acerca de los horarios de trabajo, los ingresos económicos y el complicado estilo de vida que trae consigo las malas condiciones laborales, se exhibió en Rhodiaceta pero se le criticó por mostrar un punto de vista demasiado “romántico” (Lupton, 2005:113), como respuesta, Marker argumentó que en el documental siempre se mostraría un punto de vista imparcial, por lo que una opción era la producción de sus propios documentales, a la manera de Alexander Medevkin en la Unión Soviética. Medevkin equipó un tren con las herramientas necesarias para la elaboración de una película, trabajó con obreros y

campesinos filmando y distribuyendo documentales que denunciaban problemas específicos (Lupton, 2005:112-115). Así surgieron los grupos Medevkin. “En casi siete años de existencia, los grupos Medevkin hicieron casi una docena de películas, que en conjunto constituyen uno de los legados más notables del cine militante en Francia”. (Lupton, 2005:114).

La participación política de Chris Marker y el interés por los movimientos de izquierda se cristaliza en *Le fond de l'air est rouge* (1977) y finaliza con *Chats Perchés* (2004). En *Le fond de l'air est rouge* se sintetizan todos los recorridos sobre los movimientos socialistas que había hecho anteriormente, está montado con imágenes de archivo e imágenes que son un seguimiento de los problemas ya filmados con SLON, aparecen de nuevo fragmentos de entrevistas a Fidel Castro, Régis Debray, Artur London, Jorge Semprún, etc., bajo la línea argumental del desarrollo de los diversos sistemas socialistas. *Le joli mai* (1962) también es un documental militante de izquierda pero está construido a manera del *cinéma vérité*, fue Jean Rouch quién acuñó el término como una traducción al francés del noticiero de Dziga Vertov llamado “Kino-pravda” (cine verdad). En el *cinéma vérité* se buscaba una relación más inmediata con las personas y la situación filmada, muchas de las películas francesas y estadounidenses de la década de los 60's y 70's adaptaron técnicas de filmación del *cinéma vérité* (cámara en mano, sonido directo) a movimientos como la *nouvelle vague* (*Chronique d'un été*, 1960-1961, de Jean Rouch y Edgar Morin) o el *free cinema* (*The loneliness of the long distance runner*, 1962, dirigida por Tony Richardson). A propósito de esto, Marker reformula el término usando “ciné, ma vérité” (el cine, mi verdad). El cambio en el orden de las palabras enfatiza que Marker “no veía razón para abdicar de su propio punto de vista, o los signos familiares de su presencia como autor” (Lupton, 2005:84).

Es por esta misma razón que algunos ensayos filmicos permiten la incorporación de la entrevista, como sucede en los trabajos de Harun Farocki y Agnès Varda, con tal de que la voz que guía el discurso no pierda fuerza o no se quede subordinada a la entrevista, de ahí que *Le joli mai*, si bien es distinta al cine directo porque Marker no pretende suspender su punto de vista, no se considere como un ensayo filmico ya que no basta con que las entrevistas estén montadas obedeciendo al punto de vista del realizador, o el montaje revele una opinión al respecto (todo montaje obedece de por sí a una elección premeditada) es

necesario que la reflexión sea explícita, como sucede en los filmes que analizaremos más adelante.

A diferencia de los filmes de orientación izquierdista y denuncia fílmica y de los trabajos realizados en las primeras décadas de la filmografía de Chris Marker, *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) establece un puente entre las imágenes capturadas durante sus viajes a los países socialistas y las impresiones de estos viajes. El filme está narrado por tres personas: un fotógrafo de origen ruso y dos de sus amigos que platican a propósito de la fotografía –para ellos el fotógrafo *caza* el instante–, la vida cotidiana en distintas ciudades alrededor de una hora determinada de la mañana, un monasterio ruso de la iglesia cristiana ortodoxa en una isla griega... Sin embargo, la plática aparentemente cotidiana entre tres amigos puede ser sólo una estrategia discursiva (Lupton: 2005, 103) no es posible saber hasta qué grado el guión está escrito enteramente por Chris Marker –aunque es fácil reconocer su estilo por medio de los temas que trata–. Sucede como en la posible entrevista a Koumiko, una mujer que Marker conoció en los juegos olímpicos de Japón, en 1967. En el mediodrama *Le mystère Koumiko* la joven responde una serie de preguntas hechas por Marker acerca de varios temas: qué significa ser japonés, la moda occidental, los animales, etc., Koumiko contesta comentando algunas anécdotas, no obstante es posible reconocer en ellas los mismos intereses de Marker, como cuando Koumiko responde: “Me gustan más los gatos, cuando miras a un gato a los ojos, parecen suspicaces. Y, cuando no estoy segura de si ser amable o cruel, con el corazón dividido, veo las mismas dudas en los ojos del gato” (Marker, 1967)

El estilo del texto en *Si j'avais quatre dromadaires* y en *Le mystère Koumiko*, está más cercano a las reflexiones ensayísticas de *Lettre de Sibérie* y *Dimanche a Pékin*, pero, contrario a estos, no se basa exclusivamente en una reflexión sobre la presencia del socialismo, es más bien una meditación sobre cuestiones más inmediatas, como las preguntas a Koumiko: “qué esperas de la vida”, las conversaciones de los amigos y del fotógrafo sobre los niños alrededor del mundo (tal vez la “banalidad” a la que se refería en *Sans Soleil*) o como las líneas finales de *Si j'avais quatre dromedaires*: “Es cierto que, cuando uno mira a su alrededor, hay horrores y monstruos, es una locura, pero hay ya una resistencia, una clandestinidad de la felicidad, [...] algo que avanza hacia nosotros, a pesar

de nosotros, gracias a nosotros, cuando tenemos la gracia y que anuncia, no sé para cuándo, la supervivencia de lo más amado”.

Tanto en *La jetée*, como en *Sans Soleil*, *Level 5* y *Souvenirs d'un avenir* existe un tema en común: la relación de la memoria con las imágenes. *La jetée* y *Souvenirs d'un avenir* están montadas a partir de fotografías fijas, a la manera de *Si j'avais quatre dromadaires*. En *La jetée*, “la historia de un viajero en el tiempo obsesionado y finalmente destruido por una imagen de su pasado” (Lupton: 2005, 78) la memoria sirve como pretexto para presentar una paradoja temporal: un niño ve a una mujer en el muelle y, al mismo tiempo, la muerte de un hombre, tras la tercera guerra mundial éste niño –ahora hombre– a causa de este recuerdo servirá como experimento para viajar, primero al pasado (en donde se encontrará con la mujer del muelle) y después al futuro (para pedir recursos que ayuden a solventar un presente destruido por la guerra), una vez desechado de su presente pide regresar al pasado con la mujer, ahí se dará cuenta que era él mismo el hombre que murió en el muelle.

El tema de la persistencia del pasado también se encuentra en *Level 5*, película de ficción que mezcla técnicas documentales. Laura, la protagonista, intenta construir un juego virtual sobre la batalla de Okinawa, para ver si a través de la selección de comandos virtuales la memoria acerca de la verdadera batalla puede sustituir a la original. La premisa central de *Souvenirs d'un avenir* se encuentra en su propio título las fotografías de Denis Bellon, fotógrafa de la que trata el documental “muestran un pasado, pero descifran un futuro” (Lupton: 2005, 215) como sucede con las imágenes de la “guerra singular” (así se le conoció al invierno antes de la segunda guerra mundial), la guerra singular concernía a las carencias en el ámbito doméstico, Denis Bellon captura con anticipación imágenes que “prevén las privaciones venideras”: el frío, el hambre, una foto de un hombre tranquilo en un puente que “evoca el paraíso perdido”. Este recurso –la fotografía que predice lo venidero– está presente también en *Sans Soleil*, donde Marker declara “nunca sabes lo que estás filmando” a propósito de las tomas realizadas al teniente Mendoza, campeón chileno de la prueba de salto en los Juegos Olímpicos de 1952 en Helsinki, quién, veinte años después se convertiría en el General Mendoza, miembro del equipo de Pinochet (Lupton: 2005, 142).

A este respecto, Hansen habla de esta misma relación aurática en la temporalidad del retrato, señalada por Benjamin a propósito de un retrato del fotógrafo alemán Karl Dauthendey con su prometida “En la fotografía “podemos verla junto a su prometido, que nos parece casi sostenerla; mas la mirada de ella no se dirige a él, sino que se clava en una desgracia lejanía (Benjamin, 2007:382). En ese momento aún no lo sabemos pero se cortará las venas después del nacimiento de su sexto hijo. En la fotografía “se evoca una temporalidad compleja en la cual el momento pasado encriptado en la fotografía habla al espectador del futuro de lo fotografiado” (Hansen, 2008:341). Como lo señala Benjamin:

El observador se siente aquí impelido a ir rebuscando en estas imágenes la minúscula chispa de individualidad, de ese aquí y ahora con que la realidad ha abrasado la imagen; a identificar el lugar en el cual, en la concreción de aquel minuto pasado, lo futuro nos sigue hablado hoy, hasta el punto de que podemos descubrirlo retrospectivamente. (Benjamin, 2007:382).

La toma o el “disparo” (tomado literalmente del inglés *shot*) y su posterior ensamblaje produce el efecto de metraje encontrado. Otra de las diferencias estructurales entre el documental y el ensayo filmico es que este último permite la distancia entre lo filmado y la reflexión a propósito de ello; una toma adquiere, potencialmente, un significado distinto al montarse. Me parece que, en este sentido, el trabajo de Chris Marker, más que “documentar” (entendido como *testimoniar*) un hecho, apunta más hacia la captura de imágenes destinadas a preservarse en una especie de “memoria histórica”, sus filmes no se limitan a la descripción de un momento en particular, crean una reflexión sobre las impresiones de ese momento. Y en estas reflexiones poco importa ya la veracidad o la firma del autor, pasan a ser parte de una “memoria” aún más general (como el museo virtual en *Sencond Life*) y en ese afán por construir una memoria “colectiva” él mismo intentara desdibujarse, tal vez eso explicaría lo poco que le importaba ser una figura pública al mismo tiempo que estaba presente en distintas partes del mundo en situaciones específicas. El CD-ROM *Immemory* es un buen ejemplo de la recolección y apropiación de imágenes “Lo que Marker propone en *Immemory*, es la geografía de su propia memoria, trazada en el cúmulo de huellas que son recuerdos de una vida. Su hipótesis es que “cada memoria con mínimo alcance es más estructurada de lo que parece, que las fotos,

aparentemente espontáneas, las postales escogidas por el capricho del momento, comienzan, una vez amontonadas en el bosquejo del itinerario, a trazar el país imaginario que se extiende en nosotros” (Marker en Lupton, 2005:205). De esta forma el usuario de *Immemory* puede tener acceso a imágenes editadas por Marker; álbumes fotográficos con fotos antiguas; grabados de libros antiguos sobre viajes y Julio Verne, mientras Guillaume En-Egypte, el gran gato naranja avatar de Chris Marker, guía en el recorrido; y todo esto no son más que memorias, magdalenas virtuales o imágenes espigadas. Como él mismo señala en *Sans Soleil*: "Me acuerdo de aquel mes de enero en Tokio, o más bien recuerdo las imágenes que filmé del mes de enero en Tokio. Han sustituido mi memoria, son mi memoria” (Marker, 1983).

### 3.3 Análisis fílmico

De la vasta filmografía de Chris Marker, misma que se revisó brevemente, se seleccionaron dos ensayos fílmicos, los que para la crítica (Andre Bazin, Phillip Lopante y Antonio Weinrichter, sobre todo) son los más representativos de la obra de Chris Marker. En lo personal, la elección de estos dos ensayos fílmicos obedece a que considero que son los que ha instaurado la crítica como paradigmáticos, por lo que es más sencillo realizar un análisis; en el resto de su filmografía –como ya se señaló– existen estrategias discursivas que oscurecen la exposición de un punto de vista (las entrevistas en *Le joli mai* o la entrevista a Koumiko en *Le mystère Koumiko* por mencionar algunos ejemplos).

He tomado dos secuencias de cada uno de los ensayos fílmicos: la inicial y otra seleccionada ya sea por su contenido o porque muestra, de manera más evidente, las propuestas realizadas aquí, como el concepto de temporalidad o *Denkblid*, etcétera.

Procedo primero con el análisis de las secuencias por *decoupáge* dividiendo cada secuencia por planos y estudiando cada plano en dos aspectos complementarios: la banda de imagen (que comprende la descripción de acciones y descripción de los ángulos y movimientos) y la banda de sonido (mayoritariamente la *v.o*). A partir de este se hace un breve comentario, en el comentario se analiza tanto el nivel de la imagen como el nivel del texto, conciliando ambos en un sentido unitario.

### 3.3.1 Lettre de Sibérie

Secuencia inicial

Duración: 1:35 min

Descripción: Inicio del film, gran plano general de una llanura en Siberia, el texto abre con una carta de un remitente desconocido que cuenta sus experiencias en Siberia.

Planos	Duración	Banda de imagen		Banda de sonido	
		Descripción de las acciones	Ángulos/Movimientos	Voz/Ruidos/Música	Sonido de máquina de escribir.
	0:00:00 – 0:00:19	Créditos iniciales, pantalla en negro : “Une co-production Argos Films et PROCINE «			
	0:00:19 – 0:00:27	Títulos iniciales: “Lettre de Sibérie”	Gran plano general	Música folklórica rusa	
	0:00:27- 0:00:44	Llanura en Siberia	Gran plano general	Música folklórica rusa	

	<p>00:00:44 - 00:00:54</p>	<p>Árboles nevados</p>	<p>Plano medio</p>	<p>Música folklórica rusa</p>
	<p>00:00:54 – 00:01:35</p>	<p>Árboles y llanura</p>	<p>Plano general</p>	<p>Música tradicional  <i>Voz en off:</i> Te escribo esta carta desde una tierra lejana cuyo nombre es Siberia. Para la mayoría de la gente se solo se trata de una isla horrosamente fría. Y para el general Zarista Andreyevich era la tierra deshabitada más grande del mundo.  Afortunadamente, hay más cosas en el cielo y en la tierra de las que un general, siberiano o no, puede imaginar.  Mientras escribo, observo un bosque de abedules, y recuerdo que su nombre en ruso es un vocablo de amor: "Beriozka"</p>

En este *découpage*, se analiza la secuencia inicial del film, en ella podemos constatar lo que se mencionó en el primer capítulo a propósito del estilo que tenían los algunos ensayistas ingleses para presentar sus ensayos. Por ejemplo, el escritor Samuel Johnson (1709-1784) con su revista literaria de publicación semanal *The Rambler* –misma que estuvo en activo entre 1750 y 1752– solía emplear seudónimos y personajes ficticios que escribían cartas al editor del *Rambler*, sin embargo era él mismo el que se ocultaba en estos personajes para hacer una crítica ensayística sobre la sociedad de su tiempo, así como sátiras sobre las costumbres de la sociedad de clase media a la que estaba dirigida el contenido de la revista (Bioy Cásares, 2002: XVI).

El filme empieza con la *v.o* de un narrador masculino que lee las cartas de un viajero desconocido –Marker– hablando sobre Siberia, país que “para la mayoría de la gente sólo se trata de una isla horrorosamente fría, y para el general Zarista Andreyevich era la tierra deshabitada más grande del mundo”, el texto mantiene un estilo irónico que persistirá en todo el film, como cuando el narrador lee “afortunadamente, hay más cosas en el cielo y en la tierra de las que un general, siberiano o no, puede imaginar”. En este mismo tono las cartas desde Siberia tratarán diversos temas, tales como: los mamuts, un oso adoptado por una familia siberiana, el bosque a través de un noticiero ficticio, el Transiberiano, la ópera, etcétera.

De esta forma, el texto ensayístico mantiene un abierto espíritu dialógico, visible tanto en su contenido: la relación que se mantiene entre el narrador que lee las cartas y su remitente, como en la relación del espectador con el film (el texto del ensayo filmico presenta un punto de vista personal que no pretende imponer un dogma).

La imagen, como puede verse en esta secuencia, así como en el resto del filme, no va necesariamente en relación con el texto, incluso en algunas partes del filme se llega a problematizar esta relación como se verá en el siguiente *découpage*. La imagen con el texto conforman una *Denkbild*, es necesario pensar en el filme completo para sostener este argumento y para notar, también, que la película cierra con la misma carta con la que comenzó: “Te escribo esta carta desde una tierra lejana. Sus árboles carbonizados y sus basurales vacíos son tan queridos para mí como sus ríos y sus flores”. De esta suerte, si queremos visualizar de una manera gráfica cómo este ensayo filmico se constituye como *Denkbild*, tenemos que recordar su estructura anteriormente expuesta. En el ensayo filmico

está presente esta misma forma tripartita, derivada del emblema barroco, y actualizada en el pensamiento filosófico de Benjamin: la *inscriptio* correspondería al título de la película, la *pictura* correspondería a la banda de la imagen y la *suscriptio* al texto ensayístico enunciado por la *voz en off*.

En consecuencia, y siguiendo esta argumentación, Chris Marker se revela como *Denkbildner*, al conformar a través de imágenes<sub>m</sub> e imágenes de pensamiento una reflexión a propósito de las mismas, a la vez que expone un punto de vista personal sobre Siberia y las reflexiones “periféricas”.

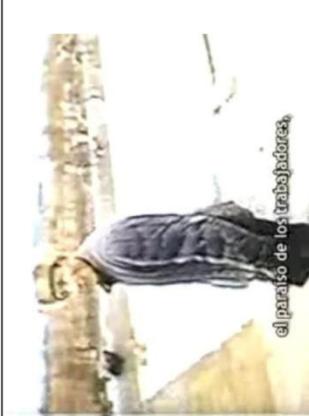
La dimensión de esta *Denkbild* en relación con su temporalidad aurática y la forma en cómo se configura Chris Marker como *Gebildner* son temas que estudiaremos en el decoupage del filme *Sans Soleil*.

Secuencia #2

Duración total: 2 minutos

Descripción: En esta secuencia se cuestiona sobre la presunta objetividad de las imágenes, el narrador describe una escena filmada en Siberia desde tres puntos de vista distintos: uno “entusiasta”, uno “pesimista” y otro “neutral”.

Planos		Duración	Banda de imagen		Banda de sonido
			Descripción de las acciones	Ángulos/Movimientos	Voz/Ruidos/Música
 <p>Mientras escuchaba las loas hacia Y. Montand miraba a mi alrededor.</p>		00:25:10 - 00:25:13	Obreros en Siberia trabajando.	Plano medio largo	<i>Voz en off:</i> “Mientras escuchaba las loas hacia Y. Montand, miraba a mi alrededor. Innegable energía, entusiasmo y la voluntad para trabajar.
 <p>Una fe en que el futuro será tan claro como oscuro fue el pasado.</p>		00:25:14-00:25:24	Camión con pasajeros en una calle de Siberia.	Plano medio largo	<i>Voz en off:</i> “Una fe en que el futuro será tan claro como oscuro fue el pasado. Grandes brechas y la firme determinación de superarlas. Mientras registraba estas imágenes de la capital de Yakutsk de la manera más objetiva posible

 <p>francamente, me preguntaba a quién satifacha esta gente.</p>	00:25-26-00:25:30	Obreros "nivelando la tierra".	Plano medio largo	<p><i>Voz en off:</i> "francamente me preguntaba qué satisfacción a esta gente. Porque, por supuesto, uno no puede descubrir a la Unión Soviética más que como...</p>
 <p>el paraíso de los trabajadores,</p>	00:25:30, -00:25:31	Obrero de Yakutsk.	Plano medio largo	<p><i>Voz en off:</i> "El paraíso de los trabajadores"</p>
 <p>o, como un infierno sobre la tierra.</p>	00:25:32- 00:25:34	Obreros en Siberia trabajando.	Plano medio largo	<p><i>Voz en off:</i> "o, como un infierno sobre la tierra".</p>

	00:25:34- 00:25:49	Camión con pasajeros en una calle de Siberia.	Plano medio largo.	<p><i>Voz en off:</i> “Por ejemplo: “Yakutsk, la capital de la república autónoma socialista soviética de Yakutsk, es una ciudad moderna en donde los acogedores autobuses ahora disponibles para toda la población, comparten la calle con poderosos ZIMS, el orgullo de la industria automovilística soviética...”</p>
	00:25:49 - 00:25:53	Obreros en Siberia trabajando, nivelando la tierra. .	Plano medio largo	<p><i>Voz en off:</i> “en el alegre espíritu de emulación socialista, los felices trabajadores soviéticos”</p>
	00:25:54- 00:25:57	Obrero de Yakutsk.	Plano medio largo	<p><i>Voz en off:</i> “y junto a ellos, los pintorescos personajes árticos”</p>

 <p>se avocan a la tarea de hacer de Yakutsk un lugar aún más bello para vivir."</p>	00:25:57 - 00:26:00	Obreros en Siberia trabajando.	Plano medio largo	<p><i>Voz en off:</i> "se avocan a la tarea de hacer de Yakutsk un lugar aún más bello para vivir."</p>
 <p>lucen descaradamente el lujo de sus ZIMS,</p>	00:26:01 - 00:26:15	Camión con pasajeros en una calle de Siberia.	Plano medio largo.	<p><i>Voz en off:</i> "O sino: "Yakutsk es una ciudad oscura con una reputación siniestra, la población viaja apretadísima en autobuses siempre azules, mientras que los miembros de las castas privilegiadas... lucen descaradamente el lujo de sus ZIMS, automóvil que, por cierto, es sumamente costoso y poco confortable".</p>
	00:26:15 - 00:26:19	Obreros en Siberia trabajando, nivelando la tierra. .	Plano medio largo	<p><i>Voz en off:</i> "Avocándose a la faena diaria como esclavos, los miserables trabajadores soviéticos".</p>

	00:26:19 - 00:26:26	Imagen de un trabajador en Siberia.	Plano medio largo	<p><i>Voz en off:</i> “-entre los cuales se encuentra este asiático de apariencia siniestra - se entregan a la primitiva tarea de nivelar la tierra con una viga”.</p>
	00:26:27- 00:26:30	Obreros en Siberia trabajando.	Plano medio largo	<p><i>Voz en off:</i> “O simplemente: "En Yakutsk, donde las casas modernas...”</p>
	00:26:31 – 00:26:42	Camión con pasajeros en una calle de Siberia.	Plano medio largo.	<p><i>Voz en off:</i> “gradualmente reemplazan las zonas más antiguas y oscuras, un autobús menos repletos que sus pares de Londres o Nueva York en horas pico, pasa junto a un ZIM, un excelente vehículo, reservado únicamente para fines oficiales debido a la escasez de los mismos”.</p>

 <p>con Coraje y tenacidad, bajo extremas condiciones, los trabajadores soviéticos.</p>	00:26:42 - 00:26:46	Obreros en Siberia trabajando, nivelando la tierra. .	Plano medio largo	<p><i>Voz en off:</i> "con coraje y tenacidad, bajo extremas condiciones, los trabajadores soviéticos".</p>
 <p>- entre ellos este yakut que padece un leve desarreglo en el ojo-</p>	00:26:47- 00:26:49	Imagen de un trabajador en Siberia.	Plano medio largo	<p>Voz en off: "- entre ellos este yakut que padece un leve desarreglo en el ojo-"</p>
 <p>se avocan a la tarea de mejorar la apariencia de su país,</p>	00:26:49- 00:26:52	Obreros en Siberia trabajando.	Plano general	<p><i>Voz en off:</i> "se avocan a la tarea de mejorar la apariencia de su país, que ciertamente necesita un empujón"</p>

	<p>00:26:54 - 00:26:56</p>	<p>Dos hombres cargando largos pedazos de madera.</p>	<p>Plano general</p>	<p><i>Voz en off:</i> “Pero objetivamente, esa tampoco es la respuesta”</p>
---	----------------------------	---	----------------------	---

En este *découpage* se analiza una de las secuencias más citadas por la crítica cinematográfica (Catherine Lupton, Timothy Corrigan entre otros). Chris Marker problematiza el modo de exposición que tiene el cine documental montando la misma escena desde diferentes puntos de vista: uno “neutral”, que es el que mantiene el tono del narrador hasta que se pregunta cómo presentar las imágenes, lo que lo lleva a adoptar un punto de vista “entusiasta” “en apoyo a la propaganda soviética” (Corrigan, 2011: 47); otro “pesimista” que señala las diferencias entre la clase obrera y la clase alta en un tono de voz incluso lúgubre y, finalmente, un punto de vista “neutral” que intenta no emitir ningún tipo de juicio de valor acerca de las imágenes filmadas, ateniéndose a hacer simplemente una descripción de éstas.

Sin embargo, se muestra que el punto de vista del montador nunca es imparcial – esta afirmación ya la habíamos sostenido con anterioridad en la presente investigación– como se revela en el filme, más adelante: “lo que cuenta es la unidad y la variedad”, un paseo por las calles de Yakutsk no es suficiente para entender Siberia”. Lo que nos lleva a cuestionar la tipología de Bill Nichols a propósito de su clasificación del cine documental: si *Lettre de Sibérie* podría clasificarse como un “documental reflexivo”, la reflexión acerca de cómo significan las imágenes que se montan cuestiona las demás modalidades propuestas por Nichols, especialmente la modalidad objetiva: así como un paseo por las calles de Yakutsk no basta para entender Siberia, suspender un punto de vista a favor de buscar una aparente objetividad no es suficiente para comunicar una opinión clara. De aquí que para Benjamin, igual que como ocurre en el ensayo fotográfico, el pie de texto en la fotografía se hiciera necesario “con el tiempo” (Benjamin, 2007: 395). Es por eso que en esta investigación se sostiene que no hay *Denkbild* sin material verbal.

Después de esta secuencia, el filme continúa con un “reportaje imaginario” sobre Siberia. En esta parte, para Corrigan, se da una relación “problemática” entre la temporalidad presente en el ensayo filmico<sup>36</sup>, ya que desde un aquí y ahora – el presente del narrador– se alude a un posible futuro en donde el destinatario de las cartas –la voz *en off*– podrá ver las imágenes que posiblemente expresarán mejor la Siberia que el viajero quiere mostrar, el reportaje imaginario estará acompañado con “expresiones siberianas que ya son

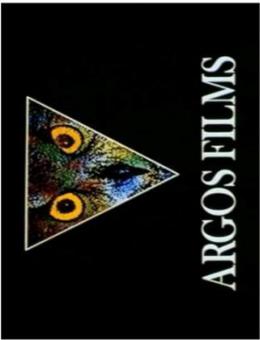
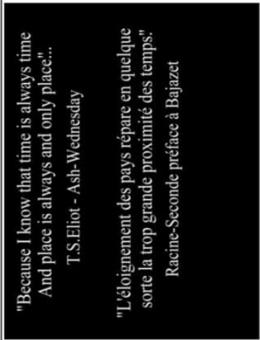
---

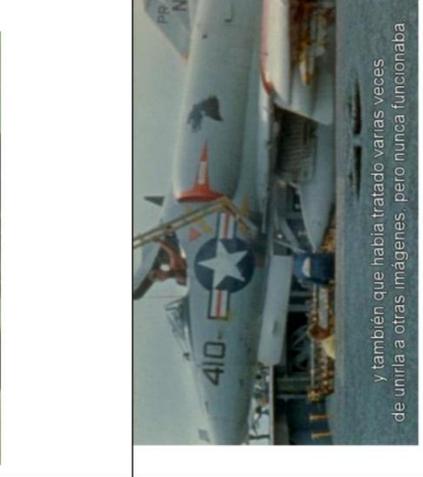
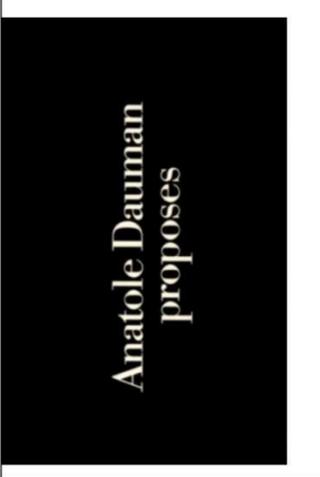
<sup>36</sup> La que, para el autor, Deleuze en sus estudios sobre la imagen-tiempo no percibió. Ver Corrigan Timothy., (2011) *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, London Oxford University Press. pag 48.

imágenes en sí mismas” imágenes verbales como: “la estación del agua menguante: el invierno”. Esta temporalidad problemática que señala Corrigan vaticina la dimensión aurática de la *Denkbild*, la que se estudiará con mayor detalle en el siguiente decoupáge.

### 3.3.2 Sans Soleil

Secuencia inicial.  
 Duración total: 2:23. Min.  
 Descripción: Créditos iniciales de la película. El film está introducido por una imagen de tres niños caminando en una carretera en Islandia –una imagen de la felicidad para el autor de las cartas- posteriormente sabremos en qué contexto fue tomada esta imagen. La narradora en *off* lee una serie de cartas enviadas por un viajero. Una de ellas es acerca de la fotografía de los niños. Después del título de la película, habla sobre otra carta a propósito de las impresiones del remitente en un viaje en ferry en Japón: la espera, la memoria, la banalidad...

Planos	Duración	Banda de imagen		Banda de sonido
		Descripción de las acciones	Ángulos/Movimientos	
	0: 00:00 – 0:00:11	Créditos iniciales, pantalla en negro : “ARGOS FILMS”		
	0: 00:11 – 0:00:19	'Porque sé que el tiempo es siempre tiempo... Y que el lugar es siempre y solamente un lugar...' (T.S.Eliot, 'Miercoles de ceniza') 'La distancia entre países repara, en cierto modo la excesiva proximidad de los tiempos' (Racine, 2º prefacio a 'Bayaceto') RACCORD: Fumido a negro		

	<p>0:00:20 – 0:00:26</p> <p>0:00:26-0:00:33</p> <p>0:00:33-0:00:38</p>	<p>Pantalla en negro</p> <p>Niños caminando por un campo.</p> <p>RACCORD: Fundido a negro.</p>	<p>Plano Americano</p>	<p><i>Voz en off:</i> “La primera imagen de la que me habló fue la de tres niños en una carretera, en Islandia, en 1965”.</p> <p>Silencio</p> <p>Me decía que para él, ésta era la imagen de la felicidad, y también que había tratado varias veces de unirla a otras imágenes, pero nunca funcionaba.</p>
 <p>y también que había tratado varias veces de unirla a otras imágenes, pero nunca funcionaba.</p>	<p>0:00:38-0:00:41</p> <p>0:00:42-0:00:51</p>	<p>Plano general, un avión desciende en una plataforma. RACCORD: fundido a negro.</p> <p>Pantalla en negro.</p>	<p>Plano general</p>	<p><i>Voz en off:</i> Él me escribió: un día, tendré que ponerla sola, al comienzo de una película entre dos imágenes completamente negras; así, si no ven la felicidad de la imagen, al menos verán la parte más negra.</p>
	<p>0:00:53-0:00:54</p> <p>0:00:54-0:00:56</p> <p>0:00:56-0:00:57</p> <p>0:00:58-0:01:00</p>	<p>Título: Anatole Dauman propone.</p> <p>“Sin Sol”, en ruso, en letras rojas.</p> <p>“Sin sol”, en inglés, en letras moradas.</p> <p>“Sin sol”, en francés, en letras naranjas</p> <p>RACCORD: corte</p>		

	<p>00:01:24- 00:02:23</p>	<p>Tomas en un viaje en un ferry de noche, hay gente que</p>	<p>Plano detalle de unas manos.  Plano general de gente durmiendo.  Plano detalle a unos pics.  Plano medio de una niña leyendo manga.</p>	<p>Sonidos del ferry.  <i>Voz en off:</i> "El escribió: Acabo de volver de Hokkaido, la Isla del Norte. Japoneses ricos y estresados. Unos cogen el avión, otros el ferry: espera, inmovilidad, porciones de sueño. Curiosamente, todo eso me hace pensar en una guerra, pasada o futura: trenes nocturnos, incursiones aéreas, refugios atómicos, fragmentos de guerra que se conservan intactos en la vida diaria."  "Le gustaba la fragilidad de esos momentos suspendidos en el tiempo. Esas memorias cuya única función es estar dejando atrás nada más que memorias.  El escribió: he estado alrededor del mundo varias veces y ahora, solamente la banalidad me interesa aún. En este viaje he ido siguiendo su rastro con la implacabilidad de un cazador de recompensas. Al amanecer estaremos en Tokio".</p>
---	---------------------------	--	--	--

La secuencia inicial, analizada en este *decoupáge*, nos habla de una imagen de tres niños en una carretera en Islandia, en 1965, esta imagen es para Sandor Krasna (el remitente de las cartas que nos lee la narradora en *voz en off*) la imagen de la felicidad, la narradora dice que “Él” –Krasna– “había tratado varias veces de unirla a otras imágenes, pero nunca funcionaba y que un día tendría que ponerla sola, al comienzo de una película entre dos imágenes completamente negras; así, si no ven la felicidad de la imagen, al menos verán la parte más negra”.

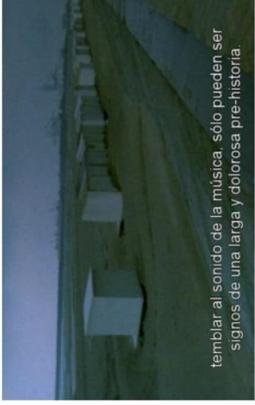
De aquí se desprenden dos puntos a tratar: a) el efecto de *shock* en el montaje y b) la dimensión temporal del aura. Respecto al primer inciso, lo que Marker pone de manifiesto respecto a la imagen montada entre dos imágenes en negro es lo que se mencionó en el segundo capítulo a propósito del montaje dialéctico de Eisenstein (esto no quiere decir que todo el filme esté montado de esta forma) sólo indicamos que en esta parte se hace referencia a ese ejercicio: la imagen de los niños en la carretera no es una imagen “aislada”, es una imagen en relación con dos imágenes en negro, de ahí que se produzca ese efecto de “aislamiento”: como si la única imagen pertinente fuera la de los niños que denota felicidad, el espectador –a causa de este shock que produce la relación dialéctica entre las tres imágenes– verá o el negro o la imagen de los niños (y tal vez en ella, la felicidad).

Sobre el segundo inciso, como lo mencioné, para que la *Denkbild* alumbre y cobre sentido, ésta debe entenderse como el filme en su totalidad, por eso sólo hacia el final del filme nos enteramos de que la imagen de los niños se desprende de una secuencia mayor: la grabación de la erupción de un volcán en esa misma isla de Islandia. Aquí, como en otros momentos al interior del filme, se da el efecto de “premonición”: la temporalidad problemática presente en el retrato de Karl Dauthendey y su prometida que habría de tener una muerte trágica, la fotografía que tanto impresionó a Benjamin. Al inicio del filme aún no lo sabemos, pero la fotografía de los niños evoca tanto a la felicidad como a un hecho trágico que se develará más tarde. Esta es la relación temporal del aura en la fotografía, en el ensayo filmico esta tensión se mantiene a lo largo del filme: una imagen le habla a otra que está más adelante y ambas evocan entre sí un juego de temporalidades: una imagen tomada en el presente, con el paso del tiempo evidenciará hechos que no comunicó en su presente, como con la fotografía del General Mendoza de la junta de Pinochet, fotografiado

primero en los juegos Olímpicos de Helinski y después en Chile. “Nunca sabes lo que estás filmando”, afirma Marker en *Sans Soleil*.

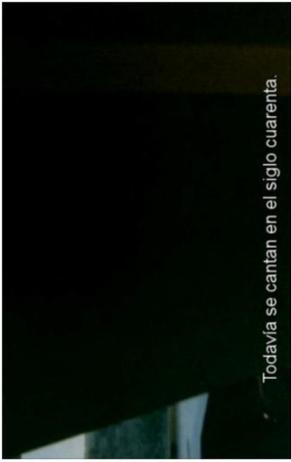
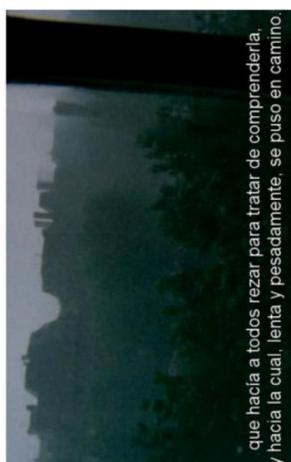
Secuencia #3.  
 Duración total: 3 min.  
 Descripción: El narrador cuenta una historia de ciencia ficción que guarda cierta similitud con *La jetée*, (un hombre en futuro distópico, un viaje en el tiempo). Hipotéticamente, esta historia llevaría el título de *Sans Soleil* título del propio ensayo filmico.

Planos		Banda de imagen		Banda de sonido	
Duración	Descripción de las acciones	Angulos/Movimientos	Voz/Ruidos/Música		
01:11:05- 01:11:21	Refugio de aves marinas al anochecer.	Cámara en mano siguiendo a las aves.	Sintetizador <i>Voz en off</i> : “Año 4001: año en el que el cerebro humano, ha alcanzado el estado del pleno empleo. Todo funciona a la perfección, así que dejamos que todo esté dormido, incluida la memoria. Consecuencia lógica: una memoria total es una memoria anestesiada. Después de tantas historias de hombres que habían perdido su memoria” ...		
01:11:21- 01:11:27	Un barco partiendo de un muelle.		<i>Voz en off</i> : “he aquí la de uno que ha perdido el olvido, y que, por una particularidad de su forma de ser”.		

 <p>en vez de vanagloriarse de los hechos y despreciar a la Humanidad del pasado y sus sombras</p>	01:11:27-01:11:35	Niño caminando a orillas de la playa.	Plano general	<p><i>Voz en off:</i> “en vez de vanagloriarse de los hechos y despreciar a la Humanidad del pasado y sus sombras</p> <p>Vuelve a ellos, primero con curiosidad y después con compasión.</p> <p>En el mundo del que procede, suscitar un recuerdo, ser conmovido por un retrato...”</p>
 <p>temblar al sonido de la música, sólo pueden ser signos de una larga y dolorosa pre-historia</p>	01:11:38-01:11:47	En el mismo muelle.	Plano general	<p><i>Voz en off:</i> “temblar al sonido de la música, sólo pueden ser signos de una larga y dolorosa pre-historia”.</p> <p>Quiere comprender.</p>
 <p>Estas faltas de firmeza del tiempo las siente como una injusticia...</p>	01:11:47-01:11:50	Barcos entre la neblina.	Plano general.	<p><i>Voz en off:</i> “Estas faltas de firmeza del tiempo las siente como una injusticia...”</p>

 <p>y reacciona a esta injusticia como el Che Guevara, como la juventud en los años 60, con indignación”</p>	01:11:51- 01:11:54	Calles de San Francisco.	Plano medio.	<i>Voz en off:</i> “y reacciona a esta injusticia como el Che Guevara, como la juventud en los años 60, con indignación”
 <p>La idea de que la infelicidad había existido en el pasado de su planeta es tan insoportable para él,</p>	01:11:56- 01:12:04	Calles de San Francisco, gente caminando.	Plano medio.	<i>Voz en off:</i> “Es un tercermundista del tiempo. “La idea de que la infelicidad había existido en el pasado de su planeta es tan insoportable para él”
 <p>como la existencia de pobreza en su presente.</p>	01:12:04:01:12:08	Escultura afuera de un edificio.	Plano general	<i>Voz en off:</i> “Como la existencia de la pobreza en su presente

 <p>Naturalmente, se equivocará</p>	01:12:08 -01:12:12	Bandera de Estados Unidos entre edificios.	Plano contrapicado.	<i>Voz en off:</i> "Naturalmente, se equivocará".
 <p>La infelicidad que descubre es tan inaccesible para él, como la miseria de un país pobre para los niños de uno rico.</p>	01:12:12-01:12:18	Calle de San Francisco	Plano general	<i>Voz en off:</i> "La infelicidad que descubre es tan inaccesible para él, como la miseria de un país pobre para los niños de uno rico".
 <p>Ha elegido abandonar sus privilegios, pero no puede hacer nada con el privilegio que le ha permitido elegir.</p>	01:12:19- 01:12:24	Calle de San Francisco, autos. Corte. Una estatua de un obrero enfrente de un banco.	Plano general Plano medio	<i>Voz en off:</i> "Ha elegido abandonar sus privilegios, pero no puede hacer nada con el privilegio que le ha permitido elegir".

 <p>Su único recurso es el mismo que le lanzó a esta búsqueda absurda. un ciclo de melodía de Mussorgsky</p>	<p>01:12:26- 01:12:32</p>	<p>Estacionamiento en San Francisco Corte: un taxi en la calle. Corte: bifurcación: Broadway/Filmore</p>	<p>Plano general Plano medio Plano detalle</p>	<p><i>Voz en off:</i> “Su único recurso es el mismo que le lanzó a esta búsqueda absurda: un ciclo de melodía de Mussorgsky”.</p>
 <p>Todavía se cantan en el siglo cuarenta.</p>	<p>01:12:33- 01:12:43</p>	<p>Vista a san francisco desde una habitación con vista panorámica.</p>	<p>Paneo de derecha a izquierda hasta terminar en un plano general.</p>	<p><i>Voz en off:</i> “Todavía se cantan en el siglo cuarenta. Su significado se ha perdido, pero fue entonces cuando, por primera vez percibió la presencia de aquella cosa que no comprendía y que tenía que ver con la tristeza y la memoria”.</p>
 <p>que hacía a todos rezar para tratar de comprenderla, y hacia la cual, lenta y pesadamente, se puso en camino.</p>	<p>01:12:43- 01:12:50</p>	<p>Vista a la ciudad lloviendo desde una ventana.</p>	<p>Plano medio</p>	<p><i>Voz en off:</i> “que hacía a todos rezar para tratar de comprenderla, y hacia la cual, lenta y pesadamente, se puso en camino”.</p>

	<p>01:12:53- 01:12:55</p>	<p>Un lago visto entre los árboles.</p>	<p>Plano general</p>	<p><i>Voz en off:</i> "Desde luego nunca haré esa película".</p>
	<p>01:12:58- 01:13:03</p>	<p>Un búho</p>	<p>primer plano</p>	<p><i>Voz en off:</i> "Por lo tanto, estoy coleccionando los emplazamientos, inventando la trama, incluyendo a mis criaturas favoritas".</p>
	<p>01:13:03- 01:13:10</p>	<p>Sendero de un bosque.</p>	<p>Plano general</p>	<p><i>Voz en off:</i> "Hasta le he dado un título, el mismo que esas canciones de Mussorgsky: Sin Sol".</p>

Esta secuencia nos habla sobre cómo surgió la idea del nombre del filme –a propósito de un ciclo de canciones del compositor ruso Modest Mussorgsky– también nos cuenta una historia de ciencia ficción que algún día podría inspirar un posible filme que llevaría por nombre *Sin Sol*. Curiosamente esta historia guarda mucha relación con el único filme de ficción, que Chris Marker realizó: *La jetée*, en ambas historias hay un hombre persiguiendo un recuerdo específico y una batalla contra el tiempo.

En toda la filmografía de Chris Marker se da esta oscilación entre dos maneras distintas –pero complementarias– de comprender la memoria: la relación del sujeto con sus memorias (la historia personal, por así decirlo) y la manera en la que el sujeto se compromete políticamente con las imágenes de su tiempo, imágenes que también formaran parte de una historia general. En el cuento del hombre del año 4001 un tipo de memoria implica a la otra provocando así una reacción política. A propósito del ciclo de canciones de Mussorgsky –la magdalena o la sonata de Vinteuil de Proust– un hombre sin olvido ve hacia el pasado para explicarse allí, ciertos vislumbres de belleza que siente en el presente y que forman parte de su personalidad, no encuentra respuesta pero emprende la búsqueda “con la indignación de la juventud de los 60’s”

Las imágenes que acompañan al texto no ilustran lo que se nos está contando, son imágenes del viaje de Chris Marker por San Francisco cuando iba tras los pasos de Scottie en *Vértigo*, la película de Hitchcock, es imposible saber con qué tanto rigor están montadas las imágenes en esta secuencia, tal vez la disposición obedezca más bien al azar, sin embargo es interesante la comunicación que mantienen ambos discursos –visual y verbal– entre sí: el texto alude a la búsqueda de la memoria por un hombre que no tiene olvido y las imágenes remiten a la búsqueda de un hombre que busca reescribir totalmente su memoria.

Las imágenes en la memoria hacen referencia, al mismo tiempo, a una memoria política. En otra parte del filme, Chris Marker nos muestra sus imágenes filmadas en la isla de Okinawa, durante la segunda guerra mundial esta ciudad fue testigo de una serie de suicidios colectivos, la gente prefirió morir antes de deshonrarse –honor en el sentido japonés– ante el ejército estadounidense. La ciudad de Okinawa ha conservado su memoria histórica, ésta se pone de manifiesto en el museo dedicado a las enfermeras suicidas de un hospital y en los rituales en los que se le reza a los muertos.

De esta forma, el trabajo del *Gebildner* adquiere total sentido y encuentra su justificación: en el ejercicio de filmación de imágenes –las que se posteriormente se convierten *memoria*– el ensayista filmico asume su compromiso político en el *aquí* y *ahora*. Las imágenes filmadas adquieren así una dimensión temporalmente aurática: en un momento presente –el momento del montaje– evocan un pasado histórico: Okinawa, el volcán de la isla en Suiza, etcétera.

El ensayista filmico: un *Denkbildner* y *Gebildner* presenta al espectador imágenes espigadas que hablan, no sólo de la postura de un sujeto frente al mundo sino de imágenes que entran en diálogo con determinados momentos históricos presentes tanto en el flujo de la historia como en un momentos específico de la historia del cineasta. A manera de los *Denkbildner* queda la tarea, por parte de los espectadores, de contribuir con nuestras propias imágenes a este diálogo permanente.

## Conclusiones

Según lo que he propuesto en esta investigación, la *Denkbild* en el terreno de lo audiovisual se concibe como una estructura abierta que permite ampliar la definición del ensayo filmico con el fin de poder incluir otras manifestaciones audiovisuales cercanas que mantengan las mismas peculiaridades que caracterizan a la *Denkbild*, esto es: su estructura tripartita, la dimensión temporal aurática entendida como actualización de un tema pasado en un elemento presente (que le otorga un carácter histórico); con ello también se soluciona la disputa teórica acerca de la presencia de elementos ficcionales en el cine de no ficción y viceversa. De aquí que el ensayo –a la luz de la *Denkbild*– se entienda como una representación<sub>m</sub> de una *forma* que genera sus propios contenidos en el proceso mismo de la escritura.

Mi propuesta de considerar a la palabra y a la imagen como dos elementos autónomos, pero relacionados de manera dialéctica, apunta a que en trabajos posteriores se trabaje con estos elementos estudiando las peculiaridades de cada uno. Por ejemplo, la temporalidad en el cine a la luz de las nociones de temporalidad señaladas por el cine mismo (indicadas en la estructura del propio filme o de la película) expone de manera más clara elementos que, de someterse el análisis cinematográfico a un análisis meramente plástico o literario, no podrían explicarse en su plena dimensión, puede verse enriquecida por ellos, pero no los agota. (así como esta investigación tampoco)

Esta forma de proceder, complementar lo verbal con lo visual, también se refleja en el marco metodológico adoptado, ya que mantiene una relación directa con la manera en que conocemos el mundo, es decir: no “traducimos” a un lenguaje sólo verbal nuestra forma de experimentar el mundo, existen pensamiento musicales o pensamientos visuales, también táctiles y olfativos, dados de manera independiente pero complementaria al pensamiento verbal, es opción del *sujeto conformador* –*Gebildner* en esta investigación– si quiere comunicar sus experiencias a través de la palabra. Esto porque, como lo explica la fenomenología con su concepto de *intuición eidética* o *categorial* no pensamos a través de palabras. Percibimos el mundo sin preguntarnos si de las cosas desprende una materia, una forma o un contenido, vemos esta relación de manera dialéctica. La forma *es* la materia y *es*

el contenido. De ahí que el ensayo y el ensayo filmico sean *formas* representadas materialmente que comunican y generan su propio contenido.

Un último punto que tuvo poco desarrollo dado que no era el tema central de esta investigación fue el planteado en la introducción y en algún momento como una nota al pie en el desarrollo de la tesis: la palabra o la imagen como *presencia*, para filósofos como Wittgenstein el silencio era *presencia*, en el caso del ícono sagrado en el arte bizantino tanto el artista como el creyente están ante una *presencia*, de ahí que el retablo sea un medio para acceder a lo divino, un estudio interesante puede ser si en el cine, al ser una representación material, espacial y temporal, existe en algún sentido una manifestación de esta presencia, puede que la clave esté en la dimensión aurática de la temporalidad... sin embargo, este será tema de investigaciones posteriores.

En cuanto a las investigaciones en el campo del cine de no ficción, en años recientes se ha producido un incremento en la producción del cine de género documental, muchos de estos filmes comprueban que la línea entre el género de ficción y el de no ficción es cada vez más delgada. Algunos documentales como *The act of killing* (2012) o *Stories we tell* (2012) parten de un argumento que involucra el género de ficción: la filmación de una película sobre los asesinatos en Indonesia en los sesentas en el caso del primero y los diversos puntos de vista de varios personajes (los familiares de la directora) acerca de un fragmento de la vida de la madre de la directora en el segundo; ambos filmes replantean el documental clásico y géneros vecinos como el cine diario y el falso documental; invitan a una interesante reflexión a propósito tanto de su contenido como de la forma en la que están montados..

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W., (2003) “El ensayo como forma” en *Notas sobre Literatura, Obra completa 11*, España, Akal.
- Arenas Cruz, María Elena., (1997) *Hacia una teoría general del ensayo: construcción del texto ensayístico*, España, Universidad de Castilla La Mancha.
- Aumont, Jacques., (1992) *La imagen*, España, Paidós.
- Báez Rubí, Linda, (2010) *Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs-Hombach*, Anales del Instituto de Investigaciones XXXII, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. [consultado en diciembre 2013] disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36919259007>
- Balsom Erika, (2008) *Qu'est-ce qu'une madeleine interactive?: Chris Marker's Immemory and the Possibility of a Digital Archive*, The Journal of e-media studies, E.U. [consultado en julio 2014] disponible en: 10.1349/PS1.1938-6060.A.289
- Baron, Hans., (1988) *En busca del humanismo cívico florentino: Ensayos sobre el cambio del pensamiento medieval moderno*, México, FCE.
- Bazin, André., (2004) “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?*, Madrid. Ediciones Rialp.
- \_\_\_\_\_, (1958) “*Lettre de Sibérie*” France- Observateur, Francia. [consultado en diciembre 2013] disponible en : <http://cinefilobar.wordpress.com/2012/07/30/chris-marker-1-lettre-de-siberie-por-andre-bazin/>
- Benjamin, Walter., (1990), *El origen del drama barroco alemán*, Trad. José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus.
- \_\_\_\_\_, (2011), *Calle de dirección única*, Madrid, Abada Editores.
- \_\_\_\_\_, (2011), *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*, Madrid, Abada Editores.
- \_\_\_\_\_, (2007), “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre” en *Obras completas Libro II/Vol.1, Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura, Estudios metafísicos y de filosofía de la historia, Ensayos literarios y estéticos*, Madrid, Abada Editores.

- \_\_\_\_\_ (2007), “Breve historia de la fotografía” en *Obras completas Libro II/Vol.1, Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura, Estudios metafísicos y de filosofía de la historia, Ensayos literarios y estéticos*, Madrid, Abada Editores.
- \_\_\_\_\_ (2007) “Hacia una imagen de Proust” en *Obras completas Libro II/Vol.1, Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura, Estudios metafísicos y de filosofía de la historia, Ensayos literarios y estéticos*, Madrid, Abada Editores
- \_\_\_\_\_ (2008) “La obra de arte en la era de su reproductividad técnica” en *Obras completas Libro I, Vol. 2. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica; Charles Baudelaire: un lírico en la época del anticapitalismo. Sobre el concepto de historia*, Madrid, Abada Editores.
- Bioy Casares, Adolfo., (2000) *Ensayistas ingleses*, México, Conaculta - Océano.
- Buck-Morss, Susan., (1986) *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Barcelona. La balsa de la Medusa.
- Bratu Hansen, Miriam., (2008) *Benjamin's Aura*, Critical Inquiry 34, (Winter 2008), University of Chicago, Chicago, [consultado en agosto 2014] disponible en: [http://criticalinquiry.uchicago.edu/uploads/pdf/Hansen,\\_Benjamins\\_Aura.pdf](http://criticalinquiry.uchicago.edu/uploads/pdf/Hansen,_Benjamins_Aura.pdf)
- Catalá, Josep. M., (2005), “Film-ensayo y vanguardia” en Torreiro, Casimiro, et al. *Documental y Vanguardia*, España, Cátedra.
- Carruthers Mary, (1988) *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, London, Cambridge.
- Corrigan, Timothy., (2011) *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, London Oxford University Press.
- Dartigues, André., (1975) *La fenomenología*, Barcelona, Herder.
- Della Mirandola, Giovanni Pico., (2000) “Discurso de la dignidad del hombre” En Morrás, Maria., *Manifiestos del humanismo: Petrarca, Bruni, Valla, Pico della Mirandola, Alberti*, Barcelona, Ediciones Península.
- Enaudeau, Corinne (1998) *La paradoja de la representación*, Filosofía Universidad ARCIS. Buenos Aires. [consultado en noviembre 2013] disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/enaudeau/Enaudeau%20-%20La%20paradoja%20de%20la%20representaci%F3n.pdf>
- García Martínez, Alberto Nahum., (2006) *La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual*, España, Gobierno de Navarra [consultado en febrero del 2014] disponible en: [http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/articulo.php?art\\_id=61](http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/articulo.php?art_id=61)

- Gombrich, Ernst., (1999) *Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística y otros ensayos sobre la teoría del arte*, España, Debate.
- Gombrich, Ernst, (2003) *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, España, Debate.
- Gómez-Martínez, José Luis., (1922) *Teoría del ensayo*, México, UNAM.
- Goodman, Nelson., (2010) *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, España, Paidós.
- Husserl Edmund., (1992) “El Artículo “Fenomenología” de la Enciclopedia Británica” en *Invitación a la fenomenología*, España, Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2006) *Meditaciones cartesianas*, Madrid, Tecnos.
- Heidegger, Martin., (2000) *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Alianza.
- Jarque, Vicente, (1992), *Imagen y metáfora: la estética de Walter Benjamin*, España, Univ de Castilla La Mancha.
- Kirst, Karoline., (1994) *Walter Benjamin’s Denkbild: Emblematic historiography of the recent past*, Monatshefte, Vol. 86, No. 4. Winter 1994, pp: 514-524. University of Wisconsin Press, [consultado en octubre 2013] disponible en: <http://www.jstor.org/stable/30153334>
- Ledo Andión, Margarita., (2005) “Vanguardia y pensamiento documental como arte aplicada”, en Torreiro, Casimiro, et. al, *Documental y vanguardia*, España, Cátedra.
- Lukács, Georg., (1985) “Sobre la esencia y forma del ensayo” en *El alma y las formas. Teoría de la novela*, Grijalbo, México.
- Lupton, Catherine., (2005) *Chris Marker, Memories of the future*, London, Reaktion Books.
- Marker, Chris, (2008), *Chris Marker’s Second Life*, [consultado en junio 2014] disponible en <http://www.criterion.com/current/posts/1143-chris-marker-s-second-life>
- Merleau-Ponty, Maurice., (1985) *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- \_\_\_\_\_. (1986) *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós.
- Mitry, Jean., (1986) *Estética y psicología del cine*, España, Siglo XXI.
- Montaigne, Michael de., (1998), “Apología de Raimundo Sabunde” en *Ensayos II*, ed. De María Dolores Picazo, España, Cátedra.
- \_\_\_\_\_. (2006) “De Demócrito a Heráclito” en *Ensayos I*, ed. De María Dolores Picazo, España. Cátedra.

- Montero, Fernando., (1987) *Retorno a la fenomenología*, Barcelona, Anthropos.
- Morrás, María., (2000) *Manifiestos del humanismo: Petrarca, Bruni, Valla, Pico della Mirandola, Alberti*, Barcelona, Ediciones Península.
- Nichols, Bill., (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el cine documental*, España, Paidós.
- Lopante, Philip., (2007) “A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo” en Weinrichter *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, España, Colección Punto de Vista, Festival de cine documental de Navarra.
- Ortega y Gasset, José., (1998) *Meditaciones del Quijote*, ed. Julián Marías, Madrid, Cátedra.
- Panofsky Erwin, (1999) *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquest.
- Petrarca, Francesco., (2000) “A Dionisio da Burgo San Sepolcro, de la orden de San Agustín y profesor de Sagradas Escrituras, acerca de ciertas preocupaciones propias” En Morrás, María., *Manifiestos del humanismo: Petrarca, Bruni, Valla, Pico della Mirandola, Alberti*, Barcelona, Ediciones Península.
- Plantinga, Carl R., (1997) *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press. London.
- Pusca, Anca M., (2009). *Walter Benjamin, a Methodological Contribution. International Political Sociology*, Goldsmiths Research Online. [consultado en agosto 2014] disponible en: <http://research.gold.ac.uk/3441/>
- Puigarnau, Alfons., (2000) *Neoplatonismo e iconografía en la Europa medieval*, Anuario Filosófico 2000 (33), 655-673. [consultado en enero 2014] disponible en: <http://hdl.handle.net/10171/457>
- Popkin, Richard., (1983) *La historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*, México, FCE.
- Robberechts, Ludovic., (1968) *El pensamiento de Husserl*, México, FCE.
- Tarkovski, Andrei., (2013) *Esculpir el tiempo*, México, UNAM.
- Luis Villoro., (1992) *El pensamiento Moderno, Filosofía del Renacimiento*, México, FCE / El Colegio Nacional.
- Zamora, Fernando., (2007) *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*, México, UNAM.

\_\_\_\_\_, (2010) *Imagen epistémica, imagen gnóstica*, Eikasía. Revista de Filosofía, año V, 33. México. [consultado en enero 2014] disponible en: <http://www.revistadefilosofia.org/33-06.pdf>

Zunzunegui, Santos., (1989) *Pensar la imagen*, España, Cátedra.

Weinberg, Liliana., (2007) *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI.

Weinrichter, Antonio., (2004) *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*, España, T&B.

\_\_\_\_\_, (2007) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, España, Colección Punto de Vista, Festival de cine documental de Navarra, España.

Wittgenstein, Ludwig, (1953) *Investigaciones filosóficas*, México, UNAM-Crítica.

### **Filmografía principal**

*Sans Soleil* (1982), Dir. Chris Marker, Guión. Chris Marker, Prod. Argos Films, Narr. Florence Delay.

*Lettre de Sibérie* (1957), Dir. Chris Marker, Guión. Chris Marker, Prod. Argos Films / Procinex.

### **Filmografía complementaria**

*2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967) Dir. Jean-Luc Godard, Guión Jean-Luc Godard, Prod. Les Films du Carrosse / Argos Films / Anouchka Films / Parc Film

*À propos de Nice* (1930), Dir. Jean Vigo, Guión. Jean Vigo, Prod. Jean Vigo.

*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989), Dir. Harun Farocki, Guión Harun Farocki, Prod. Harun Farocki Filmproduktion

*F for fake* (1973), Dir. Orson Welles, Guión Orson Welles, Oja Kodar Prod. Janus Film / SACI

*Filming Othello* (1978), Dir. Orson Welles, Guión Orson Welles, Prod. Juergen Hellwig, Klaus Hellwig

*Histoire(s) du cinéma* (1988), Dir. Jean Luc- Godard, Guión Jean-Luc Godard, Prod. Gaumont

*Les statues meurent aussi* (1953), Dir. Chris Marker, Alain Resnais, Guión Chris Marker, Prod. Présence Africaine / Tadié Cinéma

*Las Hurdes (Tierra sin pan)* (1933) Dir. Luis Buñuel, Guión Luis Buñuel, Prod. Ramón Acín

*Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000) Dir. Agnès Varda, Guión Agnès Varda, Prod. Ciné Tamaris

*Nanook of the North* (1922) Dir. Robert Flaherty, Prod. Revillon Frères.

*Nuit et Brouillard* (1955) Dir. Alain Resnais, Guión Jean Cayrol, Prod. Cocinor / Cosmo-Films / Argos Films

*Othello* (1952) Dir. Orson Welles, Guión Orson Welles, Rep. Orson Welles, Suzanne Cloutier, Micheál MacLiammóir, Prod. Coproducción Estados Unidos-Marruecos-Italia-Francia.

*Stilleben* (1997) Dir. Harun Farocki, Guión Harun Farocki, Prod. 3Sat / Harun Farocki Filmproduktion / Latitude Production

*Walden: Diaries, Notes and Sketches* (1969) Dir. Jonas Mekas, Guión Jonas Mekas, Rep. Nico, Edie Sedgwick, Andy Warhol, John Lennon, Yoko Ono, Stan Brakhage, John Cale, Carl Theodor Dreyer, Lou Reed, etc. Prod. Filmmakers Distribution Center

*Wie man sieht* (1986) Dir. Harun Farocki, Guión Harun Farocki, Prod. Hamburger Filmbüro / Westdeutscher Rundfunk (WDR)

*Zelig* (1983) Dir. Woody Allen, Guión Woody Allen, Rep. Woody Allen, Mia Farrow, Gale Hansen, Stephanie Farrow, Garrett Brown. Prod. Warner Bros. Pictures