

Imágenes de archivo, *found footage* y Cine ensayo: espectros del pasado entre la dispersión y el retorno.

Lic. Ma. Florencia Llarrull
LabTIS (Universidad Nacional de Río Negro) – Argentina

I

Según señala Nicolas Bourriaud en *La exforma* (2015: 7), «tiempo atrás, las cosas y los fenómenos nos rodeaban; hoy parecen amenazarnos bajo la forma espectral de desechos que nunca acaban de desvanecerse o que persisten después de su evaporación». El autor es implacable al momento de definir uno de los rasgos de nuestras culturas globalizadas a inicios de siglo XXI: vivimos en pleno exceso. Recuerda que nuestra época es también la del residuo energético, la de la toxicidad durable de los residuos nucleares, la de los desperdicios industriales tanto en la atmósfera como en los mares y ríos por doquier (2015: 7). Si el fondo sobre el que contrastan los diversos destinos culturales y políticos de los hábitos e ideas construidas y sostenidas durante el siglo XX, fue y es la posibilidad siempre latente de inminentes conflictos bélicos-nucleares, se reflexiona sobre el Cine ensayo en tanto espacio vigente de ejercicio crítico. Se definirá como una posible contestación, de carácter documental, ante la aceleración de los procesos históricos y la fragmentación de las memorias compartidas dada la especial atención que se hace sobre la deriva y la dispersión de ciertos registros y documentos fotográficos y filmográficos que retornan como espectros del pasado.

En esa proliferación de una cultura del exceso acrecentada hacia fines de siglo XX y consolidada en el siglo XXI, la producción técnica de imágenes visuales no quedó excluida de dicha deriva. Por el contrario, desde el punto de inflexión en que la obra de arte dejó de ser una pieza o imagen única (Benjamin, 1935), la reproducción múltiple de las imágenes no solo adquirió un lugar prioritario en la documentación de la historia, sino que hace que sea innegable la importancia de lo visual y de la visualidad –de la elaboración y de la circulación de imágenes en general– en la memoria global del siglo pasado y del presente. En este mismo sentido, si se reconoce que las imágenes se han vuelto vehículos predominantes en la circulación de conocimiento y en la configuración de las relaciones de poder en las sociedades de la información contemporáneas, es necesario identificar que tal proceso ha limitado nuestra capacidad de interpretación y de análisis. Urge pensar qué hace de nosotros, y con nosotros y el mundo, la disponibilidad técnica sin ejercicio de sentido crítico. A su vez, es inaplazable la pregunta por cómo sostenemos y revalidamos horizontes de espera donde proyectar y sostener nuevos futuros deseables.

Se considera, entonces, que la reutilización de materiales de archivo y de *found footage*, es una de las maneras privilegiadas en torno a la cual el Cine ensayo aborda los restos, los espectros del pasado codificados en imágenes tanto fotográficas como filmográficas, y cuya eventual designación como residuos en el contexto de otras imágenes llevaron a su eventual deterioro, dispersión y olvido. Es posible convenir en que un resto es aquello que adquiere cualidad de desechable para y en una sociedad, luego de haber sido consumido o trabajado. Por lo expuesto, se propone validar un estatuto estético, pero también, ético y político en la reutilización de materiales de archivo, de imágenes recicladas, y de *found footage*, en tanto operaciones artísticas distinguibles y privilegiadas en producciones audiovisuales de carácter ensayístico. Cabe señalar que bajo la noción de *found footage* se designa al material audiovisual encontrado y presentado fuera de su contexto original; a su vez, designa a la misma técnica de apropiación de materiales audiovisuales desechados. A propósito de este peculiar tratamiento estético sobre los restos, estas prácticas habilitan una singular manera de vincular tiempos históricos. El anclaje documental de las imágenes no solo preserva el contenido iconográfico donde asentar un saber transmitido al que habrá que contextualizar, sino que, a la par, hará necesario arriesgar siempre una pregunta por la humanidad del hombre.

Aún en esas operaciones estéticas que privilegian la factura material de los documentos y los resguarda de su pérdida y dispersión definitiva, el gesto todavía habilita otra pregunta: ¿qué se desecha de esas imágenes cuando se acoplan en un filme ensayístico aún si es bajo cualidades experimentales? Quizá otra pregunta necesaria sea, incluso, cuáles son las marcas que se dejan recíprocamente, a saber, entre lo específico de cada medio –fotográfico y cinematográfico– y la subjetividad pensante que reúne y presenta. Por un lado, se valida un estatuto estético, ético y político en la reutilización de materiales de archivo y de *found footage*; por otro lado, y tal como se verá más adelante, Jaimie Baron (2012) señala que estas operaciones estéticas también comportan un nuevo estatuto de recepción para las mismas imágenes. Vale recordar que las imágenes fotográficas y filmográficas recuperadas en un filme ensayístico no son un producto del movimiento que las extiende en el tiempo, sino que es el propio tiempo una fabricación que surge de las mismas. Se habla, de esta manera, de un tiempo visualizado y manifiesto, cuya materialidad –la de un resto, en su condición de espectro que retorna según sea la modalidad de presentación como imagen fija o fotograma– impregna todo lo visible y lo emociona. En palabras de Josep M. Català (2015: 211), una materialidad que «lo instala [al tiempo] a través de la emoción en nuestro imaginario». A continuación, se presenta una breve revisión histórico-crítica sobre el Cine ensayo, donde

estas prácticas se distinguen especialmente. A tales fines, se identifican algunas de las características específicas del Cine ensayo para anclar por qué dichas prácticas contribuyen a la búsqueda de posibilidades disruptivas en su forma-pensamiento cuando se propone reflexionar sobre ciertos restos documentales en su afán por indagar sobre las memorias individuales y colectivas en el tratamiento discursivo del tiempo. Así, se desprende una reflexión que contextualiza dichas prácticas de reutilización de imágenes de archivo y de *found footage* desde una perspectiva crítica en relación con tres ensayos audiovisuales, cuyas producciones son distantes en el tiempo entre sí, y a los que se hará espacial mención en las páginas que siguen.

II

El trabajo inscribe su reflexión en el marco general de la tendencia contemporánea de la práctica del montaje¹ –y remontaje– referida a la reutilización de materiales de archivo, de imágenes recicladas, y de *found footage*. La atención se dirige al trabajo de realizadores con material visual y audiovisual preexistente –de origen variado– y presentado, con posterioridad, fuera de su contexto original: imágenes archivadas, dispersas, perdidas y descartadas son revalorizadas en sus formas al conservar su valor documental. Sin embargo, no necesariamente preservan su sentido original, sino que, por el contrario, lo tensionan. El tópico de estudio responde al incremento en el interés tanto de la reflexión académica, como de diversas prácticas culturales², por ciertas fórmulas del cine de no-ficción que se alejan – cuestionándolos, aunque no despegándose del todo– de los presupuestos del documental clásico. Así, se propone aquí articular reflexiones sobre dicha tendencia al ámbito específico del Cine ensayo, término cuyo continuo uso en el campo de los estudios cinematográficos suele agrupar el trabajo de cineastas tales como Agnès Varda, Chris Marker, Harun Farocki, entre otros. De esta manera, se profundiza en el conocimiento sobre una modalidad audiovisual que se distingue como vehículo privilegiado de carácter documental, para indagar en la memoria subjetiva y la representación histórica. Reconocemos su relevancia en la cultura contemporánea al emprender la necesaria tarea global de repensar el mundo en un contexto cuyo carácter pragmático desiste de destinar un tiempo al proceso de recordar y de reflexionar, ante el renovado horizonte de la imagen-espectáculo.

¹ En el orden cronológico del desarrollo técnico audiovisual, la palabra montaje fue paulatinamente sustituida por la de edición en video, dado el pasaje de los medios analógicos a los digitales.

² Se ha convertido en un fenómeno cada vez más presente en la práctica audiovisual tanto documental como experimental de nuestro tiempo. Sin embargo, interesa aquí precisar que las prácticas y tareas que privilegian el trabajo con este tipo de imágenes se sustentan tanto en el trabajo de filmotecas y de archivos por preservar y difundir los patrimonios audiovisuales, como por la labor académica o museística por estudiar los archivos y su reutilización en el ámbito cinematográfico moderno y contemporáneo.

El término Cine ensayo fue inicialmente utilizado por Hans Richter hacia 1940, pero fue en torno al reconocido filme *Lettre de Sibirie* (1957) de Chris Marker cuando André Bazin readaptó la expresión «un punto de vista documentado» del realizador vanguardista Jean Vigo³, para definir la originalidad de la película de Marker en términos de «un ensayo documentado por el filme». Por aquel entonces, el filme de Marker presentaba una correspondencia filmada desde una tierra lejana, Siberia. Una rigurosa reflexión promovida, en parte, por planos próximos a las ondulaciones de la superficie del Río Lena, sugerían las incipientes corrientes subterráneas del pensamiento de un autor prolífico. Existen divergencias a la hora de rastrear la paulatina conformación de una modalidad ensayística en el cine. A la misma se la suele enmarcar dentro de un paulatino giro subjetivo experimentado por el documental moderno desde las últimas décadas del siglo XX. Sin embargo, las distinciones de incipientes rasgos ensayísticos en filmes se remontan hacia la década de 1920. Entre las lecturas tentativas a propósito del origen, de su consolidación como forma audiovisual y de las proyecciones del Cine ensayo hasta nuestros días, se acuerda con Antonio Weinrichter (2007: 13) cuando señala como requisito ineludible el de proponerse como una reflexión sobre el mundo histórico, que crea y ofrece su forma en el transcurso de conversar y exponer su propio objeto:

Es la forma la que engendra el tema, que sólo existe en los confines del propio film-ensayo, y por una sola vez. Es por eso por lo que puede hablarse de una 'forma que piensa', por utilizar la expresión popularizada por Jean-Luc Godard en el capítulo '3A' de sus *Histoire(s) du cinéma* (2007: 14).

La modalidad ensayística en el cine fue definida hacia 1989 por una de las voces más autorizadas en el tema (Rascaroli, 2009: 22). A saber, es la voz y la mirada de Jean-Luc Godard en *Histoire(s) du cinema* (1988-1998), cuando sugiere que el cine es «una forma que piensa» tanto como «un pensamiento que da forma». La expresión alude a que el cine, al definirse en su continuidad de imágenes, construye formas mediante el montaje, modula cada imagen con las que la anteceden y la siguen. Reclama, en cada caso, un determinado grado de atención y participación. Sin embargo, el filme de Godard elude una definición fácil ante el colosal proyecto de hacer una historia del cine interpretada por el cine: imágenes restantes solo viables ya que existe un resto en las imágenes: un homenaje, un testimonio y una crítica. Se recuperan imágenes y archivos dispersados, dañados, abandonados, en parte, por falta de espacio o por falta de cualidades suficientes para que su preservación y conservación sea justificada. Al no reconocerse o estimarse los sentidos documentados, se prescinde de los mismos. En otros casos, su dispersión y destrucción es explícitamente buscada.

³ Expresión que utiliza Jean Vigo para nombrar a su filme *À propos de Nice* (1930).

Si el documental, en su acepción clásica, se negaba a sí mismo la posibilidad de adquirir las herramientas necesarias para traspasar la superficie de la realidad a la que mitificaba (Català, 2005: 117), el ensayo audiovisual ya no se limita al seguimiento de una realidad preexistente. Por el contrario, y entre otro de sus requisitos, se encuentra que privilegia la presencia de una subjetividad pensante cuyo discurso argumentativo es de carácter fragmentado, tentativo, no lineal, resistente a la clausura. A su vez, emplea una mezcla de materiales y recursos heterogéneos⁴ en tanto idea los medios para dar cuenta de su objeto. Por lo cual, expresa en su superficie todas las tensiones formales, narrativas y epistemológicas que tal ensamble supone y que corresponden a la propia estructura compleja del suceso al que refieren.

El Cine ensayo excede su genealogía estrictamente cinematográfica al inscribirse dentro de la vasta tradición del ensayo literario y filosófico. Cabe destacar que fue Montaigne quien estableció el concepto en sus *Essais* ([1580] 2011), escritos hace más de cuatro siglos, y que con su opinión declaraba: «la medida de mi visión, no la medida de las cosas». Así, se iniciaba el curso de un camino de búsqueda intelectual que expone la especulación durante su génesis. David Montero (2006: 3), quien reflexiona sobre el ensayo cinematográfico con el objetivo de acercarlo a sus raíces literarias y filosóficas, recuerda que György Lukács definió al ensayo como «un ejercicio de anarquía, la negación de la forma para que una inteligencia que se cree soberana pueda tener el camino libre para experimentar con posibilidades de todo tipo». Así, es posible aproximar que, en el marco de su devenir histórico a lo largo del siglo XX, las búsquedas en el ámbito cinematográfico advirtieron paulatinamente una forma adecuada donde exponer su heterogeneidad y su apertura formal, dadas las potencialidades del montaje cinematográfico. Según reconoce Josep M. Català en «Film-ensayo y vanguardia» (2005: 127), en la forma del film-ensayo no solo se reúne el documental y la vanguardia, sino también aspectos del cine de ficción. Así se superan las aristas tanto estéticas como epistemológicas que cada modalidad discursiva expone a las demás y se consolida un terreno propicio donde afluyen todas las tendencias y recursos del medio para resolver las contradicciones aquilatadas, tanto al interior de cada una de estas modalidades como en su relación con las demás. Según el autor, una vez desacralizados los espacios y las competencias relativas a cada modalidad, el ensayo audiovisual puede surgir como constatación del poder de la imagen:

Este poder de la imagen [...], finalmente instaurado como herramienta filmica, constituye la

⁴ Se distingue el uso equívoco de imágenes objetivas para establecer un discurso subjetivo, el uso alegórico del material de archivo, la dialéctica de materiales heterogéneos (Corrigan, 2011; Rascaroli, 2009)

superación definitiva de la imagen-objeto originaria y, por lo tanto, la superación de su contrapartida idealista, el mito de la imagen como huella de lo real. Un mito que conducía a un planteamiento para el que la mente y la realidad son dos elementos básicamente pasivos, dispuestos a dejarse modificar, pero sin ser ellos mismos agentes de ninguna acción modificadora (2005: 127).

Dentro del corpus audiovisual referido al Cine ensayo, se reconocen filmes que hacen y proponen un uso de materiales de archivo y de *found footage* que difiere de su utilización más común y extensa, es decir, la de ilustrar⁵ un contenido sea este tanto un evento histórico o una práctica cultural asociada a cierta época. A su vez, es posible distinguir ensayos audiovisuales que están compuestos exclusivamente de este tipo de materiales, como así también, pueden ser puestos en relación con material propio de autor, muchas veces para anclar, contextualmente, una correspondencia visual a un argumento o una digresión. Sin embargo, en tanto reapropiación, se tensionan sus posibles sentidos y se exploran las capacidades expresivas del material, al no provenir del mismo espacio, ni del mismo tiempo histórico. En lo sucesivo, queda pendiente comprender qué palabra sabrá acompañar este nuevo orden de visibilidad que expande el valor documental asociado a las imágenes de archivo, al mismo tiempo que se erige como método de preservación de esas mismas imágenes excedentes del devenir histórico. Los ensayos sobre los cuales se hará mención, a continuación, se inscriben en el marco general de la mencionada tendencia contemporánea de la práctica de remontaje de materiales de archivo. Las imágenes adquieren nuevos valores estéticos: por un lado, una duración deseada se ve relocalizada en relación con la duración original de las imágenes; por otro lado, la clasificación de los tipos de imágenes que se incorporan, rescatan y privilegian forma parte del interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. A los fines mencionados, se proponen lecturas iniciales sobre tres filmes de carácter ensayístico: *A Trip Down Memory Lane* (1965), filme del realizador vanguardista de origen canadiense Arthur Lipsett, *City of Blind Alchemists* (2006), filme del realizador argentino Rubén Guzmán y *Patience (After Sebald)* (2012), del realizador británico Grant Gee.

III

Las ideas de John Grierson, difundidas en las fechas fundacionales del género documental bajo el título «Postulados del documental» (1934), demarcaban ya una concepción del género lo suficientemente vasta donde localizar diferentes calidades de observación, diferentes intenciones en la observación, como así también, intereses y ambiciones distintas a la hora de organizar el material. De esa forma se señalaba que las transferencias de sentido entre imágenes articuladas sugerían relaciones inmatrimoniales que

⁵ Por lo general, asociado a documentales clásicos y a la divulgación periodística en noticieros.

constituyen también las intenciones y las búsquedas de los realizadores desde aquellos primeros años. Interesa mencionar, a su vez, la distinción que Grierson (1934) realizaba respecto de los filmes denominados instructivos, cuyo valor creciente sustentaría, de allí en más, el entretenimiento, la propaganda. A partir de dicha diferencia, es posible reconocer que la clásica sujeción del documental a la idea de representación comenzaba a tornarse insuficiente según lo expresaba la propia voz de uno de sus pioneros, quién reclamaba e insistía en proponerlo como presentación o *discurso* sobre lo real. La clásica bifurcación entre ficción y documental, donde no se reconocen matices ni se establecen contrastes, podría desestimarse tomando en consideración aquellas primeras ideas de uno de sus referentes históricos. Así, la tradicional concepción del cine de no ficción como práctica ajena a los intereses estéticos era refutada desde las primeras décadas del siglo XX por el propio Grierson, quién también señalaba que el sentido sociológico implícito en la poesía, y por extensión, la responsabilidad social que hace del cine documental un arte preocupado y difícil –cuando dirime su responsabilidad histórica– desanimaron quizá la fácil distinción de finalidades suficientes para los propósitos del arte. En *El cine-ensayo. La mirada que piensa* (2014), Gustavo Provitina indica que tal caracterización del documental es un rasgo distintivo aún en vigencia en el imaginario más extendido. Tal acepción lo sigue reconociendo y vinculando a una única y, por lo general, previsible configuración formal. A saber: una modalidad discursiva histórica orientada por la causalidad expositiva, que se define por establecer un saber sobre el mundo vinculado al funcionamiento mismo del dispositivo cinematográfico y de su registro –un *saber del documental* (Bernini, 2008: 90)–. A su vez, su emergencia en tanto modalidad discursiva sustentó una mirada que constituye a su objeto como alteridad.

Interesa, entonces, aproximar y distinguir entre sí, las mencionadas posturas iniciales de Grierson con aquella otra posterior del director, recuperada por W. C. Wees en su ensayo *From Compilation to Collage: The Found-Footage films of Arthur Lipsett* (2007). Dado que provienen de un contexto de enunciación diferente, las apreciaciones de Grierson hacia 1934 distan –producto de una necesaria modificación en su postura crítica en relación con los largos años de la posguerra– de aquella otra expresada en su regreso a la *National Film Board* de Canadá, en 1964: «Recientemente me ha llamado la atención la presencia en la *Film Board* de sujetos cuyos intereses artísticos se hacen de las instalaciones que ofrece para sus propios fines privados». La observación de Grierson no pasa desapercibida para Wees, quien, por el contrario, distingue la actitud y la práctica de Lipsett en los siguientes términos:

Sus películas diseccionan los atributos característicos de una era de ansiedad propia de la posguerra, dominada, por un lado, por el consumismo, el conformismo y la fe en el progreso científico y tecnológico, y por otra, por la geopolítica de la Guerra Fría y la amenaza siempre presente de aniquilación nuclear (2007: 7).

Wees indica que entre aquellos *arty-tarty types*, cuyos intereses le generaban incertidumbre a Grierson, podría bien encontrarse el propio Lipsett, con filmes tales como *Very Nice, Very Nice* (1961) y *A Trip Down Memory Lane* (1965), donde se reconocen procedimientos vanguardistas en un montajista que trabaja para la agencia filmográfica del gobierno canadiense. Como señala Wees (2007: 18), Lipsett comparte afinidades en su método para unir y organizar sus *found footage* con las estrategias adoptadas por Walter Benjamin para su proyecto inacabado del *Libro de los Pasajes* (2011). A su vez, Wees entrevé la apertura de un nuevo tipo de recepción que es inherente a ese tipo de método. A la oportunidad de interpretar y evaluar materiales antiguos, olvidados y, muchas veces, descartados por su condición residual –e, incluso, hasta desechados por la misma agencia estatal– en nuevos términos, se la define de la siguiente manera:

Al igual que los filmes de factura documental, las películas de metraje encontrado se componen de imágenes preexistentes, como materiales de archivo y fragmentos de películas publicadas anteriormente, pero a diferencia de aquellas, no están diseñadas para informar, educar o persuadir; ni intentan establecer relaciones lógicas y coherentes entre tomas como tampoco presentan una voz autorizada para indicar qué se está viendo y por qué se lo está viendo. Por el contrario, la yuxtaposición de imágenes y, con frecuencia, de sonidos e imágenes se acerca más a las relaciones arbitrarias y a la lógica onírica del surrealismo, a la ironía e iconoclasia del dadaísmo y a las conjunciones disyuntivas del collage y el fotomontaje. En resumen, a las técnicas e intenciones características del arte de vanguardia modernista (2007: 3).

Lo expuesto contribuye a identificar una clara cualidad ensayística en los filmes de Lipsett dado que las relaciones entre el sonido y la imagen dependen menos de una yuxtaposición directa que de la acumulación gradual de significados y referencias cruzadas. En este sentido, retomamos consideraciones del mencionado estudio realizado por Josep M. Català en «Film-ensayo y vanguardia» (2005), donde sostiene que el ensayo audiovisual resuelve el reconocido excedente formalista de la vanguardia al estar la propuesta estética al servicio de una hermenéutica interna, a la par que se compensa la austeridad estética del documental al situarse el discurso al mismo nivel material de las imágenes. En cuanto a la mencionada hermenéutica interna, el autor precisa que conjuntamente a la forma de una reflexión en curso, el ensayo audiovisual asume la colaboración de la mirada del espectador, quién completa con su conciencia los sentidos posibles inherentes al flujo de las imágenes. Aquí se identifica la especificidad del tratamiento estético descrito en torno a la reutilización de imágenes de archivo y de *found-footage*: la cualidad estético-política de las formas documentales no puede ser reducida a su condición indicial, análoga, identificada en sus formas realistas para

representar hechos pasados, sino que debe, ante todo, intentar presentar lo que los hechos tienen que decir en el presente. Dado que es al momento de presentarlos cuando es posible transformar las relaciones sociales, históricas y materiales que determinan esos hechos y las percepciones asociadas. Esto último con la finalidad de suscitar articulaciones y correspondencias inesperadas.

En su filme *A Trip Down Memory Lane* (1965), la puesta en juego de las imágenes y los sonidos, entendidos como práctica del metraje encontrado o *found footage*, atiende a un impulso por desnaturalizarlos al señalar sus bordes y al sugerir los efectos que la sombra del material cinematográfico proyecta sobre los mismos. En este sentido, una voz habla sobre mantener una actitud positiva para el futuro concordando irónicamente en paralelo con la imagen de un hongo atómico. A continuación, la melodía de una banda de guerra soporta una sucesión de rostros y de registros de revueltas sociales que, en conjunto, pueden componer un fresco sobre las efervescencias y represiones de una época. En el cine de Lipsett no hay últimas palabras, solo elementos que, por intención, coincidencia, contraste o disgregación, recomponen el espíritu de una época entre dolencias espirituales colectivas y panaceas tecnológicas. A partir de la compilación de peculiares fragmentos desechados de noticieros referidos a los últimos 50 años, el cineasta denomina tal experimentación bajo la expresión «material adicional para una cápsula del tiempo». Su técnica era tan sorprendentemente minuciosa y depurada que la organización gubernamental financió casi todas sus obras.

En «Tres ideas de lo documental» (2008), Emilio Bernini alude a un *saber del documental* que, en lo sucesivo de su devenir histórico, ya no tiene que ver con lo que el documental objetivamente dice del mundo, ni con lo que dice del yo en el mundo, sino con un tipo de saber relativo al funcionamiento mismo del dispositivo audiovisual y a su registro:

El *saber del documental* forma parte de una consciencia que inaugura la fotografía, que presupone que aquello que vemos de las cosas, de los hechos y del mundo, ha sucedido tal cual se muestra en la imagen. De ese saber del documental se beneficia todo el documental, a lo largo de toda su historia, desde sus comienzos hasta la actualidad (2008:90).

A dicha noción de *saber del documental* se puede aproximar la perspectiva crítica que Boris Kossoy desarrolla en *Fotografía e historia* (2001), en relación con el método de desmontaje de la fotografía como documento, y que lo lleva a hacer una relectura del pasado de carácter multiforme. Deja entrever que el significado más profundo de una imagen no se encuentra necesariamente explícito, no fue ni será un asunto visible, ya que atañe a la problemática de los espacios discursivos. Así, los vestigios de la vida cristalizados en la imagen análoga pasarán a tener sentido en el momento en que se conozcan y se comprendan los eslabones de

la cadena de hechos ausentes⁶ de la imagen, por fuera de su verdad iconográfica, en relación con lo cual se podría pensar que lo inherente al archivo es su naturaleza agujereada, la laguna. Trabajar sobre esa laguna es un riesgo entendido como imaginación y montaje. De esta manera, se atiende al carácter performativo de la fotografía como estrategia discursiva en el cine ensayo, que complejiza las características de un tipo de modalidad audiovisual al vincular acontecimientos hostiles e incomprensibles a modo de un discurso sobre el tiempo y las imágenes restantes.

Interesa acordar, entonces, con las apreciaciones sobre la experiencia de recepción cinematográfica de Jaimie Baron en *The Archive Effect* (2012). Baron hace una contribución original a los estudios sobre archivos al centrar su atención en la experiencia espectadora del material de archivo en el cine de apropiación. Bajo la expresión *archive effect* –efecto de archivo– la autora insiste en la idea de que nuestra lectura de una imagen se basa en la habilidad con la que localicemos su temporalidad y las intenciones ocultas por detrás de ella. Si, como indica Baron, la lectura de la imagen determina que el *archive effect* ocurra o no, el conflicto que se le presenta al espectador/lector de un ensayo no sólo comprometerá el grado de autoridad que se le atribuya al carácter indicial de los documentos apropiados sino, también, de lo que eventualmente dicho carácter alumbrará en el entre-imágenes. Y, en relación con lo cual, dependerá y se determinará el estatus de evidencia del archivo (tanto estético como ético y político):

En conclusión, sugiero que la reformulación del concepto de "metraje de archivo" y de otros "documentos de archivo" ya no como objetos con cualidades inherentes, sino como objetos constituidos por la experiencia del espectador en un filme de apropiación, concentre y abra muchas claves para pensar a partir de preguntas de carácter tanto epistemológicas como historiográficas sobre cómo llegamos a 'saber' sobre el mundo y particularmente sobre el pasado (Baron, 2012: 119).

Lo expuesto nos recuerda que la mencionada condición indicial de las imágenes no solo manifiesta que pertenecen a un tiempo determinado, sino que señala, sobre todo, que vienen a ser legibles en una época determinada tal como también su reapropiación.

IV

Convenimos, a partir de lo desarrollado hasta aquí, en que el cine ensayo comparte generosamente parte de la constelación de ideas asociadas a un autor y a su tema, a diferencia de los tradicionales géneros cinematográficos. No se trata simplemente de añadir una imagen a otra, sino de contraponer modalidades de imágenes, al punto de hacerlas aparecer desde una perspectiva distinta de la que muchas veces la circunscribe a su origen. En muchos casos, la presencia de una voz en *off* adquiere la complejidad de constituirse tanto como un comentario

⁶ Por perdidos, olvidados, desechados o, incluso, por escapar al encuadre.

insertado en la imagen, como una forma paralela a la forma visual que da apertura a un espacio de significaciones entre ambos⁷. Es un insólito territorio que supone, a la vez, la materialización de una subjetividad pensante a través de la conjunción voz-imagen. En este sentido señalamos que la complejidad inherente a la construcción del tiempo que requiere la palabra sugiere acordar a la imagen la misma atención, lo que conlleva la tarea de recomponer el contexto de resonancia para su legibilidad.

Si como se expresó anteriormente, es posible arriesgar que una obra ensayística comparte de manera generosa la constelación de ideas asociadas a un autor y a su tema de reflexión, entonces, a diferencia de los tradicionales géneros cinematográficos, el recurso documental y el experimental confluyen en una original reflexión sobre las tensiones entre naturaleza y progreso en *La ciudad de los alquimistas ciegos* (2006) de Rubén Guzmán. La estimulación sin restricciones del desarrollo nuclear, en relación con lo cual el autor recorre la geografía de Uranium City –ciudad minera en los alrededores del Lago Athabasca, dedicada a la extracción de uranio hasta su cierre en la década del ochenta y devenida desde entonces, acaso de la presencia de residuos radiactivos, en ciudad fantasma– perfila una proyección de la sociedad instrumental moderna como paisaje apocalíptico. Las consecuencias relativas al producto humano de la producción capitalista encuentran una posible correspondencia en los párpados remendados del escritor Joris-Karl Huysmans. Dos concepciones sobre el mundo, antagónicas en su concepción del tiempo, dan espesor a las intervenciones de una voz en *off* entre discurso objetivo y desasosiego. Por un lado, aquella a partir de la cual la naturaleza es amenazada por la inmediatez de fuerzas codiciosas que, en su esfuerzo por concentrar poder y capital, basan estratégicamente sus decisiones económicas en los beneficios a corto plazo en detrimento de políticas de preservación ambiental y de recursos. Por otro, las particulares cosmovisiones del tiempo de los pueblos originarios, donde la salud del medio ambiente tiene una proyección extensa y compromete a varias generaciones. Como corolario, Guzmán cita palabras de Martin Heidegger referidas a la ciencia y a la tecnología. La alusión a la armonía que acompaña una simple caminata por senderos campestres, permite que el espectador finalmente recupere la primera imagen del ensayo, de carácter abstracto –despejada en su referencia a la realidad como expresión de un puro movimiento de la imaginación–, y cuya referencia parece paulatinamente definirse ahora en el fragmento final, donde un cuerpo yace,

⁷ La oración no es lo decible y la imagen no es lo visible, sino que se trata de la combinación de dos funciones que han de ser definidas estéticamente –es decir, mediante la forma en que ambas descomponen la relación de carácter representativo que existe entre el texto y la imagen–. Podemos decir que la estética del film-ensayo se basa en gran parte en este proceso de descomposición que da lugar a unas nuevas coordenadas del texto y la imagen. Es un modo de exposición que surge del insólito territorio que compone el propio proceso de reordenación de esas coordenadas (Català, 2014: 178).

tendido sin vida, sobre la nieve. La perspectiva analítica de trabajo sobre la imagen de archivo prioriza, en ocasiones, el propio mundo abstracto de una imagen y lleva el análisis hasta la completa disolución. Deviene, así, en metáfora de una especie de estado inicial del mundo. En ausencia de un registro original, y acompañando la expresión heideggeriana «su quieta fuerza está agotada», el autor recurre al registro de un *tableau vivant* que recuerde al escritor Robert Walser, fallecido como consecuencia de un problema cardíaco durante uno de sus habituales paseos en las inmediaciones de la clínica psiquiátrica de Herisau.

V

El filme *Patience (After Sebald)* (2012) es un ensayo del realizador británico Grant Gee, donde se expande la constelación de ideas expuestas por escritor alemán W. G. Sebald en su presteza para dirimir consideraciones estables en torno a la memoria, la fotografía y el paisaje. Gee experimenta, en clave ensayística, en torno a la novela *Los anillos de Saturno* (2018) del escritor alemán y, a su vez, en torno a la propia figura de Sebald, desde la preeminencia de la primera persona entre ficción y autobiografía. El realizador inicia el mismo viaje que lleva al protagonista de la novela hasta el condado de Suffolk, en la costa este de Inglaterra, pero que trascenderá dicha geografía en un trayecto signado por la intensidad de encuentros imaginarios⁸ y reales en carácter de testimonios. Observaciones, recuerdos y reminiscencias se prolongan, expanden y motivan reflexiones tangenciales, en relación con lo cual Gee renueva la pregunta sobre cómo, pese a la fuerza específica de los recuerdos, el hombre se mantiene aún de pie ante la decadencia y la caída de civilizaciones, tradiciones, objetos físicos, teniendo aún pendiente en el horizonte una reconciliación con los traumas de la Segunda Guerra Mundial. En *Los anillos de Saturno*, Sebald retrocede en el tiempo y recuerda la voz del vizconde de Chateaubriand:

También es cierto que no soy capaz de preservarme de mis recuerdos, que con tanta asiduidad y tan de improviso me subyugan [...] ¿qué sería de nosotros sin los recuerdos? No seríamos capaces de clasificar los pensamientos más sencillos, el corazón más sensible perdería la capacidad de profesar afecto por otro, nuestro ser sólo se conformaría de una sucesión infinita de momentos sin sentidos, y no existiría más la huella de un pasado. [La vida] Está tan colmada de fantasías erróneas, es tan vana, que casi se reduce a la sombra de las quimeras que nuestra memoria deja en libertad (Sebald, 2018: 280).

La reflexión sobre la naturaleza del hombre, en su tensión irresoluble e inclinación melancólica, se hace extensiva a una reflexión sobre el paisaje natural y su destrucción, a la catástrofe y el progreso: las ruinas –esos restos–, son, en última instancia, el testimonio del paso del tiempo, el cruel abismo del tiempo. A su vez, el silencio, en el desglose de la imagen y el sentido, es tan convincente como la palabra. Así, Sebald trasciende una apreciación

⁸ Entre quienes distinguir a Thomas Browne, J. L. Borges, F. R. de Chateaubriand.

meramente estética de los paisajes aledaños para, en términos de Susan Sontag (2000), con sinuosidad y precisión, producir una crítica histórica del devenir cultural europeo hacia el final del siglo XX:

Apenas me crucé con algún vehículo mientras caminaba sobre lo que parecía ser una recta interminable, y entonces no sabía, y sigo sin saber, si apreciaba la marcha solitaria como un beneficio o como un tormento. A ratos se rasgaba un jirón de la capa de nubes de aquel día, en mi memoria unas veces pesado como el plomo, otras completamente liviano (2018: 265).

En su ensayo «W. G. Sebald: El Viajero y su lamento» (2000), Sontag reclama que los libros del escritor deberían ser considerados como ficciones. Entre sus argumentos reconoce no solo buenas razones para creer que mucho ha sido inventado o alterado sino también que algo de lo que Sebald narra debió de suceder en efecto: nombres, lugares, fechas, imágenes, fotografías. Para la autora, ficción y objetividad, desde luego, no se oponen, sino que lo característico de una obra de ficción no es que la historia no sea verdadera sino el uso o el despliegue de una variedad de recursos que producen efecto de real. En relación con lo cual, la lectura de una imagen depende de la habilidad con la que se localice su temporalidad y las intenciones ocultas por detrás que justifican su incorporación a una trama narrativa. Con el objetivo de profundizar en las características híbridas del ensayo cinematográfico, el realizador Alexander Kluge (2014) reconoce que una renovación del largometraje de ficción contemporáneo solo es posible desde el documental, ya que solo una implementación radical de los recursos cinematográficos documenta lo real⁹: «En algún momento las imágenes deben ser dejadas en libertad para que puedan tener su vida propia sin necesidad de texto alguno ni coerción de sentido [...] Es en el corte, en la diferencia, en eso que no se ve, es entre las imágenes que se encuentra lo esencial de la información» (2014:39).

A la original combinación de intereses e influencias que caracterizan la obra de Sebald, se suma el peculiar uso que en ella se hace de la imagen fotográfica: prioritaria tanto para las estrategias narrativas como para el esquema conceptual del autor¹⁰. Son notables por su curiosa y amplia mezcla de hechos, recuerdos y ficción; las fotografías en blanco y negro funcionan como contrapunto evocador a la narrativa. Aquí, Gee funde y contrapone dos referencias visuales que Sebald incorpora en su novela: por un lado, la pesca del arenque y la inexplicable razón de la luminosidad de los mismos una vez muertos; por otro, lo que se intuye es una imagen de un campo de concentración y sus bosques aledaños, durante la

⁹ Se alude a la omisión, a la opacidad y a el recorte. Por el contrario, se elude toda intención de inmovilizar lo vital con los recursos de la denominación directa para un total aprovechamiento de la descripción indirecta.

¹⁰ Interesa mencionar, a modo de contextualización, las influencias filosóficas de Sebald: la tradición romántica y la Teoría Crítica alemana. Referencias que le dan espesor histórico del paradigma del intelectual melancólico, y que, para nuestro caso específico de estudio, devino un escritor foráneo.

Segunda Guerra Mundial. La factura visual en el filme vuelve difícil el reconocimiento de lo que muestra la imagen y, a falta de referencia directa en la narración de Sebald, el contenido se infiere a partir de la siguiente frase: «Alrededor de 1870, cuando [...] se trabajaba en proyectos para el completo alumbrado de nuestras ciudades, dos científicos ingleses [...] estudiaron este fenómeno de la naturaleza con la esperanza de que de la sustancia luminosa segregada por los arenques muertos pudiera hacerse derivar la fórmula de la producción de una sustancia orgánica, en constante regeneración propia. El fracaso de este excéntrico plan fue [...] un retroceso apenas digno de ser mencionado en la supresión, por lo contrario, incontenible, de la oscuridad» (2018: 71). Si la más pesada losa de melancolía es el miedo al final desesperanzado de nuestra naturaleza, Gee nos recuerda en su ensayo que ocurrió una catástrofe que no puede ser localizada. Las imágenes y los archivos se dispersaron y destruyeron irreversiblemente.

Hacia el final, Sebald recuerda a propósito de las ideas del naturalista y médico Thomas Browne, que la invisibilidad e intangibilidad de aquello que nos impulsa constituye un acertijo aún hoy insondable. Y confía en las curiosidades estudiadas por Browne, en especial su búsqueda bajo aquello que se escapa de la destrucción –los restos y huellas de la misteriosa capacidad de la transmigración en las orugas– para una vez más recordar y señalarnos que estudiamos el orden de las cosas, pero lo que está esbozado en ese orden no suele ser concebido; a saber, que sobre cada forma nueva ya se cierne la sombra de su destrucción. Se advierte, entonces, que si todo orden histórico produce lo que resta de sí mismo, asimila esa parte maldita a condición de que se deshaga, que devenga resto. Lo específico de los restos, de estos espectros del pasado, es que enfrentan al presente con una cierta parte suya que solo es aceptable si abandona su condición de parte maldita. Pero cuya distinción puede posibilitar la savia necesaria –en tanto elementos que pueden comunicar energía y vitalidad– para la reflexión crítica. Surge, entonces, un inusitado reverso para los sentidos asociados a los restos al surgir interés por lo que los mismos callan de sí, prefieren no mostrar o relegan a una existencia apenas residual. Dependerá, entonces, de qué tipo de mirada esté preparada para reconocer esos restos espectrales del pasado y captar esas partes deshechas, esos despojos que, de por sí, solo suelen ser aceptables como partes invisibles a toda sociedad. Entendemos que, en esa zona crepuscular entre ver y no ver, tanto el autor como el lector/espectador naufragan o triunfan en la aprehensión de una imagen entre restos y excedentes. Y, sin embargo, una reconversión temporal y vital sucede.

Referencias bibliográficas

- Baron, Jaimie. «The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception», *Projections*, Vol. 6, Issue 2, Winter 2012. págs. 102-120.
- Benjamin, Walter. *Libros de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2011.
- Bernini, Emilio. «Tres ideas de lo documental», *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, núm. 7, marzo 2008. págs. 89-107.
- Bourriaud, Nicolas. *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- Català, Josep M. *El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio*. Cantabria: [Encuadre], 2015.
- . *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Universitat de València, 2014.
- . «Film-ensayo y vanguardia», *Documental y vanguardia*. Casimiro Torreiro y Jostexo Cerdán (eds.). Madrid: Cátedra, 2005.
- Corrigan, Timothy. *The Essay Film. From Montaigne, after Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Grierson, John. «Postulados del documental», 1934. <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm> (consultado: 18.10.2020).
- Kluge, Alexander. *El contexto de un jardín. Discursos sobre las artes, la esfera pública y la tarea de autor*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Kossoy, Boris. *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La marca editora, 2001.
- Montaigne, Michel. *Ensayos*. Buenos Aires: Losada, 2011.
- Montero, David. «Herencia de Montaigne. Trayectos posibles para una caracterización del ensayo cinematográfico». *Mostra Internacional de Cinema Europeu Contemporani*. Auditorio del CCCB, Barcelona, 2006. http://www.ocec.eu/pdf/2006/montero_david.pdf (consultado: 18.10.2020).
- Provitina, Gustavo. *El cine-ensayo. La mirada que piensa*. Buenos Aires: La marca editora, 2014.
- Rascaroli, Laura. *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*. Nueva York: Columbia University Press, 2009.
- Sebald, Winfried. G. *Los anillos de Saturno*. Barcelona: Anagrama, 2018.
- Sontag, Susan. «W. G. Sebald: El Viajero y su lamento», 2000. <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrsontags1.html> (consultado: 19.10.2020).
- Wees, William C. «From Compilation to Collage: The Found-Footage films of Arthur Lipsett», *Canadian Journal of Film Studies*, núm. 16, 2007. págs. 2- 22.
- Weinrichter, Antonio. «Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo». *La forma que piensa. Tentativas en torno al ensayo*. Antonio Weinrichter (ed.). Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007. págs. 18- 48.

Ma. Florencia Llarrull

Profesora y Licenciada en Bellas Artes, con orientación en Taller de Teoría y Crítica de arte. Graduada en la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Argentina). Integra el Laboratorio TEXTO, IMAGEN Y SOCIEDAD (artes en relación) [LabTIS] con sede en la Universidad Nacional de Río Negro, Argentina. Su proyecto de investigación se titula: «Los usos de la fotografía en el ensayo documental. La relación crítica con lo real y la construcción de la memoria subjetiva e histórica».

E-mail de contacto: florencia.llarrull@gmail.com