

## **Perspectivas sobre el cine ensayo: aportes de la fotografía**

Por Florencia Llarrull\*

**Resumen:** El artículo se propone llevar adelante una reflexión sobre las problemáticas que derivan del uso de la fotografía en el cine ensayo cuando la misma interviene para reflexionar sobre la tensión entre la memoria y la representación histórica. El cine ensayo se enmarca dentro del paulatino giro subjetivo experimentado por el documental desde las últimas décadas del siglo XX.

A estos efectos, se considera necesario atender a la tesis clásica sobre la incidencia de la fotografía en el proceso de independencia de la pintura respecto de la mimesis. Esto permite establecer correspondencias con el tipo de interrogación que el cine ensayo impone a los presupuestos miméticos de la fotografía y, por extensión, al estatus realista del documental tradicional.

Mediante la delimitación del campo de análisis sobre un género de corto trayecto histórico, se consignan los presupuestos teóricos bajo los ejes de visualidad, memoria y representación histórica.

**Palabras claves:** Cine ensayo, fotografía, memoria, representación histórica

**Abstract:** This article aims to reflect on the problems that arise from the use of photography in the essay film when photography intervenes to promote thinking on the tension between memory and historical representation. The essay film is framed by the gradual subjective turn experienced by the documentary film during the last decades of the 20<sup>th</sup> century.

For such purpose, it is necessary to consider the classical thesis on the role played by photography in painting independence from mimesis, in order to establish connections with the way in which the essay film questions the mimetic assumptions concerning photography and, by extension, the realistic status of the traditional documentary film.

By restricting the field of analysis to this short-lived genre, the theoretical assumptions are presented around three central concepts: visuality, memory and historical representation.

**Keywords:** Essay film, photography, memory, historical representation

## Introducción

*¿Cuál es la diferencia, a partir de entonces, en esos filmes en los que la materia de la foto se convierte en la ficción del cine? [...] Se piensa con una acrecentada intensidad en lo que el film evoca al mismo tiempo que uno se incorpora a su deslizamiento. En esa ligera digresión también se puede pensar en el cine.*

Raymond Bellour (1984)

La cita con la que hemos decidido abrir el presente artículo coincide con la década en la cual se ubica la conformación de la forma ensayística en el cine, el cine ensayo, puesto que es por aquella época donde se suceden una serie de títulos emblemáticos para el género (Weinrichter, 2007: 20): *Ulysse* (Agnès Varda, 1982), *Sans soleil* (Chris Marker, 1983), *Une histoire de vent* (Joris Ivens, 1988), *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Harun Farocki, 1988), *Histoire(s) du cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998). En su ensayo, Bellour (1984) señala, a nuestro entender, un hecho fundamental en relación con la incidencia de la fotografía en el cine: la posibilidad misma de una detención en la detención.

En el film detenido (o en el fotograma), la presencia de la foto resplandece, mientras los otros medios, de los que se sirve la puesta en escena, para trabajar a destiempo se volatilizan. La foto se convierte, así, en una detención, en la detención; entre ella y el film del que surge, siempre, inextricablemente, se mezclan dos tiempos, pero nunca se confunden. En esto, la foto tiene un privilegio, sobre todos los efectos gracias a los cuales el espectador de cine, ese espectador apurado, se vuelve también un espectador pensativo (1984: 82).

Continuamos las indagaciones de Bellour cuando convenimos en señalar que la importancia de los usos de la imagen fotográfica en el cine ensayo reside en el efecto de despegar al espectador de la imagen. Si decimos con Weinrichter que el cine ensayo privilegia la presencia de una subjetividad pensante que no propone una mera representación del mundo histórico sino una reflexión sobre el mismo, “la inequívoca indicialidad de la imagen que sustenta la práctica

documental”, en términos de Ursula Biemann (en Weinrichter, 2007: 13), se verá puesta en cuestión.

En el sentido de lo expuesto, este artículo se propone una primera aproximación a la complejidad del cine ensayo cuando intervenga la fotografía para reflexionar sobre la tensión entre la memoria y la representación histórica. Para ello se cree necesario, por un lado, atender a los rasgos principales referidos a la paulatina conformación de una modalidad ensayística del cine en el siglo XX. Por otro lado, interesa distinguir el uso y la incidencia de la fotografía como disciplina autónoma integrada en una forma particular: el cine ensayo. Se atenderá específicamente a la presencia de imágenes fotográficas fijas –entendido el fotograma como la unidad mínima de análisis– en la secuencia de imágenes móviles del cine ensayo, para poder distinguir las aparentes discordancias entre imágenes visuales e imágenes sonoras y las digresiones genéricas, temáticas y temporales del mismo. Por último, se busca revalorizar el conocimiento sobre un lenguaje cinematográfico, escasamente transitado por los estudios académicos, que se distingue como vehículo privilegiado de carácter documental para indagar en la memoria subjetiva y la representación histórica. Para aproximar un análisis sobre las implicancias que adquiere la imagen fija cuando se adentra en la sucesión de imágenes en movimiento en el cine ensayo, se reúnen dos corrientes de estudios.

Por un lado, se retomarán consideraciones ligadas a las relaciones interartísticas en la línea establecida por Lee ([1940] 1999) a propósito del estudio histórico y crítico de las relaciones entre la literatura y el arte. La compleja naturaleza que revisten dichas relaciones en la interpretación de la historia de la cultura, así como en las transformaciones del pensamiento estético que atraviesa a esa historia, conformó, durante siglos, la tradición clásica de estudios humanistas que lleva por nombre el *dictum* horaciano *ut pictura poesis*. Esta fórmula ha servido durante siglos para denominar un tipo

---

de parangone artístico: “así como la pintura es la poesía” (Lee, [1940] 1999: 196). La equiparación que habilita los términos para su comparación, en relación con lo cual Galí (1999) distingue al poeta lírico Simónides de Ceos<sup>1</sup> (c.556 – 468a.C.), dio origen a un espacio dialéctico clásico para concebir su común naturaleza y conllevará sucesivas reformulaciones bajo los preceptos de las distintas estéticas epocales. La referencia a esta tradición de estudios permite revalorizar aspectos de la práctica específica debida originalmente a poetas y pintores, y distinguir cómo esos mismos aspectos se articularon en contextos posteriores, para alcanzar, finalmente, la producción contemporánea de textos-imágenes. En ese sentido, motiva este acercamiento la necesidad de reconsiderar la tesis clásica sobre la incidencia de la fotografía en el proceso de independencia de la pintura respecto de la mimesis, a fin de establecer correspondencias con el tipo de interrogación que el cine ensayo impone a los presupuestos miméticos de la fotografía y, por extensión, al estatus realista del documental tradicional. Se propone reconsiderar los primeros pasos de la imagen fotográfica en el siglo XIX y revisar, a partir de la antigua querella con la pintura y en su afán por ser incorporada al estatuto decimonónico de las Bellas Artes, un posible relevo de funciones asociadas con el medio pictórico al momento en que este último emprende su camino hacia la abstracción y cuya consolidación se prefigura hacia mitad de siglo XX. Se ve actualizada, de esta manera, una antigua tradición de estéticas de préstamo (Lee, [1940] 1999).

Por otro lado, y en articulación con lo anterior, se atiende a los estudios de Cultura Visual de la tradición reciente norteamericana abierta por Mitchell (2009), quien indica que la cultura es inseparable de cuestiones de representación:

---

<sup>1</sup> Figura innovadora que rompe radicalmente con antiguas modalidades de la poesía. La desacralización de la palabra poética acontece en relación con una nueva delimitación entre lo terrenal y lo divino que, condicionada por el uso de la escritura, inauguró la prosa histórica y habilitó los términos para una equiparación: “la pintura como una poesía silenciosa y la poesía como una pintura que habla” (Galí, 1999: 19).

Utilizo 'representación' como el término maestro de este campo no porque crea en ningún concepto general, homogéneo o abstracto de representación, sino porque posee una larga tradición en la crítica de la cultura [...] Como todas las palabras clave, tiene sus limitaciones, pero también la virtud de que simultáneamente relaciona las disciplinas visuales y verbales dentro del campo de sus diferencias y las conecta con cuestiones de conocimiento (representaciones verdaderas), de ética (representaciones responsables) y de poder (representaciones efectivas) (2009: 14).

Así, para los fines aquí propuestos, la pertinencia ética de reflexionar sobre las relaciones entre memoria e imagen sugiere, a su vez, en qué medida ese vínculo es a la vez portador y signo de un proceso que concierne al pensamiento. Con anterioridad, Mitchell proponía dejar de lado las distinciones entre visualidad y estudios literarios, y señalaba la pertinencia de la articulación de la visión con los otros sentidos, insistiendo en la "imagen/texto" (1995: 543). De este modo, Mitchell (2009) sostiene que se reemplaza una perspectiva fundamentalmente binaria sobre la relación entre imágenes y palabras, por otra cuya centralidad la adopta la forma en que las palabras y las imágenes se yuxtaponen, se mezclan o se separan, siendo ésta una perspectiva próxima a la imagen dialéctica. Resulta necesario pensar entonces de qué manera el cine ensayo incursiona en la renovación de la dialéctica entre imágenes y palabras, y reviste a dichos intercambios con su justa significación. La recreación de un marco teórico capaz de enfatizar la complejidad de la visualidad relativa a distintas épocas y períodos –en tono a lo cual discriminar entre la variedad y la interpretación histórica de sus usos–, confiere el justo espesor histórico al cine ensayo, género filmográfico que podría definirse como el medio de expresión contemporáneo más acabado de las relaciones interartísticas en sí mismas (Gabrieloni, 2014).

### **Aproximaciones al cine ensayo**

---

Vale considerar que el cine ensayo sigue justificando aún hoy debates que atienden a su difícil adscripción genérica –alumbra una forma intransferible que no puede servir de modelo genérico–, y por lo tanto, a su difícil adscripción institucional (Weinrichter, 2007: 26). Se reconoce 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. El discurso crítico del cine ensayo suele ubicarse al margen de las industrias culturales, como una aproximación reflexiva a un tema que se presenta en términos de una digresión poética sobre el mismo, a la vez que une una exploración social histórica y una personal. Así, desde una perspectiva más tentativa se construye un tema, una forma. En torno a una modalidad ensayística del cine, Català señala que no se puede separar la cualidad ensayística de la problemática del sujeto en la cultura occidental e indica:

La forma ensayo es ahora pues la heterodoxia necesaria. Por ello el ensayo, con su elaborada combinación de autobiografía, autorreflexión y estilo seductor, con su alianza, en fin, entre arte y ciencia, se presenta hoy como el modo más adecuado para recuperar para la imaginación compleja una exuberancia «ornamental» ahora plenamente creativa (2014: 14).

El cine ensayo participa del giro subjetivo experimentado por el documental desde las últimas décadas del siglo XX, como así también de la deriva epistemológica producto de una alianza contemporánea, todavía poco explorada, entre arte y ciencia –aspira a cancelar la dualidad entre la experiencia sensible y la cognitiva (Català, 2014: 16). En este sentido, se reconocen vinculaciones con las ideas presentadas por Adorno en “El ensayo como forma” (2003). A propósito de la exclusión del ensayo del pensamiento occidental de raíz greco-romana, Adorno señala: “no porque el arte y la ciencia se escindieran en la historia ha de hipostasiarse su oposición. La aversión a la mezcla anacrónica no santifica una cultura organizada por compartimentos.

Pese a toda su necesidad, esos compartimentos acreditan institucionalmente también la renuncia a la verdad entera” (2003: 17). La difícil adscripción del cine ensayo en las categorías establecidas suele vincular sus pasos a los de su presunto antecesor, el ensayo literario, y nos recuerda la famosa expresión de Adorno al decir que “la ley formal más profunda del ensayo es la herejía” (en Weinrichter, 2007: 12).

Lo expuesto permite señalar ahora que, por un lado, la noción actual de cine ensayo solo pudo constituirse como forma a partir de los años ochenta, justificada por cierta madurez del medio cinematográfico y en relación con una serie de títulos emblemáticos anteriormente señalados. Más allá de las claras vinculaciones del cine ensayo con el lenguaje documental, al cual interroga en su afán por aproximar nuevas reflexiones sobre el discurso histórico y el lenguaje, es posible entrever que el mismo reúne aspectos tanto documentales como experimentales y del cine de ficción. El cine ensayo se sitúa, de esta manera, en una zona al mismo tiempo de verdad y de autonomía formal y obliga a rastrear sus orígenes retrospectivamente en la década del veinte. Las denominadas sinfonías urbanas daban cuenta, por aquél entonces, de la confluencia del documental y de la vanguardia histórica. Weinrichter distingue filmes tales como *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (W. Ruttmann, 1927) y *À Propos de Nice* (Jean Vigo, 1930). Según Weinrichter, el orden del material en bloques tematizados por medio del montaje, “puede ser visto hoy como una primera señal de una voluntad de arrancar al metraje factual de su mera condición indicial” (2007: 31). Por lo expuesto hasta aquí, convenimos en reconocer que el cine ensayo se define en términos de las siguientes características: la presencia de una subjetividad pensante, la elaboración de un discurso argumentativo de carácter fragmentado, tentativo, no lineal y resistente a la clausura, el uso equívoco de imágenes objetivas para establecer un discurso subjetivo, el uso alegórico del material de archivo, el montaje

expresivo asociado a una mayor libertad del espectador, la dialéctica de materiales heterogéneos (Corrigan, 2011; Rascaroli, 2009; Weinrichter, 2007).

### **La fotografía y su problemática en el cine ensayo**

Baudelaire (1943) expresaba en “El público moderno y la fotografía”, con motivo del Salón de 1859, su oposición a la bienvenida que el público burgués le propiciaba al medio fotográfico al señalar posibles consecuencias de la intervención de la industria en el arte. Esta distancia fue salvada hacia 1936 por Benjamin al localizar en la modalidad aurática de la obra tradicional el desfasaje crítico ante las experiencias suscitadas en la época de la reproductibilidad técnica. La apreciación de Baudelaire en 1859 se dirigía hacia la afamada objetividad valorada en la imagen fotográfica y que, si bien permitía a la pintura relegarle funciones históricas en su camino a la autonomía, recuperaba y reencausaba ciertos intereses en relación con la imagen naturalista. En un contexto más próximo y referido al cine ensayo, Català retoma el acontecimiento revolucionario que implicó la fotografía al decir:

Es necesario insistir en el acontecimiento revolucionario que constituye la invención de la fotografía, pero no en el sentido que se ha venido otorgando a este potencial rupturista siempre anclado en el acto mimético, sino en cuanto a que [...] propone un pensamiento de lo real a través de la propia figura de lo real (2014: 195).

Las posturas en relación con la fotografía como culminación del paradigma epistemológico occidental basado en la visión pierden de vista que una transformación del significado de espacio indica un cambio fundamental, catalizador de nuevos conceptos espaciales. Así lo advierte Damisch cuando alude a las preguntas que la fotografía formula a la historia: “Viene a arruinar hasta la posibilidad de una historia conducida según los caminos ordinarios del relato: y esto no tanto bajo el efecto de un juego de espejos indefinidamente multiplicados, como por la apertura que ofrece sobre el revés de la historia y,



---

sobre todo, cuanto escapa a su tamiz” (2008: 24). En este sentido, decimos que su inscripción en ruptura con los discursos dominantes perturba y desplaza la economía bien regulada de la representación. Tal como Lemagny recuerda, en su lectura sobre el fenómeno histórico de la influencia de la pintura sobre la fotografía, “los primeros grandes fotógrafos eran o habían sido dibujantes o pintores [...] Ellos llevaron a la fotografía lo que quedaba de más vivo y válido en la pintura clásica que tocaba su fin: la composición. Y tuvieron que abandonar, necesariamente, lo que se moría en la pintura: la materia pintada y el dibujo” (2008: 28). Esto obliga a recordar que, por un lado, en la historia de la pintura, la aplicación del color se vio determinada por el dibujo preparatorio, la línea, el contorno de las figuras; la práctica de lo que se denomina el tono local caracterizó durante mucho tiempo al arte pictórico (Bauret, 1999: 95). Por otro lado, el carácter histórico de esa misma determinación entró en crisis en el mismo momento en que Baudelaire (1943: 38), en su Salón de 1846, describió el color en movimiento presente en un cuadro casi sin referencia alguna a los objetos representados y revestidos por dichos colores, sobre los cuales se produciría tal movimiento. El crítico solo atiende a describir las corrientes de sensaciones cromáticas palpitantes en la imagen, independientemente de los objetos a los que refería. La percepción pura se anteponía al reconocimiento de lo representado; neutralidad posteriormente caracterizada por Bourdieu (1995) en términos de desapego de esteta. Así, aquel inicial esbozo de autonomía artística en el gesto pictórico de Manet hacia mediados de siglo XIX, vinculado a un campo artístico-intelectual en reestructuración, junto a la consolidación en paralelo de una nueva técnica con consecuencias vertiginosas sobre la conciencia, invita a reconsiderar los encuentros y desencuentros entre prácticas artísticas desde la crisis de una estructura de valores jerárquicos. Esto nos recuerda que ya desde las últimas décadas del siglo XIX, se pone en crisis el concepto de tiempo y de espacio considerado como único e inamovible durante siglos, y se conforma un saber artístico que anunciaba la futura crisis del saber científico. Así lo recuerda Gould en relación con la pintura de

---

Cézanne dado que, tal como señala, su búsqueda por la construcción de un espacio que “ya no fuera la demostración de la cotejabilidad con la verdad fisiológica del ojo anuncia profundas transformaciones en el conocimiento” (2012: 231).

Sin embargo, en relación con lo señalado, nos interesa retomar las reflexiones de Lemagny cuando señala que aquel nuevo realismo fotográfico de principios de siglo XX, que reaccionaba contra el desenfoque pictorialista, inauguraba un tipo de fotografía que se volvía hacia sí misma: “Asumía su realismo, mientras que la pintura se dirigía cada vez más hacia lo abstracto, pero hay que ver claramente que esta divergencia se explicaba por una convergencia mucho más profunda. En ambos casos, se trata de recuperar la pureza y la autonomía de cada arte. Ése es todo el propósito del modernismo de la primera parte del siglo XX” (2008: 29). A continuación, se vieron paulatinamente inauguradas ciertas expresiones ilimitadas del espacio a través de un campo experimental que involucró también a la fotografía. Así lo revisa Damisch cuando señala que parte del trabajo de las vanguardias en los años veinte consistió “en jugar con todo el abanico de la maquinaria (fotográfica), no tanto para negar sus coerciones, desbaratarlas o librarse de ellas [...] como para localizarlas y apoyarse en ellas con el fin de definir las condiciones de una 'nueva visión” (2008: 24). Este punto se puede destacar si atendemos a la figura del vanguardista Moholy-Nagy cuando señala: “Si la fotografía muestra con sus propios medios la genuina formulación de elementos condicionados por el tiempo, eso significa que va más allá de su aspecto mecánico” (2002: 210). Atender a la contingencia que atañe tanto a los conceptos y prácticas que legitiman la producción de imágenes, como a las construcciones teóricas que las objetivaban en el interior del sistema de los estudios en humanidades, renueva el interés sobre las verdaderas implicancias en la modificación de la concepción aurática de la obra de arte, a partir de lo cual, se torna difícil reconocer en la fotografía su valor estrictamente artístico.

---

Si el imaginario asociado con la naturaleza testimonial de la práctica fotográfica entra en crisis hacia la segunda mitad de siglo XX, y la autoridad indicial –la declaración ontológica presupone la ausencia de intervención y la ausencia de interpretación– es cuestionada en su propia hegemonía, los problemas en relación con la producción del discurso histórico y la condición de verdad del relato delimitaron importantes interrogantes en relación con el documento. Dentro de este panorama se consideran las reflexiones de Rosler (2007) a propósito de la función política de las imágenes. Por un lado, la autora sostiene que “la sociedad en general aún proyecta sobre el medio una expectativa de rigor mucho mayor que sobre la pintura”, cuando lo que está en juego es su “responsabilidad de no contravenir las convenciones socialmente admitidas” (2007: 244). Por otro lado, Rosler argumenta que cierto retroceso de las representaciones en la esfera pública motivó un paulatino desinterés por el documental: “La minimización del debate público implica una reducción de las posibilidades de acuerdo sobre el significado social [...], de lo que deriva la inexistencia de una verdad fácilmente reconocible” (2007: 244). En este punto, vale entonces recordar que en la misma década del ochenta, se sucedieron una serie de debates críticos en torno al 150° aniversario del nacimiento de la fotografía que llevaron, entonces, a abandonar el tradicional interés por la unicidad de la visión fotográfica a favor de su reconocimiento como práctica social consolidada (Rosler, 2007). Esto coincide, tal como se expuso anteriormente, con que la idea de un cine ensayístico tomó forma recién a partir de los años ochenta. Si la fotografía y el cine desanimaron para siempre la apariencia de autonomía del arte, se debe a que la esfera del arte se vio, desde entonces, atravesada e interconectada con el resto de los regímenes discursivos que ordenan lo social.

Al incorporar la fotografía, el cine ensayo tan solo complejiza su estrategia, por medio de la cual empuja su propio objeto fuera de campo, a la par que señala las diferentes resoluciones a las que la fotografía llega para dirimir su relación con las cosas al tiempo de constituirse ella misma. El recurso de la fotografía,

---

su recuperación en el ensayo, se piensa desde un tipo de posibilidad inédita que rehúye la exigencia de reflejar con fidelidad, dado que consolida un fructífero panorama en la confluencia de imágenes, palabras y sonidos. La profundidad y la sobredeterminación puestas en juego en la memoria se verán dinamizadas en la imagen a partir de la práctica del montaje. Así, el anclaje imaginario en la imagen deviene de su capacidad para hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas. En este sentido, la ambigüedad específica de la imagen fotográfica, en tanto su sentido depende del contexto en el que aparece, participaría del lúdico desmontaje de la construcción de sentido del documental clásico, al modo en que Varda niega la cosificación de una fotografía que permaneció veinte años montada sobre una puerta al señalar que siempre le faltará la singularidad biográfica de los personajes implicados y reencontrados en *Ulysse* (1982).

Ante la destrucción histórica de constelaciones de sentido, el cine ensayo deviene, entonces, documento conjetural de cultura (Gabrieloni, 2014), dada la problemática de la dispersión de los documentos fotográficos. Se vuelve necesario, entonces, atender a los movimientos de selección de ciertas dimensiones o aspectos del pasado que distintos autores rescatan y privilegian. Así opera Farocki cuando indaga en las conexiones entre inventos civiles y su reconversión para uso militar en *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988). Se observa cómo, finalmente, el autor detecta en tomas aéreas de 1944, pertenecientes al servicio de informaciones del ejército norteamericano, las carencias del potencial informativo de las imágenes. Las que hoy permiten distinguir campos de exterminio nazis dan cuenta del desconocimiento sobre la existencia de Auschwitz por parte de los entonces analistas. Farocki practica un enfoque de la guerra que fue a la vez un saber, una toma de posición y un conjunto de elecciones estéticas. La fotografía, al parecer, moviliza la historia al punto de sacudir su concepto obstinadamente, a razón de lo cual, no se estaría tanto ante un problema de la imagen como documento, sino de la agudeza del ojo que indaga. El cine ensayo introduce, por lo tanto, un tipo de pensar con

---

imágenes que señala como tarea obligada ponerlas en relación entre sí, a la par que también las imágenes y las palabras entran en relación. La complejidad inherente a la construcción del tiempo que requiere la palabra sugiere acordar a la imagen la misma atención, tal como lo expresa Ruiz: “La imagen como enigma que no tuvimos tiempo de descifrar” (2000: 123).

En el contexto específico del cine ensayo, la inequívoca indicialidad de la imagen sustentada por la práctica documental es ahora desmontada a partir de volver a usar, de volver a mirar las imágenes de otra manera. Son, a su vez, ejemplo de esto los retratos de mujeres argelinas tomados en 1960 por el fotógrafo en ejercicio de su servicio militar Garanger y puestos en juego por Farocki en *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988), donde la imagen no es la traza visible de una realidad originaria, sino algo legible, que debe ser leído para ser visto. El autor pone en juego una investigación sobre los procesos técnicos e industriales que exploraron un tipo de imaginario justificado por fines económicos y por el ejercicio del poder. La puesta en juego de las imágenes de Garanger atiende a un impulso por desnaturalizarlas, al señalar sus bordes y al sugerir los efectos que la sombra del material cinematográfico proyecta sobre ellas. Se inaugura un tipo de lectura en segundo grado (Weinrichter, 2007: 27) que no sólo modifica su potencia narrativa-observacional inicial, porque instaura una relación redimida entre sujeto y objeto, sino que, finalmente, desnaturaliza su función originaria para atenderla como representación, es decir, como sistema que rige la aparición de los enunciados, de lo que puede o debe ser expuesto. El olvido de su objeto/referente vuelve maleable la forma de violencia ejercida sobre el mundo y la inscripción de la guerra. La noción de “desmontaje” de la fotografía como documento que Kossoy (2001: 119) desarrolla en *Fotografía e Historia*, y que lleva a 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: por un lado, el conocimiento del signo como signo y, por

---

el otro, la existencia de convenciones compartidas que regulan la relación del signo con el objeto. Así, los vestigios de la vida cristalizados en la imagen fotográfica pasarán a tener sentido en el momento en que se conozcan y se comprendan los eslabones de la cadena de hechos ausentes de la imagen, por fuera de su verdad iconográfica. La pregunta sobre cómo hacerle frente a una cámara, sostenida por la voz en *off* femenina en el film de Farocki, recuerda el análisis de Benjamin (2005) sobre la fotografía *Pescadora de Newhaven* (c. 1843-1845) de Octavius Hill. La mirada hacia el suelo de la retratada descubre su pudor, al mismo tiempo que resiste la nominación del acto fotográfico. Marker revisa este mismo tópico en su famoso ensayo cinematográfico *Sans Soleil* (1982), donde una serie de rostros y miradas de unos seres anónimos se cruzan con el objetivo de la cámara de un misterioso viajero-camarógrafo. Su continua travesía alrededor del mundo acarrea el recuerdo de la revolución que libró Amílcar Cabral por la liberación y la unificación de las colonias portuguesas de Guinea-Bissau y Cabo Verde. Interesa mencionar, en especial, el célebre fragmento del Mercado de Praia, en Cabo Verde, a partir del cual, la cámara insiste en hacer coincidir la mirada huidiza de una mujer y el ojo mecánico que la apresa. Se consigna, finalmente, que la fuerza y la intensidad de la mirada real capturada en la imagen correspondió a 1/24 partes de un segundo.

Con respecto a los vínculos estéticos y poéticos entre el cine ensayo y la fotografía, al atenderse a las transformaciones que las cualidades estructurales de un sistema operan sobre el otro, no se pretende detener en uno u otro registro como tales, sino que se lo atiende para complejizar y cuestionar en lo más profundo la misma representación de lo visible. La problemática relativa a una referencialidad estable renueva el afán por interrogar las imágenes, ya canceladas las certidumbres ontológicas previas. Lo expuesto permite, entonces, introducir y aproximar perspectivas en relación con la imagen desde

las cuales trascender la caracterización de estas como meras representaciones para reconsiderarlas en términos de pensamientos en sí mismos.

Una indagación en las correspondencias entre la fotografía y el referente, en el marco del panorama descripto, daría lugar a una nueva y radical relación entre la palabra y la imagen al recuperarse la noción de montaje lateral de la imagen sonora según Bazin (2008). Aquí, la vinculación entre palabra e imagen no respondería a la problemática tradicional de jerarquías entre lenguajes. El distanciamiento del referente a partir de la subjetivación del discurso de la voz en *off* desestabiliza la autoridad de la imagen al traspasar la autoridad narrativa de un código a otro. La disyunción –en gran parte autónoma– de lo visual y lo sonoro sustentan un espacio y una temporalidad como trazo imaginario entretanto socavan la omnipotencia del narrador. A su vez, exponen el modo de funcionamiento del montaje filmográfico. Se cree conveniente reparar en este tipo de relación dado que la experiencia ensayística, al no partir de la realidad sino de representaciones sonoras y visuales, incorpora la fotografía dado su problemático contrato con lo real. El pensamiento esbozado en el montaje lateral incide en la subjetividad del lector para provocar una reflexión sobre la reescritura cinematográfica y, por extensión, sobre las representaciones históricas bajo el signo de una memoria estética. La transición hacia lo relativo inaugurado por un nuevo tipo de montaje entre imagen visual e imagen acústica, anteriormente señalado como montaje lateral, encuentra su expresión más clásica en el ya célebre ensayo *Lettre de Sibérie* (1957) de Marker. La repetición consecutiva de una misma escena acompañada por tres comentarios distintos, expone y permite medir la filtración retórica operada por la voz y la banda sonora sobre los significados de la imagen.

En relación con la idea de una leyenda dialectizada, Didi-Huberman (2008: 209) incita a comprender qué palabra sabrá responder a la nueva visibilidad de los acontecimientos históricos. Señala en los términos de un dialectizar lírico, la

---

toma de palabra polifónica ante la historia. Los vestigios del pasado humano conservados en las imágenes fotográficas recuerdan la dimensión warburgiana de supervivencia que caracteriza a la imagen, en relación con lo cual, el tiempo respira a través de gestos extremadamente antiguos. Sin embargo, cuando se trata del tipo de representación posible para dar cuenta de la complejidad temporal de las imágenes, el autor finalmente señala que “la única representación posible [...] de lo que llamamos lo visual, pero también de lo invisible, del presente, de la memoria, del futuro, del deseo, es el resultado de una construcción que se llama montaje” (Didi-Huberman, 2015: 184). Expuestas, entonces, la profundidad y la sobredeterminación de la imagen, Didi-Huberman sugiere que no se trata de un verdadero colmar del sentido, sino que “es más que nada un dar forma a la falta, (dado que) el llenar es un trabajo que le atañe al significante” (2015: 189). De esa manera, el autor alude al montaje en sentido poético –que difiere del uso de la imagen que hace otro tipo de montaje ligado a fines propagandísticos–, como aquél en el cual la dispersión va en busca de su forma. La dimensión del intervalo, el “entre” de las imágenes, permite pensar en un proceso de apertura y de cierre como una unidad inescindible. De lo expuesto, nos interesa señalar aquí dos aspectos que Didi-Huberman (2015) señala a propósito del montaje: la libertad extraordinaria con que cuenta un director para juntar cosas diferentes y el rasgo por el cual los materiales que se incorporan no ven comprometido su valor de documento. Consideramos de importancia señalar que la figura que lleva a Didi-Huberman a realizar estas lecturas de es la voz de Godard en *Histoire(s) du cinema* (1988-1998).

La noción de lirismo documental desarrollada por Didi-Huberman (2008: 209) en referencia a la transgresión de la naturaleza inmediata del documento de cultura, actualiza las transformaciones expresivas del lirismo, con antecedentes desde mediados del siglo XIX. El cine ensayo y las experimentaciones a partir de las cuales se incorpora la fotografía ensayan juegos subjetivos que se



desplazan entre una figura del yo errática y su vinculación dialógica con lo social. Adorno, en *Discurso sobre poesía lírica y sociedad* (2003), presenta la obra de Baudelaire como exponente del conflicto ante el olvido del yo en el lenguaje, de la negación consecuente de su contradicción al interior de la sociedad y del funcionamiento del lenguaje al interior de la misma. El falso brillo del lenguaje complementaba, entonces, el desencantamiento de la sociedad a mediados de siglo XIX. Adorno justifica la recuperación de la obra del poeta francés para señalar la problemática que significa al género el resquebrajamiento de la figura del individuo, y la pérdida del lugar de enunciación con carácter de permanencia. Esto último evidenciaría y expondría la experiencia histórica que se conjuga en la puesta del relato.

El resguardo de la imaginación de una captura probable en la previsibilidad señala cómo la tentativa de no dejar mudo lo inaudito de la historia se ve profundizada en el valor de uso del lenguaje entre el acto de hablar para no decir nada –aspecto huidizo e ingenuo del lirismo– y el acto que sostiene el gesto de nombrar –aspecto vital y político del lirismo. Así, si atendemos a que el pensar desde el lenguaje audiovisual implica reconocerlo como escritura, según la original visión de Astruc en 1948, no existiría escritura enfrentada más que en términos de producción de formas abiertas. El anclaje sobre la experiencia justifica el impulso asistemático del proceder ensayístico, y revela sus filiaciones con el lirismo en la dirección abierta por Adorno al decir: “Lo que indica que en todo poema lírico la relación histórica del sujeto con la objetividad, del individuo con la sociedad, debe haber hallado su sedimento en el medio del espíritu subjetivo devuelto a sí” (2003: 54).

### **Memoria y representación histórica hacia los horizontes del cine ensayo.**

#### **Un estado de la cuestión.**

En su exhaustivo análisis sobre la historia del siglo XX, Hobsbawn advertía que el mismo no puede concebirse dissociado de la guerra:

No era el fin de la humanidad, aunque hubo momentos, durante los 31 años de conflicto mundial [...] La humanidad sobrevivió, pero el gran edificio de la civilización decimonónica se derrumbó entre las llamas de la guerra al hundirse los pilares que lo sustentaban [...] La crónica histórica del siglo y, más concretamente, de sus momentos iniciales de derrumbamiento y catástrofe, debe comenzar con el relato de los 31 años de Guerra mundial (2012: 28).

Los debates suscitados en torno a los alcances de la representación histórica para abordar acontecimientos que pueden exceder los límites de la comprensión y de la experiencia humana, recuerda la centralidad de las reflexiones de Steiner (2013) en relación con la crisis de la palabra y de la cultura a propósito de los acontecimientos históricos anteriormente señalados por Hobsbawn. Tal como Steiner señala, existe un vasto territorio visual asociado al imaginario occidental que participó de las renovaciones estético-poéticas del gesto vanguardista tras el quiebre de conciencia de 1918. La estabilidad minada tras la primera guerra y el súbito vacío producido en los valores clásicos escoltados por la tradición humanista, volvía la vista sobre la barbarie que emergió del mismo corazón europeo desde el juego dialéctico entre progreso y daño concomitante: “la incapacidad de la razón y de la voluntad política para impedir las matanzas de 1915-17 debería haber sido una advertencia final sobre la fragilidad y la condición aislada de la estructura de la cultura” (Steiner, 2013: 107).

Como parte de una reflexión sobre la práctica cinematográfica contemporánea, Font no desatiende el mencionado eje de reflexión y retoma la centralidad de la crisis del lenguaje al expresar que “el trabajo anamnésico<sup>2</sup> y las fronteras de la memoria forman parte de los grandes debates de la modernidad y de sus gestos de cine convencidos de que Auschwitz e Hiroshima fueron el horizonte

---

<sup>2</sup> Recordar, traer a la mente el recuerdo de eventos pasados. Relativo a la reminiscencia, a la rememoración.

impensable de la historia humana” (2012: 341). La cesura que estos acontecimientos imprimieron sobre la historia de la razón humana y la cultura llevaron a la tesis de Adorno (1966), sobre la indecencia ética de la representación del dolor y sobre la problemática estética del arte más allá de los límites de la representación. Gagnebin (2008) revisa cómo tales conmociones de la razón y del lenguaje tienen consecuencias drásticas para la producción visual en tanto la posibilidad de una estética de lo irrepresentable parecería justificarse en la desarticulación de toda voluntad de coherencia y de sentido, en torno a la cual conocer no significa dominar sino “alcanzar, tocar, y ser alcanzado y tocado de vuelta” (2008: 23). Instancia que, entendemos, compromete también el proceso de elaboración y la lectura de imágenes. Frente a la tesis de Adorno, Nancy (2006) retoma la negatividad sublime del exterminio e insiste en la reflexión crítica sobre su representación. Nancy delimita el problema desde una lógica por partida doble:

Para entender el problema llamado de la 'representación', hay que estar atento a esta alianza constitutiva de nuestra historia [...] El doble motivo, si no nos engañamos en cuanto a la prohibición bíblica ni en cuanto a la exigencia griega, es por tanto, por una parte, el de un Dios que no se adecua para nada a la imagen, sino que entrega su verdad solo en el retiro de su presencia [...] y, por otra parte, el motivo de una *idealidad* lógica (en el sentido en que el orden del *logos* [...] lo constituye la relación con la idealidad) (2006: 4).

De esta alianza proviene, según Nancy, cierta desconfianza ininterrumpida –y todavía actual– hacia las imágenes en el seno mismo de una cultura que las produce con profusión. La representación de la Shoah se justifica, entonces, según Nancy no sólo como posible y lícita, sino también como necesaria e imperativa, ya que se encamina a desentramar una voluntad consagrada a la descomposición de la capacidad y la disposición representativa:

---

Si hay una pregunta propia de la representación de la Shoah [...] debe cumplir con la condición que la Shoah pone a la representación [...] debe tratar de lo que este acontecimiento *representa* en el (o del) destino occidental [...] Se trata de pensar que la 'representación' no es solamente un régimen particular de operación o de técnica, sino que esta palabra propone también un nombre general para el acontecimiento y la configuración que ordinariamente llamamos 'Occidente' (2006: 6).

En este sentido, se acuerda con Steiner (2013) cuando se pregunta por la verdadera naturaleza de las relaciones que hay entre las producciones del arte y del pensamiento, y los regímenes de orden violento y represivo. Cruz (2007) indaga en la memoria para dilucidar en qué hace posible una mirada distinta sobre la realidad en el actual contexto de cultura global. La reflexión sobre la condena de un presentismo intemporal<sup>3</sup> –cuya tentativa última parecería ser la de unificar el tiempo con la pretensión de abolirlo– permite que Cruz distinga en la desaparición de todo vínculo, la desaparición de toda posibilidad de pensamiento. Hobsbawn (2012) también aborda el tópico referido a un presente permanente en su análisis sobre el siglo XX. En una primera instancia, la tarea de repensar el proceso de transmisión del legado cultural occidental ha sido un tópico esencial de una crítica de la cultura (Steiner, 2013). Hobsbawn (2012) señala un riesgo mayor dado que la destrucción de los mecanismos sociales que vinculan las experiencias contemporáneas con la de generaciones anteriores es uno de los fenómenos más característicos de fin de siglo XX. En consecuencia, interesa aquí cómo Cruz (2007) complejiza la articulación del tiempo histórico cuando sugiere que el modo de mediación del recuerdo –entendido como disociación de los hechos dados– rompe el poder omnipresente de los mismos. Así, se entiende que la memoria, desde ese fondo de recuerdos que la conforma, moviliza el pasado y es vía de acceso al conocimiento de la constitución subjetiva, a partir de la cual, la preservación de

---

<sup>3</sup> Desarticulación de continuidades temporales dada la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos, en torno a una experiencia de significantes materiales y virtuales, aislados, desconectados y discontinuos inherentes a un contexto público-mediático.

---

la historia bajo la configuración de un sujeto no determinaría una figura estable del tiempo más que como lenguaje: “El lenguaje es el código de la memoria. Los objetos de ésta van adquiriendo entidad a medida que emergen a la superficie del lenguaje” (Cruz, 2007: 23). El lenguaje se presenta, entonces, como el vínculo privilegiado entre el discurso histórico y el presente. En una reflexión sobre las problemáticas referidas a la representación del pasado por parte de los historiadores, y señalando la relevancia de la transición de la memoria a la historia, Ricoeur precisa que las mentalidades convertidas en representaciones dirigen la atención sobre la problemática del sentido, es decir, sobre la cuestión del sujeto de la memoria: “a quién se rinde cuentas y de qué” (2000: 4). Tal interrogante invita a distinguir que, mientras la hermenéutica filosófica concibe el recordar como un acto esencialmente individual, el pensamiento político de Halbwachs (2004: 34) encuentra primordial el rol que una comunidad afectiva juega para reconstruir el recuerdo.

Según plantea Ricoeur, la imagen presente y la problemática de la representación del pasado vinculadas a la figura del vocablo *eikon* como aporía doble –enigma de una imagen que se da a la vez como presente en la mente y como ‘imagen de’, imagen de algo ausente (signo de otro)–, señala una dificultad:

Allí donde la problemática de la memoria se interna en la vía peligrosa de la similitud, de la *mimesis*, que nunca dejamos de disociar del fantasma, por una parte y de la imagen-copia por otra, sin que se pueda romper [...] el sentimiento de un lazo de adecuación [...] lazo cuya naturaleza y estatus epistémico constituyen el desafío (Ricoeur, 2000: 6).

Como se advierte, la representación del pasado se vincula directamente con el carácter epistémico de la interpretación y recuerda, en el sentido de lo expuesto hasta aquí, la distinción que Chartier (1996: 80) realiza entre una dimensión “transitiva” o transparente del enunciado y una dimensión “reflexiva”

u opacidad enunciativa. Las dificultades que dinamizan el trayecto del recuerdo justifican el acto escriturario del pasado según lo que De Certeau (2002: 64) denominó la operación historiográfica, y donde Ricoeur (2000) localiza el pacto de veracidad historiador/lector. Si lo que rige el universo simbólico no es el pasado literal sino las imágenes del pasado, se renueva así, en el territorio de la historia en general, la antigua querrela entre texto e imagen. La pregunta por la forma es la pregunta renovada desde las perspectivas de Steiner (2013) en torno a la autoridad de los textos y de las modalidades discursivas en general, que amalgaman el universo simbólico, imposible de permanecer inmune a la historia. Cabe mencionar, a partir de lo expuesto, que la relevancia de estas reflexiones en torno a la memoria y a la representación histórica responde a que el lenguaje cinematográfico no ha permanecido indiferente a las mismas. Por lo tanto, la reflexión sobre los alcances y los límites históricos del género ensayístico señala un área singular a la cual atender.

### **Reflexiones finales**

Creemos empezar a entrever, como hemos visto a lo largo de este artículo, la posibilidad de distinguir al cine ensayo como un tipo de lenguaje cinematográfico privilegiado, que puede operar como vehículo para la indagación de la memoria subjetiva en diferentes contextos y épocas. El conocimiento de las imágenes abre la posibilidad de pensar/observar el pasado con nuevos ojos, en relación con lo cual, distinguir esclarecimientos acordes a cómo ciertos acontecimientos del siglo XX afectaron la elaboración de imágenes. La cualidad lírica que eventualmente concentra una imagen entabla afinidades con la definición en permanente formación del cine ensayo y con la complejidad de los tiempos de la historia. La pertinencia de una reflexión sobre el carácter documental de la imagen se justifica dadas las diferentes modalidades que adquirió durante el siglo XX. Se propuso, en este sentido, aproximar una reflexión inicial sobre cuál es el valor, el alcance y los límites de la fotografía como medio privilegiado para la reflexión histórica.

## Filmografía

- À propos de Nice*, Dir.: Jean Vigo, 25 min., 1930.  
*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, Dir.: W. Ruttmann, 74 min., 1927.  
*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Dir.: Harun Farocki, 73 min., 1988.  
*Histoire(s) du cinema*, Dir.: Jean-Luc Godard, 4h 27min., 1988-1998.  
*Lettre de Sibérie*, Dir.: Chris Marker, 60 min., 1957.  
*Sans Soleil*, Dir.: Chris Marker, 100 min., 1983.  
*Ulysse*, Dir.: Agnès Varda, 22 min., 1982.  
*Une histoire de vent*, Dir.: Joris Ivens, 1h 20 min., 1988.

## Bibliografía

- Adorno, T. W. ([1966] 1998). "La educación después de Auschwitz" en *Educación para la emancipación*, Madrid: Ediciones Morata.
- \_\_\_\_ (2003). *Notas sobre Literatura*, Madrid: Akal.
- Baudelaire, C. (1943). *Charles Baudelaire*, Buenos Aires: Poseidón.
- Bauret, G. (1999). *De la fotografía*, Buenos Aires: la marca editora.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?*, Madrid: Ediciones Rialp, S. A.
- Bellour, R. (1984) "El espectador pensativo" en R. Bellour (2009). *Entre imágenes. Foto.Cine.Video*, Buenos Aires: Colihue.
- Benjamin, W. (2005). *Sobre la fotografía*, Valencia: PRE-TEXTOS.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del Arte*, Barcelona: Anagrama.
- Català, J. M. (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*, Universitat de València.
- Chartier, R. (1996). "Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen" en *Escribir las prácticas*, Buenos Aires: Manantial.
- Corrigan, T. (2011) *The Essay Film. From Montaigne, after Marker*, Oxford University Press.
- Cruz, M. (2007). *Cómo hacer cosas con recuerdos*, Buenos Aires: Katz Editores.
- Damisch, H. (2008). *El desnivel. La fotografía puesta a prueba*, Buenos Aires: la marca editora.
- De Certeau, M. (2002). *La escritura de la historia*, Santander: Sal Terrae.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Machado Libros.
- \_\_\_\_ (2015). "Temporalidad y memoria de lo visual" en *Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana*, Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Font, D. (2012). *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L.



- Gabrieloni, A. L. (2014) "El ensayo documental, la poética del disentimiento". *IX ARGENTINO DE LITERATURA*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Gagnebin, J. M. (2008). "Después de Auschwitz" en *Boletín de Estética*, Nro. 3, Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas,.
- Galí, N. (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona: El Acantilado.
- Gould, S. J. (2012). "Un Pollock bajo la malla" en Marta Zátanyi (ed.). *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo XX*, Buenos Aires: la marca editora.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*, Zaragoza: Presses Universitarias de Zaragoza.
- Hobsbawm, E. (2012). *Historia del siglo XX*, Buenos Aires: Crítica.
- Kossoy, B. (2001). *Fotografía e historia*, Buenos Aires: la marca.
- Lee, R. W. ([1940] 1999). "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting" en *The Art Bulletin*, Vol. 22, No. 4, College Art Association.
- Lemagny, J. C. (2008). *La sombra y el tiempo*, Buenos Aires: la marca editora.
- Mitchell, W. J. T. (Dec., 1995). "Interdisciplinarity and Visual Culture" en *The Art Bulletin*, College Art Association.
- \_\_\_\_ (2009) *Teoría de la imagen*, Madrid: Akal.
- Moholy-Nagy, L. (2002). "El espacio-tiempo y el fotógrafo". En Steve Yates (ed.), *Poéticas del espacio*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Nancy, J. L. (2006). *La representación prohibida*, Madrid: Amorrortu.
- Rascaroli, L. (2009). *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, Columbia University Press.
- Ricoeur, P. (2000). "Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado" en A. Pérotin-Dumon (Dir.), *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Disponible en: <http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/ricoeur.pdf> (Acceso: 26 de marzo de 2017).
- Rosler, M. (2007). *Imágenes públicas*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Ruiz, R. (2000). *Poética del cine*, Santiago de Chile: Sudamericana.
- Steiner, G. (2013). *En el Castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Barcelona: Gedisa.
- Weinrichter, A. (2007). "Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo" en Antonio Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al ensayo*, Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra.

---

\* María Florencia Llarrull. Profesora en Bellas Artes, graduada en la Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario (UNR). Becaria doctoral CONICET. Universidad Nacional de Río Negro (UNRN) / Universidad Nacional de Rosario (UNR). Integra el grupo de trabajo PIP (2014-16)/CONICET-UNRN, "La forma que piensa. Origen y proyecciones del



**IMAGOFAGIA**

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia - N°15 - 2017 - ISSN 1852-9550

---

---

ensayo documental”, bajo la co-dirección de la Dra. Ana Lía Gabrieloni y el Lic. Rubén Guzmán. E-mail: [florencia.llarrull@gmail.com](mailto:florencia.llarrull@gmail.com)