

Arte, literatura y crítica en el ensayo documental: la idea destinada a la luz

Ana Lía Gabrieloni

CONICET / Sede Andina de la UNRN

alg@ciehum.org.ar

Resumen

La anécdota es conocida: Maurice Nadeau propuso que, de haber vivido en el siglo XX, René Descartes habría escrito el *Discours de la Méthode* como una novela. Alexandre Astruc llegó más lejos al afirmar que Descartes habría preferido “escribir” sus pensamientos en el encierro de su estudio, utilizando una cámara de 16 mm y una película. El programa de la cámara-stylo de Astruc resumió de forma manifiesta la superposición entre lenguajes y géneros que originó el surgimiento de la fotografía y el desarrollo expansivo del cine a lo largo del siglo pasado: los “pensamientos” de escritores y artistas pasaron a contar con un horizonte de proyección visual inabarcable. En dicho horizonte destaca, por el espesor que le confiere una elaborada combinación entre imaginería, texto y sonido, el ensayo documental. La relevancia del ensayo documental en la cultura contemporánea obedece a las correspondencias que el mismo mantiene con el carácter eminentemente visual de esta última. Pero, si la intuición declarada por algunos poetas sobre la carencia de mitomanía de las imágenes fuera acertada, cabría preguntarse cómo la doble resolución, reflexiva y estética, de una obra audiovisual de esta naturaleza, que comprende todos los componentes del ensayo, incluidos sin duda los literarios, resulta en un documental, esto es, un documento de cultura. Estas ideas se reconsiderarán en torno a dos cortometrajes documentales, seleccionados en función de indagar las correspondencias entre el origen francés del género y su manifestación en nuestro país.

Abstract

Maurice Nadeau claimed that had René Descartes lived in the 20th century, he would have written the book *Discours de la Méthode* as a novel. Alexandre Astruc went a step further in asserting that Descartes would have preferred to “write” his thoughts with film and a 16mm camera in the isolation of his studio. Astruc’s cámara-stylo programme effectively summarized the overlap of languages and genres that gave birth to photography and the expansive development of cinema throughout the past century. Writers and artists “thoughts” now had an unlimited horizon of visual projection. On that horizon, film essay stands out thanks to the elaborate combination of imagery, text and sound. The relevance of the essay documentary in contemporary culture is due to its relationships with the fundamentally visual nature of our society. Would images lack of mythomania, as intuitively claimed by some poets, be the case, we could ask ourselves how an audiovisual work that incorporates features of the literary essay can lead to a documentary, i.e. a document of culture. These ideas will be reconsidered with the help of two short documentaries, which will ascertain the relationship between the French origin of the genre and its representation in Argentina.

(I)

En referencia al género filmográfico por excelencia de las digresiones, incurriré en una de ellas, al menos de frente al señero camino que abren y recorren los contados estudios sobre el ensayo documental, donde entre las señales destinadas a orientar las reflexiones se encuentran las habituales referencias al escrito seminal de Theodor Adorno “El ensayo como forma”. La presente digresión en relación con este último obedece a las afinidades que creo insoslayables entre ciertas

conclusiones de otro texto de Adorno, “Discurso sobre lírica y sociedad”, y la definición en permanente formación del género.

Tal como queda de manifiesto en las dos obras que, en particular, concentrarán nuestra atención de estas páginas: *Ulysse* de Agnès Varda (Francia 1988) y *The City of the Blind Alchemists* de Rubén Guzmán (Canadá 2006), entre los rasgos constitutivos del ensayo documental se cuenta la expresión del sentir y el pensar del autor o autora.¹ En consideración de esto último y de la excepcional anatomía de la “penetración social en la esencia de la lírica” debida a Adorno (1962: 17) es posible afirmar que el ensayo documental encarna esa *idiosincrasia del espíritu lírico* que resiste “la prepotencia de las cosas” reaccionando en contra del “dominio de las mercancías sobre los hombres, es decir, de la cosificación del mundo”.

El carácter independiente de sus realizadores los inscribe en los circuitos periféricos de las llamadas industrias culturales en proporción equivalente a la diafanidad con que sus voces y miradas personales adquieren un lugar central en los ensayos documentales de su autoría.² Si lo primero es signo de un activismo contrario a la lógica productivo consumista del capitalismo, lo segundo es una tematización del antagonismo entre lo individual y lo colectivo en la sociedad. En consecuencia, es factible transpolar al ámbito del ensayo documental la consideración de Adorno (1962: 19) a partir del conjunto de los “*Tableaux Parisiens*” en *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire: “más fiel a las masas que toda la poesía de los pobres y el hambre”, participa de esa “corriente subterránea de la lírica que empuja por todas partes hacia arriba, primero como mero fermento de la expresión individual misma, luego también acaso como anticipación de una situación que rebasa positivamente la mera individualidad”.³

Anticipación mas de naturaleza retrospectiva, el ensayo documental se presenta como una memoria de la memoria porque, referencial respecto de la experiencia, causa la impresión de que refiere la historia entera.⁴ Arte o teatro de la memoria, deviene un espacio de preservación de las imágenes, de las imágenes como representación de los seres y las cosas, de los seres y las cosas como recuerdos (Marin, 1987: 3).

(II)

Los ensayos documentales seleccionados aquí como exponentes posibles del género debidos a realizadores de Francia –entre quienes están sus primeros descubridores– y realizadores de nuestro país durante las dos últimas décadas conservan, al mismo tiempo que enmarcan, dos imágenes

¹ La selección obedece al interés en recuperar, por un lado, una realizadora francesa cuyo nombre se inscribe sin lugar a dudas en el origen mismo del ensayo documental, Agnès Varda; y, por el otro lado, una de las escasas manifestaciones más recientes del género asociadas a un realizador, cuya obra devino una cita insoslayable en la crónica de las experimentaciones filmográficas en nuestro país.

² Antonio Weinrichter (2007: 26) ofrece un sintético inventario de los recursos que empujan el género hacia la periferia en relación con la gran industria del cine y las variedades tradicionales del documental: “[el cine ensayo] emplea estrategias tan poco sancionadas por el mercado (y por los hábitos del espectador) como el uso alegórico del material de archivo, el montaje expresivo, la dialéctica de materiales, la convivencia de imágenes factuales ‘objetivas’ con un discurso subjetivo, y una línea de argumentación tentativa, no lineal, resistente a la clausura, que está muy alejada del modo positivo del documental tradicional y de su heredero televisivo, el reportaje”.

³ Dicho rebasamiento de la individualidad destaca en una imagen del poema “Les Petites vieilles”, cuya brevedad contrasta con el vasto espesor de las connotaciones que integran el retrato de las ancianas (“*Ces monstres disloqués [qui] furent jadis des femmes*”). La imagen alude los bolsitos bordados que las ancianas llevan apretados contra un costado del cuerpo, en medio del estrépito del tránsito callejero: “*ainsi que des reliques, / Un petit sac brodé de fleurs ou de rébus*”. Se trata de *ridicules*, unos bolsos pequeñísimos bordados, verdaderas reliquias artesanales que, en pleno apogeo de la producción serial e industrial, son fuertemente reminiscentes de un orden económico anterior.

⁴ Así nos conduce a considerar el mismo Adorno (1964: 4) en “El ensayo como forma”: “La referencia a la experiencia –a la que el ensayo presta tanta sustancia como la tradicional teoría de las meras categorías– es la referencia a la historia entera”.

fotográficas.⁵ En *Ulysse* se trata de la fotografía donde la misma Varda registró un paisaje con figuras humanas: el retrato de un adulto y un niño desnudos a pocos metros de una cabra que yace muerta entre los guijarros de una playa en Calais, al norte de Francia en 1954 (Fig. 1). En *The City of Blind Alchemists* se ve la reproducción a gran escala de un soleado paisaje alpino cubriendo la totalidad de un muro en el interior de un edificio abandonado en *Uranium City*, en el centro norte de Canadá a principios de 1980 (Fig. 2). Un lapso de algo más que veinticinco años separa a cada una de estas imágenes de los ensayos documentales que las contienen o, mejor dicho, circundan.

Al inicio de ambas obras filmográficas se proponen fechas erráticas que van diluyéndose bajo el peso de la historia de los acontecimientos, que nos vemos inducidos a reconstruir en tiempo real mediante una gran variedad de recursos verbales y visuales, cuyo valor documental se ve transfigurado por otro, profundamente estético: la foto de Ulysse, el pequeño hijo de un matrimonio de catalanes obligados a exiliarse en Francia durante el franquismo, fue tomada en un mes clave de la historiografía del colonialismo y la guerra fría, durante el transcurso de la Conferencia de Ginebra, donde se acordó el término de la I Guerra de Indochina, preparando el trágico escenario de la Guerra de Vietnam a mediados de los sesenta; la segunda foto, con un paisaje semejante al de cualquier sitio en los alrededores del Lago Athabasca, enclave de un conjunto extraordinariamente rico en minas de uranio hasta el cierre definitivo de las mismas a principios de los ochenta, contrasta con la apariencia actual de *Uranium City* que, desde entonces, se vió reducida a ser una ciudad fantasma depositaria de residuos radioactivos.

Esta última fotografía debió ser tomada antes del cierre de esas minas, si bien al inicio del cortometraje se consigna por escrito, parodiando uno de los clichés más recurrentes del cine catástrofe, una fecha diferente y una hora precisa: domingo 1º de marzo de 1970 a las 15:45 hs. A continuación, una periodista informa en un noticiero televisivo el fallecimiento de un escritor ocurrido en 1907. La voz en *off* retoma el audio y despliega un impactante repertorio de cifras: 1991, las bombas con uranio empobrecido lanzadas en Medio Oriente liberaron radioactividad equivalente a la de 400.000 bombas de Nagasaki; una partícula de uranio recorre el mundo en seis semanas; deben pasar más de cuatro billones y medio de años para que los residuos radioactivos dejen de ser nocivos; Canadá es el primer productor de uranio en el mundo; el Lago Nero, en el norte del país, contiene 335.000 toneladas de residuos radioactivos; entre 1989 y el 2001, el índice de cáncer entre los pobladores de Irak se multiplicó por 1.000. Sobre el escritor en cuestión, J. K. Huysmans, quien dejó cesante el naturalismo positivista decimonónico a favor del antidualismo esteticista finisecular, el documental rememora el hecho de que debiera pasar sus últimos días con los párpados cosidos a causa de una afección en la vista. Justamente él, sobre quien Émile Zola (1907) escribió: “*La vie entre en lui par les yeux*”.

En la obra de Guzmán, la ceguera puede interpretarse como síntoma de dos manifestaciones de la convalecencia, comprendidas en la doble vertiente que reconocemos en las novelas del mismo Huysmans: una convalecencia de cuño naturalista, subordinada a una lógica marcadamente económica y conducente a la extinción del individuo por la enfermedad y la muerte, y una convalecencia de cuño esteticista, que rebasa el orden material de la existencia, propiciando una visión interior para acceder a lo esencial y trascendental de las cosas.⁶ En el documental, los dos alvéolos de cristal de un reloj entre los que la arena se desliza dejando vacío el superior para alojarse en el inferior, encarnan la experiencia del tiempo que aniquila y la experiencia del tiempo

⁵ En los ensayos documentales, la presencia de las imágenes fijas deviene un recurso habitual destinado acaso a circunscribir una residencia para la memoria que, de otro modo, discurre en paralelo al tiempo de las imágenes en movimiento del cine.

⁶ La tercera parte de *Le Peintre de la vie moderne* de Baudelaire, “L’Artiste, homme du monde, homme des foules et enfant”, formula acabadamente esta condición, en principio, propia del *flâneur* que el mismo Baudelaire reconoce en el personaje central de un cuento de E. A. Poe: “*Vous souvenez-vous d’un tableau (en vérité, c’est un tableau!) écrit par la plus puissante plume de cette époque, et qui a pour titre L’Homme des foules? Derrière la vitre d’un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle par la pensée, à toutes les pensées qui s’agitent autour de lui*” (1869: 61).

que salva.⁷ Se contrasta la urgencia que hoy en día rige la explotación no sustentable de los recursos naturales con esa suerte de pausada circunspección en el empleo de los mismos recursos por parte de ciertas culturas que fueron desaparecidas. El enfrentamiento entre supuestos avances científico-tecnológicos afines a la industria bélica y sus consecuencias para la humanidad, subyace a los prodigiosos encuadres de la última parte del documental donde, igual que las auroras boreales visibles en el cielo de Uranian City, las preguntas planteadas por Martin Heidegger sobre la ciencia y la tecnología acuden para reinstalarse (Fig. 3). En minutos, éstas sucumben con su complejidad ante la imagen concluyente de un solo cuerpo tendido sin vida sobre la nieve (Fig. 4). Se trata de la reproducción de la fotografía del escritor suizo Robert Walser, tomada el 25 de diciembre de 1956. Walser falleció debido a un ataque al corazón durante uno de sus habituales paseos por los alrededores de la clínica psiquiátrica en Herisau, donde permaneció internado durante casi medio siglo por voluntad propia.

El retrato trae a la memoria el final del pintor Strauch, personaje central de la novela *Frost* de Thomas Bernhard. En estado de convalecencia, Strauch convive con su propia enfermedad y la tuberculosis de otros debida a las aguas residuales de una fábrica de celulosa y el vapor de las locomotoras inspirado durante décadas en situación de pobreza y mala alimentación en Weng, un pueblo sobre el que se cierne el olor de un matadero (Bernhard 1985: 169, 191). Uno de los interrogantes que Strauch plantea sobre la humanidad y el universo: “¿Qué es el dolor si no es dolor?”, encierra una evidente afirmación tautológica pero también una negación. Negación o imposibilidad de la racionalización de la experiencia en un mundo donde “la realidad no tiene compasión jamás” y, así como la mañana se convierte en mediodía y el mediodía en tarde y la tarde en noche, “se hace regreso lo que fue una evasión” (Bernhard, 1985: 155, 204). En uno de los bolsillos de su saco, Strauch lleva siempre un libro de Blaise Pascal, autor de la frase que se cita como exordio de la desolación registrada en *The City*: “Todas las desgracias del hombre, se derivan del hecho de no ser capaz de estar tranquilamente sentado y solo en una habitación” [“*tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne pas savoir demeurer en repos dans une chambre*” (Sellier, fragm. 168)]

No es la nerviosa tensión del decadente, sostiene Walter Benjamin (2010: 112), sino el puro y vibrante *estado de convalecencia* lo que define a un escritor como Walser. Lector, traductor y crítico de Baudelaire, no escapa a Benjamin la analogía del poeta francés entre convalecencia y creación estética porque, igual que al término de una enfermedad que ha dejado intacta las facultades, la sensibilidad del artista debe verse profundamente estimulada por todas las cosas, que se revisten de sumo interés no obstante su aparente trivialidad.⁸ Baudelaire asimismo propuso que el artista es aquél que permanece solo en medio de la muchedumbre, una interesante adaptación del dicho de Pascal a los tiempos modernos y que, en la actualidad, evoca naturalmente la imagen de quien va por el mundo llevando consigo su cámara.

El retrato apócrifo de Walser que observamos, además de poseer un acusado valor iconográfico en sí mismo, contribuye a la función conmemorativa de este documental en particular, a la vez que reafirma una de las características del género en sus alcances más vastos: registro de un *cuadro viviente* en ausencia de la fotografía original, la imagen revela la oscilación inmanente al género entre la historia y la ficción. Es necesario insistir: arte o teatro de la memoria, el ensayo documental, en tanto que espacio de preservación de las imágenes, de las imágenes como representación de los seres y las cosas, de los seres y las cosas como recuerdos, comparte la naturaleza anfibia de los últimos entre la realidad y la no realidad: el “esto” y el “resto” que, según Varda, encierra una imagen.⁹

⁷ Tal contraste halla en la obra de Guzmán su expresión más suscita y concluyente en la fórmula: “*Inmediacy kills*”.

⁸ “*Or, la convalescence est comme un retour vers l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence*” (Baudelaire 1869: 62).

⁹ En efecto, escuchamos decir en *Ulysse*: “*un image c'est ça et le reste*”.

(III)

Sobre las relaciones que el arte de la memoria mantiene con el olvido y la digresión, Luis Marin proporciona una serie de reflexiones muy valiosas para poder avanzar en la comprensión de la tan ambigua como fértil sujeción en simultáneo del ensayo documental a la historia y la imaginación. Marin nos recuerda que, en el conocido episodio protagonizado por Simónides en el palacio de Scopas, antes del derrumbamiento del techo que ocasionó la muerte del mismo Scopas y sus invitados, había ocurrido un primer accidente: en pleno recitado del poema celebratorio del anfitrión, la memoria de Simónides padeció una laguna: ¿de qué otro modo, se pregunta Marin, podría explicarse la “digresión” de los versos en honor a Castor y Pollux contenidos en dicho poema según sus transcripciones posteriores?¹⁰

La afirmación compartida por la teoría y la crítica sobre la digresión como principio metodológico del ensayo documental adquiere justo espesor histórico en el hecho de que la digresión haya sido constitutiva de la creación del primer teatro de la memoria debido a Simónides, quien permitió recuperar la identidad de los cuerpos masacrados bajo los escombros al recordar el lugar donde cada comensal se hallaba sentado antes del fatal acontecimiento.¹¹ Marin nos invita a reconsiderar que el pasado halla una residencia en el presente a través de la memoria, que está hecha de conexiones así como de interrupciones. De allí que la arquitectura de la memoria sea comparable, más que a los planos racionalistas de los edificios de Palladio, a las laberínticas cárceles concebidas por Piranesi o a los dibujos de Escher, donde las figuras y el fondo deben alternar sus funciones, dado que la visibilidad de las primeras no se logra más que a costa de la invisibilidad del segundo y a la inversa. Laguna, grieta, vacío en la memoria al que la digresión acude y, en alguna medida, repara.

Ulysse de Varda consiste en un conjunto de variaciones visuales y mentales a partir de una imagen fotográfica que retrata la figura de un joven desnudo, la de un niño que, luego sabremos, está impedido de caminar y un animal sin vida sobre un paisaje. Las primeras variaciones, las visuales, comprenden: un dibujo, esculturas, más fotografías, material audiovisual *ad hoc* y de archivo; las segundas, las mentales: recuerdos y documentos, olvidos y conjeturas, revelaciones y enigmas de un día, cuya fecha desconocemos hasta alrededor de nueve minutos antes del final de la obra, que tiene una duración de veintidós minutos. Veintidós minutos exploratorios del ser de la imagen, del ser de la historia y el tiempo, en relación ineludible con la memoria, el olvido y las digresiones.

Fueron múltiples y exhaustivas las lecturas suscitadas por este cortometraje desde su realización, hace más de dos décadas.¹² Acaso, en relación con la obra que las motivó, tales lecturas sean sombras semejantes a las de la caverna de Platón; *topos* clásico del que Varda se apropia para interrogar las interpretaciones oficiales de la historia, que ella asemeja a dichas sombras. A fin de cuentas, el documental –literalmente– se proyecta como una sombra secuencial de imágenes derivadas de y alusivas a una imagen fotográfica originaria. Lo que nos interesa aquí es destacar de

¹⁰ “*Or je ne peux m’empêcher de penser qu’au banquet de Scopas, il y eût un accident, un premier accident bien avant celui qui dramatiquement l’interrompt. Je ne peux m’empêcher de penser que Simonide chantant la gloire de Scopas eût, en pleine récitation, un trou de mémoire: comment expliquer autrement la ‘digression’ à la gloire de Castor et Pollux? [...] au lieu vide du silence, grâce à une cheville de transition, Simonide ‘place’ un long morceau sur les deux dieux –un de ces fragments qui, une fois transcrits, seront considérés par les érudits comme des interpolations tardives.*” (Marin 1987: 33)

¹¹ Véase, además de la compilación de estudios teórico-críticos sobre el ensayo documental de Antonio Weinrichter, consignada en la bibliografía de este trabajo, las siguientes obras: Biemann, Ursula (ed.). *Stuff it. The Video Essay in the Digital Age*. Zürich: Voldemeeer; New York: Springer, 2003; García Martínez, Alberto. “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual”. En: *Comunicación y sociedad*, año 19, N° 2 (2006), 75-105; Leglise, Paul. *Le cinéma d’Art et d’Essai*. Paris: La documentation Française, 1980; Liandrat-Guigues, Suzanne y Murielle Gagnebin. *L’Essai et le cinéma*. Seyssel: Champ Vallon, 2004.

¹² Destaca, entre los estudios más difundidos, el de Alison Smith en *Agnès Varda*. New York: Manchester University Press, 1998.

forma muy breve aquello que aporta a la comprensión más vasta del género al que el cortometraje adscribe y, sin duda, determinó tempranamente su forma así como sus fines. Nos interesa retomar las ideas de Adorno sobre la proyección social de la lírica y destacar cómo, en consecuencia, la memoria individual contenida en la génesis de un ensayo documental deviene la corriente que empuja a la memoria colectiva hacia la superficie donde ésta se hace visible.

En el interior de una librería en la Rue Rivoli de París, Varda entrevista a Ulysse con la extraordinaria colección de volúmenes de la Pléiade como telón de fondo.¹³ De la literatura proviene el nombre homérico con que el padre llamó al niño, así como la inspiración de la poética del documental que recupera la historia del exilio que empujó a su familia a Francia. Durante la entrevista, los recuerdos asociados a la fotografía escapan a Ulysse del mismo modo que escapan al resto de los entrevistados, entre quienes se encuentran su madre y el hombre egipcio retratado de pie junto a él. La misma Varda declara haberse visto obligada a investigar en periódicos y noticieros “lo real” que había ocurrido durante aquella “última primavera de Colette” en el año 1954, que tenía olvidado. El documental, con sus mosaicos de voces e imágenes, y a base de certeras operaciones de montaje, se transforma en memoria cinematográfica de la memoria humana y, como tal, abarca a la par de recuerdos, olvidos y digresiones. En dichos mosaicos se inscriben los versos de “Le Lac” de Alphonse de Lamartine evocando el tiempo que nos rehúye: *“L’homme n’a point de port, le temps n’a point de rive ; / Il coule, et nous passons.”*

Pero el ensayo documental permanece y, llegado el caso, como memoria –crítica– de nuestra sociedad o una de sus digresiones constitutivas en reparación del olvido. Esto último alienta la trama misma de *Ulysse*, así pues no es exagerado afirmar que en la obra de Varda cristaliza una poética acabada del género. En el momento de su aparición, el cortometraje *Ulysse* deviene un ejercicio crítico de sí mismo y, a través de sí mismo, de otros ensayos documentales, dado que sus recursos y métodos están entre los materiales que integran el género.¹⁴

(IV)

Arribamos al punto en que cabe retomar el diario del asistente del hermano médico de Strauch en la novela de Bernhard, para continuar allanando el camino a una definición de este tipo de obras, cuyas frases –visuales, textuales, musicales– surgen del encuentro entre la tendencia teórica y la tendencia estética a través de una operación libremente reflexiva (Aullón del Haro 2010: 299). Como las frases con que Strauch expresa sus ideas y sentimientos bajo el signo asimismo de la digresión, las frases que componen un ensayo documental son “golpes de remo”, con los que se avanzaría de no existir una gran corriente:

Se le aparece el mar, y en el mar una piedra hundida, un fragmento gigantesco, parte de una ciudad gigantesca, el fin de una historia no prevista y muy antigua. [...] Tensiones de imágenes subacuáticas siniestras. [...] Son sus ojos los que hablan, son los que hacen realidad el pensamiento, los que alternan violencia y tranquilidad ante los ojos de los demás, para inquietud ajena. [...] [Contemplarlas] significa contemplar milenios. (Bernhard 1985: 17)¹⁵

¹³ Cabe destacar que el pequeño a quien sus padres llamaban Ulysse había sido bautizado como Antonio bajo la dictadura del santoral franquista. Este pliegue, de orden nominal, contribuye a la ambigüedad insoluble entre lo real y la presuposición sobre lo real que alienta al cortometraje.

¹⁴ De allí la significativa alusión de Georg Lukacs (1970: 16) al ensayo como un género artístico, cuya propia *poiesis* condujo a August Schlegel a pensar en el ensayo como un “poema intelectual”.

¹⁵ “El futuro y el pasado remoto tiran en él de una misma cuerda, y a menudo diez veces en una sola frase. Es uno de esos que piensan continuamente en grandes pérdidas, sin renunciar” (Bernhard 1985: 261). Esta cita invita a considerar que el diario del asistente del hermano de Strauch deviene, como el cortometraje de Varda, una memoria de las

No ha de ser a distancia de la literatura –de la que el ensayo documental, así como incluso las narrativas de la historia donde el mismo discurre entre existencias subacuáticas imprevistas, es deudor en cuanto a estética y método– que hallaremos una definición del género. De hecho, es posible percibir que las últimas líneas de la cita de Bernhard –sobre los ojos como órgano del pensamiento– establecen un diálogo con un temprano ensayo de Virginia Woolf (2008: 3-4) sobre el cine, donde la escritora se pregunta: “*Is there, we ask, some secret language which we feel and see, but never speak, and, if so, could this be made visible to the eye? Is there any characteristic which thought possesses that can be rendered visible without the help of words?*”.

En la década del treinta, a Woolf le inquietaba discernir en qué consiste el lenguaje del cine de no reproducir una ficción literaria. Autora de una prosa cuyos vínculos con la ficción tradicional se ven reducidos hasta lo imperceptible, lleva la literatura a un lugar donde nunca había estado. Desde allí, en la frontera que resiste entre lo textual y lo visual, no duda en afirmar que el deseo de todo novelista es *hacer ver* (Woolf 1966: 241). La consecuente deposición de la frase que narra a favor de la imagen que presenta adquiere, en el contexto de la historia literaria, una importancia semejante a la interrupción de la “*tyrannie du visuel, de l'image pour l'image, de l'anecdote immédiate, du concret*”, en el contexto de la historia filmográfica, debida al programa de la *caméra-stylo* de Alexander Astruc hacia fines de los cuarenta. Al releer ciertos ensayos de Woolf, la reconocemos más próxima a la propuesta de Astruc sobre que Descartes, en la actualidad, elegiría filmar el *Discours de la Méthode*, que a la de Nadeau, sobre que Descartes elegiría escribir el tratado como una novela. Astruc echó luz anticipadamente respecto de las afinidades entre el cine y el ensayo: el cine es un lenguaje, un medio de escritura, a través del cual un artista puede expresar sus ideas, no obstante la naturaleza abstracta de las mismas.

El ensayo documental se encuentra entre las formas privilegiadas del cine para alojar el abstracto mundo de las ideas, el mundo de los alquimistas videntes, transformadores de la idea en una imagen que piensa. En el texto de Woolf (2008: 2) sobre el cine ha quedado a nuestra disposición una descripción inapelable de esa transformación: mirar y comprender al instante que las imágenes han adquirido una cualidad que no pertenece a la simple fotografía de la vida real; mirar y constatar que las imágenes se han hecho más reales o reales con una realidad diferente a la que percibimos en la vida diaria; las contemplamos tal como son cuando no estamos. Vemos la vida, sostiene Woolf, tal como es cuando no tomamos parte en ella. Y, sin embargo, llegan hasta lo más profundo de nosotros mismos y revisten el mundo en derredor con una diafanidad, por momentos, estremecedora.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.
- Astruc, Alexandre. “Naissance d'une nouvelle avant-garde”. En *L'Ecran français* [en línea], N° 144 (30 mars 1948) <<http://aliquid.free.fr/spip.php?article2261>>
- Aullón del Haro, Pedro. “El ensayo, género humanístico moderno, y los géneros memorialísticos”. En Pedro Aullón del Haro (ed.), *Teoría del Humanismo*. Madrid: Verbum, 2010, vol. II.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. París: Michel Lévy Frères, 1869, vol. III.
- Benjamin, Walter. “Robert Walser”. En Robert Walser. *Microscripts*. Susan Bernofsky (ed.), New York: New Directions, 2010.
- Bernhard, Thomas. *Helada*. Madrid: Alianza, 1985.

experiencias e ideas de su autor, que alcanza a los lectores como memoria trascendente de la mera singularidad del personaje.

Lukacs, Georg. "Sobre la esencia y forma del ensayo". En *El alma de las formas*. Barcelona: Grijalbo, 1970.

Marin, Louis. "Le Trou de mémoire de Simonide". En *Traverses*, N° 40 (1987): 29-37.

Pascal, Blaise. *Pensées*. Ph. Sellier (ed.), París: Garnier, 1993.

Weinrichter, Antonio. "Un concepto fugitivo. Notas sobre el film ensayo", En Antonio Weinrichter (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra, 2007.

Woolf, Virginia, "Walter Sickert". En *Collected Essays*. London: Hogarth Press, 1966, vol. II.

_____. "The Cinema". En *Woolf Online* [en línea]. 2008.
<<http://www.woolfonline.com/?q=essays/cinema/full>>

Zola, Émile. "J. K. Huysmans". En *Le Figaro* [en línea]. 13 de mayo de 1907.
<<http://www.huysmans.org/obituaries/figaro.htm>>

Filmografía

The City of Blind Alchemists. Dir.: Rubén Guzmán, 12', 2006.

Ulysse. Dir.: Agnès Varda, 22', 1984.