



El carácter poético del pensar se halla aún oculto.

Heidegger

I. Las olvidadas raíces del film-ensayo

El término film-ensayo (Essai-film¹) fue rescatado por Richard Wilson en una entrevista mantenida en 1987, para denominar el modo cinematográfico que, según él, caracterizó la última parte de la carrera de Orson Welles². El mismo Welles lo había acuñado años antes para justificar la peculiar estructura de su película *Fake* (*Fraude*, 1973)³. No parece que el concepto haya tenido mucho éxito, ni dentro ni fuera del campo de los estudios wellesianos, a juzgar por su escasa aparición en los escritos sobre cine publicados desde entonces⁴. Su importancia no se circunscribe, sin embargo, a la carrera del director norteamericano, sino que abarca una forma cinematográfica que Godard ya pretendía delimitar, a propósito de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), en los años sesenta: “Es como si yo quisiera un ensayo sociológico en forma de novela y, para hacerlo, no dispusiera más que de notas musicales”⁵.

Wilson, por su parte, centraba las características del film-ensayo en las películas de Welles *Fake* y *Filming Othello* (1979), pero las retrotraía a los programas de radio del director, lo cual puede explicar, aunque sea parcialmente, por qué el concepto de film-ensayo no ha despertado excesivo interés entre los teóricos, habida cuenta de que para trabajar sobre el mismo hay que efectuar una labor interdisciplinar por la que, en general, los investigadores cinematográficos no parecen sentir demasiado entusiasmo.

William Simon, de la New York University, recogiendo la hipótesis de Wilson, se dedicó a estudiar dos programas radiofónicos poco conocidos que Orson Welles realizó para CBS entre 1942 y 1943, justo a su regreso del frustrado rodaje de otro de sus films-ensayo, el infausto *It's All True*, de consecuencias tan funestas para la carrera del director. Los programas son *Hello, Americans*, un show que reproducía muchas de las características y las intenciones de la reciente aventura latinoamericana, y *Ceiling Unlimited*, producido por Lockheed Co. en el marco de la por entonces proliferante propaganda de guerra. A pesar de las limitadas

JOSEP M. CATALÀ DOMÈNECH

El film-ensayo:
la didáctica
como una
actividad
subversiva

1. En inglés, la inversión de los términos significa también un cambio sutil en la valoración de los mismos: supondría más un ensayo filmado que un film de tipo ensayístico, lo cual se corresponde seguramente con lo que Wilson tenía en mente al tildar el proyecto de Welles, es decir, una filmación de las elucubraciones

de este. Sin embargo, el resultado, de la mano de Welles, ha significado siempre lo contrario: la construcción de un genuino pensamiento fílmico (es decir, un razonamiento a través de la imagen).

2. WILLIAM SIMON: **“Hello Americans and Ceiling Unlimited: Two Little-Know Welles Radio Series”**, ponencia presentada en New York University, en el marco del congreso, **Orson Welles: Theatre, Radio, Film, A Major Retrospective and Critical Examination, Tisch School of the Arts, Mayo 1988.**

3. ESTEVE RIAMBAU: **Orson Welles, una España inmortal (Vol. I), FilMOTECA de la Generalitat Valenciana/FilMOTECA Española, 1993, pág. 108.**

4. Román Gubern lo utiliza para caracterizar algunas películas de Godard en su *Godard Polémico*, y Ángel Quintana reclama para Rossellini la primacía de su invención en su monografía sobre el director italiano.

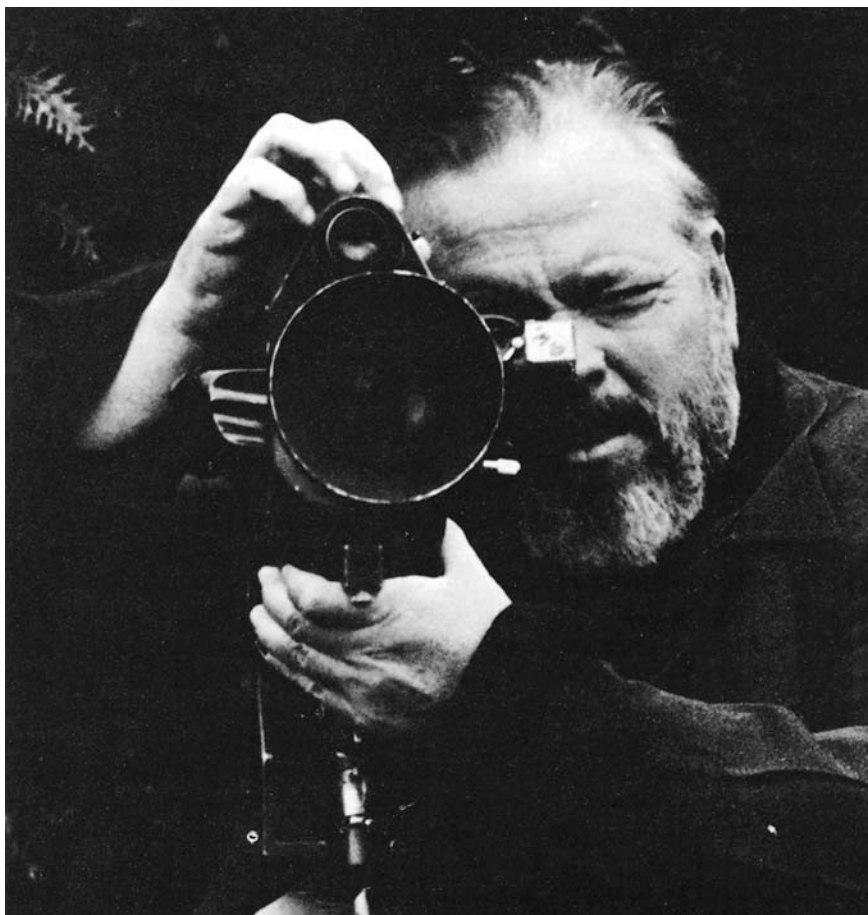
5. **“Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard” (tomo I), París, Cahiers du cinéma, 1998, pág. 298.**

6. SIMON WILLIAM, **conferencia citada.**

pretensiones de ambos programas, destinado uno a presentar la cultura latinoamericana a los norteamericanos, en el ámbito del proyecto de la oficina de *Inter-American Affairs* coordinada por Nelson Rockefeller, y con la intención el otro de promocionar la industria de guerra, Welles se embarcó en una radicalización de su estilo narrativo que vino ciertamente a sentar las bases de lo que habrían de ser sus futuros proyectos de film-ensayo que, a su vez, se constituirían en emblemas, como he dicho, de un modo cinematográfico de indudable futuro.

A pesar de su diferente temática, tanto *Hello, Americans* como *Ceiling Unlimited* presentan una textura similar que, si en un primer momento podía dar la impresión de ser el simple resultado de combinar el estilo del documental radiofónico de los años 30 con el modo persuasivo característico de la propaganda de guerra, un análisis más atento revela una estructura mucho más compleja que los convierte, desde su condición sonora, en pioneros del estilo ensayístico cinematográfico. Lo primero que hay que destacar en ellos es la presencia, como siempre polivalente, de Orson Welles, que, al igual que en algunos de sus otros programas dramáticos, hacía gala de su variado y poderoso registro de voz, actuando a la vez como narrador distanciado o como comentarista directo de los acontecimientos. Pero lo más remarcable de ambos programas es quizá la gran diversidad de tonos que Welles utilizaba, los cuales, en rápida sucesión, podían pasar desde el más íntimo al más dramático, desde el exhortativo al poético, en un flujo constante que provocaba un cambio continuo en la forma en que los radioyentes se relacionaban con el *show*. Hay que tener en cuenta además que el estilo de documental radiofónico no era empleado directamente, sino a través de una simulación del mismo, efectuada mediante actores que interpretaban el papel de gente de la calle o de trabajadores de la industria aeronáutica. Asimismo era frecuente el uso de dramatizaciones o el recurso a la ficción narrativa para desarrollar ciertos temas. El paso de los comentarios a los diálogos y de éstos a la dramatización se realizaba también con extraordinaria fluidez⁶.

Nos enfrentamos pues a un extraordinario entramado sonoro que no tan solo anuncia la complejidad estructural de los film-ensayo de los años 70, sino que, de hecho, inaugura un modo de representación que, aun teniendo en cuenta los experimentos efectuados hasta entonces en la novela y el teatro, apenas si tenía precedentes. No hay duda de que, hasta finales de los años treinta, el *collage*, la intertextualidad, el intercambio y el mestizaje en general habían proliferado en todas las artes, pero también es cierto que, a partir de los años cuarenta, el panorama cambia de manera bastante radical y que un determinado “estilo Welles” aflora como emblema de ese cambio. Durante el primer tercio de siglo se produce una quiebra de lo que podríamos llamar la estructura dramática de la comunicación clásica (un conglomerado de términos que pretender dar cuenta, provisionalmente, de un espacio complejo destinado a abarcar diversos

*Fake (Fraude, Orson Welles, 1973)*

medios hasta ahora mantenidos convenientemente, y estérilmente, separados). Esta ruptura da lugar a una serie de propuestas comunicacionales (más o menos radicalizadas según el medio) que se hacen especialmente visibles en la floreciente vanguardia de la época, si bien esta no acostumbró a llevar a las últimas consecuencias estético-epistemológicas los parámetros de sus experimentaciones, especialmente porque confundía su papel en el fenómeno de transformación modernista: las vanguardias en general se consideraron causa directa de los cambios que se producían en los medios respectivos, sin nunca llegar a asumir que era el propio movimiento vanguardista el que provenía de una bancarrota mucho más generalizada. La vanguardia se comportó en este sentido como el niño que juega con los cascotes de un edificio recién derruido, sin darse cuenta de que se precisa la imaginación de un arquitecto para levantar una nueva edificación. La relación de tales estrategias con el film-ensayo empieza precisamente donde termina la experimentación formalista y el juego más o menos intrascendente con los parámetros estéticos: es en aquel punto en que el público deja de

Hiroshima mon amour (*Hiroshima, mi amor*,
Alain Resnais, 1959)



ser mero espectador del creciente proceso de fragmentación del universo neoclásico y comienza a relacionarse de manera distinta con los resultados del mismo que el gesto vanguardista puede empezar a considerarse germen del posterior film-ensayo. Pero es obvio que los vanguardistas (con las excepciones de todos conocidas: por ejemplo, Eisenstein, si queremos considerarlo vanguardista) no estaban interesados en esta labor y, en general, dirigieron sus esfuerzos en la dirección contraria.

2. La insoportable levedad del film-ensayo

No puede ser fácil la definición del film-ensayo puesto que no es un género y por lo tanto carece de límites concretos, ni tampoco conviene considerarlo la culminación de ninguna línea de progreso estilístico, en cuyo caso sus características nos vendrían convenientemente dadas por el acarreo ético-estético propio de ese tipo de construcciones. Tampoco podemos entenderlo como un estilo, en el sentido de que suponga el empleo consciente de una serie de estrategias comunicativas con un fin preciso, definido de antemano. Ni se trata de pensar que el film-ensayo suponga la corroboración de algo que el mismo Welles parecía querer demostrar con *Fake*, a saber, "que el papel creador del cine no radica en la cámara, sino en la moviola"⁷ y que Godard —*le montage est tout*— confirmaría en su *Histoire(s) du Cinéma*. Si bien es verdad que el montaje constituye una fase fundamental de la confección de un film-ensayo, no es menos cierto que una de las características más importantes de este modo

7. E. RIAMBAU: *op. cit.*, pág. 108.



Muriel (Alain Resnais, 1963)

cinematográfico es visualizar una serie de estrategias comunicativas que no tan solo pueden ser previas al montaje, sino que incluso pueden no ser específicamente cinematográficas.

Por otro lado, el film-ensayo, además de no ser en sí mismo ni un género ni un estilo, tampoco puede decirse que sea un procedimiento destilado por algún género o estilo concretos, a modo de estructura narrativa prototípica. De la misma forma que encontramos films-ensayo que lo son en su totalidad y sin referencias externas importantes, como los de Welles, hay otros que se adscriben a un género o un subgénero para reflexionar sobre el mismo, como es el caso de *Looking for Richard* (Al Pacino, 1996) o de *Prospero's Book* (Peter Greenaway, 1991), que pueden considerarse variaciones del ciclo de films shakesperianos, aunque ambos son de muy distinta factura e intenciones⁸. Por otro lado, a veces, dentro de un film de ficción aparece un segmento ensayístico como ocurre en varias películas de Wenders⁹, o como se da en gran parte de la obra de Resnais, en la que el fenómeno se muestra en diversas variaciones: simbiosis entre narrativa y ensayo —*L'Année dernière à Marienbad* (*El año pasado en Marienbad*, 1961)—, inserción del modo ensayístico en el núcleo de la narrativa —*Mon Oncle d'Amérique* (*Mi tío de América*, 1980)—, correlación paralela entre el ensayo y la narración —*Hiroshima mon amour* (*Hiroshima, mi amor*, 1959)—, proyección sobre el sistema narrativo de una reflexión independiente que lo modifica (*Muriel*, 1963, o *Providence*, 1977), aunque en este último caso le habríamos dado prácticamente la vuelta a lo que supone el film-ensayo y, por lo tanto, difícilmen-

8. La mención a Greenaway debería dar paso, si hubiera espacio para ello, al establecimiento de una conexión crucial del film-ensayo con las modernas instalaciones, que forman parte tan trascendental de la producción artística del director británico y que tantas concomitancias tienen con el modo cinematográfico que nos ocupa.

9. Las reflexiones sobre el cine, la imagen y el sonido en *Lisbon Story* (1994) o ese momento en *Tokyo-Ga* (1985), (más un diario cinematográfico que un film-ensayo) en que se demuestra visualmente la construcción de la mirada de Ozu. Esta transformación de la dramaturgia no se produce por el simple paso a un modo reflexivo, sino por los cambios que esta reflexión producen en la imagen.

A la dcha. y en pág. siguiente: *Fake* (Fraude, Orson Welles, 1973)



te habría relaciones entre ambas categorías¹⁰. Nos encontramos en una situación parecida con alguno de los documentales de Chris Marker (*Sans Soleil*, 1982), que extraen su similitud con el film-ensayo del hecho de ser *films d'écriture* cuyo flujo de imágenes se amolda a la sinuosa disposición de una voz en *off* de carácter intensamente evocativo.

Podríamos decir que el concepto de film-ensayo se refiere a un determinado trabajo de reflexión cinematográfica y más específicamente de reflexión efectuada a través de las imágenes y el sonido. Puesto que este trabajo de reflexión se ejecuta primordialmente sobre la realidad (o sobre la ficción tratada como elemento real de conocimiento), también podemos afirmar que el film-ensayo está fuertemente emparentado con el documental, un género que podría ser asimismo considerado como una reflexión sobre la realidad, si bien gran parte de los documentalistas no estarían demasiado de acuerdo con ello. Pero esta semejanza, si existe, no supone más que un punto de partida para el film-ensayo, ya que una parte de la labor más característica de este se encamina precisamente a desconstruir (en un sentido amplio) los presupuestos en los que se basa el género documental. La reflexión fílmica que emprende el film-ensayo no es independiente del trabajo cinematográfico, sino que se produce primordialmente a través de los materiales sonoros y visuales, en cuya estructuración permanecen los trazos visibles del proceso de pensamiento. Pero el hecho de que el film-ensayo no rechace las tensiones que genera toda construcción de un significado, sino que las incorpore a su propia textura como elemento determinante de la mis-

10. En general, la obra de Resnais bordea el film-ensayo sin verdaderamente comprometerse con la modalidad. Algunas de sus películas tienen la particularidad de ofrecer, sin embargo, dos lecturas prácticamente independientes: una como narración anti-naturalista y otra como film-ensayo.

ma, no lo relaciona necesariamente con el documental autorreflexivo, como podría pensarse, puesto que en el seno del film-ensayo ni siquiera se plantea la posibilidad de un debate trascendental sobre el realismo, de la misma manera que en el terreno del ensayo literario no hay lugar para una normativa, discutida o no, sobre la conveniencia de una descripción naturalista del objeto de investigación¹¹. Para el cineasta que realiza un film-ensayo (o un ensayo fílmico), todas las técnicas cinematográficas constituyen herramientas de reflexión, pero no una reflexión que se encamina a “dirigir la atención del espectador hacia sus propios patrones”¹² o que pretende establecer “una ruptura entre una historia y su representación”¹³ con fines ideológicos, sino una reflexión que escoge su propio objeto e inventa sus propias reglas.

Otro elemento de distinción entre film-ensayo y el género documental radica en el hecho de que el film-ensayo no solo reflexiona mediante estrategias sonoro-visuales, sino que se hace constantemente consciente de las implicaciones comunicativo-epistemológicas de la puesta en práctica de esas estrategias. No se trata simplemente del proceso de autorreflexividad que los Monty Python ya se encargaron de reducir al absurdo en un hilarante programa de su *Monty Python Flying Circus*¹⁴. La reflexividad no es más que el mecanismo postrero del naturalismo cinematográfico, mientras que el film-ensayo se coloca en un espacio distinto en el que el naturalismo no tiene cabida más que como elemento comunicativo, siempre colocado entre paréntesis, como todos los demás. Es decir, el film-ensayo no es “auto-reflexivo” por un imperativo ético, sino porque su propio sistema de funcionamiento, por el que las estrategias empleadas en su construcción pasan a formar parte integrante de su espacio visual y auditivo, hace

11. Este sería precisamente el tema que transitaría subterráneamente por *El sol del membrillo* de Erice. Y Robbe-Grillet seguramente disientiría de esta afirmación tan absoluta. No quiero decir que no se pueda reflexionar sobre el realismo en un film-ensayo (puesto que la cuestión forma parte primordial de su planteamiento), sino que el modo se sitúa más allá del problema, tal como se ha venido planteando por la teoría cinematográfica: el film-ensayo, por definición, no puede ser “naturalista”.

12. BILL NICHOLS: *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 108.

13. ANDREW DUDLEY, citado en NICHOLS, *op. cit.*, pág. 303.

14. En él, aparece un grupo de exploradores avanzando por en medio de la selva hasta que algo les llama la atención. Se detienen a la vez que miran y señalan hacia la cámara. Un plano general nos muestra el motivo de su sorpresa: han descubierto al equipo de rodaje que estaba filmando su expedición. Los dos grupos se saludan y abrazan, hasta que en medio de las efusiones uno de ellos apunta de nuevo hacia la cámara reclamando la atención de todos los demás, operadores y exploradores conjuntamente. El motivo de la consiguiente sorpresa queda explicitado por un nuevo plano general que descubre otro equipo de cámara que está filmando a los dos grupos. Mientras los tres grupos repiten la operación de saludarse, de nuevo alguien... descubre que, obviamente, hay otra cámara que los está filmando.



que el cineasta sea constantemente consciente de los límites estético-ideológicos de su trabajo, que se le aparecen no como horizonte último de su proceder, sino como verdadera plataforma donde se desarrolla el mismo. Surge así un nuevo nivel de reflexión, superior a la reflexividad, en el que quedan inscritas, por activa o por pasiva, en negativo o en positivo, las huellas de aquellas tensiones que el propio trabajo de especulación produce durante su puesta en escena.

El film-ensayo se caracteriza también por instalarse en esa zona de indeterminación entre lo real y lo ficticio que tan prototípica es de los productos audiovisuales contemporáneos (aunque también se da en la literatura: no olvidemos la consolidación del “nuevo periodismo” de Tom Wolfe y de su reverso en obras de Capote, Mailer o DeLillo). Una vez más, nos encontramos con que el film-ensayo establece su diferencia en la capacidad por asumir estética y epistemológicamente lo que en otros productos no es más que juego, estrategia sensacionalista, estilo, moda o pura ingenuidad¹⁵. El film-ensayo no acude a la mezcla de realidad y ficción como recurso estilístico o expresivo, sino que está instalado en ella por su propia configuración. Esta ontología débil determina la factura íntima del film, algo que no siempre ocurre en otros productos de parecidas intenciones: una diferencia que acarrea importantes consecuencias. Puede que entre los espectadores de *Fake* haya incertidumbre sobre lo que es o no es real en algunos segmentos de la película, pero el film está constantemente refiriéndose a esa irresolución, así como a la duda en la que se debate el espectador. También es posible que, al final, este no haya llegado a ninguna conclusión definitiva sobre el tema planteado, pero lo que no podrá ignorar es que la película proponía una reflexión, por amplia y poco sistemática que fuera, sobre el asunto. Por el contrario, si como espectadores inadvertidos nos enfrentamos a los falsos documentales de, pongamos por caso, Christopher Rawlence (*Lost Celluloid* o *The Missing Reel*) nos encontraremos absolutamente desarmados ante los mismos: nada hay en ellos que nos advierta del engaño ni, lo que es más inquietante, nada que nos haga reflexionar sobre las consecuencias o características del mismo. No se trata de establecer valoraciones, sino simplemente de exponer diferencias, pero lo cierto es que, caigamos o no en la trampa que nos tiende José Luis Guerín en *Tren de sombras* (1997), al terminar su visionado, somos conscientes de que hemos podido pensar con él sobre la textura de la imagen cinematográfica, mientras que en algunos de los episodios de *Andalucía, un siglo de fascinación* (1996) de Patino, especialmente el primero en que se efectúa una falsa reconstrucción histórica sobre la incidencia de los socialistas utópicos en tierras andaluzas, se requiere del espectador un alto grado de cultura especializada, no ya para descifrar el enigma, sino incluso para darse cuenta de que existe. La diferencia está bien clara: Patino y Rawlence ejecutan un ejercicio último de realismo (de realismo cínico, podríamos decir), puesto que dejan a los espectadores

15. Los docudramas de la televisión norteamericana, surgidos al socaire de la emblemática *The thin Blue Line*, de Errol Morris (1988), están plagados de esta inconsciencia.

tan faltos de protección ante sus obras como se supone que lo estamos todos ante una realidad sin cualidades. Se trata, por descontado, de una opción con pretensiones críticas, pero es un camino diametralmente opuesto al del film-ensayo que el mismo Patino escogió, por ejemplo, en *La seducción del Caos* (1991).

3. Las dos caras de la didáctica

Hay en el film-ensayo una evidente vocación didáctica que no está presente en el resto de productos que también se refieren a las tensiones entre realidad y ficción, y cuya ausencia determina el escenario de los mismos, de igual manera que su presencia labra la textura de aquel. Pero la voluntad didáctica no es solo patrimonio del film-ensayo, sino que este la comparte con un importante sector del género documental y especialmente con aquellos proyectos que tienen una finalidad claramente educativa, de entre los que destacan los realizados por Rossellini en las postrimerías de su carrera.

Hay un momento, hacia finales de los años sesenta, en que las figuras de Orson Welles y Roberto Rossellini podrían colocarse espalda contra espalda para alegorizar, a la manera de una figura de Jano, las tensiones que se manifestaban en el cine contemporáneo. Por otro lado, desde el punto de vista biográfico, no es menos cierto que las carreras de ambos cineastas también se encontraban por esas fechas en un punto crítico, pues tanto uno como otro se habían desengañado de la corriente principal del cine y buscaban una alternativa a la misma que en ambos casos les llevaba hacia planteamientos didácticos. Puede que Ángel Quintana se precipite, sin embargo, al indicar que Rossellini fue el inventor del film-ensayo¹⁶, a pesar de que el uso que el director italiano hizo de los efectos ópticos en sus films didácticos para la televisión, así como el recurso a la multitextualidad en alguno de ellos, nos pueda hacer pensar lo contrario. Si es verdad, como dice Quintana, que “en *La edad de hierro* hay un propósito de construir un *collage* de imágenes para crear un distanciamiento del público (y que) también evidencia una clara voluntad de llegar al didactismo a partir del reciclaje de diferentes materiales”¹⁷, no tenemos más remedio que concluir que Rossellini no llevó el proyecto a sus últimas consecuencias, las que configuran el verdadero film-ensayo, como, por otro lado, era de es-



The Three Caballeros (Los tres caballeros, 1945)

16. ÁNGEL QUINTANA: **Roberto Rossellini, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 237.**

17. **Op. cit, pág. 236.**

perar, teniendo en cuenta los antecedentes estéticos e ideológicos del director. Quien, por el contrario, sí estaba en condiciones de entender el verdadero alcance de la propuesta y tenía la sensibilidad adecuada para conducirla a buen término era Orson Welles.

4. Una arquitectura de mundos posibles

A nadie se le ocurre situar a Orson Welles en el seno de la vanguardia, por mucho que alguna de sus realizaciones guarde una relación colateral con el estilo



The Three Caballeros (Los tres caballeros, 1945)

genérico de la misma. Precisamente porque no era un vanguardista, nos encontramos con que fueron sus programas radiofónicos, de indudable aliento popular, los que recogieron los desechos de la marea vanguardista y los llevaron a su verdadero nivel expresivo. Algo que corroboran los posteriores films-ensayo del director, en los que esta forma alcanza la madurez y a los que tampoco puede tildarse en absoluto de vanguardistas.

La característica principal de tales productos es la mezcla total de recursos comunicativos que, en última instancia, parece cristalizar en una emblemática confusión entre la realidad y la ficción que luego las particularidades del medio televisivo han puesto de manifiesto con todas sus consecuencias, tanto positivas como negativas. Esta especie de *Gesamtkunstwerk* (que en algunos casos como el del *Hitler* de Syberberg es claramente wagneriana) tiene su antídoto en el hecho de que permite que la multiplicidad de elementos en juego cree su propio espacio de representación, lo que los convierte en problemáticos. La proto-

tipica fragmentación del film-ensayo no es un fin en sí mismo como en la vanguardia, sino un punto de partida. En un caso es el síntoma de una crisis general de la representación, en el otro la toma de conciencia de la crisis y la elaboración de una nueva estética que más que superarla la asume en beneficio de una mayor capacidad creativa, epistemológica y comunicativa.

En este sentido, hay un ejemplo clarísimo y en gran medida inesperado por su origen. Me refiero a uno de los productos más olvidados de una factoría como la Disney que no acostumbra a olvidar absolutamente nada: *The Three Caballeros*, un film realizado en 1945 y patrocinado por la misma oficina de Inter-American Affairs coordinada por Nelson Rockefeller y promotora del desgraciado proyecto latinoamericano de Orson Welles. Algún día habrá que estudiar la



It's All True (Orson Welles 1941-42)

relación de esta oficina con determinado tipo de estética, habida cuenta de la similitud estructural que existe entre los varios productos que surgieron de su seno y que, en el caso que nos ocupa, tuvieron realizadores tan distintos como Disney y Welles¹⁸.

En un artículo de la *Partisan Review* de la primavera de 1945, se dice lo siguiente de la película de Disney:

Una vez que ha desatado las cintas del tercer paquete, el pato Donald se deja absorber por el vórtice caleidoscópico que las mismas forman... Se nos presenta una visión de pesadilla. A partir de este momento, el film es monstruoso, depravado, psicopatológicamente caótico y hace daño a los ojos. En el film se acumula la histeria¹⁹.

18. La película de Disney y la de Welles (*It's All True*, pero no olvidemos los programas de radio) se asemejan superficialmente en que proponen una visión caleidoscópica de la cultura latinoamericana. A un nivel más profundo podemos encontrar también similitudes temáticas. Pero lo que convierte a *The Three Caballeros* (*Los tres caballeros*) en un producto tan interesante es su compleja arquitectura en la que se mezcla realidad y ficción (emblemizadas en determinados momentos por la mezcla de fotografía y animación), en la que se juega con el documental y la reflexividad, en la que se ponen en juego distintos medios de representación cuyas fronteras epistemológicas proceden a visualizarse y en la que esta articulación y sus vínculos con el espectador están siendo constantemente desconstruidos hasta límites realmente inusitados.

19. Citado en el libro de MARC ELIOT: **Walt Disney, Hollywood Dark Prince, Nueva York, Carol Publishing Group, 1993, pág. 181.**

Este tipo de reacciones, cuya agresividad no acostumbra a relacionarse con los productos Disney, nos dan la medida de hasta qué punto puede provocar rechazo una estructura como la de *The Three Caballeros* cuando irrumpe en un panorama clásico, sin la coartada vanguardista. A la película, por otro lado, solo le falta una clara intencionalidad para convertirse en un genuino film-ensayo. Marc Eliot, en su antibiografía de Walt Disney, y abusando del concepto de autor, sitúa en el propio inconsciente de Disney (el personal, no el corporativo) el germen de la serie de pulsiones eróticas que recorren el film y cuya represión originaría, según Eliot, el tenso y, en gran medida histórico, entramado del mismo. Pero esta lectura es, de hecho, tan derogatoria como la efectuada por la *Partisan Review* y revela la misma incapacidad para reconocer las cualidades de un producto que tenía todo el futuro por delante (lo cual en 1993 es mucho más grave que en 1945).

Si revisamos de nuevo el célebre programa de radio *The War of the Worlds*, podremos observar que en 1938 Welles ya experimentaba con las posibilidades comunicativas de un montaje estructural complejo, a la vez que su catastrófico resultado nos prueba su tremenda eficacia persuasiva, al margen de las explicaciones que siempre se han dado al respecto. Una lectura escenográfica de esa adaptación de la novela de H. G. Wells muestra que su intrincada estructura se reparte en una serie de niveles o escenas que se superponen unas a otras, originando un verdadero laberinto sonoro: la programación de la emisora, el anuncio del programa *The Mercury Theater in the Air*, el prólogo evocativo de Welles, la irrupción engañosa de la primera diégesis de la historia presentada como continuidad radiofónica, la ruptura hacia una segunda y determinante diégesis camuflada como aporte documental y, en fin, la subsiguiente aparición de distintos espacios, todos ellos presididos por una tensión entre lo real y lo ficticio, mediante la que lo real adquiere la fuerza persuasiva de la ficción y lo ficticio el poder épico de lo real. Y esos espacios, esas estructura retóricas, esos mundos internamente tensionados por complejas relaciones, en lugar de irse anulando por una fuga diacrónica, se suman unos a otros en una poderosa arquitectura sincrónica, la interacción de cuyos elementos acabó provocando un verdadero estado alucinatorio en los oyentes, con los resultados de todos conocidos²⁰. Y esto, salvando las distancia de medios e intenciones, es algo parecido a lo que ocurre en *The Three Caballeros*, la obra de Disney, estrenada siete años más tarde y con el fracaso de *It's All True* de por medio. La diferencia estriba en que, mientras en el programa de radio no existe ninguna voluntad didáctica (aunque sí populista), en el film de Disney la dimensión didáctica se manifiesta claramente, quizá incluso sin el deseo expresado de sus autores: la puesta en escena de los intersticios de esa narración en particular, y de la narrativa cinematográfica en general, constituye en sí misma un ejercicio didáctico que incita inequívocamente a la reflexión (excepto en el caso de algunos críticos).

20. El resultado, "negativo", de este experimento, unido a muchas idioteces televisivas contemporáneas, en las que la mezcla entre realidad y ficción, se lleva a cabo con todo desparpajo, nos puede hacer pensar en una inevitable lectura pesimista de la estrategia, pero el juicio sería precipitado, puesto que la inmersión del lector en el relato es la meta de toda ficción que no se considere brechtiana (o eisensteiniana: aunque en ambos casos habría que ir pensando en una "identificación" o "inmersión" de tipo intelectual). De todas formas, haría falta mucho más espacio para poder matizar todos estos conceptos y colocarlos en su contexto.



The Mercury Theater in the Air (1938)

Para comprender hasta qué punto este trabajo de arquitectura fílmica que ejecuta el film-ensayo no es específicamente vanguardista (los productos concretos, ya lo hemos visto, no se inscriben en ninguna corriente de este tipo), sino que supone, por el contrario, el aprovechamiento de zonas de comunicación y representación tradicionalmente marginadas tanto en el cine como en otros medios, deberíamos rastrear su manifestación en ámbitos distintos, con el fin de detectar sus particularidades expresivas, antes de que asuman una condición de privilegio en el propio film-ensayo y puedan confundirse fácilmente por ello con otros mecanismos que adquieren en él parecida visibilidad.

Recordaré simplemente que Milan Kundera, por citar uno de los pocos autores verdaderamente sensibles al fenómeno, nos informa en sus ensayos del gusto por una construcción polifónica (no estrictamente en el sentido de Bajtin, del que hablaré luego) que estructura sus propios relatos²¹ y que, según él, distingue a un determinado tipo de autor; *escritores araña* los denomina, que no consideran “la composición (la organización arquitectónica del conjunto) como una matriz preexistente, prestada al autor para que él la rellene con su invención (si no que) la composición debe ser en sí misma una invención, una invención que compromete toda la originalidad del autor”²². El mismo Kundera se refiere en este sentido a Hermann Broch y sus ejercicios de intertextualidad, ejecutados especialmente en la tercera parte de *Los sonámbulos*. La lista, sobre todo si nos sumergiéramos en la denominada literatura postmoderna (en un amplio espectro que fuera de Nabokov a Perec), sería interminable, pero es mucho mejor ir en busca de estas construcciones allí donde su condición aún no está asumida y conserva por ello toda su frescura comunicativa.

21. MILAN KUNDERA: *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1987.

22. MILAN KUNDERA: *Testamentos traicionados*, Barcelona, Tusquets Editores, 1994, pág. 185.

23. MICHEL FOUCAULT: “Sans titre” en *Dits et Ecrits, tomo I (1954-1969)*, París, Gallimard, 1994, págs. 293-337.

24. Este atisbar del lector “por encima del hombro” de un personaje, esta visión constantemente desplazada, supone un claro antecedente de la que luego se convertirá en estructura retórica de tipo hegemónico en el ámbito del cine clásico: la disposición “plano-contraplano”. Esta figura es, por otro lado, más crucial incluso que el tantas veces ensalzado primer plano, ya que permite, quizá no tanto “suturar” el texto, como quería Benveniste, sino extraerlo de su inmediatez textualidad, a través de cimentar una visión alucinatoria, instalada entre dos miradas objetivas. Qué duda cabe de que esta visión vicaria fue desarrollada también a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX por la naciente novela detectivesca, como ya he expuesto en otro lugar (*Elogio de la Paranoia, Fundación Kutxa, 1997*)

25. FOUCAULT, en su artículo, propone un esquema ligeramente distinto para visualizar la misma fenomenología.

26. Si comparamos ambos diagramas con la complejidad intertextual que se desprende del visionado de los primeros minutos de, por ejemplo, *Zelig* de Woody Allen (todo y su básica distribución lineal), nos daremos cuenta de la características del fenómeno que se pretende delimitar. Ahora bien, el producto que sigue llevándose la palma en este sentido es *The Three Caballeros*: constituiría una tarea verdaderamente intrincada establecer un mapa de los “mundos posibles”

5. La escenificación de la mirada

Foucault en un artículo sobre la obra de Flaubert, “La tentation de Saint Antoine”²³, nos informa, por ejemplo, de una estructura utilizada por el novelista, cuya fenomenología es muy similar a la que estamos tratando, a la vez que nos propone una “visualización” de las estrategias narrativas que, como comprobaremos, tiene amplias consecuencias para nuestra investigación. La obra surge de una indeterminación formal entre el género novelístico y el dramático, a partir de la que el autor describe un paisaje parecido a un escenario teatral. Sobre esa escena de indecisa materialidad van apareciendo una serie de personajes, reales, evocados y claramente imaginarios, cada uno de los cuales destila sus propias visiones que así se despliegan sucesivamente ante los ojos del lector, cada una de ellas emanando del espacio visual propuesto por la anterior. Esta peculiar arquitectura no se produce como un espectáculo total, sino que, según indica Foucault, se articula a través de una serie de miradas que, dispuestas como peldaños de una escalera, impelen al lector hacia renovadas visualizaciones²⁴. La estructura puede visualizarse mediante el esquema que vemos en la Figura 1²⁵. Comparemos este diagrama con el que representa la estructura de la primera parte del programa de radio de Orson Welles sobre *The War of the Worlds* que se muestra en la Figura 2²⁶. Ambos constituyen, uno desde su oralidad manifiesta, el otro a partir una indeterminación textual que parece anunciar desde la novela la próxima aparición del discurso cinematográfico, la manifestación concluyente de un determinado espacio arquitectónico que se aposenta sobre el evanescente flujo temporal de la narración.

No sabemos, ni importa, si Welles había leído o no la *Tentación de San Antonio* de Flaubert, pero de lo que sí podemos estar seguros es de que conocía perfectamente *Dracula* de Bram Stoker (1897), puesto que efectuó una adaptación radiofónica de la novela en 1938, para *The Mercury Theater in the Air*. Como es sabido, la narración del novelista irlandés está formada por un impresionante conglomerado de textos de distinta índole, desde diarios personales a cartas, pasando por telegramas y noticias en los periódicos, que indudablemente proponen una determinada arquitectura textual que solo se diferencia de las citadas en que su multitextualidad no adopta, como en ellas, una disposición *en abîme*, ya que se apoya más en la sucesión de elementos que en su superposición. En la obra de Stoker la estructura aparece en la superficie, sin ninguna capa destinada a cubrir sus articulaciones como pretende la construcción “perspectivista” de los otros dos ejemplos. Por lo tanto, es necesario resaltar el hecho de que en *Dracula* apunta una voluntad fragmentadora, de *collage* textual, que se parece más a lo que luego adoptarán las correspondientes vanguardias, mientras que en los otros dos casos, por muy fragmentarias que sean sus estructuras, hay en ellas la pretensión de conservar un viso de naturalismo espacial, del que proviene quizá su gran poder de

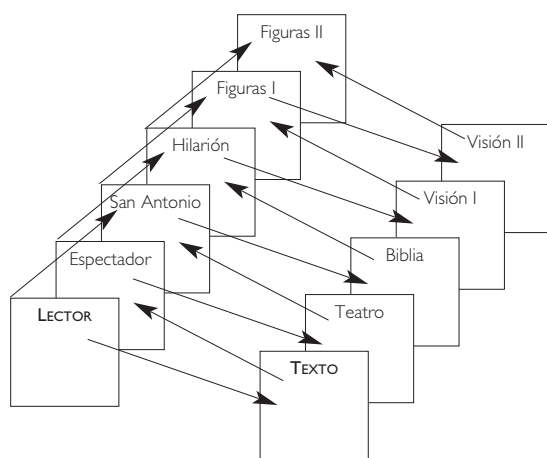


Figura 1

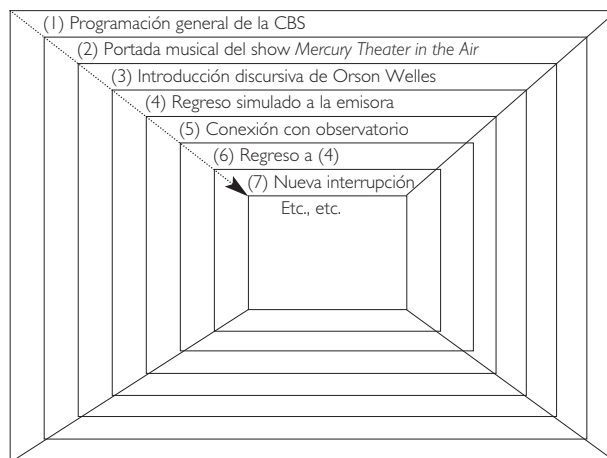


Figura 2

seducció, especialment en el programa de ràdio de Welles. De tots modes, hem de tenir present que aquesta oposició entre dues dramaturgies distintes, identificació i distanciament, tan cara a l'estètica modernista, es resol mitjançant una original síntesi en els films-ensayo, a partir d'Orson Welles. En el film-ensayo nos encontramos pues con la fragmentación y su visibilidad, pero también con un ámbito naturalista que las engloba y que, a pesar de ser constantemente cuestionado, permite la identificación del espectador.

6. La dramaturgia del ensayo

A pesar de que la Real Academia insiste en que la diferencia entre un tratado y un ensayo reside más que nada en la diferente extensión de ambos, lo que le permite al primero convertirse en la visión completa y definitiva de determinada materia, lo cierto es que hay elementos más importantes que los distinguen y que se basan no tanto en la extensión como en la búsqueda de lo completo y definitivo. La sensibilidad contemporánea nos advierte de que mientras la validez de un tratado o un manual empieza a pervertirse en el mismo instante en que su autor lo da por terminado, un ensayo constituye, de hecho, el inicio de una especulación lanzada hacia el futuro que lo mantiene perennemente vivo. La misma ambigüedad e indeterminación, la misma falta de rigor estructural que el tratadista considera el mayor de los pecados, alimenta la dinámica de un ejercicio ensayístico siempre dispuesto a desdoblarse en nuevas alternativas, invirtiendo claramente así el procedimiento de la dialéctica clásica que prefiere la clausura de la síntesis al espacio perplejo que se despliega entre la tesis y su antítesis.

Veamos cómo procede el ensayo literario a construir, a disponer, a presentar, a dramatizar, en suma, su significado. Para ello escogimos a un autor como Bor-

que componen la película y su intercomunicación: lo verdaderamente significativo es que, a pesar de su complejidad, el resultado es perfectamente coherente.



Filming Othello (Orson Welles, 1978)

ges que es conocido precisamente por la mezcla de realidad y ficción que articula tanto sus ensayos como sus relatos, y que se distingue también por un estilo que podríamos tildar de retóricamente didáctico. Pero en lugar de acudir a sus obras mayores, donde este juego es obvio y forma parte de su intencionalidad estética, examinemos un producto menor, en el que supuestamente la voluntad estilística apenas si debe estar sugerida: el prólogo a un libro ajeno. La cita es necesariamente extensa:

Hace más de medio siglo un joven entrerriano, que venía todos los domingos a nuestra casa, nos recitó en el escritorio, bajo los azulados globos de gas, una tirada acaso interminable y ciertamente incomprendible de versos. Aquel amigo de mis padres era poeta y el tema que solía favorecer era la gente pobre del barrio, pero el poema que nos dio esa noche no era obra suya y de algún modo parecía abarcar el universo entero. No me sorprendería que las circunstancias que he enumerado fueran erróneas; el domingo era acaso un sábado y la luz eléctrica había sucedido ya al gas. De lo que estoy seguro es de la brusca revelación que esos versos me depararon. Hasta esa noche el lenguaje no había sido otra cosa para mí que un medio de comunicación, un mecanismo cotidiano de signos; los versos de Alfafuerte que Evaristo Carriego nos recitó me revelaron que podía ser también una música, una pasión, un sueño. Housman ha escrito que la poesía es algo que sentimos físicamente, con la carne y la sangre; debo a Alfafuerte mi primera experiencia de esta curiosa fiebre mágica. Otros poetas y otras lenguas lo oscurecieron o lo desdibujaron después; Hugo fue borrado por Whitman y Lillencron por Yeats, pero yo he recordado a Alfafuerte a orillas del Guadalquivir o del Ródano²⁷.

Si nos planteamos el provechoso ejercicio de dramatizar el texto, podremos visualizar los vaivenes del pensamiento, las tensiones a través de las que se organiza, siempre por debajo de la pátina de un engañoso naturalismo (naturalismo que forma parte en este caso, como en tantos otros, de la estrategia borgiana). El escritor divaga, pero la divagación no es fruto de una inconsistencia lógica o de una falta de disciplina, sino que pone de manifiesto una lógica interna, subjetiva, que solo a través de un gran rigor expositivo es capaz de convertirse en representación de una fenomenología compleja.

La frase inicial de Borges, “Hace más de medio siglo un joven entrerriano, que venía todos los domingos a nuestra casa, nos recitó en el escritorio, bajo los azulados globos de gas...”, corresponde a un falso inicio, al establecimiento de una escena naturalista, de tipo íntimo en la que, al igual que el escenario propuesto por Flaubert en *La tentation de San Antoine*, se desarrollarán los hechos que acabarán por poner en entredicho la propia textura del espacio naturalista que los alberga. Curiosamente, también en este caso como en el de Flaubert, la escena se irá llenando más de alegorías que de personas de carne y hueso, puesto que,

27. JORGE LUIS BORGES: “Prosa y poesía de Alfafuerte” en *Obras completas IV*, Barcelona Emecé Editores, 1996, pág. 15.

al fin y al cabo, no se trata de otra cosa que de una puesta en escena de determinadas ideas. Entre este inicio espurio y el que podría considerarse como verdadero, en el segundo párrafo del escrito, van apareciendo una serie de propuestas que pertenecen claramente a mundos diversos, cuyo registro comprende desde un comentario sobre la fragilidad de la memoria a la referencia a otros poetas, alguno de ellos, como Evaristo Carriego, desvelado elípticamente de forma sorpresiva a mitad de la sesión: aquel joven entrerriano que... al que quizá los lectores habíamos confundido con el personaje objeto del escrito, es decir, Almafuerte, es en realidad Evaristo Carriego recitando los versos de Almafuerte. Esos mundos, que se deslizan fácilmente de la realidad a la ficción, de la memoria subjetiva a la crónica objetiva, adquieren súbita presencia e importancia al ponerse en contacto unos con otros: la figura de Almafuerte a través de la de Evaristo Carriego (y viceversa), la fragilidad de la memoria en contacto con la poderosa evocación de un ambiente (biográficamente cierto o verosímil), la poesía universal repentinamente convocada a la luz de un particular descubrimiento poético, etc. Las generalidades, como en el cine, quedan visualizadas por casos concretos.

El lector, inmerso en el hipnótico mundo de Borges, apenas si se da cuenta de que está siendo zarandeado de un lado a otro, de que se halla en medio de un agitado melodrama de ideas cuyo interés no reside tanto en lo que se dice (que colocado linealmente sería bastante simple), sino en la construcción de un espacio relacional mediante los fragmentos resultantes de un mundo en constante disgregación.

Sin embargo, para cuando la primera secuencia de *Fake* ha concluido, Orson Welles ha conseguido que Borges parezca un escritor minimalista. El primer escenario del film surge prácticamente de la voz de Orson Welles, que resuena en ese expectante vacío que nuestra mirada puesta en una pantalla en negro ha creado. Welles quiere convertirse así, una vez más, en el típico narrador-demiurgo, pero no debemos olvidar que su voz aparece ante nuestra mirada, la cual adquiere así un poder verdaderamente generador y convierte la voz de Welles en una voz *visible*, inmediatamente materializada en un mundo concreto: la *gare d'Austerlitz*. Este procedimiento no hace más que objetivar un recurso que en la literatura es constante, pero que no se detecta fácilmente: en el libro de Flaubert, por ejemplo, el escenario surge efectivamente de la voz (escrita, materializada) del autor; pero este nunca se hace presente. Orson Welles y Borges (en el ejemplo citado), por el contrario, sí se personan en la narración (Borges con su referencia al mundo personal, Welles con su propia figura, desdoblándose así en una imagen del autor creada por el propio autor). La estación de Austerlitz es, pues, el primer escenario y en el mismo se establecen inmediatamente tres perspectivas, tres espacios, tres mundos: Orson Welles con su discurso-actuación mágica, Reichenbach con su grupo de cineastas, supuestamente filmando la escena, y Oja

Filming Othello (Orson Welles, 1978)



Fake (Fraude, Orson Welles, 1973)

Kodar en el tren a punto de partir (existe un cuarto grupo, configurado por espectadores anónimos, que se introduce momentáneamente en la disposición, originando un elemento más en el caleidoscopio). La actuación mágica se manifiesta, a su vez, a tres niveles: uno, histórico, a través de la referencia a Houdini; el otro, práctico: los juegos de manos de Welles —que a su vez son de dos tipos: “reales” y trucados mediante el montaje; y finalmente la representación del propio espectador en la figura del niño (el espectador ve, por lo tanto, a la vez desde fuera y desde dentro de la diégesis, y, una vez está dentro, la mirada en picado de Welles pasa a dominarle). Por otro lado, la presencia del grupo de rodaje de Reichenbach, además de introducir el tema del documental rodado por él y cuyo re-montaje configurará el núcleo central del film de Welles, coloca todo el entramado en una absurda situación *en abîme* como la del programa de los Monty Python antes mencionado.

Resulta inútil seguir enumerando disposiciones, niveles, textos, relaciones: creo que la complejidad queda demostrada, a pesar de que este intento no ha hecho más que exponer la superficie de la estructura, y aún así precariamente. El ensayo fílmico se caracteriza por una puesta en visión de los elementos que configuran la elaboración discursiva de todo ensayo. En otros films-ensayo, como por ejemplo en algunos segmentos del monumental *Hitler* (1977) de Syberberg, la puesta en visión, en lugar de configurar su propio espacio relacional (el mundo araña del que hablaba Kundera), se produce en el espacio clásico de una escena: multitud de objetos heterogéneos se reparten indiscriminadamente alrededor de alguno de los narradores

o establecen ellos mismos una exposición, una visualización de la memoria. En ambas modalidades la polifonía es evidente, pero ello no debería llevarnos a saltar precipitadamente a los brazos de Bajtin, por lo menos no sin antes constatar que en el cine el fundamento es la imagen y por lo tanto la pluralidad de los mundos y sus consciencias se resuelve en miradas, en puntos de vista que dialogan entre sí. Ahora bien, para entender estos mecanismos es necesario que nos desliguemos del concepto clásico de punto de vista que en el cine se acostumbra a adjudicar a algún personaje o al narrador. Las miradas cinematográficas pueden ser perfectamente autónomas, el despojo último de una voluntad ausente, una retórica flotante que solo adquiere significación en el marco de una determinada estructura relacional: miradas-metáfora y por lo tanto miradas-pensamiento. Una de las originalidades del film-ensayo es precisamente poner de relieve las trampas que supone la habitual antropomorfización del plano cinematográfico, no tanto desposeyéndolo de la carga perspectivista (y por lo tanto espectral) que le acompaña, cuanto haciendo visible la mirada que conlleva y llevándola a las últimas consecuencias: así, el plano, en lugar de estar configurado por una estructura ideal externa que mezcla la mirada del espectador y del personaje, se materializa en una tensión dentro de la estructura fílmica y esta tensión, al hacerse visible, pone de manifiesto la dicotomía inicial entre espectador y personaje: el plano se convierte en objetivo por la suma de una serie de subjetividades. Es solo de esta manera como las verdaderas dimensiones de un universo relativo se ponen de manifiesto: cuando los distintos puntos de vista se confrontan sincrónicamente unos a otros, en lugar de permitir que la sucesión diacrónica vaya eliminando sucesivamente sus tensiones, dejando siempre visible una sola de las alternativas que eclipsa, en un continuo y opaco presente, todas las demás. Bajtin consideraba que la diacronía debía venir a confirmar la sincronía, algo que lleva a cabo el film-ensayo, contrariamente a las operaciones del cine clásico, cuya implacable sucesión de acontecimientos escamotea continuamente las íntimas estrategias del que está formado ○

The Essay-film: Teaching as Subversive Activity

abstract

The film-essay is a cinematographic mode put together by Orson Welles as a continuation of his radio experiments. It constitutes the perfect demonstration that movies, far from being the instrument of a mimetic function, both proverbial and reductionist, are on the contrary a complex activity in which images can reach the same expressive quality as literature. A comparative and transdisciplinary reading of film, literature, and radio, enables us to discover new meaningful spaces common to them all.