
ENSAYO Y CINE ESPAÑOL.
CONSIDERACIONES HISTÓRICO-CONCEPTUALES¹

*ESSAY FILM AND SPANISH CINEMA.
A HISTORICAL-CONCEPTUAL APPROACH*

JUAN CARAVACA MOMPEÁN
Universidad Rey Juan Carlos
juancaravacamompean@gmail.com

Resumen: El presente artículo investiga el desarrollo del concepto “ensayo” en la práctica y la teoría cinematográfica española. Usando una perspectiva histórico-conceptual, y discutiendo sus posibilidades frente a los clásicos acercamientos a la historia del cine, se analizan tres etapas de nuestra cinematografía: postguerra, tardofranquismo e inicios del siglo XXI. El ensayo muestra una especial unión con los conceptos de clasicismo, distancia e intervención. Conceptos unidos a la experiencia de tres generaciones distintas.

Palabras clave: Cine español, ensayo audiovisual, teoría del cine.

Abstract: *The work herein present discusses the essay concept in the spanish film theory and practice. Using a conceptual history approach, and discussing its possibilities over other film history approaches, it's been analyzed three periods of our cinematography: postwar, late “francoism” and the beginning of the XXI century. The film essay shows a special union with three concepts: classicism, distance and intervention. Concepts link with the experience of three different generations.*

Keywords: *Spanish cinema, film essay, film theory.*

1.- Introducción

Desde hace aproximadamente tres décadas, locuciones como ensayo audiovisual, *essay film*, *video essay*, *film-essai* o *essayistischen film* han sido utilizadas para defender la existencia de un fenómeno. Como ya es tradición en la práctica y en los estudios filmicos, el mundo audiovisual habría traducido a su campo una praxis de raíces

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación *El ensayo en el audiovisual español contemporáneo* (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

literarias: el ensayo. Este modo de hacer encontraría un aliado especial en la constante evolución tecnológica del medio, y su aparición y expansión no sería aislada, más bien el ejemplo de un fenómeno transnacional². La literatura que aborda este hecho ha crecido exponencialmente en los últimos años. Publicaciones como las de Weinrichter³ o García Martínez⁴, y dentro del panorama internacional la compilación de Alter y Corrigan⁵, han hecho un generoso esfuerzo de síntesis detallando la complejidad y las raíces de una forma fílmica heterodoxa.

Con el objetivo de realizar un estudio sobre el ensayo en la historia y la teoría del cine en España, elaboraré una lectura sintomática de los textos más representativos de esta corriente. En lugar de presentar un epítome, abordaré la construcción teórica del ensayo para mostrar tanto sus problemas de identificación como la dificultad de adoptar su marco al caso español. Sobre esta breve exégesis propondré un modelo teórico alternativo con el que estudiar este fenómeno. Un modelo que partirá del lenguaje y de los factores extralingüísticos y generacionales que lo activan. Describiré una serie de materiales, de experiencias fílmicas, que utilizan el concepto de ensayo tanto para *definir* su realidad como para *interpretarla*. A continuación, pondré en valor la posibilidad de construir una narración utilizando los principios teóricos de la Historia Conceptual, con especial atención a la obra de Koselleck. De esta manera, mostraré la unión que este concepto tiene, en cada comunidad de significado, en cada contexto, con los conceptos de clasicismo, distancia e intervención.

2.- Del concepto y sus límites

El primer paso es una elipsis consciente. Buscar el ser del ensayo invita a encontrar un apellido. El que más se evita, aunque se tropieza con defensores⁶, es el de género. Obviarlo permite desarrollar dinámicas discursivas abiertas, construir un

² KRSTIĆ, Igor y HOLLWEG, Brenda: *World Cinema and the Essay Film: Transnational perspectives on a Global Practice*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019.

³ WEINRICHTER, Antonio: "Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo", en Antonio WEINRICHTER (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona, Festival Punto de Vista/Gobierno de Navarra, 2007, p. 48.

⁴ GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum: "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual", en *Comunicación y sociedad*, nº 2, 2006, pp. 104-105.

⁵ ALTER, Nora y CORRIGAN, Timothy: *Essays on the essay film*, New York, Columbia University Press, 2017.

⁶ LOPATE, Phillip: "A la búsqueda del centauro: El cine-ensayo", en Antonio WEINRICHTER (ed.), *La forma que piensa...*, p. 48.

concepto inmune a la contradicción. La idea de un “*in between genre*”⁷, o incluso un anti-género⁸, no encuentra gran oposición⁹. Esta negación da lugar a un planteamiento más global y emplaza a la noción de práctica filmica¹⁰. Gracias a ella aparecen reflexiones sobre el proceso creativo¹¹. El camino termina afirmando la existencia de un modo¹². Palabra muy extendida en nuestro campo de estudios y que, bien construida, desarrolla conceptos para analizar una película como obra acabada.

La elipsis impediría entrar en terrenos herméticos. Asumiendo, como correlato, la ausencia de cualquier definición concreta. El *film-essai* sería libre y ajeno a cualquier delimitación, inventaría algo que únicamente le vale a él mismo¹³. Describirlo supondría renunciar a su complejidad¹⁴. Aquello que buscamos no se clasifica, simplemente, se identifica.

No obstante, para conseguir reconocerlo, al ensayo hay que otorgarle una serie de cualidades, de características que actúan, con su correspondiente solidaridad, a modo de estructura. Un conjunto de ideas, de palabras, que hacen posible su aprehensión, que surgen, y que nos sugiere, la presencia de este objeto. Las listaré de forma sintética: *asistematicidad* que le hace huir del método cartesiano¹⁵, voluntad por desarrollar una *reflexión* que termina cuestionando su propio desarrollo¹⁶, presencia de un *yo* que habla desde él y no sólo sobre él¹⁷, una forma intrínsecamente *intransferible*¹⁸,

⁷ BIEMANN, Ursula: “The video essay in the digital age”, en Ursula BIEMANN (ed.), *Stuff it. The video essay in the digital age*, Zürich, Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst Zürich, 2003, p. 3.

⁸ RENOV, Michael: “History and/As Autobiography: The Essayistic in Film and Video”, en *Framework*, Vol. 2 (3), 1989, p. 12.

⁹ ALTER, Nora: “Translating the Essay into Film and Installation”, *Journal of Visual Culture*, Vol. 6 (1), 2007, pp. 44-57.

¹⁰ TRACY, Andrew: “The essay film”, en *Sight and Sound*, Vol. 23 (8), 2013, p. 44.

¹¹ CORRIGAN, Timothy: *The essay film. From Montaigne, after Marker*, New York, Oxford University Press, 2011.

¹² RASCAROLI, Laura: “The Essay Film: problems, definitions, textual commitments”, en *Framework*, Vol. 49 (2), 2008, p. 39. También en RENOV, Michael: *The subject of documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, p. 69.

¹³ BERGALA, Alain: “Qu’est-ce qu’un film-essai”, en S. ASTRIC (ed.), *Le film-essai: identification d’un genre*. Paris, Bibliothèque de Centre Pompidou, 2000, p. 14.

¹⁴ CATALA, Josep Maria: *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*, Valencia, Universitat de València, 2014, p. 155.

¹⁵ CUELLO, Verónica: “Ensayo sobre el ensayo audiovisual”, en *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Vol. 6 (2), 2011, p. 23.

¹⁶ GONZÁLEZ CUESTA, Begoña: “El cine como forma que piensa: *La Morte Rouge* de Víctor Erice”, en *Oppidum*, 2, 2006, p. 188.

¹⁷ BLÜMLINGER, Christa: “Leer entre las imágenes”, en Antonio WEINRICHTER (ed.), *La forma que piensa...*, pp. 54-55.

¹⁸ WEINRICHTER, Antonio: “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo”, p. 26.

un modelo de *escritura*¹⁹, un *proceso abierto e inconcluso*²⁰, un espacio para explotar posturas *críticas* -izquierdistas, feministas, postcoloniales-²¹, una estructura material *dialéctica* con la que hacer filosofía²², una *conversación*, una vinculación con la vieja *θεωρία* griega²³, una meditación individual en el marco de un *espacio público*, una constante *interpelación al espectador* y, en definitiva, y la que intuyo, siguiendo la aportación de Godard, más compleja y sugestiva, la de materializar el *pensamiento*²⁴.

La influencia literaria de este utillaje léxico no admite objeción. Por encima de los trabajos de Musil, Benjamin, Barthes o Montaigne se recurre con frecuencia a Lukács y Adorno. De la búsqueda del ensayo como obra de arte, como género artístico, se hereda la forma como destino, el encuentro ante la ironía y el humor, la reformulación de materiales, miradas e ideas existentes -construido como una polifonía de un yo-, el entender que se asiste al desarrollo mismo de la vida y, por tanto, a una experiencia real. A una vinculación jamás abandonada con la poesía. A una creación fragmentaria, provisional y ocasional. A una fórmula única cuyo valor reside en mostrar “el proceso mismo de juzgar”²⁵. Del ensayo que se presenta como una forma independiente que ni es arte ni es ciencia se acoge la suspensión de la idea tradicional de método y de verdad. No sigue dogmas, su impulso es discontinuo y relativo. Es esencialmente lenguaje, profundamente escéptico, ajeno a las definiciones y está emparentado con la retórica y con la experiencia individual. No hay punto de vista externo a sí mismo. Viene motivado por un estímulo utópico, se puede suspender en cualquier momento. Y, por encima de todo, es pensamiento crítico. La forma crítica por excelencia. “Por eso la más íntima ley formal del ensayo es la herejía”²⁶. Abarcando de cita a cita desde sus condiciones materiales a su vocación moral.

¹⁹ BRESLAND, John: “On the origins of the Video Essay”, en C.H. KLAUS y N. STUCKEY-FRENCH (eds.), *Essayists on the essay. Montaigne to Our Time*, Iowa City, University of Iowa, 2012, p. 184.

²⁰ CORRIGAN, Timothy: *The essay film. From Montaigne, after Marker*, p. 15.

²¹ ARTHUR, Paul: “Essay questions: From Alain Resnais to Michael Moore”, en *Film Comment*, Vol. 39 (1), 2003, pp. 59-60.

²² RASCAROLI, Laura: *How the essay film thinks*, New York, Oxford University Press, 2017, p. 7.

²³ HUBER, Jörg: “Video Essayism: On the Theory-Practice of the Transnational”, en Ursula BIEMANN (ed.), *Stuff it. The video essay in the digital age*, p. 93.

²⁴ MÍNGUEZ, Norberto: “Pensar con imágenes: tres ensayos cinematográficos”, en *Revista de occidente*, 371, 2012, p. 63.

²⁵ LUKÁCS, Georg: *El alma y las formas y teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975, p. 38.

²⁶ ADORNO, Theodor: *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 36.

Del problema de identificarlo, y de construir a su alrededor un campo de estudios, surge una teoría que relega a un ámbito de la opinión, y en ocasiones del error, otro uso que del concepto se haga. Además, las cualidades que le otorgan al objeto le convierten en un actor, le conceden carácter y capacidad de acción. Determinan lo que el ensayo puede hacer y lo que hará. Formalizan un hecho, y a la misma vez un proyecto. En este sentido, esta teoría presenta enunciados que afectan a la visión, a la observación, pues esta será guiada por aquella.

Aquí es donde nace la pregunta por lo material. Por aquello que se nos impulsa a ver, y aquello que se nos invita a ignorar, al intentar identificar un ensayo fílmico. En su necesidad de superar el pensamiento binario²⁷ recupera la idea de medio en su literalidad: es el libre uso de recursos, ficción/no ficción, fantasía/verdad²⁸. Voz en off, *found footage* y evidencia de los medios de creación²⁹. Siguiendo su traslación literaria, veríamos la presencia del quiasmo o la anamorfosis con cierta facilidad³⁰.

El montaje sería visible, daría lugar a una desconexión. Se produce algo propositivo, el material se aleja de la continuidad y la causalidad. El texto no comenta las imágenes, las imágenes no ilustran el texto³¹. La vieja idea de Bazin de que imagen y sonido no avanzan en la misma dirección es capital porque provocaría una especie de colisión dialéctica³². Es así como este movimiento teórico aleja al ensayo del concepto de documental, concepto al que se le ha vinculado bien para separarlo completamente apuntando a una construcción ideal³³, bien para convertirlo en su inevitable evolución³⁴. En este sentido, es habitual apoyarse en Gilles Deleuze para explicar la desconexión entre bandas³⁵. La traducción provisional de esta situación, apostando más

²⁷ CONONOS, John: "The self-portrait and the film and video essay", en Melinda HINKSON (ed.), *Imaging Identity: Media, memory and portraiture in the digital age*, Canberra, ANU Press, 2016, p. 86.

²⁸ ALTER, Nora: "The political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's "Images of the World and the Inscription of War", en *New German Critique*, 68, 1996, p. 171.

²⁹ GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum: "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual", p. 27.

³⁰ ALTER, Nora: "Translating the Essay into Film and Installation", p. 48.

³¹ BARTHES, Roland: *El imperio de los signos*, Barcelona, Seix Barral, 2007.

³² BAZIN, André: "Lettre de Sibérie", en Jean NARBONI (ed.), *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, París, Cahiers du cinéma, 1998, pp. 258-259.

³³ CATALÀ, Josep Maria: "Film-ensayo y vanguardia", en Josexo CERDÁN y Casimiro TORREIRO (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 109-159.

³⁴ RICHTER, Hans: "El ensayo fílmico. Una nueva forma de la película documental", en Antonio WEINRICHTER (ed.), *La forma que piensa...*, pp. 186-189.

³⁵ DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 209-251. En su reflexión sobre el acto de creación también recuerda que una idea específicamente cinematográfica es, por

por una metáfora que por un concepto, podría ser la palabra *brecha*. Una fisura que se convierte en la imagen por excelencia del ensayo audiovisual.

Estimo el texto de Blümlinger sobre esta circunstancia como algo básico. La relación entre la banda-imagen y la banda-sonora impide que haya una soldadura. Así, a lo que se asiste se le podría denominar como “complejo audiovisual”³⁶. Presenciamos “figuras del pensamiento”³⁷ que desarman la percepción convencional y que unen visión radical y trabajo conceptual³⁸. Esta conclusión aparece con múltiples variantes en los textos sobre esta forma filmica. Con ello, se prepara la recepción para una determinada experiencia y se desencadena una cierta condena a la semejanza. A encontrar y a ver en, a que solo así se pueda usar el gran campo semántico antes descrito. A que ese material, o recurso, este identificado con un estado y una función.

El concepto y su corolario material se convierten en un objeto inmanente, sustraído de la temporalidad. Lo que afecta irremediamente a la historia. Una vez forjado el objeto se tiende a dar con él, a buscar el lugar en el que emergen tanto sus partes como su forma ideal³⁹. Favoreciendo, de esta manera, la impresión de continuidad con nuestro presente. Entiendo que en el trabajo de Corrigan se manifiesta este problema con suficiente claridad⁴⁰.

En los años cincuenta, el fenómeno toma cuerpo⁴¹. La Segunda Guerra Mundial, el Holocausto, Hiroshima y el inicio de la Guerra Fría suponen un giro epistemológico. El sonido, que había sido importante para el desarrollo del documental y clave para la propaganda, deja de ser un simple acompañante. Mientras, la imagen se retuerce por haber llegado tarde a la historia, por no haber representado la verdad de lo ocurrido

ejemplo, la disociación entre ver y hablar. En este sentido véase: Conferencia “¿Qué es el acto de creación?” del 17 de marzo de 1987 en la FÉMIS. Disponible en: <http://proyectoidis.org/gilles-deleuze/> [Consultado el 23 de enero de 2020].

³⁶ BLÜMLINGER, Christa: “Leer entre las imágenes”, p. 53.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ SIEREK, Karl: “Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo filmico”, en Antonio WEINRICHTER (ed.), *La forma que piensa...*, pp. 176-184.

³⁹ SKINNER, Quentin: “Significado y comprensión en la Historia de las Ideas”, en Enrique BOCARDO CRESPO, *El giro contextual. Cinco ensayos de Quentin Skinner, y seis comentarios*, Madrid, Tecnos, 2007, pp. 66-76.

⁴⁰ CORRIGAN, Timothy: *The essay film. From Montaigne, after Marker*, pp. 63-70.

⁴¹ En este sentido, al establecer una genealogía se suele comenzar por la tradición soviética. De la obra de Vertov al manifiesto a favor del contrapunto orquestal. Véase: EISENSTEIN, Serguéi Mijáilovich, PUDOVKIN, Vsévolod Ilariónovich y ALEKSANDROV, Grigori Vasílievich: “Contrapunto orquestal”, en J. ROMAGUERA i RAMIÓ y H. ALSINA THEVENET (eds.), *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 478.

durante la contienda bélica⁴². En este sentido, hay dos lugares de fundación. La Francia de Astruc⁴³, Resnais, Marker o Franju; y la Alemania Occidental de los sesenta y su Nuevo Cine. Kluge, Bitomsky o Farocki, la enorme tensión social y política y la herencia del Nacionalsocialismo como invitación a desplegar prácticas filmicas críticas y reflexivas⁴⁴.

En este sentido, la herencia de la historia panteón en la formación del corpus llega también hasta aquí. Antes mencionaba algunos nombres propios sobre los que se ha construido un ideal. Esos nombres están fuertemente vinculados a la tradición del cine de autor y se podría ver en esta construcción teórica una adaptación, o modernización, de aquella. Intuyo que existe un matiz importante porque la selección de títulos, y de las contingencias materiales que los llevaron a cabo, minimizan la idea del cine como producto colectivo. Poniendo énfasis en la experiencia inalienable del cineasta que crea pese a las dificultades económicas, tecnológicas y sociales de la comunidad en la que vive. Aunque la construcción conceptual podría dar lugar a un análisis estructuralista de cualquier film del corpus, quizá cercano al *auteur-structuralism*, en ellos se observa un resquicio que considera al autor algo más que una simple herramienta crítica⁴⁵. El ensayo sería capaz de ofrecernos una sugestión de vida, de ser el retrato de un hombre que ha existido de verdad⁴⁶. De ahí el perfil de obra única, que remite a una experiencia singular.

En España, al aplicar este criterio histórico y conceptual, nos encontramos con un problema ineludible. En el único texto dedicado a meditar sobre el ensayo y su herencia en nuestro país, Cerdán y Castro de Paz utilizan la autorreflexividad y la autoconciencia como motor de su análisis, como marco para establecer una continuidad que teja la historia de esta forma filmica⁴⁷. No obstante, se tropiezan con la dificultad de aquilatar el contexto que nace después de la guerra del 36. En el momento de la aparición del ensayo, siguiendo la teoría que reseñamos, las circunstancias españolas

⁴² QUINTANA, Ángel: "Al principio fue el verbo. Notas sobre el ciné-essai", en Antonio WEINRICHTER (ed.), *La forma que piensa...*, p. 130.

⁴³ ASTRUC, Alexander: "The future of cinema", en Nora ALTER y Timothy CORRIGAN (eds.), *Essays on the essay film*, p. 96.

⁴⁴ ALTER, Nora: "Translating the Essay into Film and Installation", pp. 49-52.

⁴⁵ STAM, Robert: *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 149-156.

⁴⁶ LUKÁCS, Georg: *El alma y las formas y teoría de la novela*, p. 29

⁴⁷ CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josetxo: "Tra(d)iciones y traslaciones del ensayo filmico en España", en Antonio WEINRICHTER (ed.), *La forma que piensa...*, pp. 110-124.

son radicalmente diferentes y se antoja poco probable la eclosión de una brecha. La aparición de una forma filmica fundamentada en el pensamiento crítico parece imposible ante un momento histórico donde no hay un giro epistemológico capaz de desarrollar un concepto similar al que aquí está en disputa.

Esta teoría, en definitiva, genera problemas por su construcción en vacío, por su capacidad de reducir un concepto proteico a un ideal normativo, a una específica forma material, y por su habilidad de sustraerse al tiempo, asumiendo una continuidad histórica difícil de sostener. Lo que hace imposible encajar determinados comportamientos en esta hipótesis de partida. Por estos motivos, entiendo que es necesario plantear un acercamiento teórico *desde la contingencia*.

3.- Materiales

Las fuentes que voy a comentar pertenecen a tres épocas distintas. Son representantes de la experiencia de varios cineastas y forman un arco temporal amplio, desde la postguerra hasta los inicios del siglo XXI. Con ellos es posible establecer una distancia con el presente, evitando así el impulso normativo, y conseguir que aparezca una cesura, que surja la discontinuidad. Un hiato que exhiba la complejidad del tiempo histórico. Estas experiencias comparten, además de un uso activo del término, el interés de sus autores por la docencia y la investigación. Desde el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) hasta los actuales estudios de postgrado. Lo que hace que en sus prácticas se presente tanto el problema de la transmisión del conocimiento como la respuesta al modo de entender el cine que sus mayores les ofrecen.

La revista *Cine experimental* (1944-1946), creada en torno al grupo de La Elipa, decidió continuar la herencia, abandonada por *Primer Plano*, de reivindicar el cine a través de una visión culta⁴⁸. A esta mirada se le añadió el interés por la investigación y la

⁴⁸ MINGUET i BATLLORI, Joan: “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial “Primer Plano”)”, en Josetxo Cerdán y Julio Pérez Perucha (coords.), *Tras el sueño. Actas del Centenario (VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/A.E.H.C., 1998, p. 198.

divulgación técnica⁴⁹. En este extraño caso editorial, que no seguía ni la retórica del glamour ni la retórica del régimen, en su número 3 de febrero de 1945, José Manuel Dorrell publicó una crítica sobre *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, Orson Welles, 1942). En ella, el trabajo de Welles era calificado como un “ensayo”⁵⁰. Dorrell no usaba el término para abrir el análisis fílmico a toda una literatura teórica, como si hizo el trabajo de Richter que vio la luz en fechas cercanas⁵¹, si no para enmarcarlo en una recepción, en una visión del cine, que el citado grupo de La Elipa compartía.

En ella, el crítico achacó al director americano una excesiva presencia, una obsesión desmedida por la técnica. Como herencia de su trabajo teatral, Welles se deja ver en cada escena. El film estaba construido desde una opulencia descontrolada de recursos. De técnicas y formas que, en ese momento, estaban en desuso⁵². El director había resucitado, en visión de Dorrell, el expresionismo alemán. Contrastes lumínicos, extraños ángulos de visión o travellings. El texto culpaba a la técnica de ahogar una interpretación humana y con emoción; y a su libreto de no ajustarse del todo a una realidad lógica.

Unos años después, en 1950, Serrano de Osma presentó *La sombra iluminada*, su cuarta película, a día de hoy perdida, y que podría considerarse su última aportación telúrica. Este realizador, vinculado a la tertulia de La Elipa, tuvo desencuentros constantes con crítica y público desde su primer largometraje. El estreno de esta última no correrá mejor suerte, así que cuando empiece a rodar su siguiente proyecto, *Rostro al mar*, Serrano de Osma reconocerá que ha dejado el cine de ensayo a un lado⁵³. Que debe plegarse, como le recomendaron sus compañeros, a una moderna visión del cine que le exige sencillez y realismo⁵⁴. Donde la mejor técnica es la que no se ve. El realizador de *Embrujo* (1947) había empleado el término, lo había asumido, como un concepto de época.

⁴⁹ ARANZUBIA COB, Asier y LÓPEZ IZQUIERDO, Javier: “Cine Experimental (1944-1946). El extraño caso de una revista española de cine de los años cuarenta que escapa del glamour y la arenga”, en *Secuencias. Revista de historia del cine*, 25, 2008, p. 66.

⁵⁰ DORREL, José Manuel: “Crítica. El cuarto mandamiento”, en *Cine experimental*, 3, 1945, p. 166.

⁵¹ RICHTER, Hans: “El ensayo fílmico. Una nueva forma de la película documental”.

⁵² DORREL, José Manuel: “Crítica. El cuarto mandamiento”, p. 169.

⁵³ ARANZUBIA COB, Asier, *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión*, tesis doctoral, Universidad Carlos III, 2004, p. 181. Disponible en: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/14081> [Consultado el 23 de enero de 2020]

⁵⁴ DEL AMO, Antonio: *El cinema como lenguaje*, Madrid, Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, 1948, p. 181.

Tanto desde una visión personal, como desde una aceptación del devenir del cine en su conjunto.

Con la victoria del realismo y la posterior aparición de las nuevas olas, España vivió un relevo en su nómina de realizadores. En 1959, el escritor y cineasta Jesús Fernández Santos presentó el documental *España 1800*. Este trabajo, que llevaba por subtítulo “un ensayo cinematográfico sobre Goya y su tiempo”⁵⁵, pretendía interpretar la España del pintor, y su obra, haciendo un alegato contra Carlos IV. El realizador buscaba actuar sobre su presente, meditar sobre el pasado para poder influir en el ahora. Tras su presentación pública, el cortometraje vivió un éxito nacional e internacional efímero⁵⁶. Fue requisada inmediatamente por la Dirección General de Seguridad, retocada y presentada en una nueva versión con otro título: *Goya y su tiempo*⁵⁷. Se acertó la duración y se tuvo que suavizar el comentario⁵⁸.

En estos años de cambio, Joaquín Jordá también tuvo un papel relevante. Una vez abandonado el fervor inicial de la Escuela de Barcelona, el realizador no consiguió poner en marcha ningún proyecto tras estrenar *Dante no es únicamente severo*. No obstante, antes de emprender el exilio a Italia, Jordá pudo formalizar de manera muy breve unas imágenes que debían ser la presentación de un proyecto de mayor envergadura: la adaptación de la novela *Un lloc entre els morts*⁵⁹. Esta aportación estuvo perdida durante casi treinta años hasta que Torreiro y Riambau⁶⁰ la encontraron entre el legado de Carlos Durán e hicieron visible la historia de un proyecto que debía servir, en teoría, como carta para inversores.

Durante una única jornada de trabajo, el 28 de septiembre de 1969, un equipo reducido grabó una entrevista en blanco y negro con la escritora Maria Aurèlia

⁵⁵ PASTOR CESTEROS, Susana: *Cine y literatura. La obra de Jesús Fernández Santos*, Alicante, Universidad de Alicante, 1996, p. 75.

⁵⁶ LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier y SANZ FERRERUELA, Fernando: *Goya en el audiovisual. Aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017, p. 156.

⁵⁷ VAQUERIZO GARCÍA, Luis: *La censura y el nuevo cine español: cuadros de realidad de los años sesenta*, Alicante, Universidad de Alicante, 2014, p. 196.

⁵⁸ RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: *Jesús Fernández Santos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, p. 23.

⁵⁹ MANRESA, Laia: *La mirada lliure*, Barcelona, Filmoteca de Catalunya/Portic, 2006, p. 107.

⁶⁰ RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro: “A propósito de un redescubrimiento «María Aurèlia Capmany parla d'un lloc entre els morts» y el comienzo de la diáspora de la Escuela de Barcelona”, en Emilio Carlos GARCÍA FERNÁNDEZ (coord.), *El paso de mudo al sonoro en el Cine Español (IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)*, Madrid, Editorial Complutense/A.E.H.C., 1993, pp. 245-256.

Capmany. La entrevista, a la que se le incorporaron fragmentos en color de material rodado bajo los efectos del LSD, fue montada por el propio realizador y presentada en los *Premis d'Honor de les Lletres Catalanes* de ese mismo año. El metraje comenzaba de una forma muy elocuente. Jordá, micrófono en mano, anunciaba: estamos aquí para hacer un ensayo filmico⁶¹. En sus apenas cincuenta minutos, planteó cuestiones que el documental que se realizaba en España no podía asumir, como así lo cercioró su proyección⁶². Gracias a lo que proponía una novela construida como una biografía de un hombre que nunca existió, Jordá se planteó romper la típica estructura narrativa cinematográfica. Usando la herencia del ensayo literario se puede partir hacia otros territorios, justificaba años después⁶³. La inscripción ensayo en el material filmico y su uso como herramienta de cambio le permitieron entenderlo, al igual que Fernández Santos, como un concepto de *acción*.

En los tiempos donde se ha consolidado la teoría que antes he reseñado, el concepto que estamos siguiendo no sugiere las mismas precisiones. En la obra *El jardín imaginario* (Guillermo G. PEYDRÓ, 2011), su realizador inscribe deliberadamente, a partir de la palabra, de la voz, tanto en off como en los entrevistados, no solo el término ensayo, también una definición y una defensa de sí mismo. El ensayo permite, en confesión inicial de la locución femenina, superar las barreras artificiales entre ficción, no ficción y cine experimental. Puede contener el mundo y puede mostrarlo. Mientras, apariciones en pantalla como la de Christa Blümlinger, construyen una progresiva coartada teórica que le ayudan a preparar la visión de sí mismo. Una película de apenas cincuenta minutos de duración que forma parte de la tesis doctoral de su autor⁶⁴.

En el trabajo de Peydró los vínculos transnacionales son relevantes, en el caso de Andrés Duque, vitales. Este venezolano afincado en Barcelona presentó en el año 2012 *Ensayo final para una utopía*. Una filiación, la del título, que lo condena a vivir fuera de los reductos comerciales, pero que encuentra todo un espacio de acogida en los museos o

⁶¹ BENAVENTE, Fran y SALVADÓ, Gloria, "Filmar al otro en el cine de Joaquim Jordá", *Formats: revista de comunicació audiovisual*, 5, 2009. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/Formats/article/view/256831> [Consultado el 23 de enero de 2020].

⁶² GARCÍA FERRER, Joan Manuel y MARTÍ ROM, Josep Miquel: *Joaquim Jordá*, Barcelona, Cine club Associació Enginyers Industrials de Catalunya, 2001, p. 80.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ PEYDRÓ, Guillermo, *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*, Madrid, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/674621> [Consultado el 23 de enero de 2020].

los festivales. El ensayo aparece como una práctica, ha alcanzado la etiqueta de modo de expresión, de forma que es posible acotar y usar, definir y ejecutar. Una praxis constantemente vinculada a las sensaciones⁶⁵ y al cuerpo⁶⁶. Un tipo de mercancía, pues alcanza el status de pieza de consumo, que aprovecha los cambios provocados por el cine digital. Además, el concepto, llegado el siglo XXI, y gracias a lograr una cierta autonomía, una identidad que lo separa de otros modelos, puede actuar por sí mismo. Es sujeto y objeto.

4.- Acordes metódicos

Presentar así estos materiales implica constatar que la palabra ensayo tiene un componente extralingüístico que la moviliza. Este esquema diacrónico, lejos de mostrar un lenguaje artificial unívoco, da lugar a una visión del concepto como un elemento en conexión. En este sentido, entiendo que el desarrollo teórico de la Historia Conceptual [*Begriffsgeschichte*] defendida por Koselleck, así como la tradición hermenéutica alemana, pueden ser discursos relevantes para nuestra disciplina y nuestro objeto de estudio.

En sus pautas para el *Lexikon*, el historiador alemán estableció una división entre palabra y concepto⁶⁷. Ambos son signos lingüísticos y ambos son polisémicos. No obstante, las palabras podrían ser fijadas con precisión a través de una definición y los conceptos no. Estos solo podrían ser interpretados. Serían lo suficientemente fuertes como para invitar al pensamiento y a la discusión y, además, podrían moldear el pasado y el futuro. Los primeros serían unívocos mientras que los segundos deberían mantener siempre una equívocidad.

Al desarrollar el enfoque heurístico de la *Sattelzeit* esta división se presentó como una acción “pragmática”⁶⁸. La renuncia al triángulo lingüístico significante-significado-cosa hace que el concepto se estudie en su función político-social. Como un

⁶⁵ FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel y OROZ, Elena: “Plug-ins del yo. Inscripciones autobiográficas en los documentales transnacionales de Andrés Duque”, en Miquel FRANCÉS i DOMÈNEC et al. (coords.), *El documental en el entorno digital*, Barcelona, UOC, 2013, pp. 101-117.

⁶⁶ MASOTTA LIJTMAYER, Carlota: “El escalofrío. Cuerpo e imagen en el cine de Andrés Duque”, en *Arte y políticas de identidad*, 8, 2013, pp. 95-114.

⁶⁷ KOSELLECK, Reinhart: “Richtlinien für das Lexikon politisch-sozialer Begriffe der Neuzeit”, en *Archiv für Begriffsgeschichte*, 11, 1967, p. 86.

⁶⁸ KOSELLECK, Reinhart: “Un texto fundacional. Introducción al *Diccionario* histórico de conceptos políticos-sociales básicos en lengua alemana”, en *Anthropos. Huellas del conocimiento*, nº 223, 2009, p. 101.

concentrado de contenidos significativos. Los conceptos siempre están integrados en redes conceptuales⁶⁹. De esta manera, en los artículos de *Vergangene Zukunft* ya se refleja esa idea del concepto como la de un elemento que reúne la pluralidad de la experiencia histórica. Como una palabra que envejece y que no se puede entender sin la referencia a otras de su misma envergadura. Siendo no solo un indicador de los contextos que engloba si no también un factor⁷⁰, son piezas teórico-prácticas⁷¹. Los conceptos, entendidos así, no tienen historia. La contienen, pero no la tienen⁷². Entrando de esta manera en los procedimientos semasiológicos y onomasiológicos que demostrarían la tensión existente entre el lenguaje y un estado de cosas y la ruptura del círculo entre palabra y cosa⁷³.

Este coeficiente temporal presente en un concepto, es decir, la capacidad de trascender su contexto original y proyectarse en el tiempo⁷⁴, permite que la historia conceptual ayude a iluminar la permanencia de experiencias pretéritas, la resistencia y supervivencia de algunas teorías del pasado⁷⁵. Quizá existen elementos del significado que ya no se corresponden con ninguna realidad o quizá hay realidades que solo se exponen mediante un concepto de significado desconocido. Visto así, este proceder se ofrece como mediador entre un pasado y un presente. Como ya defendió Gadamer en su escrito sobre la *Historia del Concepto como filosofía*⁷⁶, este movimiento teórico es más bien una actitud. No debería ser una herramienta auxiliar o un archivador de consulta. Hay que esclarecer el origen conceptual de las palabras y constatar que el lenguaje se olvida de sí mismo mediante un movimiento antinatural que rompa y paralice el habla, que nos libere de la rigidez del lenguaje⁷⁷.

La historia de los conceptos mediría la diferencia y convergencia entre nociones antiguas y categorías actuales. Pero también renunciaría a tematizar diacrónicamente

⁶⁹ KOSELLECK, Reinhart: *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*, Madrid, Trotta, 2012, p. 47.

⁷⁰ KOSELLECK, Reinhart: *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 118.

⁷¹ ONCINA, Faustino: "Historia conceptual y hermenéutica", en *Azafea. Revista de filosofía*, 5, 2003, p. 172.

⁷² KOSELLECK, Reinhart: "Begriffsgeschichtliche Probleme der Verfassungsgeschichtsschreibung", *Der Staat*, 6, 1983, pp. 7-46.

⁷³ KOSELLECK, Reinhart: *Futuro pasado*, pp. 118-119.

⁷⁴ PALTÍ, Elías: "Introducción", en R. KOSELLECK, *Los estratos del tiempo*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 15.

⁷⁵ KOSELLECK, Reinhart: *Futuro pasado*, p. 122.

⁷⁶ GADAMER, Hans Georg: *Verdad y Método II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1998, pp. 81-93.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 87-88.

algunas expresiones para defenderlas como elementos metahistóricos. Este es el caso de presentar *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativas* como categorías que equivalen, desde un punto de vista histórico, a las de espacio y tiempo⁷⁸. Es aquí donde los sujetos de la acción, los que mueven y son movidos por los conceptos, adquieren relevancia. Koselleck, al defender y perfilar estas expresiones, admite que son condiciones. Condiciones de una historia posible pero nunca una historia misma. Esto establece un vínculo directo con la *Historik*. Partiendo del análisis del *Dasien* de Heidegger, Koselleck tematiza una serie de categorías, una lista de pares antitéticos, que serían “algo así como la estructura fundamental temporal de posibles historias”⁷⁹, como una antropología de la experiencia histórica. Configurando una ciencia teórica que debería hacer inteligible por qué los relatos acontecen⁸⁰.

Para enriquecer los materiales reseñados y construir una narración solvente hay que tener en cuenta las categorías de experiencia y expectativa, aplicadas en nuestro caso a los realizadores, así como la pluralidad de un concepto, su unión con otras nociones. Con ideas que tejen, en cada marco temporal, una malla de referencias; de actos, prácticas y teorías. En este sentido, para la historia del ensayo en el contexto español, es relevante la categoría, dentro de la *Historik*, de la “generatividad”⁸¹, de la generación en un sentido natural. El antes y después generacional juega un papel relevante en la adquisición de experiencia⁸². Existe una tensión entre educación y emancipación, “entre experiencia ofrecida y experiencia propia”⁸³. Entre los modelos de acción que definen un tiempo y que, al ser heredados, provocan respuestas en aquellos que los reciben como norma. Destacando, en nuestro caso, el papel de la creación de escuelas oficiales de cine y de la entrada de este medio como objeto de estudio en el ámbito académico.

⁷⁸ KOSELLECK, Reinhart: *Futuro pasado*, pp. 333-357.

⁷⁹ KOSELLECK, Reinhart: “Histórica y hermenéutica”, en R. KOSELLECK y H.G. GADAMER, *Historia y hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 74

⁸⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁸¹ *Ibid.*, p. 81.

⁸² KOSELLECK, Reinhart: *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 49.

⁸³ *Ibid.*, p. 51.

5.- Clásico

En sus trabajos críticos de postguerra, Serrano de Osma, que abandonó la lucha izquierdista y revolucionaria para acogerse al credo nacional en 1938, mostró un vínculo atemporal con la forma del cine mudo⁸⁴. Una deferencia que compartían algunos escritores y teóricos de la época, el ejemplo más citado es el de Arnheim. Gracias a esta filiación continuó reivindicando la obra de Eisenstein, en la España de los cuarenta, aunque de manera parcial. El director ruso seguía siendo el constructor de “bellísimas imágenes de contrastes”⁸⁵, pero al servicio del “bolchevismo criminal de la revolución soviética”⁸⁶. Estos calificativos le permitían servirse del realizador soviético. Con ellos repudiaba su mensaje, pero aceptaba su estilo. Serrano de Osma se comprometía así con una evidente separación entre forma y contenido, entre imagen y relato. Un cisma que, por otro lado, se ha convertido en lugar común en los escritos contemporáneos sobre su obra.

El conocido como “cineasta de la enunciación”⁸⁷ mostró, además de por Eisenstein, predilección por el trabajo de Orson Welles. De él se valió para desarrollar su tercer film, *La sirena negra* (1947)⁸⁸. Utilizó su ejemplo para llevar a cabo experimentos sobre la composición, la duración o la dimensión de los planos. Este trabajo cercioró algo que ya había dejado claro en sus propuestas teóricas. En el número previo a que Dorrell publique su crítica, Osma unía al director ruso y al realizador americano en su *Ensayo sobre el plano*⁸⁹. Un texto donde manifestó su atracción por la imagen y por su constitución como eje central y último del cine.

Renunciar al ensayo, por tanto, era renunciar a hacer visible la técnica. Desistir de la multiplicidad de recursos y formas⁹⁰. Poner fin a una pasión por el significante que

⁸⁴ ARANZUBIA COB, Asier, *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión*, p. 41.

⁸⁵ SERRANO DE OSMA, Carlos: “Retorno a lo primitivo”, en *Radiocinema*, 39, 1939.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ CASTRO DE PAZ, José Luis: *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 203. Véase TÉLLEZ, José Luis: “La sombra iluminada: un acercamiento a la cinematografía de Carlos Serrano de Osma”, en Asier ARANZUBIA (coord.), *Sombras iluminadas*, Valencia, Shangrila, 2019, pp. 167-181.

⁸⁸ CASTRO, Antonio: *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p. 406.

⁸⁹ SERRANO DE OSMA, Carlos: “Ensayo sobre el plano”, en *Cine experimental*, 2, 1945, p. 93-98.

⁹⁰ FANÉS, Félix: “El wagnerisme a la Barcelona dels anys cinquanta. *Parsifal* de Daniel Mangrané i el seu entorn”, *Cinematograf. Annals de la Federació Catalana de Cine-clubs. Volum 3, curs 1985-86*, Barcelona, Federació Catalana de Cineclubs, 1986, pp. 333-375.

colocaba en un segundo lugar, en dependencia, el contenido de sus películas⁹¹. En palabras de Antonio del Amo, renunciar al cine telúrico era renunciar a “un cine inquieto, de ensayo heroico, de experimentación, de vanguardia”⁹². El adiós a una forma que, para muchos como Serrano, parecía haber alcanzado la perfección; parecía ser la definición y la norma del cine como arte de la imagen. Un arte donde su materia prima se rueda generalmente en estudio, donde se muestra una inclinación hacia los contrastes y los claroscuros, por efecto del blanco y negro, y donde esta se construye para alcanzar una cierta profundidad sin la necesidad de delegar dicha cualidad en el sonido⁹³.

Junto a esta férrea defensa de la tradición muda, Serrano de Osma quiso reconfigurar el cine español tras el trauma de la guerra. En sus artículos, perseguía la creación de un cinema nacional, de un arte que representase los problemas del hombre español. Que tuviese una vocación social, que estuviese al servicio del pueblo. En este sentido, dicho objetivo exigía un esfuerzo colectivo⁹⁴. Osma nunca se refirió a una poética personal, a un modelo subjetivo de trabajo. Buscó una expresión para *el* cine. Para comprender esta idea es necesario aclarar las relaciones entre el concepto de colectivo y el devenir de la industria en el marco desde el que el realizador escribe.

El manifiesto a la cinematografía española de García Víñolas en los primeros cinco números de *Primer Plano*, y la línea ideológica y retórica de toda la revista, son de referencia obligada⁹⁵. El corporativismo franquista llegó al arte, y en consecuencia al cine, en un momento de convergencia. Por el lado fascista, destacó la exaltación de la artesanía como el modo en el que se potenciaba el arte. Como el modo de valorar la obra

⁹¹ ARANZUBIA COB, Asier, *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión*, pp. 141-142.

⁹² DEL AMO, Antonio: “Cine telúrico y cine boluda”, en *Imágenes*, 23, 1947, p. 4.

⁹³ RUBIO MUNT, José Luis: “Aplicación simbólica del esbatimiento por los directores de fotografía españoles de la primera generación de posguerra”, en Luis FERNÁNDEZ COLORADO, Pilar COUTO CANTERO (coords.), *La herida de las sombras. El Cine Español en los años 40 (VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/A.E.H.C., 2001, p. 145. Hay que destacar, en este sentido, la influencia tanto del cine americano como del germano en la construcción la fotografía de la época.

⁹⁴ SERRANO DE OSMA, Carlos: “Concepto platónico del cine español”, en Julio PÉREZ PERUCHA (ed.), *El cinema de Carlos Serrano de Osma*, Valladolid, 28 Semana del Cine de Valladolid, 1983, pp. 150-159.

⁹⁵ MONTERDE, José Enrique: “Hacia un cine franquista: la línea editorial de “Primer Plano” entre 1940 y 1945”, en Luis FERNÁNDEZ COLORADO, Pilar COUTO CANTERO (coords.), *La herida de las sombras. El Cine Español en los años 40 (VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/A.E.H.C., 2001, pp. 62-64.

manual, el trabajo que situaba a la técnica delante de la creación⁹⁶. Como el desarrollo de un pensamiento organicista donde la jerarquía tiene un valor esencial y el artista es un mero intermediario⁹⁷. Por el lado del cine, todavía se dejaban sentir los debates que consideraban que, si este medio debía defenderse como arte no era por su carácter mecánico y reproductivo, sino porque había un dominio humano sobre la técnica. El impulso que había supuesto seguir el trayecto de lo irreal sobre lo real para que el cinema alcanzase la forma del arte continuaba presente. Algo que afectaba también al género reproductor por excelencia, el documental, el cual debía ir más allá de la mera duplicación para ser cinematográfico⁹⁸. La experiencia de las primeras décadas de trabajo filmico dibujó la historia de un impulso común. La labor de un colectivo unificado que construyó, con aportaciones maestras, pero siempre de forma conjunta, una denotación artística. El medio por encima del sujeto. Con la existencia de *ismos*⁹⁹, pero en defensa del destino artístico de este singular colectivo, es decir, del cine. Una herencia que Serrano de Osma tenía muy presente.

A esta situación se le debe sumar una conciencia cada vez más acuciante: la creencia de que el medio es, con el paso de los años, técnicamente más complejo. Algo que reforzó la necesaria deriva colectiva del cine. Esta posición se refleja en la postura que adoptó la historiografía de la época ante el devenir del séptimo arte. Modelo historiográfico que sería calificado, en años posteriores, como un acto de amor, en un doble sentido, heroico pero deficitario¹⁰⁰. Fernández Cuenca encuentra que gracias a la densidad de técnicas y oficios la cinematografía ha evolucionado de la soledad del operador al trabajo en equipo: “La obra individual ha pasado a ser colectiva”¹⁰¹. Como resaltaba José Palau, el crecimiento ascendente del cine y su dificultad técnica han provocado una necesaria “división del trabajo”¹⁰². “El cine pone en juego un instrumento (equipo técnico) mucho más complejo que ninguno de los que se hallan en la base de

⁹⁶ LORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Visor, Madrid, 1995, p. 56.

⁹⁷ NIETO, Jorge: *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009, p. 80.

⁹⁸ LÓPEZ CLEMENTE, José: “Teoría del documental”, en *Cine experimental*, 9, 1946, pp. 108-111.

⁹⁹ SERRANO DE OSMA, Carlos: “El cine español, vocación y servicio”, en *Cine experimental*, 7, 1946, pp. 40-41.

¹⁰⁰ LAGNY, Michèle: *Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch, 1997.

¹⁰¹ FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Sentido y evolución de la historia del cine*, Madrid, Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, 1949, p. 12.

¹⁰² PALAU, José: *Historia del cine*, Barcelona, Seix Barral, 1946, p. 22.

otras actividades artísticas”¹⁰³. Unas artes que, vistas por Del Amo, deberían estar al servicio del cine pues este es la consecuencia lógica de todas ellas¹⁰⁴. Un arte donde “triunfa el trabajo colectivo como en ninguna otra de las actividades artísticas”¹⁰⁵. Quizá la visión más melancólica es la de un Ángel Zúñiga que afirmó que el cine estaba completamente paralizado por su complejidad y que, por tanto, “la era de los artistas [había] pasado”¹⁰⁶.

Esta amalgama de oficios y la consideración del cine como arte invitaban a discusiones sobre la jerarquía y la responsabilidad de la unidad de cualquier obra. Los debates sobre el autor, que ya aparecían en la historiografía de finales de los cuarenta, empiezan a desplegar un cambio generacional a partir de los cincuenta en la revista *Índice*¹⁰⁷. Lugar donde las plumas de Serrano de Osma, Neville, Bardem o Berlanga dialogaron sobre el creador último y sobre la importancia del guion. De cómo la palabra, el diálogo o el sonido ocupaban un espacio igual de relevante que la imagen. Algo que chocó directamente con la herencia de aquellos que experimentaron el mudo como el elemento normativo a conservar y a transmitir. Que hizo vincular la idea de ensayo con un mundo pretérito. Que truncó la construcción de un cine nacional a la medida del que buscaba Serrano de Osma y dio lugar a la victoria del realismo.

En el vínculo que une a estos nuevos realizadores con los veteranos, la creación del IIEC es capital. Espacio de formación para futuros profesionales del cine, donde enseñaron Serrano de Osma o Fernández Cuenca, y cuyo origen se encuentra en la Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid¹⁰⁸. Lugar de experimentación, de experiencia ofrecida para los noveles, donde destacó la importancia de Eisenstein en la educación de los futuros realizadores¹⁰⁹. Donde la experiencia de los primeros años de cine se convirtió en experiencia normativa, experiencia formativa, en el periodo *clásico* en el que se había formado el oficio que los alumnos debían adquirir. Era elemento

¹⁰³ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁴ DEL AMO, Antonio: *Historia universal del cine*, Madrid, Plus Ultra, 1948, p. 9.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 160.

¹⁰⁶ ZUÑIGA, Ángel: *Una historia del cine. Vol. II*, Barcelona, Destino, 1948, p. 412

¹⁰⁷ Números 49 y sucesivos.

¹⁰⁸ A lo que habría que sumar el impulso de Joaquín Entrambasaguas. BLANCO MALLADA, Lucio: *I.I.E.C. Y E.O.C., una escuela para el cine español*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, pp. 24-35. Tesis doctoral.

¹⁰⁹ ARANZUBIA COB, Asier, *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión*, pp. 147-149.

preceptivo y, por tanto, deber. Una forma que al envejecer se transformó en cliché, y contra la que hubo una reacción. Una resistencia al valor de la norma.

En este sentido, plantear la unión de lo clásico, desde el punto de vista de la experiencia, con el concepto de ensayo implica realizar algunas consideraciones y un salto. Al no situarme, en exclusiva, en la parcela discursiva de lo artístico, la idea de “un arte que ha encontrado su perfecto equilibrio, su forma ideal de expresión”¹¹⁰ y que da lugar a un “periodo en el que forma y contenido se hallan en armonía”¹¹¹ ha quedado en suspenso. Lo mismo ocurre con las alusiones a una “historia sagrada”¹¹², a un corpus bíblico y a una religión donde el potencial de sentido de una obra es inagotable¹¹³. No me he referido aquí en exclusiva a ningún estilo omnicomprendido¹¹⁴, a un modo de producción enclavado en unas coordenadas¹¹⁵, a un canon personal o a una práctica intertextual¹¹⁶. No hablo de un lugar, ni imaginario ni real, ni de la supuesta degradación y nostalgia tras su pérdida¹¹⁷. Mi intención no es negar la importancia de estas consideraciones, se trata de poner el foco en una circunstancia que, a todas ellas y en mayor o menor medida, les es común. Saltando la inspiración kantiana de la *Historik* y regresando a Gadamer¹¹⁸, lo clásico se plantea, en este régimen histórico, como una experiencia en el tiempo. Sentir la existencia de algo *impercedero*. Sentirla, además, cuando esta conciencia empieza a ser pasado, empieza a ser atravesada por la historia. De esta manera, aquello que debía ser norma, base o principio se transformó en un elemento subversivo, reaccionario y experimental.

6.- Distancia

En el cortometraje *España 1800*, Jesús Fernández Santos utilizó la voz que guiaba las imágenes del pintor aragonés con un énfasis crítico. Las palabras adquirieron una

¹¹⁰ BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2008, p. 88.

¹¹¹ COUSINS, Mark: *Historia del cine*, Barcelona, Blume, 2005, p. 16.

¹¹² LAGNY, Michele: *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch, 1997, p. 142.

¹¹³ KERMODE, Frank: *Formas de atención*, Barcelona, Gedisa, pp. 77-78.

¹¹⁴ BURCH, Noël: *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.

¹¹⁵ BORDWELL, David, STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin: *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997.

¹¹⁶ STAM, Robert: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 231-239.

¹¹⁷ AUMONT, Jacques: *Las teorías de los cineastas*. Barcelona, Paidós, 2004, p. 148-150.

¹¹⁸ GADAMER, Hans Georg: *Verdad y Método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2003, pp. 353-360.

actitud analítica, dejaron de ser simples acompañantes. El subtítulo *un ensayo sobre Goya y su tiempo* subrayaba esta idea. No obstante, su trabajo no daba cuerpo a una forma de expresión nueva y acabada, sus ideas seguían muy unidas a la herencia del documental. “Yo entiendo por documental todo film carente de ficción dramática que presenta una interpretación de la realidad que nos rodea”¹¹⁹. En esta postura, se filtraba la influencia extranjera, en concreto, el trabajo de Resnais. La ascendencia europea, fundamentalmente francesa, supuso un acicate para el cambio, como lo había sido la italiana para la introducción del neorrealismo, y un alejamiento con las posibilidades que, de haber mirado hacia el interior, hacia España, habrían podido servir de patrón o de guía¹²⁰. En este sentido, el trabajo de Fernández Santos nació en un espacio de cambio. En un momento donde se afirmó que existía un “antes y después de 1958”¹²¹. Su propuesta de relación entre las materias que componían la experiencia filmica coincidió con las preocupaciones de una nueva hornada de realizadores. En las revistas que con mayor vigor manifestaron las posibilidades de esta nuevo horizonte creativo, *Film ideal* y *Nuestro cine*, se sucedieron los elogios a las aportaciones de Querejeta y Eceiza, *A través de San Sebastián* (1960) y *A través del fútbol* (1962), de Javier Aguirre, *Pasajes Tres* (1961) y *Tiempo dos* (1962), de Feliú y Font, *Cristo fusilado* (1961), o hacia obras como *Cuenca* (Carlos Saura, 1958), *Día de los muertos* (Joaquín Jordá y Julián Marcos, 1960) o *La sangre* (José Luis Gonzalvo, 1962). “Si la brecha abierta por estos films tiene una continuación con las mismas garantías de solidez y rigor, nos encontramos, de verdad, con el nuevo cine español”¹²². En este sentido, hay que tener presente que el documental, para los noveles, era sinónimo de cortometraje y de aprendizaje, de primera experiencia profesional y de experimentación¹²³. De un primer vínculo práctico que para muchos nacía de sus estudios en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), heredera del IIEC.

¹¹⁹ FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús: “Encuesta sobre cine-documental”, en *Film Ideal*, 67, 1961, p.18.

¹²⁰ A pesar de la escasez de propuestas rupturistas no hay que obviar que estas existieron. Podemos fijarnos en ciertas heterodoxias amparadas por NO-DO que llevaron la firma de Deslaw –*Visión fantástica* (1958) – o de López Clemente –*Cristalizaciones* (1967), *Capricho* (1968) – y su colaborador Christian Anwander –*La vida en un charco* (1963)-. Tampoco podemos olvidar la figura de Val del Omar –*Aguaespejo granadino* (1955), *Fuego en Castilla* (1960)-, aunque la recuperación y reconsideración de su trabajo no se hará efectiva hasta la década de los ochenta.

¹²¹ SAGASTIZABAL, Javier: “A partir de “Cuenca”, en *Nuestro cine*, 5, 1961, p. 17.

¹²² GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús: “Documental español hoy mismo...”, en *Film ideal*, 67, 1961, p. 14.

¹²³ TRANCHE, Rafael: “El cortometraje durante el franquismo, 1939-1960”, en Pedro MEDINA, Luis Mariano GONZÁLEZ y José MARTÍN VELÁZQUEZ (coords.), *Historia del cortometraje español*, Madrid, 26 Festival

En este marco de renovación, los jóvenes aspirantes también se interesaron por la crítica. Persiguieron una ambición teórica que sus mayores no habían cosechado en exceso¹²⁴. En el ejercicio de sus análisis también se dio entrada al ensayo. En *Nuestro cine*, Jordá abordó la aportación de Resnais desde sus documentales hasta *Hiroshima mon amour* (1959) y *L'Année dernière à Marienbad* (1961). El esqueleto de la obra del director francés suponía la disolución de distintos planos temporales, hacer que presente y pasado fuesen una sola cosa¹²⁵. Para ello había dotado de importancia, había utilizado como instrumento, “lo que André Bazin dio en llamar montaje lateral, montaje a través de la banda sonora”¹²⁶. Había puesto en práctica aquel “essai documenté par le film”¹²⁷ que hundía la imagen al servicio del verbo. Si la literatura siempre había supuesto un acicate para la creación cinematográfica, los nuevos realizadores se encontraban ahora ante la importancia de los textos de Marker, Cayrol, Queneau o Duras. Se encontraban con una influencia que las hacía preguntarse por la homogeneidad material en la que se había constituido el cine. Discurso que se había perfeccionado, técnica y artísticamente, en la construcción del neorrealismo y sus derivados.

El concepto ya no hacía referencia a una experiencia imperecedera. Tenía un claro vehículo material y, en lugar de mirar al pasado, proyectaba hacia el futuro las posibilidades de una praxis. Su uso permitía la crítica y la participación activa en el presente. Para que esto fuese posible, una serie de cambios tuvieron lugar. El primero de ellos procedía de ese renovado interés teórico. Una década después de su artículo sobre Resnais, en 1971 y dentro de la colección Anagrama, Jordá presentó la figura de Shkolvskii y su teoría como una posibilidad de “romper de una vez con la viciosa dicotomía forma-contenido”¹²⁸. Dejando en evidencia un modo tradicional de encarar la realización, recordemos el trabajo teórico de Serrano de Osma, y optando por una división de materiales. Invocando de esta manera a Metz, a su camino teórico en favor

Internacional de Cine de Alcalá de Henares/Filmoteca Generalitat Valenciana/Caja de Asturias/SGAE, 1996, pp. 81-83.

¹²⁴ Además de las citadas *Film Ideal* y *Nuestro cine*, hay que destacar el futuro desarrollo de colectivos críticos como Marta Hernández o el trabajo que llevarán a cabo *Contracampo* y sus antecedentes, *Film Guía* y *La Mirada*. Véase: NIETO, Jorge: *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2012.

¹²⁵ JORDÁ, Joaquín: “Del documental a marienbad”, en *Nuestro cine*, 3, 1961, p. 44.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ BAZIN, André: “Lettre de Sibérie”, p. 258.

¹²⁸ JORDA, Joaquín: “Prólogo”, en V. SHKOLVSKII, V., *Cine y lenguaje*, Barcelona, Anagrama, pp. 21-22.

del estudio lingüístico del cine¹²⁹ y a su lenguaje compuesto por cinco materias de expresión¹³⁰.

Esta renovada preocupación por la materia expresiva del cine, en lugar de una división forma/contenido que sostenía al relato como la articulación principal para la creación, dio lugar a dos tipos de realizador. Ambos mantuvieron en común la necesidad de actuar, la urgencia de ofrecer una herramienta de cambio al espectador dentro de unas condiciones políticas y sociales de constante urgencia. El primero de ellos tenía como centro la meditación acerca de la naturaleza del cine, de su esencia, planteando una reflexión sobre los materiales que componían la experiencia fílmica. El segundo, en cambio, reunía sus esfuerzos en la movilización política para, a través del documental, recuperar la verdad para un medio muy vinculado a la propaganda del régimen. En ambos casos, la aparición de equipos técnicos más asequibles y accesibles fue capital.

Los primeros se mantuvieron dentro del legado de las vanguardias y unidos al desarrollo de lo que se conoce, de forma genérica, como cine experimental. Territorio en el que encontramos obras bajo la firma de Isidoro Valcárcel, Eugeni Bonet, Lluís Rivera o Carles Santos. Trabajos como los de Antonio Artero –*Monegros* (1969), *Yo creo que...* (1975), *Olavide* (1974), *Significante-Significado* (1973)–, Pere Portabella –*Vampir-Cuadecuc* (1970), *Nocturno 29* (1968)– o Llorenç Soler –*Noticiero RNA* (1970)–. Un contexto donde destacaba la reflexión sobre la fisicidad del material cinematográfico y las tensiones entre el sonido y la imagen. Donde el cine se transformaba en una experiencia a partir de performances, como fueron los casos de Antonio Maenza, Pedro Almodóvar o las aportaciones de Jordá –*I tupamaros ci parlano* (1969)–. Donde ya se había perfilado la noción de ensayo como la de una práctica en la que se presentaba “una doble escritura”¹³¹. En la que más allá de un posible contrapunto, contraste, tensión o

¹²⁹ METZ, Christian: *Ensayos sobre la significación en el cine. Vol. 2 (1968-1972)*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 109-123.

¹³⁰ METZ, Christian: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 35. En la crítica de Burch a Grierson, una década después, se dejaba claro cómo la relación entre forma y contenido había dejado de ser relevante porque eran “dos conceptos que ya no tienen sentido en la perspectiva actual”. BURCH, Noël: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 2004, p. 163.

¹³¹ BONET, Eugeni y PALACIO, Manuel: *Práctica fílmica y vanguardia artística en España. The Avant-Garde film in Spain. 1925-1981*, Madrid, Universidad Complutense, 1983, p. 34.

dominación entre sonido e imagen, ambas bandas coexistían “sin una relación explícita”¹³², como ocurre en *Esquizo* (Ricardo Bofill/Taller de Arquitectura, 1970).

En estas obras de carácter experimental también se filtraba la denuncia. Igualmente, en aquellos trabajos donde la reivindicación era la bandera, el filme adquiriría, por el propio compromiso, un cierto grado de experimentalidad. Los mencionados Soler y Portabella son un ejemplo de ello, tanto como algunas obras de la Escuela de Barcelona. Con especial atención al trabajo de Esteva –*Notes sur l’émigration* (1960), *Alrededor de las salinas* (1964), *Lejos de los árboles* (1972) –. No obstante, aquellos realizadores que, como defendía Equipo Dos en su manifiesto¹³³, tenían como objetivo informar y motivar dejaban en un segundo plano la reflexión sobre la naturaleza material del medio –*Anticrónica de un pueblo* (1974) –. Aquí, la palabra adquiriría un enorme valor en tanto voz, en tanto testimonio. Mientras que la imagen deseaba ser representación de la verdad. Ambas no entraban en contradicción y tampoco se sentían ajenas. A pesar de que pudiesen alcanzar elevados grados de independencia, como ocurre en *El campo para el hombre* (Helena Lumbreras, 1973).

Este cambio generacional, que se inició a finales de los cincuenta y alcanzó los años ochenta, vino acompañado de una nueva comprensión del tiempo y de una revisión conceptual de la idea de colectivo. Sin ellos, es imposible entender el uso de la noción de ensayo. En el desafío planteado por Astruc, fechado a finales de los cuarenta y que se convirtió en referencia teórico-práctica, ya se podía leer tanto la necesidad de una ruptura, al pedir la huida de la tiranía de lo visual, es decir, el alejamiento de la herencia del cine mudo, como la exigencia de unir autor y realizador en la misma persona si el cine quería convertirse en medio de expresión, en testimonio del pensamiento¹³⁴. Esta propuesta quedó en suspenso hasta la llegada del cambio tecnológico y la renovación generacional. No obstante, su manifiesto entendió las exigencias necesarias para que hubiese una ruptura. Entendió que la renuncia al pasado solo era posible si se efectuaba el olvido del proyecto común. Si se olvidaba la construcción del medio como arte. Astruc propuso, al hacer caer el peso de la creación en el individuo, el adiós al singular

¹³² *Ibíd.*

¹³³ EQUIPO DOS: “El porqué de un cine político”, en *Cinema 2002*, 4, 1975, p. 55.

¹³⁴ ASTRUC, Alexander: “Nacimiento de una nueva vanguardia: la “Caméra-stylo”, en Joaquim ROMAGUERA i RAMIÓ y Homero ALSINA THEVENET (eds.), *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pp. 224-228.

colectivo, al cine, un cine, por unos *cines*. Al acercarnos a la historiografía de la época, es posible iluminar este hecho. Entiendo que el trabajo de Gubern es la mejor representación de una visión que, a día de hoy, perdura.

En la primera edición de su *Historia del Cine* exponía, terminando su segundo tomo, el reajuste temporal del mundo cinematográfico, un corte con el pasado, desde el rótulo “cine contemporáneo”¹³⁵. El nuevo contexto creativo se había bifurcado, como respuesta a la aparición de la televisión, entre la producción de “mastodontes superespectaculares”¹³⁶ y el “llamado cine de autor”¹³⁷. Esta visión hacía envejecer a la historiografía de postguerra y señalaba la experiencia de la individualización del concepto de colectivo. El grupo ya no estaba al servicio de la construcción de un lenguaje y lo común estaba acotado a espacios privados. La creación de movimientos y de su yo colectivo era la renuncia a participar en el lenguaje común. La historiografía del cine también aceptará esta visión del hecho filmico cuando afirme su transformación, ya en los ochenta, de la creencia en una Historia Global a la querencia por unas Historias¹³⁸.

Junto a esto, en su obra *Godard polémico*, la singularización del colectivo quedaba estrechamente unida a la existencia de una *distancia*, de una separación natural y teórico-práctica. El cineasta se entendía a partir de su vinculación con la realidad, de su posición singular con el mundo, y no de su participación en un objetivo conjunto¹³⁹. Gubern hacía referencia al *Verfremdungseffekt* de Brecht y argumentaba que la distancia suponía “contemplar el caos del mundo en Godard y explicar el mundo en Brecht”¹⁴⁰. Los nuevos realizadores destruían el lenguaje heredado para diferenciarse, su comentario sobre la experiencia ofrecida constituía su estilo. La distancia, en este sentido, hacía referencia tanto a una natural separación generacional como a la visión privada del realizador. La distancia como punto de vista, como mirada. Lo que dio cuerpo a ese ensayo que nacía destruyendo la homogeneidad material del cine, destruyendo la

¹³⁵ GUBERN, Román: *Historia del cine*, Vol. 2, Barcelona, Danae, 1969, p. 165.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 175.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos: “Introducción: por una verdadera historia del cine”, en Jenaro TALENS y Santos ZUNZUNEGUI coords., *Historia general del cine. Vol. I: orígenes del cine*, 1998, p. 9-38.

¹³⁹ GUBERN, Román: *Godard polémico*, Barcelona, Tusquets, 1969, p. 29.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 27. Énfasis en el original.

impresión de realidad. Que se convertía en comentario sobre el mundo y era herramienta de cambio, de transformación política y artística¹⁴¹.

7.- Intervención

En los trabajos de Peydró existe la presencia de una continuidad con el pasado. Hay una insistencia por partir de los planteamientos que Marker, desde los años cincuenta, perfiló en su obra. Destacando aquellas proposiciones que tienen que ver con el ensayo. Existe una mixtura entre la *tésera* y la *apofrades* en su relación con el maestro¹⁴². Un punto de partida que utiliza para construir sus films realizando variaciones sobre un factor específico. Estas relaciones de prolongación con el pasado se encuentran también en otros realizadores que han decidido, conscientemente, abordar el ensayo filmico. Dos ejemplos relevantes podrían ser el proyecto de Siminiani, *Conceptos clave del mundo moderno* (1998-2009), donde el realizador asume un plan formal estricto de ensayo filmico voz en *off* contra imágenes¹⁴³, recuperando la tradición iniciada por Bazin, o *La ciudad de los signos* (Samuel Alarcón, 2009), film que dialoga, a través de la superposición de imágenes, con la herencia de Rossellini. La integración del estudio en ámbitos académicos, o en escuelas con un alto grado de especialización, y la construcción de una institución de engranajes cada vez más consolidados –Academias de Cine, festivales, centros culturales, museos, salas especializadas, distribuidoras–, ha permitido a los nuevos realizadores estudiar modelos y autores. Convertirlos en guía y marco. En su mayoría, estos proceden de la modernidad cinematográfica¹⁴⁴, del contexto de la autoría, y es a ella a la que responden. Aunque muestren una clara continuidad, la *distancia* en la que se han formado, y el ensayo del que han aprendido, ha mutado para responder a las necesidades de su tiempo.

En el trabajo de Andrés Duque, la cámara ha dejado de ser, en exclusiva, un aparato desde el que mirar, desde el que hacer un comentario sobre el mundo. El

¹⁴¹ Se puede comprobar el uso de la distancia como actitud crítica y práctica artística en la recepción y actuación ante el golpe de estado televisado del 23F. Véase: ABRIL, Gonzalo et al.: “¡Se sienten coño!”, en J. TALENS y S. ZUNZUNEGUI (eds.), *Contracampo: ensayos sobre teoría e historia del cine*, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 82-96.

¹⁴² BLOOM, Harold: *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila editores, 1991, pp. 22-24.

¹⁴³ Descripción que aparece en la introducción a su obra *El tránsito* (2009).

¹⁴⁴ MONTERRUBIO, Lourdes: “Tecnología digital y cine español contemporáneo (2000-2010). En busca de la modernidad perdida”, en *Revista Comunicación*, 11, 2017, pp. 58-76.

desarrollo tecnológico ha dado lugar a una comunicación entre pre-cine y post-cine, volviendo a los solitarios operadores del s. XIX, y también ha permitido entender el instrumento de grabación como una extensión del propio cuerpo, como un ojo que se desprende¹⁴⁵, alejándose del antiguo y poco manejable cinematógrafo. Además, la naturaleza de las imágenes también ha mutado. La imagen digital ha perdido su anfitrión estable, ha cambiado el negativo por una codificación electrónica. En las obras de Duque existe una supervivencia de aquel “Reino de las Sombras”¹⁴⁶ de Gorki, un reino donde dominan espectros que han perdido, por el adiós al negativo, su completa materialidad. Las imágenes, confinadas en una caja negra, remiten ahora a otra fisicidad. Al cuerpo del propio realizador, a un cine donde la *presencia* adquiere gran relevancia.

Ha dejado de ser anómalo encontrar al que firma las imágenes siendo operado, tatuado, masturbado, atropellado, intoxicado, fecundado, interrogado, buscado, desplazado o zarandeado¹⁴⁷. Enseñando su propio cuerpo como vestigio de la experiencia. Los estudios fílmicos han saludado esta nueva forma de hacer cine a partir de diferentes etiquetas. En este sentido, es ineludible la cita a Nichols y su “*performative mode*”¹⁴⁸ como una nueva gama de la subjetividad, muy unido al “*participatory mode*”¹⁴⁹, y desde el que los cineastas se acercan al mundo partiendo de una doble posición, tanto física como sentimental. Donde se impulsa a buscar al otro sumergiéndose en una autoetnografía experimental. Ese otro que está “dentro de ellos mismos, de sus familias, de sus comunidades y de sus naciones”¹⁵⁰. Lo que hace que el concepto de distancia que estas nuevas prácticas han heredado se altere.

En la lógica que adquiere el nuevo concepto de ensayo, la base para crear, para construir, no está dirigida desde la visión, es decir, la distancia heredada como punto de vista se ve, en muchas ocasiones, relegada. Además, la tensión existente no se encuentra entre lenguaje y realidad, como en el periodo de dominio de la distancia, si no en el complejo desajuste entre hombre y realidad. En este sentido, esta nueva modalidad de

¹⁴⁵ COMOLLI, Jean-Louis y SORREL Vincent: *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*, Manantial, Buenos Aires, 2015, pp. 175-180.

¹⁴⁶ MONTIEL, Alejandro: *Teorías del cine: un balance histórico*, Barcelona, Montesinos, 1999, p. 16.

¹⁴⁷ Con esta lista hago referencia directa a situaciones que aparecen en las obras que firman directores como Andrés Duque, Juan Barrero, Ion de Sosa, Amaury Santana, Oskar Alegria, Joaquín Jordá, Carla Subirana, Elías Siminiani o Jorge Tur.

¹⁴⁸ NICHOLS, Bill: *Introduction to documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pp. 130-137.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 115-123.

¹⁵⁰ RUSSELL, Catherine: “Otra mirada”, en *Archivos de la filmoteca*, 57-58 (2), 2007, p. 151.

subjetividad enseña que la mirada, el punto de vista, no es capaz de contemplar, analizar y desenmascarar el mundo sin verse ella misma afectada. Que no es posible *intervenir* sin ser intervenido, no existe el aislamiento dogmático del ensayista. Estableciendo otro modo de relación con la cámara. Haciendo que la base de la producción ya no sea un sentido en cuanto relato, o en cuanto idea, sino un *sentire* en estado puro que es paradójicamente irrepresentable. Fundamentalmente pre-lógico. Sin máscara, donde el concepto de coherencia se ve profundamente alterado¹⁵¹. Aquella proposición ontológica de Bazin en la que la fotografía se beneficiaba de “una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción”¹⁵², profundamente emparentada con las reflexiones de Aristóteles sobre el alma, “sentido es la facultad capaz de recibir las formas sensibles sin la materia al modo en que la cera recibe la marca del anillo sin el hierro ni el oro”¹⁵³, se traducen ahora en la experiencia del cineasta.

Para entender este proceso de cambio, donde el autor abandona su tradicional posición tras la cámara y se coloca frente al objetivo, hay que remitirse al fin de siglo. Desde el fallido golpe de estado hasta comienzos del nuevo milenio el documental que se realizó en España vivió en la marginalidad¹⁵⁴. Al mismo tiempo, el cine de autor y sus representantes quedaron bajo un cierto desamparo¹⁵⁵. La historia de nuestra cinematografía experimentó de manera consecutiva una *dobles* transición. La primera impulsada por el cambio político y social y la segunda, iniciada a finales de los ochenta, que condujo a la estandarización internacional y a una adecuación a los modelos

¹⁵¹ CARAVACA MOMPEÁN, Juan, PALAZÓN MESEGUER, Alfonso y GALINDO, José María: “Pensar la experiencia *cine*. Contactos entre la creación y la teoría”, en Manuela PENAFRIA et al. (eds.), *Revisitar a teoria do cinema, Teoria dos cineastas - Vol.3*, Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2017, pp. 234-245. Al enfrentarnos a cualquier film utilizamos tanto nuestros sentidos como las palabras que hacen de ellos. Digamos, por prestar una sencilla división, que jugamos a entrelazar sentido y coherencia. Entendiendo el primero como nuestra experiencia de la finitud y el segundo como la experiencia de lo común heredado. Uno nos indica la dirección, tal y como se deja ver en su etimología, y el otro fija una lógica colectiva que facilita nuestra comprensión. Esta división hace referencia también a dos medios distintos que eligen máscaras y tienen herencias diferentes para los sentidos. Esto afecta no solo a la recepción, también a la creación. Al hablar de un *sentire* en estado puro hago referencia a la representación de un sentimiento/experiencia único incapaz de alcanzar la traducción necesaria a pesar de su presencia, de su existencia. A un tipo de creación que no busca la *coherencia* pues no es la información, la comprensión o la comunicación su punto de partida, sino el sentir. De ahí parte su modelo de acción.

¹⁵² BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*, p. 28.

¹⁵³ ARISTÓTELES: *Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 1978, Libro II, cap. 12, 424a 18-20.

¹⁵⁴ CERDÁN, Joxetxo: “El documental en la España del tardocapitalismo: muerte y resurrección”, en *Pausa*, 6, 2008, pp. 4-19.

¹⁵⁵ PENA, Jaime: “Cine español de los noventa. Hoja de Reclamaciones”, en *Secuencias: Revista de historia del cine*, 16, 2002, pp. 38-54.

digitales. Es en esta segunda transición donde tuvo lugar una relevante revisión conceptual dentro del marco de la no ficción. Mientras la televisión había convertido el documental en un producto casi exclusivo de su medio, y adscrito a una forma predeterminada, algunos realizadores firmaron obras que, dentro de ese marco, impugnaron el modelo estándar. Son los casos de Huerga y la defensa de un híbrido¹⁵⁶, Jordá y sus reflexiones sobre el reportaje¹⁵⁷ o Patino y su apuesta por un juego¹⁵⁸. A la misma vez, se optó por negarle al concepto de documental la facultad de expresar, por sí solo, la experiencia que ponían en marcha algunos films. Se reclamó su estrecha unión, aunque no su dependencia, con la ficción mientras se destacaba su carácter estrictamente “cinematográfico”¹⁵⁹. Reivindicación que lo unía con las teorías que a comienzos de siglo entendían que, hasta el género más real, para ser cinematográfico, debía ser irreal. Al mismo tiempo, algunas obras de gran relevancia historiográfica, como *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997) y *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), y la retórica que utilizaron sus directores para defenderlas, propusieron un deliberado *ridurre ai principii* para rescatar lo que se entendía como la esencia primaria del cine. Para protegerla frente al desarrollo de algunos medios y modelos que lo habían vuelto corrupto. El triunfo del francés *documentaire de création* pondría colofón a un periodo de cambio¹⁶⁰. Una época que se cerraría con la influyente *Monos como Becky* (Joaquín Jordá, 1999), que trajo consigo una producción vinculada a la universidad y colocó al realizador en una nueva posición¹⁶¹.

En esta tesitura, el concepto de film-ensayo apareció con una fuerza renovada para la teoría y la praxis fílmica¹⁶². Alcanzó a ser sujeto de práctica y objeto de análisis. Vivió, en este sentido, una plena institucionalización. Una consolidación dentro de un circuito de exhibición que se abre a nuevos espacios de recepción. Modelos en los que entra tanto la experiencia museística como los catálogos en red. Un lugar donde se

¹⁵⁶ LLURÓ, Josep Maria: “Manuel Huerga, La imatge híbrida”, en *Lletra de Canvi*, 29, 1990, p. 22.

¹⁵⁷ JORDÁ, Joaquín: “El encargo del cazador”, en *Nosferatu*, 9, 1992, p. 100.

¹⁵⁸ “Canal Sur TV estrena hoy la serie “Andalucía, un siglo de fascinación”, *ABC*, 6 de noviembre de 1997.

¹⁵⁹ “Guerin subraya el carácter documental de Innisfree”, *El País*, 9 de noviembre de 1990.

¹⁶⁰ BALLÓ, Jordi: “Cronología de una transmisión (El Máster de Documental de la UPF)”, en Mirito TORREIRO (coord.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)*, Madrid, Cátedra, pp. 105-122.

¹⁶¹ COMELLA DORDA, Beatriz: *Filmar a pie de aula*, Tarragona, Publicacions URV, 2013.

¹⁶² CATALÀ, Josep Maria: “El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva”, en *Archivos de la Filmoteca*, 34, 2000, pp. 78-97.

asume la destrucción del *viaje al cine*, un periodo donde la desigualdad entre la capacidad de visibilidad y acción de unos films y otros, y de unos realizadores y otros, es la más grande que se recuerda. En este sentido, la tradición que lo enseñó como forma de acción, como modelo crítico, ha visto modificado su sentido. El ensayo, bien estudiado y acotado, pasa a ser administrado como un producto filmico acabado. En el contexto audiovisual contemporáneo, coexisten armónicamente obras profundamente dispares que se profesan un desinterés mutuo. Donde cualquier producción adquiere la forma de una mercancía, donde los cineastas son actantes de un marco teórico. De esta manera consigue sobrevivir el pasado, en este caso la herencia del ensayo: apareciendo como una opción e invalidando así su fuerza. El ensayo ha aprovechado las experiencias históricas unidas a este concepto y ha sedimentado, con el paso de los años, un modo de hacer identificable. La institucionalización de la distancia ha supuesto la pérdida de su posibilidad de amenazar o perturbar. Estamos ante un mundo donde se puede ser subversivo y convencional siguiendo un modelo de comportamiento.

8.- A modo de conclusión y apertura

El ejemplo del ensayo, de su particular movilidad, sirve como modelo para la construcción de un objeto de estudio en dependencia de su uso, atento a la emergencia del momento histórico. Su narración, a modo de superposición generacional, enseña las fricciones de cada coyuntura y la progresiva concentración de una serie de experiencias en el interior del concepto. En este sentido, la atención a los modos y lugares de formación es capital.

El vínculo del ensayo con los conceptos de clasicismo, distancia e intervención, es una reivindicación a favor de otro modo de contar, de abordar la Historia del Cine. Para ello, considero a la *Begriffsgeschichte* un punto de partida, como arqueología, pero también como gesto filosófico. Pues permite unir pasado y presente, establecer continuidades y rupturas, e interpretar nuestro tiempo desde una postura crítica. Frente al impulso cada vez mayor de lo transnacional, la apuesta por una “Historia

transtemporal”¹⁶³ que conecte espacios, ideas y tradiciones se muestra cada vez más acuciante. Este tipo de relato marca un camino distinto, aunque también puede ser una postura complementaria, en relación a los dos métodos que con mayor éxito han emprendido el acercamiento a la Historia del Cine en España: el inmanente, en busca de una savia nutricia¹⁶⁴, y el modelo pragmático, el cultural¹⁶⁵. Ambos nacieron de la necesidad de combatir los prejuicios heredados¹⁶⁶ y han construido historias donde el tiempo se trabaja desde la continuidad. La aportación que aquí he formulado pretende no marginar la enorme dimensión histórica del significado, prestar atención al pensamiento, a las ideas que en cualquier proceso histórico se ponen en disputa. Lo que supone plantear dudas a nuestra herramienta de trabajo, al lenguaje, y a los conceptos omnicomprendivos que se ponen en juego a la hora de trazar cualquier relato.

A modo de coda, es posible atisbar en esta forma de conocimiento histórico un hueco para pensar el análisis fílmico, la exégesis de la representación, desde la reproducción. En el contexto donde domina la intervención, la experiencia de la recepción también puede ir a la búsqueda de esa lucha conceptual. De ese combate donde la visión de cada film invite a juzgar por qué y cómo se comprende; y que lo haga desde esa intervención donde la mirada era guiada por el sentido. En definitiva, que investigue la aparición del habla desde la singularidad de cada visionado.

¹⁶³ ARMITAGE, David y GULDI Jo: *Manifiesto por la Historia*, Madrid, Alianza, p. 38. Véase ARMITAGE, David: “Historia intelectual y longue durée. “Guerra civil” en perspectiva histórica”, en *Ariadna histórica. Lenguajes, conceptos, metáforas*, I, 2012, p. 15-39.

¹⁶⁴ CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.): *La nueva memoria. Historia del cine español*, A Coruña, Vía Láctea, 2005.

¹⁶⁵ BENET, Vicente: *El cine español, Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.

¹⁶⁶ PÉREZ PERUCHA, Julio: *Cine español. Algunos jalones significativos*, Madrid, Films 210, 1992, p. 10.