


La recepción del ensayo audiovisual español contemporáneo

Reception of Contemporary Spanish Essay Film

A recepção do ensaio audiovisual espanhol contemporâneo

Norberto Mínguez-Arranz¹ 

Jorge Clemente-Mediavilla² 

Luis Deltell-Escolar² 

¹ Catedrático de Comunicación Audiovisual (Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), Madrid), España

² Profesor Titular (Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), Madrid), España

Recibido: 18/10/2021; Revisado: 15/01/2022; Aceptado: 25/04/2022; Publicado: 15/06/2022

Para citar este artículo: Mínguez-Arranz, Norberto; Clemente-Mediavilla, Jorge; & Deltell-Escolar, Luis. (2022). La recepción del ensayo audiovisual español contemporáneo *Revista ICONO 14. Revista Científica De Comunicación Y Tecnologías Emergentes*, 20(1). <https://doi.org/10.7195/ri14.v20i1.1797>

Resumen

El ensayo es una forma audiovisual no suficientemente estudiada y su recepción por parte de los públicos españoles es aún menos conocida. El presente artículo muestra los resultados de un proyecto de investigación sobre la percepción y recepción del ensayo audiovisual español contemporáneo cuyo objetivo es determinar qué espacio ocupa el ensayo audiovisual en la consideración de profesionales y espectadores relacionando la investigación de obras específicas con la investigación de las audiencias y los contextos de producción y distribución. Se utiliza una metodología cualitativa mediante la organización de cuatro grupos de discusión con



distintos perfis: expertos, directores de ensayo audiovisual, público actual y público potencial. La investigación desvela la caracterización del ensayo audiovisual como una forma híbrida, reconocible, pero de difícil definición. En ella predomina la subjetividad de un autor que despliega una línea de pensamiento y su propio proceso de construcción. El ensayo audiovisual se describe como una producción artesanal, de bajo coste y que ofrece un alto grado de libertad creativa e independencia. Se detectan limitaciones en su proceso de distribución, si bien encuentra canales alternativos en festivales, museos, centros culturales y plataformas en la red. Con el ensayo la exhibición tradicional es sustituida por el evento cultural. Sus espectadores configuran una audiencia culta, minoritaria y endogámica que disfruta del arte y que encuentra en ello un elemento de distinción.

Palabras clave: Cine; vídeo; arte audiovisual; cultura audiovisual; producción fílmica; audiencias

Abstract

Essay film is an audiovisual form not sufficiently studied and its reception by Spanish audiences is even less well known. This article shows the results of a research project on the perception and reception of contemporary Spanish essay film. Its aim is to determine how the essay film is considered by professionals and audiences, connecting the study of specific works with audience research and the contexts of production and distribution. A qualitative methodology is used by organizing four focus groups with different profiles: experts, film essay directors, current public and potential public. The results reveal a characterization of the essay film as a hybrid form, recognizable, but hard to define. The subjectivity of an author who displays a line of thought and its construction process predominates. The audiovisual essay is described as a low-cost artisanal production that offers a high degree of creative freedom and independence. There are some limitations in its distribution process, although it finds alternative channels in festivals, museums, cultural centers and online platforms. With the essay film traditional exhibition is replaced by the cultural event. Essay filmgoers are an educated, minority, and endogamous audience that enjoys art and finds in it an element of distinction.

Keywords: Cinema; Video; Audiovisual Art; Audiovisual Culture; Film Production; Audiences

Resumo

O ensaio é uma forma audiovisual pouco estudada e a sua acolhida pelo público espanhol é ainda menos conhecida. Este artigo apresenta os resultados de um projeto de pesquisa sobre a percepção e recepção do ensaio audiovisual espanhol contemporâneo. O objetivo é determinar o espaço que o ensaio ocupa na consideração de profissionais e espectadores, relacionando a investigação de obras específicas com os estudos sobre públicos nos contextos de produção e distribuição. Utiliza-se uma metodologia qualitativa que parte da organização de quatro grupos de discussão com diferentes perfis: especialistas, diretores de ensaios audiovisuais, público atual e público potencial. A pesquisa revela a caracterização do ensaio audiovisual como uma forma híbrida, reconhecível, mas de difícil definição. Nela, predomina a subjetividade dos autores que apresentam uma linha de pensamento e seus próprios processos de construção. O ensaio audiovisual é descrito como uma produção artesanal de baixos custos que oferece um alto grau de liberdade criativa e independência. Detecta-se limitações no seu processo de distribuição, embora encontre canais alternativos em festivais, museus, centros culturais e plataformas online. Com o ensaio, a apresentação tradicional é substituída pelo evento cultural. Seus espectadores

constituem um público culto, minoritário e endógamo, que aprecia a arte e encontra nela um elemento de distinção.

Palavras-chave: Cinema; vídeo; arte audiovisual; cultura audiovisual; produção cinematográfica; público

1. Introducción

El ensayo es un modo audiovisual que desarrolla una línea de pensamiento cuya reflexión se produce al mismo tiempo que el artefacto retórico que la sustenta (Mínguez, 2012). Los orígenes del ensayo se encuentran tanto en la literatura como en la filosofía (Alter, 2018) y reflejan la capacidad del ser humano para representar su experiencia y comprensión de la realidad desde una perspectiva que puede aunar lo reflexivo y lo emocional. En los años cuarenta, el concepto de «caméra-stylo» ya anticipó la posibilidad de un cine de autor no necesariamente narrativo y con equivalencias en distintos tipos de literatura (Astruc, 1948) y, poco después, ya se utilizaba la palabra ensayo para caracterizar una película de Chris Marker (Alter, 2006; Bazin, 2017; Tracy, 2013).

El ensayo audiovisual es un objeto complejo que se resiste a ser definido, pues se produce por integración de formas diversas (Mínguez, 2019). De hecho, es frecuente asumir que el ensayo audiovisual no es propiamente un género, sino un modo cinematográfico que carece de limitaciones específicas (Català, 2014 y 2005) y que se sitúa más allá de restricciones formales, conceptuales o sociales. Es transgresor en la medida en que cuestiona tanto la posición del autor, como la del espectador y la del propio medio (Alter, 1996).

Uno de los componentes vertebradores del ensayo audiovisual es el pensamiento, de ahí su carácter argumentativo, una cierta vocación didáctica (Català, 2000) y una tendencia al «logocentrismo» (Lopate, 1992; Rascaroli, 2019), aunque algunos autores relativizan la importancia de la palabra y la voz en off (Harvey, 2012). Ya en el ensayo literario se descubre que se trata de un pensamiento asistemático (Adorno, 2017) y «ametodológico» (Arenas, 1997) que supera el tradicional antagonismo entre arte y ciencia y que precisamente por ello es capaz de facilitar el encuentro entre lo intelectual y lo emocional (Rascaroli, 2009). El pensamiento del ensayo audiovisual suele tener un carácter tentativo, no clausurado y con cierta frecuencia va acompañado de cierto nivel de autoconciencia o autoanálisis (Mínguez y Manzano-Espinosa, 2020). Como indica Marichal (1984), refiriéndose al ensayo literario hispánico, una de sus bases es su maleabilidad camaleónica.

Otro rasgo relevante en el film-ensayo es la subjetividad, bien porque predomine el punto de vista autoral, bien porque que la propia mirada del autor se dirija hacia el interior. Formatos como el diario filmado, el cuaderno de viaje, las «videocartas» o el autorretrato cinematográfico son espacios propicios para uno de los registros más

característicos del ensayo audiovisual que es la expresión personal (Corrigan, 2011; Monterrubio-Ibáñez, 2018; Rascaroli 2008), cuya subjetividad está a menudo asociada a la digresión, la incertidumbre y la fragmentación (García-Martínez, 2006; Weinrichter, 2007). La intersección entre ensayo audiovisual y subjetividad también se manifiesta en la autobiografía (Renov, 1989) y se ha demostrado que el ensayo audiovisual es una eficaz herramienta para la construcción de la propia identidad (Manzano, 2018), por ello, en ocasiones esta forma divaga hacia otras más íntimas como la correspondencia fílmica (Mínguez, 2021; Monterrubio-Ibáñez, 2021). El ensayo audiovisual tiene un carácter dialógico en la medida en que interpela al espectador colocándolo en una posición discursiva que hace inevitable una respuesta activa y creativa (Montero, 2012). Históricamente, el ensayo audiovisual tiende a aparecer en épocas de crisis, precisamente para dar respuesta a situaciones de emergencia (Arquero & Deltell, 2017; Alter, 2018; Deltell, 2019).

Por otra parte, el proceso de recepción en el ámbito audiovisual remite a cuestiones que han de ser estudiadas desde perspectivas diversas para tratar responder algunas preguntas básicas: ¿quién ve qué contenidos audiovisuales?, ¿cómo y por qué? La respuesta a estas cuestiones nos obliga a considerar los componentes psicológicos, tecnológicos y fenomenológicos del visionado; la construcción del espectador desde el propio texto audiovisual; la composición del público y sus características socio-culturales; y las determinaciones industriales, tecnológicas y culturales de la producción, circulación y difusión de los contenidos audiovisuales (Sánchez-Noriega, 2015).

A pesar de que los trabajos pioneros de Hall (1973) y Morley (1974) estaban concernidos con una teoría de la recepción más bien orientada hacia el lenguaje y la antropología, el gran crecimiento del negocio televisivo hizo que los estudios sobre la recepción se interesaran cada vez más por la medición de audiencias con planteamientos fundamentalmente cuantitativos e, incluso, propios de los estudios Big Data (Claes, 2015). Desde hace una década, se ha ido retomando tímidamente ese interés por lo etnográfico (Palacio, 2007; Tufte, 2007) y por aproximaciones cualitativas, especialmente en estudios sobre televisión (Chicharro, 2011; Lacalle, 2012).

Actualmente, en los estudios sobre recepción se detecta una cierta dicotomía entre la aproximación académica y la que se efectúa desde la propia industria, centrada principalmente en aspectos cuantitativos de índices de audiencia (Quintas-Froufe & González-Neira, 2021). En lo que respecta a nuestro objeto de estudio, aparecen tres planteamientos destacables: a) la necesidad de volver a conectar los estudios de recepción con los estudios culturales, otorgando a las metodologías cualitativas un lugar preeminente como fórmula de emancipación que devuelve un cierto poder al espectador. Este planteamiento reclama la necesidad social de una competencia crítica, es decir, un conocimiento interpretativo y tecnológico suficiente para que los ciudadanos sean capaces de evaluar lo que ven en las pantallas (Hermes et al., 2013); b) buena parte de la información sobre recepción que manejan las grandes corporaciones mediáticas como Netflix, Google o Facebook no es accesible para la academia (sus códigos API y fuente no

son públicos ni accesibles, a diferencia de otras empresas como Twitter), es básicamente cuantitativa y está orientada a producir grandes beneficios: este segundo planteamiento propone que la academia sea capaz de reconducir los estudios de medios y audiencias reforzando una aproximación cultural y humanista que no desprecie lo cuantitativo (Gray, 2017); c) productores y audiencias se han concebido tradicionalmente como conceptos separados que reforzaban relaciones sociales y posiciones de poder, pero actualmente el fácil acceso a nuevas tecnologías y a redes de difusión convierte a cada ciudadano en un potencial productor (Alter, 2007; Baraybar & Linares, 2016; Rascaroli, 2017), lo que hace que esa distinción sea más permeable e incierta (Castells, 2011): como consecuencia de ello, este tercer planteamiento propone que los estudios de audiencia y de producción no solo compartan suelo teórico y metodológico, sino que se configuren como ámbitos a analizar de manera conjunta y complementaria para una mejor comprensión de una realidad cada vez más compleja e interconectada (Mayer, 2016).

Este estudio asume como propios los tres planteamientos anteriormente señalados y es consciente de que el ensayo audiovisual posee un alto potencial de pensamiento creativo, capacidad pedagógica e innovadora y de que su recepción no ha sido hasta ahora analizada. La presente investigación tiene como objetivo el estudio de la recepción del ensayo audiovisual español contemporáneo y se enmarca dentro de un proyecto más amplio que se viene realizando sobre este tipo de producción audiovisual desde hace unos años. El propósito es determinar qué espacio ocupa el ensayo en la mente de los profesionales y los espectadores y verificar si desde ambos lados se utilizan códigos de interpretación específicos para esta modalidad audiovisual. Se trata, en definitiva, de relacionar la investigación de obras concretas con la investigación de las audiencias y los contextos de producción y distribución. Queremos subrayar que no es este un estudio de audiencia al uso, sino un estudio de la recepción del ensayo audiovisual en España, concibiendo la recepción en su sentido más integral, es decir, como el conjunto de percepciones que sobre el ensayo audiovisual se forman los distintos actores que intervienen en el proceso que va desde su creación hasta su consumo. La novedad y la relevancia de este trabajo radican precisamente ahí, es decir, en que no parte, como es habitual en los estudios sobre ensayo audiovisual, de una reflexión especulativa del investigador, sino que aborda de una manera directa las percepciones que sobre el ensayo audiovisual español tienen quienes lo crean y quienes lo consumen.

2. Material y método

Partiendo del análisis de la literatura científica existente, el objetivo de esta investigación es obtener información sobre las percepciones previas generales en torno al ensayo audiovisual, así como la interpretación que los sujetos hacen de varias obras específicas, a través del uso de técnicas cualitativas que han venido utilizándose habitualmente en diversos campos de la investigación sociológica y de mercado, como es el análisis de grupos de discusión, ampliamente estudiados por Krueger (1991), que ha sido definido

como un dispositivo analizador cuyo proceso de producción es la puesta en colisión de los diferentes discursos y cuyo producto es la puesta de manifiesto de los efectos de la colisión (discusión) en los discursos personales (convencimiento) y en los discursos grupales (consenso) (Ibáñez, 1992). A esta técnica se le reconoce un doble valor: en primer lugar, su utilidad para hacer emerger ideas nuevas y conceptos, mucho menos accesibles a las investigaciones de carácter cuantitativo (Callejo, 2001); en segundo lugar, su economía de costes, dado que puede suponer gastos inferiores a los exigidos por otras técnicas de investigación (López-Francés, 2010).

Además, las opiniones y puntos de vista expresables y sostenibles en un grupo de discusión no son infinitas, sino limitadas, y la distribución de opiniones no es casual, sino que reproduce estructuras de diferenciación social vigentes entre los distintos segmentos y tipologías de población. Lo primero ha dado lugar al llamado «principio de la clausura del discurso», según el cual la serie total de las distintas opiniones expresables sobre un determinado tema se cierra sobre sí misma por el mecanismo de redundancia, proporcionando la construcción social de dicho tema; lo segundo ha generado la «teoría de la ramificación estructural del discurso», que da cuenta de las variaciones producidas en cuanto al discurrir sobre un asunto, en una sociedad o en un segmento social determinado, cuando en el intercambio dinámico de opiniones se cuenta con una representación adecuada de los distintos puntos de vista que confluyen sobre el tema (Báez, 2009).

La garantía científica de nuestro análisis está respaldada, por tanto, por tres apoyos metodológicos:

- Las muestras del discurso representan el discurso social sobre el asunto propuesto: los distintos puntos de vista y las diferentes lógicas de intercambio.
- El conjunto de las informaciones recogidas garantiza, por un lado, el principio de redundancia (no aparecen informaciones nuevas que abren nuevos campos de significado, sino que todas redundan en los mismos); y, por otro, el principio de cierre categorial (los distintos campos de significado son integrados en una matriz de sentido que hace comprensible el conjunto de la realidad y explica las diferencias que aparecen, permitiendo una interpretación coherente de nuevas informaciones).
- Se aplica un modelo de análisis experimentado que permite sistematizar y elaborar el proceso de construcción de la realidad desde la experiencia del fenómeno hasta su reconstrucción social (Báez, 2009).

Respecto a la aplicación de la técnica de «focus group» en nuestra investigación se dispusieron cuatro grupos con distintos perfiles (grupo de expertos, grupo de directores de ensayos audiovisuales, grupo de público actual, grupo de público potencial), compuestos entre siete u ocho individuos, cada uno de ellos, cuyas sesiones se celebraron en Madrid, con una duración de dos horas cada una. Las sesiones las condujo la empresa especializada Grupo Análisis e Investigación y se produjeron en su sede principal.

El criterio principal para la configuración de los grupos fue alcanzar un grado de representatividad y diversidad que permitiera recoger y sistematizar los puntos de vista de los distintos actores que intervienen en el fenómeno estudiado. En el grupo de expertos incluimos académicos que hubieran investigado sobre el ensayo audiovisual, así como productores, distribuidores y programadores que tuvieran una amplia experiencia en el ámbito de este género. En el grupo de directores incluimos personas que hubieran dirigido al menos dos ensayos audiovisuales. Se tuvo la precaución de combinar autores emergentes con otros ya consagrados. Otro criterio importante en la selección de directores fue poder contar con algunos realizadores de las piezas audiovisuales visionadas en los grupos de público, de tal manera que fuera posible contrastar el punto de vista de los creadores con la visión de los públicos en relación con aspectos específicos de las obras visionadas. En este sentido, en el grupo de directores contamos con los realizadores de cuatro de las cinco piezas visionadas por los grupos de público.

Con el objetivo de ampliar la diversidad y el rango de opiniones para los públicos se configuraron dos grupos de discusión. Uno formado por público actual, es decir, espectadores conocedores de este género y consumidores habituales u ocasionales del mismo. El segundo grupo estuvo constituido por público potencial, es decir, espectadores que consumen productos audiovisuales en distintos grados, pero que no identifican el ensayo audiovisual como género específico. La configuración de este segundo grupo permitió tener un punto de vista con mayor espontaneidad o ingenuidad sobre el fenómeno estudiado. El proceso de reclutamiento tuvo en cuenta estos parámetros, así como el criterio de diversidad y equilibrio en cuanto a edad y sexo de los sujetos. Para el reclutamiento se ha contado con la participación de la empresa Grupo Análisis e Investigación, que posee el certificado A50/000005, trabaja según la norma ISO 20252 y usa el sistema Aneimo de Calidad de Captaciones (SACC).

A todos los grupos se les plantearon una serie de cuestiones o preguntas clave en torno a la denominación, definición y caracterización del ensayo audiovisual. En todas las sesiones un moderador dirigió la conversación sobre las cuestiones previamente estructuradas, pero dando espacio también a elementos no previstos que surgieron en la conversación de manera espontánea. Por otro lado, en los grupos de expertos y directores se profundizó en los procesos de producción y distribución de ensayo audiovisual. Sin embargo, en los dos grupos de público no se profundizó en estos temas, pero se visionó una selección de piezas audiovisuales que se encuadraran en la denominación de ensayo audiovisual. Se eligieron cinco piezas en virtud de su pertinencia como exponentes del ensayo audiovisual español y de la diversidad del mismo, con el fin de que pudieran visionarse en el propio grupo de discusión y fueran motivo de análisis, con una duración total de 25 minutos: *Límites 1ª persona* (Elías León Siminiani, 2009), *Pal. Altoviti* (Samuel Alarcón y Bárbara Fluxá, 2007), *Felices Fiestas* (Víctor Moreno, 2008), *Holy Thriller* (María Cañas, 2011), *Los muertos (un sondeo demoscópico)* (Terrorismo de Autor, 2016).

Respecto a la selección de las piezas visionadas se consideró imprescindible que las obras pudieran visionarse durante una única sesión, para asegurar tanto un visionado reciente

por parte de los sujetos como que las condiciones de dicho visionado fueran las mismas para todos ellos. Las piezas seleccionadas debían responder a la definición de ensayo audiovisual, ser representativas de la diversidad de este género y tener una breve duración. Para la primera condición, además del consenso alcanzado por los investigadores cabe señalar que cuatro de las cinco piezas visionadas están incluidas en el catálogo de ensayo audiovisual publicado por el Instituto Cervantes (<https://cvc.cervantes.es/artes/cine/ensayo/catalogo.htm>). Respecto a la segunda de las condiciones, las piezas seleccionadas representan cinco de los siete modos ensayísticos formulados por Isleny Cruz (2019) por lo que en la muestra queda preservada la diversidad formal y temática. Finalmente, respecto a la duración de las piezas los investigadores sopesaron si un cortometraje puede desarrollar las características esenciales de un ensayo audiovisual o si por el contrario el formato propio del ensayo es el largometraje. Esta discusión previa concluyó que los rasgos esenciales de un ensayo audiovisual pueden encontrarse tanto en los formatos largos como en los breves, apreciación confirmada por Mínguez y Manzano-Espinosa (2020), quienes en su estudio en torno a la producción de ensayo audiovisual en España sobre una muestra de 200 ensayos establecen que el formato más recurrente es el cortometraje (46%) frente a una menor recurrencia del largometraje (40,5%) y del mediometraje (13,5%). Esta prevalencia del ensayo por la brevedad ha sido señalada por otros autores (Arthur, 2003), se detecta tanto en ensayistas jóvenes como en los consagrados y responde no solo a razones económicas, sino también a razones estéticas relacionadas con la propia esencia del ensayo y con la libertad creativa de los ensayistas que implica al mismo tiempo nuevos canales de exhibición (Deltell, 2020).

Respecto a los temas y modos de las piezas seleccionadas, consideramos que son representativos de las cuestiones que interesan a los ensayistas y sus públicos en el contexto español actual. *Límites 1ª persona* pertenece al modo autorreferencial y es una narración que va más allá del simple recurso autobiográfico. Partiendo de unas grabaciones en vídeo hechas durante un viaje al desierto Siminiani reflexiona sobre el fracaso de su vida sentimental. Estructura una búsqueda significativa a través del metalenguaje, pensando en las imágenes precisamente con ellas, como parte del propio argumento, al tiempo que las imágenes son manipuladas, comentadas o transformadas en el montaje. Partiendo de un plano estático que paulatinamente se va revelando subacuático y de una inquietante banda sonora, *Pal. Altoviti '07* plantea un juego de abstracciones donde el arte y el agua son protagonistas. Poco a poco vamos identificando esos planos como pinturas de escenas mitológicas ubicadas en una habitación inundada del antiguo Palazzo Altoviti. Esta reflexión sobre la temporalidad cíclica y la memoria sepultada corresponde al modo del videoensayo. *Felices Fiestas* reflexiona sobre la experiencia de un migrante llegado a Tenerife. Adoptando el modo testimonial, en este ensayo un inmigrante africano cuenta su peripecia vital, mientras vemos imágenes de un centro comercial abarrotado por personas que realizan sus compras en un frenético desfile consumista. El final de la pieza conecta de manera directa con el título elegido y dota de cierta circularidad al relato. *Holy Thriller* es un ensayo de apropiación y montaje. Combina imágenes de archivo del fervor de la semana santa con la música de una cofradía que versiona varios temas de Michael Jackson. Imágenes y sonidos componen una reflexión

sobre el potencial de la cultura contemporánea para integrar lo sagrado y lo profano, lo local y lo global, pero también sobre una cierta inclinación melodramática de la cultura española que combina la histeria pop con las solemnes manifestaciones de la pasión religiosa católica. *Los muertos (un sondeo demoscópico)* es un trabajo que se ubica en el modo del documental de creación. A partir de la observación de una realidad manipulada, las imágenes de un cementerio en el que estarían enterradas conocidas figuras políticas construyen una alegoría irónica sobre la hipotética desaparición de la vieja política.

Tras el visionado de los materiales seleccionados se procedió a la siguiente secuencia de intercambio dinámico entre los participantes en los grupos de público: reacciones espontáneas ante lo visto, aspectos destacables en cuanto al contenido y la forma, aspectos, rasgos y características que definen prioritariamente al conjunto de las piezas visionadas como una categoría audiovisual, categorización del producto visionado dentro de la actual oferta audiovisual.

A partir de la definición compartida de la categoría ensayo audiovisual, se pasó a analizar la presencia actual del mismo en el propio consumo cultural y en el de los que nos rodean, reflexionando sobre las cuestiones relacionadas con el recuerdo de títulos y autores de ensayo audiovisual; rol que ocupa el ensayo audiovisual en el consumo propio y del público en general, así como el canal de consumo; rasgos de los públicos a los que se dirige, y posibles mejoras del contenido, formato y difusión.

En cuanto a los sentidos de la recepción nos hemos valido de un modelo de interpretación del comportamiento humano, clásico en la psicología social, que busca comprender dicho comportamiento desde tres dimensiones: un componente cognitivo. En este contexto el sentido de la recepción haría referencia a la percepción que se tiene del ensayo audiovisual. Y se incluiría en ello ¿cómo se le designa?, ¿cómo se le caracteriza?, ¿cómo se le define y cómo se lo identifica?; un componente emocional que haría referencia a las reacciones espontáneas que se manifiestan ante el mismo. Y se incluiría en ello las reacciones de atracción o rechazo, las preferencias y descartes, los sentimientos que afloran y el substrato emocional que sustenta todo ello; un componente operante. En este caso el sentido de la recepción haría referencia a qué modo de producción define al ensayo audiovisual y a cómo se produce el contacto y el encuentro con el mismo. Y se incluiría en ello el sistema de producción, los cauces de exhibición y comercialización y la caracterización y tipificación de sus públicos receptores, tanto actuales como potenciales. Para el proceso de codificación de los resultados hemos considerado tanto los contenidos como las estructuras discursivas encontradas en las opiniones expresadas por los sujetos.

Por último, en lo relativo a la transferencia de datos, se debe indicar que el conjunto de datos no está públicamente disponible debido a que compromete la privacidad de la investigación y de los participantes en los diversos «focus groups» realizados.

3. Resultados

El primer resultado obtenido y que se repite de forma continuada en todos los grupos de discusión es el «carácter camaleónico» del ensayo y la compleja definición de este modo de enunciación audiovisual. Tanto los grupos de cineastas y creadores como el de expertos, así como todas las sesiones organizadas con públicos actuales o potenciales repitieron esta dificultad de conceptualizar el ensayo audiovisual. De este modo, un participante del primer encuentro afirma que el ensayo audiovisual es un término muy reciente y designa «un tipo de cosa muy concreta, aunque la forma ensayística del cine es más antigua»; y en la discusión dinámica que se genera en torno a la problemática de la definición se asienta la idea de que el ensayo audiovisual comparte espacio con otras formas de audiovisual: documental creativo, videoarte, video experimental. Así lo explica uno de los sujetos participantes:

«El primero que habla del ensayo fue Bazin en los años cincuenta, incluso antes en los años treinta ya lo hizo Hans Richter, y era otra cosa distinta, era un tipo de películas de no ficción, de escritura experimental...Eso es film-ensayo, ensayo de cine, películas ensayísticas. Están relacionadas con una vertiente que pertenecería a lo que es el territorio creativo, generar obras artísticas en la línea de Godard, de Marker, etc. y que tienen un estatuto como obras de arte a partir de una reflexión. Y luego la otra vertiente sería el videoensayo o el ensayo audiovisual» (Participante 7E).

La complejidad de su conceptualización no impide que todos los expertos, cineastas y una parte importante del público analizado sean capaces de entender y de reconocer lo que es un ensayo audiovisual. Se trata de una dificultad de definición o síntesis y no de reconocimiento. Algo que, en cierta medida, aunque no de forma tan profunda, se había observado ya con los géneros cinematográficos clásicos de Hollywood en la década de los ochenta (Altman, 1985) y con los géneros televisivos y digitales en la actualidad (Creeber, 2013). Por lo tanto, el ensayo audiovisual no es fácilmente definible, pero sí resulta reconocible.

Se percibe también una clara diferenciación en la recepción, ya que, dentro del grupo de públicos, el público actual y más experimentado es el que tiende a categorizar más e incluso a crear más subdivisiones dentro del ensayo audiovisual y enunciaciones afines. Así lo explica uno de los participantes:

«Yo si tuviera que meterlo en algo sería como videoarte y luego podría ser dentro del videoarte, ficción. El videoarte puede tirar más hacia lo que puede ser una instalación, una performance y en el ensayo audiovisual hay un componente de cine personal, subjetivo que también tiene el videoarte pero que quizás lo aleje de ese hermetismo más artístico, museístico» (Participante 2P).

Si el primer resultado obtenido es la dificultad de definir el ensayo audiovisual, el segundo es el carácter subjetivo y personal e, incluso, emocional del mismo. Los ensayos audiovisuales no solo surgen en gran medida de las emociones, sino que son estas las que permiten conectar a los cineastas con el público: «A favor tiene algo que es un punto de vista personal con el que podemos conectar, parte de la realidad y de experiencias personales» (Participante 4D).

Según los entrevistados, el carácter personal o emocional del ensayo no debe confundirse con una estrategia narrativa o con un modelo de construcción argumental. No se trata de un entretenimiento de la trama que se describe, sino que deviene en un proceso profundo de pensamiento y, sobre todo, de autorreflexión. El ensayo audiovisual tiene «un estatuto como obra de arte a partir de una reflexión» (Participante 1E). Además, el público analizado, tanto el potencial como el activo, reconocía que estas obras generaban un discurso o pensamiento reflexivo en ellos como espectadores. Así lo explicaba un sujeto del estudio: «Yo creo que también hay reflexión porque te lleva a la reflexión en todo momento. Yo veo la reflexión del autor» (Participante 4P).

Así el pensamiento del ensayo audiovisual implica, como indican los participantes, una nueva forma audiovisual que no consiste en describir un entramado de acciones, sino más bien una comunicación de ideas y reflexiones. Incluso uno de los participantes del grupo de directores indicaba que él en el ensayo priorizaba la palabra a la imagen:

«Como que el cine está más concebido tradicionalmente para narrar, contar, y de repente se abre toda una posibilidad que tiene que ver con hacer propuestas de pensamiento desde el cine y eso está directamente ligado a poner en valor el texto y la palabra, versus la imagen. Que el texto y la palabra siempre han sido el gran denostado tradicionalmente en la historia del cine. Y el ensayo viene como una especie de subgénero a decir: no es cierto eso de que una imagen vale más que mil palabras. También una palabra puede valer más que mil imágenes» (Participante 2D).

Además, el carácter reflexivo se acompaña de una propuesta de experimentación que no solo es formal sino también ética. El ensayista audiovisual opina desde una perspectiva de compromiso con la sociedad. Así detalla uno de los participantes las funciones que en su opinión puede cumplir el ensayo: «Primero darle voz a más voces, a las resistencias populares frente a los discursos oficiales. Y la segunda, posicionamiento, fundamental. El posicionamiento moralmente y éticamente me remueve mucho...Tomar postura y una cierta ética. Unos ciertos valores» (Participante 3D).

Uno de los participantes afirmaba:

«La motivación más fuerte es el deseo de expresar, pensar, generar discursos... sobre todo un deseo de expresión. Con el tiempo se consolidó el proyecto y ganamos confianza y nos permitió seguir experimentando, que es otro de los motivos

que nos han permitido... y que está muy relacionado con el juego, lo lúdico y lo ecléctico» (Participante 6D).

Precisamente este proceso lúdico y creativo es posible en el ensayo audiovisual actual porque la digitalización ha cambiado el sistema de producción y de la exhibición. El cineasta puede ahora realizar filmes con recursos mínimos, casi domésticos, algo inimaginable hace veinte años. Los propios directores participantes afirmaban que la tecnología digital ha supuesto un crecimiento exponencial en las posibilidades de producción, ya que pone la historia del cine a disposición del creador, que puede tomar y manipular imágenes de películas precedentes de forma sencilla y rápida.

También desde la perspectiva de la exhibición el cambio tecnológico ha sido enorme. Se trata de una generación de «cineastas sin cine», es decir, directores y creadores que saben que sus obras tienen muy pocas posibilidades de exhibirse en salas comerciales, ya que su público activo es mínimo, aún menor que en el caso de los documentales o de las producciones independientes de la ficción. Un exhibidor interviniente en uno de los «focus groups» explica que el ensayo audiovisual es formal y temáticamente difícil y ello conlleva que la inmensa mayoría de espectadores no acuda a su visionado: «Es minoritario en sus formas y en sus contenidos y eso hace que la inmensa mayoría no esté dispuesta a entrar por ahí. Porque normalmente el público en general...quiere ver otro tipo de contenidos...» (Participante 7E). Incluso se menciona que el ensayo audiovisual cae en una endogamia en la relación autor-espectador, porque el público que asiste a ver estas películas está compuesto mayoritariamente por cineastas, ensayistas o autores cinematográficos diversos.

Este carácter minoritario y selecto también provoca rechazo entre el público potencial. Así, uno de los participantes en los grupos de discusión manifestaba que las películas que se le habían mostrado no eran obras cinematográficas, sino piezas que eran experimentación sin interés; lo indicaba así tras el visionado de las obras propuestas: «no eran cine-cine, sino experimentación sin interés» (Participante 6P).

En consecuencia, tanto los cineastas como los exhibidores y el público actual reconocían que la única vía de exhibición era la organización de eventos. La exhibición tradicional se sustituye por los eventos, organizados en festivales, encuentros, jornadas, seminarios universitarios o museos. De este modo, mientras que la mayoría de los ensayos audiovisuales no logran una exhibición comercial tradicional, los actos o los eventos de obras fílmicas aumentan continuamente. Esta aparente contradicción entre el fin del espectáculo tradicional y el nacimiento de un nuevo cine de acontecimiento social parece que se refleja en el gran número de muestras y exposiciones audiovisuales en museos o festivales. Así lo afirmaba uno de los directores: «Hay más festivales y los festivales cada año tienen más espectadores; cada año batan su récord de espectadores, desde Sitges, a Filmadrid, a cualquier festival, todos se superan» (Participante 5D).

4. Discusión y conclusiones

Una vez analizados los resultados de nuestro estudio cualitativo podemos afirmar que el ensayo audiovisual se percibe como un nicho minoritario en la evolución de la cultura visual, una cultura nueva, auspiciada por la digitalización y la accesibilidad a la producción y difusión de la obra realizada. Esta forma audiovisual se posiciona entre el cine y el arte contemporáneo, entre la exhibición de películas y el evento cultural. De ahí que se perciba como algo híbrido y fronterizo, y que los participantes de esta investigación se refieran a él con distintas denominaciones (ensayo audiovisual, film-ensayo, videoensayo, videoarte) que aluden a la propia heterogeneidad del fenómeno.

Entre los participantes hay un cierto consenso en que la subjetividad del autor es la principal característica que determina la percepción del ensayo audiovisual y su recepción por parte de quienes son sus públicos de referencia, tanto los profesionales como los espectadores que lo consumen de forma habitual u ocasional. Se trata de una subjetividad expresada en primera persona o a través de otras identidades.

Así, el ensayo audiovisual responde a la necesidad expresiva del autor y es una forma discursiva que permite desplegar el pensamiento y su propio proceso de construcción; un pensamiento en acción a través de imágenes y sonido para expresar un punto de vista personal, algo que lleva a entenderlo como un cine que piensa y que hace pensar, y en el que el tratamiento de la forma juega a favor del contenido, hasta el punto de que resulta difícil discernirlos. El ensayo se reconoce como una forma audiovisual que se sitúa en una cierta indiferenciación entre ficción y no ficción, percepción más clara para los grupos de expertos y cineastas y más escorada a la no ficción entre los grupos de públicos. Esta ausencia de una adscripción precisa determina en buena medida la dificultad de su definición y su conceptualización.

El análisis de los esquemas de producción de este tipo de cine evidencia los condicionantes que siguen limitando la recepción del ensayo audiovisual en unos confines estrechos y minoritarios. El ensayo audiovisual queda asociado a un modo de producción que se define por tres variables básicas: lo artesanal (hacerlo uno mismo), el bajo coste y un entorno de trabajo en libertad e independencia.

Hay acuerdo en que no se cuenta con canales suficientes de comercialización y financiación para este tipo de productos audiovisuales, aun cuando se hayan abierto ya algunos cauces de exhibición, entre los que destacan la expansión de festivales y muestras de cine (a menudo en línea), el circuito del arte (museos y centros culturales) y un reducido número de plataformas digitales. En el grupo de directores existe consenso en que el desarrollo tecnológico ha contribuido a aumentar la accesibilidad y portabilidad necesarias para facilitar nuevas vías de creación y distribución de productos audiovisuales alternativos como el ensayo. Para estos autores, la variable económica no tiene consideración en la mayoría de los casos: predomina la vocación, el deseo de expresarse y de generar

pensamiento, descartando implícitamente la distribución en salas comerciales. El circuito de exhibición y comercialización de este tipo de producción audiovisual se desplaza desde la sala comercial al evento, existiendo una tendencia a dar a la exhibición de las piezas cierto carácter de evento, como se constata en la notable importancia que se atribuye a la presencia del autor y del coloquio en dicha exhibición.

En lo que respecta a los públicos receptores el discurso de los grupos se configura en torno a tres universos de significado: un público minoritario y no convencional, un público endogámico que se encuentra y reconoce en determinados espacios culturales, y un consumo vinculado a un circuito en el que se mueven personas con cierto interés común.

A la hora de identificar a los públicos del ensayo audiovisual, los participantes hacen referencia al círculo propio formado por quienes se relacionan profesionalmente con el ensayo, al público de festivales y al público aficionado al arte contemporáneo. Todos ellos comparten algunas características: se trata de un público cinéfilo interesado por la historia del cine, por la actualidad de la creación audiovisual o por los «otros cines» y que sabe apreciar la experiencia íntima que propone el ensayo; al mismo tiempo, es un público culto, que lee, que disfruta del arte y que encuentra en ello un elemento de distinción.

Para explicar las limitaciones que retienen al ensayo audiovisual en un ámbito endogámico, minoritario y elitista, los profesionales participantes de los grupos de discusión señalan que en su virtud está su condena; algunos lo consideran como el futuro del documental, porque resulta más atractivo para quienes pretenden hacer no ficción, pero lo cierto es que interesa a poca gente. Su difícil definición forma parte de su atractivo, pero también limita su avance, porque se mueve en un terreno difuso, donde es difícil superar la invisibilidad. Según los intervinientes, el ensayo audiovisual estimula el pensamiento y el diálogo con el espectador, pero ello choca con el ocio pasivo y evasivo que predomina en el mundo contemporáneo.

Contribución de autores

Norberto Mínguez-Arranz: Conceptualización, Metodología, Investigación, Consecución de apoyo financiero y Supervisión. **Jorge Clemente-Mediavilla:** Conceptualización, Metodología, Investigación, Análisis formal y Validación. **Luis Deltell-Escobar:** Conceptualización, Metodología, Investigación, Visualización y Redacción-borrador original.

Todos los autores han leído y aceptado la versión publicada del manuscrito.

Conflictos de interés

Los autores declaran no tener conflicto de intereses.

Fuentes de financiación

El presente texto se inscribe en el ámbito del proyecto de investigación titulado: *El ensayo en el audiovisual español contemporáneo* (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

Agradecimientos

Deseamos expresar nuestro agradecimiento a las personas que quisieron compartir parte de su tiempo y conocimiento con nosotros y aceptaron nuestra invitación para participar en los grupos de discusión que han servido de base para este trabajo de investigación.

Referencias

- Adorno, Theodor. (2017). The essay as form. En Nora Alter & Timothy Corrigan (Eds.), *Essays on the essay film* (pp. 60-85). Columbia University Press.
- Altman, Rick. (1985). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Alter, Nora. (2006). *Chris Marker*. University of Illinois.
- Alter, Nora. (2007). Translating the Essay into Film and Installation. *Journal of Visual Culture* 6(1), 44-57. <http://bit.ly/30Xa3d6>
- Alter, Nora. (2018). *The essay film after fact and fiction*. Columbia University Press.
- Alter, Nora. (1996). The Political Imperceptible in the Essay Film: Farocki's Images of the World and the Inscription of War. *New German Critique*, 68, 165-92. <https://doi.org/10.2307/3108669>
- Arenas, María-Elena. (1997). Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Arquero, Isabel; & Deltell, Luis. (2017). El ensayo audiovisual como metodología de la crisis. Visitando *Mercado de Futuros* (Mercedes Álvarez, 2010). En: Raúl. Eguizábal (Ed.), *Metodologías* 3 (pp. 63-81). Fragua.
- Arthur, Paul. (2003). Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore. *Film Comment* 39(1), 58-63. <http://bit.ly/2YmgDlp>
- Astruc, Alexandre. (1948). Naissance d'une nouvelle avant-garde: la camera-stylo. *Ecran français*, 144, 5. <http://bit.ly/2Y8P5Lq>
- Bazin, André. (2017). Bazin on Marker. En Nora Alter & Timothy Corrigan (Eds.), *Essays on the essay film* (pp. 102-105). Columbia University Press.
- Báez, Juan. (2009). *Investigación cualitativa*. ESIC.

- Baraybar, Antonio; & Linares, Rafael. (2016). Nuevas propuestas de distribución audiovisual en la era de la convergencia: el *documentary book*. *El profesional de la información* 25(1), 135-142. <https://doi.org/10.3145/epi.2016.ene.13>
- Callejo, Javier. (2001). *El grupo de discusión: introducción a una práctica de investigación*. Ariel.
- Castells, Manuel. (2011). *Comunicación y poder*. Alianza Editorial.
- Català, Josep-Maria. (2000). El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva. *Archivos de la Filmoteca*, 34, 79-97. <http://bit.ly/2LJyveu>
- Català, Josep-Maria. (2005). Film-ensayo y vanguardia. En C. Torreiro y J. Cerdán. *Documental y vanguardia*. Cátedra.
- Català, Josep-Maria. (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Universitat de València.
- Chicharro, Mar. (2011). Aprendiendo de la ficción televisiva. La recepción y los efectos socializadores de «Amar en tiempos revueltos». *Comunicar*, 36(XVIII), 181-189. <https://doi.org/10.3916/C36-2011-03-10>
- Claes, Florencia. (2015). *Nuevas formas de construcción de líderes de opinión: Twitter como herramienta de medición de audiencias televisivas, liderazgo cultural y predicción electoral*. [Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38014/>
- Corrigan, Timothy. (2011). *The essay film: from Montaigne, after Marker*. Oxford University Press.
- Creeber, Glen. (2013). (Ed). *The Televisión Genre Book*. British Film Institute.
- Cruz, Isleny. (2019). Tendencias ensayísticas en el audiovisual español contemporáneo. En Norberto Mínguez (Ed.), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (pp. 75-89). Gedisa.
- Deltell, Luis. (2019). Oficio en las tinieblas. El ensayo audiovisual en un país en crisis. En Norberto Mínguez (Ed.), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (pp. 135-153). Gedisa.
- Deltell, Luis. (2020). Brevidad y ensayo audiovisual: el yo verdadero en el cortometraje. En Mercedes Miguel Borrás & Ana-Isabel Cea Navas (Eds.), *El cortometraje. Valoración y grandeza del formato* (pp.95-105). Tirant lo Blanc.
- García-Martínez, Alberto-Nahum. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición de ensayo audiovisual. *Comunicación y Sociedad*, 19(2), 75-105. <https://doi.org/10.15581/003.19.2.75-105>
- Gray, Jonathan. (2017). Reviving audience studies. *Critical Studies in Media Communication*, 34(1), 79-83. <http://dx.doi.org/10.1080/15295036.2016.1266680>
- Hall, Stuart. (1973). Encoding and decoding in the television discourse. Media Series Vol. 7. Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1-19. <http://bit.ly/2LHkSwf>
- Harvey, David. (2012). The Limits of Vococentrism: Chris Marker, Hans Richter and the Essay Film. *SubStance* 41(2), 6-23. <https://doi.org/10.1353/sub.2012.0020>
- Hermes, John; van-den-Berg, Annika; & Mol, Marloes. (2013). Sleeping with the enemy: Audience studies and critical literacy. *International Journal of Cultural Studies* 16(5), 457-473. <https://doi.org/10.1177/1367877912474547>
- Ibáñez, Jesús. (1992). *Más allá de la sociología*. Siglo XXI.
- Krueger, Richard (1991). *El grupo de discusión. Guía práctica para la investigación aplicada*. Pirámide.
- Lacalle, Charo. (2012). Género y edad en la recepción de la ficción televisiva. *Comunicar*, 39(XX), 111-118. <https://doi.org/10.3916/C39-2012-03-01>
- Lopate, Phillip. (1992). In search of the centaur: The essay film. *The Threepenny Review*, 48, 19-22. <http://bit.ly/2Y8TMow>

- López-Francés, Inmaculada. (2010). El grupo de discusión como estrategia metodológica de investigación: aplicación a un caso. *Revista Edetania*, 38, 147-156.
- Manzano, Cristina. (2018). Identity and identification through film essay. A synergy between sociological research and film theory. *The International Journal of Interdisciplinary Cultural Studies* 13(3), 1-14. <http://doi.org/10.18848/2327-008X/CGP/v13i03/1-14>
- Marichal, Juan. (1984). *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Seix-Barral.
- Mayer, Vicki. (2016). The Places Where Audience Studies and Production Studies Meet. *Television & New Media*, 17(8), 706–718. <https://doi.org/10.1177/1527476416652482>
- Mínguez, Norberto. (2012). Pensar con imágenes: tres ensayos cinematográficos. *Revista de Occidente*, 371, 63-82. <http://bit.ly/2YnLnj8>
- Mínguez, Norberto. (Ed.). (2019). *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Gedisa.
- Mínguez, Norberto; & Manzano-Espinosa, Cristina. (2020). El ensayo en el audiovisual español contemporáneo: definición, producción y tendencias. *Communication & Society*, 33 (3), 17-32. <https://doi.org/10.15581/003.33.3.17-32>
- Mínguez, Norberto. (2021). El epistolario audiovisual de José Luis Guerín y Jonas Mekas. *Revista de Occidente*, 478, 67-87. <https://bit.ly/37tdFfk>
- Montero, David. (2012). *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*. Peter Lang.
- Monterrubio-Ibáñez, Lourdes. (2018). *De un cine epistolar. La presencia de la misiva en el cine francés moderno y contemporáneo*. Ediciones Shangrila.
- Monterrubio-Ibáñez, Lourdes. (2021) Women's Epistolary Cinema. Exploring Female Alterity and Intersubjectivity: Letter-Films and Filmic Correspondences, *Quarterly Review of Film and Video*, DOI: 10.1080/10509208.2021.1944014
- Morley, Dave. (1974). Reconceptualising the Media Audience: Towards an Ethnography of Audiences. Media Series Vol. 9. Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1-14. <http://bit.ly/2Llkuxl>
- Palacio, Manuel. (2007). Estudios culturales y cine en España. *Comunicar*, 29(XV), 69-73. <https://doi.org/10.3916/C29-2007-10>
- Quintas-Froufe, Natalia; & González-Neira, Ana. (2021). *Los estudios de la audiencia: De la tradición a la innovación*. Gedisa.
- Rascaroli, Laura. (2008). The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. *Framework* 49(2), 24-47. <http://bit.ly/2YomD3e>
- Rascaroli, Laura. (2009). *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*. Wallflower Press.
- Rascaroli, Laura. (2019). Thinking in pictures. *Sight and Sound* 29(4), 12-13. <http://bit.ly/2Mftdq5>
- Rascaroli, Laura. (2017). *How the essay film thinks*. Oxford University Press.
- Sánchez-Noriega, José Luis. (2015). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza.
- Tracy, Andrew. (2013). The Essay Film. *Sight and Sound*, 23(8), 44-52. <http://bit.ly/2yceSTs>
- Tufte, Thomas. (2007). Soap Opera y construcción de sentido: mediaciones y etnografía de la audiencia. *Comunicación y Sociedad*, 8, 89-112. <https://doi.org/10.32870/cys.v0i8.3831>
- Weinrichter, Antonio. (2007). El concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En Antonio Weinrichter (Ed.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo* (pp. 18-49). Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.