

## Raíces del cine ensayo en Latinoamérica<sup>1</sup>

Roots of the essay film in Latin America

**Gustavo Celedón Bórquez**<sup>2</sup>

UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO, CHILE. FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN.

 <https://orcid.org/0000-0003-1784-4536>

**Patricia González San Martín**<sup>3</sup>

UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA, CHILE. FACULTAD DE HUMANIDADES.

 <https://orcid.org/0000-0002-2143-8955>

**Resumen.** El presente escrito propone que ciertas manifestaciones cinematográficas de las décadas de 1960 y 1970 se inscriben dentro de lo que actualmente se llama, con mayor propiedad, cine ensayo. Por un lado, se trata de piezas cinematográficas genuinas y singulares en relación con el ensayo cinematográfico europeo, marcando una diferencia importante al constituirse como reflexiones materiales y no estrictamente formales. Asimismo, el ensayo cinematográfico latinoamericano de aquellos años establece unas raíces, ligadas a la política, la crítica y la estética, muy diferentes a las definiciones actuales, de carácter analítico y lingüístico. Sin llegar a ser moderno, construye procesos subjetivos alternos, materializa el pensamiento cinematográfico y discute conceptos importantes, como el de la imagen-tiempo en Deleuze. Sin elaborar una lista, el presente escrito genera un marco conceptual a partir del cual ciertas piezas de la época pueden ser consideradas ensayísticas.

**Palabras clave.** Cine ensayo, Latinoamérica, Materia, Política, Imagen.

**Abstract.** This paper proposes that certain cinematographic manifestations of the sixties and seventies are part of what is currently called, more appropriately, essay film. On the one hand, they are genuine and singular cinematographic pieces in relation to the European essay film, marking an important difference by constituting themselves as material reflections and not strictly formal. Likewise, the Latin American essay film of those years establishes roots, linked to politics, criticism and aesthetics, very different from the current definitions, of an analytical and linguistic nature. Without being modern, it builds alternative subjective processes, materializes cinematographic thought and discusses important concepts, such as Deleuze's image-time. Without

<sup>1</sup> Artículo realizado en el marco del proyecto Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT). Titulado Ensayo Cinematográfico en Latinoamérica perteneciente al Dr. Gustavo Celedón Bórquez.

<sup>2</sup> Dr. en Filosofía por la Universidad Paris 8 Vincennes - Saint-Denis. Profesor titular de la Escuela de Cine y del Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad de la Universidad de Valparaíso. Mail. [gustavo.celedon@uv.cl](mailto:gustavo.celedon@uv.cl). Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

<sup>3</sup> Dra. en Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV). Magíster en Gestión de Políticas Nacionales, mención: Educación y Cultura de la Universidad Playa Ancha. Profesora titular del Departamento de Filosofía de la Universidad de Playa Ancha. Mail. [plgonzal@upla.cl](mailto:plgonzal@upla.cl). Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#) Administración, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

elaborating a list, this paper generates a conceptual framework in which certain pieces from the period can be considered essays.

**Keywords.** Film essay, Latin America, Matter, Politics, Image.

## Introducción

El ensayo filmico es resultado de una indagación cinematográfica. No es una construcción que nazca de presupuestos genéricos establecidos para conformarse como una pieza propiamente ensayística. No obstante, es posible que esto suceda, ya que los estudios sobre cine ensayo han podido establecer ciertas características que le son propias y que pueden organizarse de tal modo que una pieza se considere ensayística antes ya de su realización. Asimismo, el listado de mejores obras de video ensayo que *Sight & Sound* publica desde el año 2017, aporta sin duda al establecimiento de esta práctica filmica como un género determinado. Elpidio del Campo Cañizares señala una serie de características: “autoreflexividad; discurso asistémico, no clausurado; focalización subjetiva; discurso estético, social o político; estructura dialógica y ruptura con lo convencional audiovisual” (135). Estos rasgos se condicen con gran parte de los estudios dirigidos a establecer una definición general, actualizada, la de un “análisis cinematográfico” vinculado, bajo el nombre de video-ensayo, a estudios filmicos de corte académico, si bien involucran todo tipo de recursos propiamente cinematográficos y experimentales (Campo Cañizares 135-136). Se trata de un formato audiovisual ligado, precisamente, al análisis, la extracción, la producción y la expresión de información, como si el video-ensayo hubiese devenido una suerte de *paper* audiovisual, tal como, de hecho, lo afirmó Eric Faden en 1998 a propósito de un video ensayo realizado por él (Van der Werg; Kiss).

Es la analítica, por tanto, la que ha asumido hoy la producción del ensayo audiovisual. Podríamos decir que lo que Deleuze proyectaba para el cine bajo el nombre de “una nueva Analítica de la imagen” (324), esto es, la lectura de los caracteres legibles o el agenciamiento del cine en cuanto legibilidad, se ejercita hoy bajo la figura del nuevo video-ensayo, de tipo *Sight & Sound*, es decir, bajo la figura de formatos que reparten la información de acuerdo a normas específicas como la claridad, la comunicabilidad, la extracción y la difusión. No obstante, la breve historia del ensayo cinematográfico apunta a lo contrario: sus primeras manifestaciones, no del todo determinables, responden a variables muy distintas a la identificación de un género-formato, a la subsunción del pensamiento en coordenadas analíticas y tienden, más bien, a la negación de todo esto.

En este contexto, hablar de un ensayo filmico latinoamericano tampoco es hablar de un género o de un ejercicio previamente establecido por la lógica cinematográfica y que, como muchas cosas, se reproducen y se practican acá, en Latinoamérica. No solo porque las fechas indican una inquietud paralela, sino porque lo que lo impulsaría es una pregunta por la realidad en la medida en que se desarrolla a través de materiales audiovisuales. Este ejercicio es genuino en diferentes partes del mundo, de manera simultánea, al punto que Silvio Tendler, en su documental *Santiago de las Américas o el ojo del Tercer Mundo* (2019), afirma que la visita de Varda, Godard y Marker a Cuba, a comienzo de los años sesenta, marca para ellos el encuentro y la influencia de un cine nuevo, el de Santiago Álvarez. Pensaremos, por tanto, las primeras manifestaciones del cine ensayo latinoamericano como una acción genuina de reflexión o confrontación reflexiva con la realidad, como un pensamiento audiovisual situado en el espacio o territorio latinoamericanos.

Ahora bien, los comienzos del cine ensayo son discutibles. Román Gubern establece *Brujería a través de los tiempos* (1922), de Benjamin Christensen, como uno de los primeros filmes ensayo (Gubern 78; García 77; Weinrichter, Un concepto 31-32). Josep María Català (El film-

ensayo 79 ss) rastreará sus orígenes en Orson Welles y en Hans Richter, aunque no hayan sido “capaces de definirlo correctamente” (Català, News 13). Desde temprano en la historia del cine hay trabajos que pueden considerarse ensayos y tanto el punto de partida como la definición precisa han sido esquivas. Se suele indicar, en todo caso, a Marker, Godard y Farocki como nombres ejes del ensayo cinematográfico.

En el caso latinoamericano, las raíces que queremos visibilizar no son ajenas a esta imprecisión. En la época –años sesenta y setenta– diversas manifestaciones cinematográficas albergan obras que aquí identificaremos como ensayos, pero que en esos momentos no eran necesariamente así consideradas –aunque Solanas, lo veremos, sí era consciente de la forma ensayo de sus trabajos–. Las motivaciones artísticas y políticas que animaban el cine en aquellos años se daban cita, indistintamente, en importantes encuentros, como el Festival de Cine de Viña del Mar o la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano en Mérida. Por otro lado, movimientos diversos, como el Nuevo Cine Latinoamericano, el Cinema Novo, la Escuela Documental de Santa Fe, dirigida en ese entonces por Fernando Birri, el Cinema Marginal o la Escuela de Cine del Cusco, que venía trabajando desde los años cincuenta, o el Grupo Cine Liberación, entre otros, tenían motivaciones similares, vinculadas a cuestiones fundamentales que describieron la política latinoamericana en aquellos años. Un fuerte sentido de valorización de las culturas ancestrales, la conciencia de ser países subdesarrollados, un alto sentimiento antiimperialista y la necesidad de plantear vías de emancipación eran la base de un cine que podía tomar diversas formas que, a su vez, convivían en los mismos espacios de divulgación. Lo que llamamos cine ensayo transitó estos lugares sin constituir efectivamente un género como tal, participando del ejercicio creativo y político. Lo que aquí se hará es comprender algunas de esas obras como piezas audiovisuales de ensayo y describir sus principales características, aquellas que precisamente las hacen ser ensayos y diferenciarse, por otra parte, del cine ensayo universal, principalmente europeo.

El presente escrito se articula de acuerdo a cuatro conceptos generales que, en gran parte de los estudios –que progresivamente iremos referenciando–, describen este tipo de filmes: subjetividad, lenguaje, forma/pensamiento y conocimiento. Proponemos, en lo que sigue, cinco secciones cuyos títulos corresponderán a cada uno de estos conceptos para desarrollar, a través de ellos, un conjunto de reflexiones y afirmaciones en torno a la figura de las primeras manifestaciones del cine ensayo latinoamericano, indicando obras y diferenciando características y motivaciones.

## Subjetividad

*Del mismo modo que no es dueño de la tierra que pisa, el pueblo neocolonizado tampoco lo es de las ideas que lo envuelven.*

Grupo Cine Liberación

Montaigne es el gran paradigma del ensayo universal y lo es también para el cine ensayo. Liandratt-Guigues concentra esta idea: “Godard se ejercita en el pensamiento del otro y ejercita su propio pensamiento, lo que no está tan alejado de las intenciones de Montaigne. Jamás un realizador se ha expresado sobre su trabajo de manera tan frecuente como él” (10). Esta relación de pensamiento entre un yo y el otro habla de una impronta moderna, subjetiva. “El film-ensayo es considerado como más ‘subjetivo’ que el documental, porque su relación con el fondo de evidencias del documental es más laxo, más especulativo y más sugestivo” (Elsaesser 240).

La modernidad establece la subjetividad, instancia que, al no existir una realidad objetiva, una realidad como tal, se transforma en el lugar donde los acontecimientos existen, son chequeados, indexados. Desde el cartesianismo temprano, pasando por el positivismo y la fenomenología, la impronta moderna es la de un sujeto que no admite inmediatamente lo que la experiencia le propone, permitiéndose balancear los datos, proponer otra realidad. Al depender esta realidad, por tanto, de su propia mirada y acción, el conocimiento se volcará sobre sí mismo. Es su estructura constituyente, lo que Kant llama el “sujeto trascendental” o el “idealismo trascendental” (433-437), lugar donde se juega y se transforma la realidad. José Moure escribe:

Si la forma del ensayo en el cine se inscribe en una filiación, claramente es la de la modernidad, la de las formas que piensan. En el tercer episodio de *Histoire(s) du cinéma*, titulado “La monnaie de l’absolu”, en la cual afirma que el cinematógrafo comienza con Manet, Godard dice: “El cine es el heredero de la modernidad en arte... es decir, de las formas que piensan” (32).

Este núcleo moderno está efectivamente presente en el ensayo. Lo define. Montaigne es la figura de esta herencia, la de un sujeto que pone en la balanza los acontecimientos –pesar es una de las significaciones de *exagiar* (Moure 25; Starobinski 31)–. El sujeto preexiste a los sucesos, se construye y comprende a sí mismo certificando y transformando la realidad. De ahí que el ensayo sea precisamente una escritura moderna: es casi como el registro del proceso por el cual la subjetividad y la realidad se separan, se encuentran, se aconsejan, se transforman.

Para el caso del ensayo audiovisual, este paradigma permanece. Weinrichter afirma que “no propone una mera representación del mundo histórico sino una reflexión del mismo, creando por el camino su propio objeto (no se limita al seguimiento de una realidad preexistente)”. Y agrega: “privilegia la presencia de una subjetividad pensante (debe existir una voz reconocible) y emplea una mezcla de materiales y recursos heterogéneos (comentario, metraje de archivo, entrevistas, intervención del autor) que acaban creando una forma propia” (Introducción 13). Y Christa Blümlinger: “La representación de la realidad social deviene expresión de la subjetividad por la cual se encuentra mediatizada. La autorreflexividad es la condición para que el/la ensayista desarrolle sus consideraciones sobre el mundo” (56).

Se trata de la marca del sujeto pensante en materiales audiovisuales. Y son estos materiales los que abren la posibilidad para una reflexión expandida del sujeto en la medida en que la diferencia entre el material audiovisual y la escritura propiamente tal abre un camino desconocido que se transforma en un material de indagación distinto. Al sujeto, que preexiste o no, el material audiovisual le da posibilidades alternas de re-creación. Si la escritura sugiere imágenes de todo tipo, si es “la imagen en general (ícono o fantasma), lo imaginario o *imaginal*” (Derrida 282), como ya lo avizoraba Platón, en el cine la imagen está *ya* ahí, el sujeto obra *ya* con la materia de la representación, con el sustrato de su sensibilidad, trabaja la imagen de lo otro y de su propio pensamiento. Se mira y mira; su virtud cinematográfica es la de saber posicionar el espejo para reflejar la relación entre interioridad y exterioridad. Es decir, el encuadre es también virtud del ensayo.

¿Se puede decir lo mismo del ensayo latinoamericano? Escrituralmente, el ensayo ha sido la forma de la intelectualidad latinoamericana:

Hasta mediados del siglo XX existía en el ámbito cultural latinoamericano un cierto equilibrio entre la posición del intelectual, el sistema escolar, la producción editorial, un modelo de crecimiento económico y participación política: en suma, un pacto implícito de representatividad entre el ensayista, los temas, el público, el mundo del libro y su articulación con otras esferas del quehacer social. El ensayo mismo ocupaba un puesto clave como enlace y articulación entre el campo literario y el campo intelectual, tal como lo demostraban sus dos formas preponderantes: el ensayo literario y el ensayo de interpretación. Sin embargo, y paradójicamente, apenas alcanzado ese estado de normalización, pronto el panorama comenzó a cambiar de manera radical (Weinberg 110).

Pensar en Latinoamérica tiene esa forma del ensayo. Las huellas que distinguen las fuerzas dominantes extranjeras, la desigualdad, la subordinación, las matanzas que proyectan futuros y emancipaciones, habitan los múltiples ensayos que han construido a las naciones y las resistencias del continente. Si el panorama ha cambiado, tiene que ver, entre otras cosas, con la irrupción de escrituras académicas formateadas, como el *paper*, aunque este no será por ahora nuestro tema. Lo importante es remarcar que el ensayo filmico en Latinoamérica es heredero de este equilibrio descrito por Liliana Weinberg. Y si bien esta herencia implica diversas variables, nos concentramos más bien en el rastro subjetivo: el ensayo latinoamericano no registraría en su escritura la presencia de un sujeto que, existiendo, busca comprender y comprenderse.

Si, como dice Weinberg, “en cuanto poética del pensar, el ensayo conduce a la vez a un complejo imaginario que con todos estos elementos reinterpretados construye un mundo con su propia legalidad (una cierta forma de ver el mundo, una cierta periodización, una cierta organización del espacio y la subjetividad, por ejemplo)” (128), la situación de este movimiento, de esta “poética”, no es, sin embargo, del todo simple. Un sujeto moderno –Montaigne– se universaliza en tanto paradigma. Dicho de otro modo, para territorios descentrados e incluso marginales, la subjetividad no es un hecho, a lo más una promesa, marcada por el paradigma civilizatorio europeo.

Por lo mismo, el ensayo latinoamericano está totalmente marcado por esa diferencia de nivel; las condiciones de una escritura latinoamericana están desniveladas. Desde el punto de vista

exclusivo de la modernidad, no hay todavía un sujeto, hay algo así como un tercer sujeto o un sujeto en retraso, es decir, en vías a tener recién la experiencia de una subjetividad capaz de hacer comparecer la realidad en sí misma. Si Latour puede decir que nunca fuimos modernos, “si dejamos de ser modernos, si ya no podemos separar el trabajo de proliferación y el de purificación, ¿qué pasará con nosotros? ¿Cómo querer las Luces sin la modernidad?” (29), se podrá agregar que esa conciencia repentina de un fracaso moderno no es el caso de Latinoamérica y otras regiones del planeta en la medida en que nunca habrán participado de eso que Latour llama “el trabajo de proliferación y purificación” (28), a saber, la creación híbrida de seres nuevos y la separación clara entre lo humano y lo no humano. No participaron, en efecto; eran más bien parte de lo ya trabajado, objetos útiles para los discursos de inclusión.

Al decir de Arturo Roig, podríamos hablar de la emergencia de una *subjetividad* o la emergencia de un *sujeto empírico*, uno que se constituye justamente en el cruce de fuerzas, tensiones y conflictos de una época y lo hace al modo de una toma de posición axiológica y política (9-18). Esto es interesante para una comprensión del cine ensayo en América Latina, pues marca el punto en que la subjetividad no se sustenta en su distancia con el objeto, sino, por el contrario, en su pertenencia a realidades que sí suceden, que sí afectan. Por lo tanto, no podríamos simplemente diferenciar el ensayo del documental como quien hiciera una oposición entre lo subjetivo y lo objetivo. Tal diferencia se esfuma para dar lugar a una subjetividad que se transforma a partir de condiciones objetivas y que es capaz de mostrar, observar, pensar, desobedecer y plantear las formas de su transformación. Por ello, en aquellos años, la forma documental y la forma ensayo no se oponían necesariamente, en la medida en que el documental, para el cual las cuestiones políticas eran igualmente fundamentales como para el ensayo, no dejaba de ser un acto de observación crítica penetrante que examinaba la situación latinoamericana desde una subjetividad atenta.

El ensayo acentúa al menos dos ejes: la materialidad estética de las condiciones objetivas (una tendencia hacia lo experimental que introduce quiebres a lo objetivo) y la problematización discursiva y conceptual de toda objetividad (una tendencia a pensar, discutir y conocer en pantalla, desarrollando muchas veces términos teóricos que se despliegan como elementos constitutivos: “visualizar pensamientos en pantalla” decía Hans Richter (91) en 1940, definiendo desde ya el film ensayo). Nicolás Prividera comprende muy bien el elemento objetivo del ensayo: “Hay aproximaciones cercanas al cine ensayo que, asumiendo su espíritu fronterizo, entienden que no es necesario renunciar a toda pretensión de ‘objetividad’, sino que puede buscársela desde una subjetividad comprometida con el mundo, que no renuncia a dejar hablar a las imágenes por sí mismas” (*Cine* 123).

Así, la ecuación del ensayo en Latinoamérica podría ser la siguiente: si no hay todavía una subjetividad según el paradigma moderno, no hay nada que se pueda poner de manera simple en la balanza, todo permanece desmedido, no justo y, frente a ello, la emergencia de una sensibilidad y una racionalidad se ven condicionadas por ejes axiológicos y políticos. Desde esta perspectiva es que entendemos la afirmación de Weinberg sobre el ensayo en América Latina: “es una prosa no ficcional destinada a tratar todo como un problema” (117). Es el modo en que de manera preferente se ha ejercido la crítica en el continente, un pensamiento que ha puesto de manifiesto los procesos de transculturación, de heterogeneidad, de hibridez, pero también de resistencia, de insubordinación y de formulación de imaginarios utópicos.

Este “todo-problema” está ligado a la desmesura, que no es precisamente la *hybris* griega (ni metafísica ni cosmológica), y refiere a dos factores fundamentales: la colonia y la precariedad. La primera tiene que ver, en términos de subjetividad, con una realidad determinada por un orden



externo. Una eventual “subjetividad latinoamericana” no tiene el derecho de hacer comparecer la realidad porque esta es ordenada de antemano por una subjetividad dominante. De ahí que la ensayística latinoamericana se vuelve otra cosa: un proyecto subjetivo cuya compatibilidad con la subjetividad moderna es paradójica dado que esta última oprime dicho proyecto. Dice Santiago

Álvarez, a propósito de esta paradoja:

Sería absurdo aislarnos de otras técnicas de expresión ajenas al Tercer Mundo y de sus aportes valiosos e indiscutibles al lenguaje cinematográfico, pero el confundir la asimilación de técnicas expresivas con modos mentales y caer en una imitación superficial de esas técnicas no es aconsejable (y no sólo en cine). Hay que partir de las estructuras que condicionan el subdesarrollo y las particularidades de cada país. Un artista no puede ni debe olvidar esto al expresarse (Arte 36).

No es extraño que las primeras manifestaciones del ensayo cinematográfico en Latinoamérica lleven bien marcada esta impronta. En los filmes de Santiago Álvarez se puede apreciar esto en dos niveles. El primero, el de los contenidos: contra la dominación estadounidense, contra el racismo, a favor de la nueva Revolución cubana y de los pueblos oprimidos. *L.B.J.* (1968) es una bella radiografía del poder de las élites de Estados Unidos que busca poner de manifiesto las tramas conspirativas, los lujos y las perversiones que componen el poder. *Now!* (1965) muestra el racismo y su brutalidad. El segundo nivel se da en el horizonte de la confección del filme: hay claramente un proceso de indagación y construcción cinematográfica lleno de decisiones autónomas que permiten ver y proyectar un cine diferente. El cine de Álvarez es muy material, ante todo debe resolver la falta de materiales y, por lo tanto, su búsqueda. Luego, es en el tanteo, en la combinación y en la imaginación de estos mismos materiales que el filme logra tomar forma. De ahí que la subjetividad tenga que ver ante todo con la sobrevivencia en condiciones precarias de material. El filme, más que la forma, será la subjetividad que se forja en la inteligencia de la sobrevida.

Ambos niveles se entretienen: mientras la sobrevida en los materiales da cuenta tanto de las condiciones precarias como de las subjetividades que emergen y se sostienen en esa emergencia, los contenidos apuntan directamente a explicar las razones de esas condiciones. Dicho de otra manera, la ensayística de Santiago Álvarez es la puesta en valor de un pensamiento que habla de la opresión por la cual ese mismo pensamiento debe operar en condiciones precarias, desiguales y subversivas. Por ejemplo, el uso de la producción imaginaria y sonora estadounidense (imágenes de televisión, cine, revistas, canciones, etc.) en ambas películas, sin respetar el *copyright*, es signo de un proceso que opera en la desigualdad, la precariedad y la subversión, tanto a nivel de contenidos como en la dimensión estética, la de la sensibilidad que compone estos materiales.

Toca ahora valorar el modo en que Santiago Álvarez compone sus películas partiendo de materiales visuales y sonoros de origen diverso. Como ya hemos apuntado, muchas de sus películas parten de la apropiación de material ajeno que él trabaja por medio de deconstrucciones, intervenciones y fragmentaciones. El uso desviado del material documental, es decir, la inclusión de elementos dramatizados a través de la música, el sonido, las animaciones o los intertítulos, desemboca en lo que el propio Álvarez llama documentalurgia (Bohuaben 154).

Una de las obras mayores de aquellos años, *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Getino, se compone también de una proyección subjetiva. En principio, por los contenidos, vinculados a la liberación de los pueblos latinoamericanos del yugo imperialista. Se trata de un filme, dice Solanas, “dirigido a aquellos sectores de la población latinoamericana, a aquellas fuerzas que constituyen los núcleos objetivos de liberación nacional” (69). Esa era la consigna. El filme se hace parte de un proyecto político, tal cual los filmes de Santiago Álvarez: un proyecto que persigue la autonomía de los pueblos latinoamericanos, sentado en las bases obreras y populares, y que, inscrito en la efervescencia política mundial, tiene no obstante su poderosa singularidad, marcada por paradigmas mundiales incontestables, como la Revolución cubana o el gobierno de Salvador Allende.

Por lo mismo, la experiencia del cine ensayo latinoamericano se inscribe en el horizonte crítico desde el cual se tejen experiencias intelectuales, teóricas y políticas en el campo de la economía, las ciencias sociales, la filosofía, la teología, la educación, campos desde los cuales se denuncia la dependencia, los neocolonialismos y los procesos de modernización social implementados e impuestos por Estados Unidos en América Latina a partir de la segunda mitad del siglo XX. Interesa consignar esta escena intelectual y artística por cuanto en ella se configuraron discusiones teórico-conceptuales indicativas de un clima crítico que buscó maneras otras de asir la realidad contradictoria, conflictiva, en la que se asentaba. Hubo interés por escrutar marcos categoriales con los que hegemónicamente se constituyeron las disciplinas con el fin de abrir las categorías y resignificar sus sentidos en vista de las experiencias de transformación social, como las ya referidas. Así, el cine ensayo latinoamericano, en sus raíces, no es una experiencia aislada, se inscribe en una posición ética y política que no soslaya las condiciones de desigualdad del continente americano. Y no es un simple encargo político. El filme de Solanas y Getino es militante, y esa militancia apunta a una construcción, no a la obediencia de principios establecidos.

En la realidad neocolonial que padecemos existen dos culturas como existen dos fuerzas: las fuerzas de la opresión protagonizadas por nuestras oligarquías y burguesías nativas ligadas al imperialismo y, por otro lado, la gran mayoría de nuestros pueblos



que son las fuerzas objetivas de la liberación, aun cuando gran parte de ellas no sean conscientes de la necesidad de su incorporación al propio proceso [...] Esta elección de un público no hubiera sido posible de seguir el sistema tradicional y mucho menos hacer un cine que procura una ideología que tiende a su desalienación total, es decir a su liberación, entendida ésta como su primer y más grande acto de cultura: la revolución, la toma del poder político (Solanas 71).

Es la virtud del filme: asume un relato que busca crear conciencia, enseñar, entregar al pueblo los conocimientos del materialismo dialéctico, la historia de la construcción oligárquica de América Latina, emancipar. Palabras habladas y escritas van construyendo un relato histórico y emancipatorio. Pero la intención no es dar vida a las palabras. Estas se insertan en un filme en donde la utilización de materiales diversos también se hace presente y se entrelazan en un montaje conscientemente preocupado de una cinematografía que asume procesos subjetivos. La liberación no es una promesa, es algo que se practica. La influencia de Álvarez se hace presente, los materiales adquieren una narrativa a través del ojo de los cineastas y, en su plano anverso, permiten que aparezca una subjetividad pensante que, junto al discurso de la liberación, manifiesta su autonomía en la construcción filmica. Ensayo es, en efecto, la palabra que utiliza Solanas para describir este filme que desarrolla un proyecto de liberación ya presente en su confección (Solanas 71).

Este cine está marcado por Santiago Álvarez, de quien podemos decir que es uno de los puntos fundamentales de la ensayística audiovisual latinoamericana. En Chile, el filme *Descomidos y chascones* (1973), que toma el nombre de un poema de Floridor Pérez, relata, de manera ensayística, la vida militante de la juventud en el gobierno de Salvador Allende. Es un filme hecho en el Cine Experimental (CE) de la Universidad de Chile, “solicitado por Pedro Chaskel en 1970 a Carlos Flores [del Pino], uno de los nuevos directores que se incorpora al equipo del CE luego de la partida de Miguel Littin y otros integrantes a Chile Films” (Leiva 107). Junto con ser un material de archivo valioso, un documento experimental, que utiliza letras, cortes inesperados, animaciones y entrevistas a gente anónima, cuyos distintivos, en todo caso, no son otros que la clase social y la edad, se puede apreciar la impronta de Álvarez: “la obra se vale de mecanismos tales como el collage, el video clip y una banda sonora cargada al rock y la psicodélica propia de la revolución de las flores y fuertemente inspirada por la obra del cineasta cubano Santiago Álvarez” (Leiva 108). Su impronta es la de una subjetividad que, en condiciones materiales determinadas, esto es, la precariedad y la colonia, construye el derecho de su propia sensibilidad y pensamiento.

## Lenguaje

Para Phillip Lopate, el ensayo cinematográfico es fundamentalmente lenguaje. Su forma es la voz, la de una estructura que dice o busca decir algo. El *decir* sería su médula. Algo parecido afirma

Alberto García: el ensayo cinematográfico es ante todo argumento, como si planos, escenas y secuencias fuesen letras, frases, párrafos que buscan demostrar algo, como un proceso de intelección y explicación de una realidad construida por signos. Esta idea puede estar ya en el comentario que Bazin hizo sobre *Lettre de Sibérie* (1958) de Chris Marker, a saber, la introducción de un montaje lateral que va del oído al ojo. A este propósito, por ejemplo, Antonio Weinrichter dice: “Lo que dice Bazin es que en Marker manda la palabra (“el elemento primordial es la belleza sonora”) y lo que sugiere es que el montaje cinematográfico en su sentido tradicional no sería ya el elemento dominante” (Montaje 163).

Asimismo, la primacía del lenguaje lleva a pensar gran parte de los estudios sobre el cine ensayo como y desde la escritura. Ya no necesariamente como un ejercicio del *decir*, sino más bien como un trabajo que busca comprender el cine a partir de una gramática que le es propia. El cine ensayo sería el lugar de búsqueda e investigación de esa gramática, una suerte de laboratorio. Alexandre Astruc es aquí el paradigma, citado por muchos. Consideró un nuevo cine cuya escritura está en las imágenes, esto es, una escritura propiamente visual o audiovisual. De esta manera, el ensayo audiovisual se piensa como un ejercicio gramatical de las imágenes, como un entrelazamiento (un montaje) de significantes gráficos que, en su propia ley, pueden pensar y reflexionar la realidad.

Tenemos, por un lado, la escritura, una gramática de las imágenes, es decir, una concepción significativa de la imagen que, como tal, porta leyes y posibilidades de conexión, de ilación de frases visuales. No obstante, la gramática sigue siendo una rama del lenguaje, sigue involucrada con el deseo de decir algo. Y si bien todo ensayo busca imprimir ideas, esta búsqueda no necesariamente absorberá todo el campo de posibilidades de una construcción cinematográfica. Es decir, se juegan elementos e incluso ideas que están más allá del lenguaje y la pura gramática. De este modo, si pensamos la escritura como signo gráfico del lenguaje, en el cine, y de manera particular en el cine ensayo, esta condición es trabajada explícitamente como imagen. La gráfica no queda cautiva de propósitos comunicativos, sino de apuestas artísticas, materiales. Desde los cuadros escritos del cine mudo, pasando por títulos y créditos, hasta las imágenes de frases en Godard, por ejemplo, la letra y la escritura son imágenes, entran en la dimensión de la creación cinematográfica. Tenemos así una escritura que es absorbida por otra escritura, una escritura netamente audiovisual que crea e involucra imágenes de todo tipo, incluso imágenes de letras y frases. Se trata de la escritura como lenguaje imaginado, como material cinematográfico que la integra y la escribe de otra manera. El cine puede escribir la escritura.

Hasta este punto, prácticamente todo el cine ensayo latinoamericano de los años sesenta y setenta inscribe la letra en la película. Es y actúa como imagen, aun cuando entregue mensajes. No es muy diferente a lo que hará alguien como Godard o Marker. Pero el gesto es de la misma época y hay una pequeña y sutil diferencia a raíz de ciertas condiciones de producción que pronto veremos. Solanas utilizó el recurso de letras-visuales que, primeramente, dicen algo, pero que, a la vez, poseen ritmo, tamaño, fuente, colores, contrastes que le permiten mezclarse con la gramática de las imágenes y los sonidos. Esta dinámica de las letras es algo que Santiago Álvarez utilizó bastante. En *L.B.J.* vemos letras que se mueven en una imagen de tragamonedas; títulos, créditos, letras de revistas, una suerte de exploración material de la impresión de las letras que son revisitadas para armar una película, tanto los mensajes como las situaciones audiovisuales.

Ahora bien, en su libro sobre cine ensayo en Chile, Udo Jacobsen y Sebastián Lorenzo lo describen, de manera general, como construcción poética. La gramática de las imágenes es poesía. Esto no significa que la palabra en la textualidad audiovisual sea necesariamente metáfora. No se trata simplemente de integrar palabras poéticas al filme. Se trata más bien de pensar la gramática

audiovisual como estructura poética. Por un lado, una gramática oficial que describe las formas en que una película puede ser bien hecha; por otro, una salida de esa oficialidad, una suerte de imaginación de la imagen, lo poético. Por lo tanto, los mensajes directos de Solanas y Getino, por ejemplo, que buscan transmitir al pueblo el problema del colonialismo y la liberación, habitan un movimiento que tiende a una poética de las imágenes, en el sentido de Jacobsen y Lorenzo, pero también en el sentido de Raúl Ruiz, para quien la poética resulta de la siguiente convicción:

... en el cine, al menos en el cine narrativo (y todo el cine lo es de cierta manera), es el tipo de imagen lo que determina la narración, y no al revés. A nadie se le escapará que esta afirmación implica que el sistema de producción, invención y realización de películas debe ser modificado de manera radical. Quiere decir también que aún son posibles un nuevo tipo de cine y una nueva poética del cine (Ruiz 14).

El ensayo cinematográfico, narrativo a su manera, será la reflexión visual sobre esta determinación de la imagen en la narración. Diremos: la determinación visual del pensamiento cinematográfico. No afirmamos que esto marque una distinción particular con el ensayo cinematográfico europeo; más bien exploramos esta poética en el ensayo latinoamericano, marcada por dos cosas que menciona Ruiz: 1) la relación entre la imagen y su producción como elemento visibilizado en la propia imagen; 2) la búsqueda de un nuevo cine y una nueva poética. Claramente esto se extiende al cine en esa época, al Nuevo Cine Latinoamericano, por ejemplo, pero lo que caracterizará al cine ensayo será, precisamente, la *reflexión cinematográfica en pantalla* sobre la relación entre producción e imagen que asumirá una posición materialista del cine y el ejercicio creativo.

Los filmes de Luiz Rosemberg Filho son particularmente gráficos en lo que respecta a esta poética ensayística. Descomponiendo la imagen espectacular, un poco al modo de Guy Debord, Rosemberg Filho utiliza el collage, se ahoga en la materialidad de las imágenes para, en su juntura, elaborar un ensayo en donde éstas se vinculan y se desvinculan, pareciendo hablar entre ellas, consiguiendo poetizar la gramática de las imágenes. Sus filmes son verdaderos ensayos. Su reflexión apunta, generalizando, a la imagen espectacular y su servicio a las clases dominantes. Lo interesante es que es el collage lo que da referencia a su cine. Si el ensayo escrito puede considerarse un referente para formas cinematográficas, tal como la novela, la poesía, la carta o la literatura en general, acá tenemos un *referente artístico* para comprender unos filmes que se comportan como ensayo: una poética crítica, reflexiva, política, que trabaja ideas.

En *Colagem* (1969), cortometraje que forma parte de un conjunto de cuatro filmes (los otros directores son Leon Hirzman, Flávio Moreira da Costa y Rubén Maia), cuyo título es *América do Sexo*, Rosemberg Filho se hace valer de diversos materiales, entre ellos la performance, sonidos experimentales, escritos en pantalla, bailes, luces intermitentes, voces, etc., para mostrarnos una imagen voyerista, implacable, al servicio del poder. No *su* imagen, sino lo que las imágenes que vemos, en la aparente inocencia del collage, piensan sobre el estatuto universal de la imagen en una época de dominación del mercado. Su reflexión se aproxima a la de Debord, pero a la distancia, con otra mirada, mucho más artística. Lo interesante es que, sin ser primordialmente narrativo,

utilizando actores, actrices, performances, el filme crea situaciones que se mezclan. En rigor, concibe el ensayo cinematográfico de manera diferente. Es, ante todo, artístico, poético-experimental, no en las palabras, sino en los materiales. *Colagem* significa la mezcla de situaciones performáticas visuales como formas de articular las imágenes. No es escritura, es collage. “En sus collages hay referencias a los ojos como lentes que aprehenden la realidad, lentes que mapean espacios, filtran, piensan, lentes que procuran la idea” (Fernandes; Carmo 4). Y el pensamiento involucrado en el filme, la idea, no se pierde, sino todo lo contrario, se diversifica, se hace de otra manera. El collage permite visibilizar cierta espontaneidad de las imágenes, caracterizada por el vínculo inmediato entre espectáculo, mercado, dominación y sexo. No es una denuncia a los contenidos sexuales, sino a la sexualidad unida inextricablemente a estos factores. Si bien no hay una reflexión explícita sobre las condiciones de producción de la imagen, *Colagem* significa también una forma de aparecer de las imágenes en estas condiciones: encadenadas por desencadenamientos, fragmentadas, sustituyendo la subjetividad de los espectadores por escenas de desconexión tapadas por una sexualidad violenta de apariencia liberadora.

En otros filmes de la época, como *O jardim das espumas* (1970), también de Rosemberg Filho, el collage y la reflexión aguda sobre las imágenes espectaculares vuelven a estar presentes, delineando ya lo que será su cine en general. El uso del sonido recuerda los trabajos de Santiago Álvarez, aunque su traza es aún más experimental. La idea de un paisaje de infinitas imágenes desconectadas, cuya desconexión no responde sino a las condiciones de producción de la imagen y el poder, vuelve a ser trabajada, quizás con más insistencia. Como Debord, Rosemberg Filho elabora una noción de la imagen como fetichismo de la mercancía, aunque, a diferencia del cineasta y teórico francés, la fragmentación de las imágenes sí permite una entrada reflexiva y creativa dentro del juego audiovisual, esto es, rescata el valor de las imágenes y las retira de una condena de tipo platónica<sup>4</sup>.

Ahora bien, si el collage puede convertirse en un referente no escritural del ensayo cinematográfico, otro referente de la época, esta vez sí escritural, es el panfleto. Esta forma desprestigiada dentro del mundo de las letras sirvió para desvalorizar muchos trabajos de la época, como los de Solanas, Getino y Santiago Álvarez. Dice este último, en el filme de Silvio Tendler:

Si lo que yo hago sale como panfleto, bienvenido sea el panfleto. No me interesa el calificativo de panfleto que le puedan dar al trabajo que yo haga. Sale con sinceridad, es espontáneo, nace de la pasión y del corazón y no me importa que me digan que eso es un panfleto. Mi cine se caracteriza por ser un cine artístico-político. No es un cine artístico-abstracto.

Si bien ciertas formas de escritura pueden servir para comprender el cine, como el ensayo o las cartas<sup>5</sup>, formas que efectivamente abren análisis completos de piezas audiovisuales en la medida en que hay una intención que antecede a la producción, por ejemplo, la elección de una forma-carta

---

<sup>4</sup> Esta relación entre Rosemberg Filho y Guy Debord se aborda en otro escrito que en estos momentos se encuentra en prensa.

<sup>5</sup> Lourdes Monterrubio ha realizado un muy interesante estudio del cine basado en la forma o formato carta y su relación generativa con el cine ensayo.

para hacer una película, asimilar las expresiones cinematográficas a géneros literarios y esquemas escriturales no siempre es pertinente pues se tiende a perder la singularidad de la asociación audiovisual. El paroxismo de esta vinculación es precisamente la utilización del panfleto como referente escritural para capturar el cine de Álvarez y categorizarlo despectivamente. Pero para Álvarez no hay problema: lo que hago, dirá, no es escritura, es arte político. Y lo político, que define en contra de lo abstracto, es la realidad compartida a través de las imágenes.

El cine comparte la realidad no abstracta, la realidad material, las razones de por qué las condiciones de vida no son óptimas y las energías necesarias para transformarlas. En la opinión generalizada y en la herencia platónico-occidental, lo material aparece vulgar frente a lo abstracto. En el mundo de las letras, esa vulgaridad se llama panfleto. Y en el mundo del ensayo cinematográfico, esa vulgaridad, sin embargo, se vuelve infinitamente creativa, reflexiva. No por nada años después tanto Godard como Marker harán también un cine abiertamente panfletario. Y esto, nos muestra Silvio Tendler, después de pasar por Cuba. Es necesario, por tanto, saber que para la época el cine latinoamericano en general era totalmente consciente de que la cuestión política no era ajena a la cuestión estética. “Aquellos que defendían esta posición, el realizador Glauber Rocha entre ellos, consideraban que la transmisión de un punto de vista político con miras a una transformación no era incompatible con la búsqueda de una revolución estética” (Flores 28). Esta misma idea permanece en el cine latinoamericano. Nicolás Prividera (*El país* 184) dirá:

No se trata de subordinar la estética a un fin político, sino de pensar lo político desde un fin estético: si este está logrado, lo demás viene por añadidura (incluso si su causa urgente es derrotada). Como ha dicho para siempre Godard: no se trata de hacer films políticos, sino de filmar políticamente. Un film que no reflexiona sobre sus propias condiciones de producción no puede pretender ser revulsivo en ningún sentido, y asume desde el vamos su propia derrota.

### Forma/pensamiento

Godard, en *Histoire(s) du cinema*, dice del cine: una forma que piensa (55). Esta frase ha sido transferida por diferentes estudios, entre ellos los trabajos de Antonio Weinrichter, a la comprensión del cine ensayo. Godard agrega, en la misma página: el cine nació para pensar. Si nos concentramos en la relación forma-pensamiento, podemos entender que el cine es, en principio, un conjunto de materiales –película, cámaras, colores, representaciones, decorados, planos, tomas, fondos, campos, sonidos, geometrías, etc.– que, en cuanto arte relativamente nuevo, es decir, en cuanto arte moderno, debe dar forma. El cine en su comienzo no hereda formas cinematográficas, si bien hay todo un conjunto de herencias que van a dar a su caudal: la cámara oscura y su historia, la literatura, la opera, el teatro, la pintura, la fotografía. Pero, diremos, el encuentro de todas esas herencias posibles es lo que aparece sin forma. La sentencia de Godard apuntará, quizás y entre otras cosas, al arte cinematográfico como emergencia formativa en ese punto indiscernible. Pero

se trata, además, de una forma que piensa, no solo en sus ajustes técnicos, sino en su potencial reflexivo respecto de las problemáticas políticas y humanas que le toca enfrentar.

Claramente, el ensayo cinematográfico puede pensarse desde ahí como forma de la forma que piensa en la medida en que es un cine que no está dispuesto solo a dar forma estable o sólida al punto indiscernible que dejan abiertas las diferentes herencias de un arte materialmente nuevo, sino que acentúa la potencialidad observadora y sensible del cine a la vez que va pensando, sobre la marcha, la forma en que se va creando. De ahí esa doble variable del cine ensayo que muchos remarcan: es un cine que se piensa a sí mismo y que piensa, junto a ello, el mundo o, mejor, las problemáticas que constituyen eso que llamamos mundo.

Raymond Bellour, para quien el cine ensayo es inaprensible como tal, lo considera principalmente ligado al autorretrato. Sin embargo, esto puede dejarnos en una situación extremadamente subjetiva o moderna. Por lo mismo, resulta muy interesante la definición que nos dan Udo Jacobsen y Sebastián Lorenzo: “Si hay algo que liga al ensayo, y al ensayista, con aquello de lo que habla, es que no habla de otra cosa que de sí mismo en situación de estar en el mundo” (17). No hay un yo sin experiencia. Cuando Chris Marker abandona la posibilidad de crear un documental objetivo y preciso sobre Siberia para recrear una instancia reflexiva y hasta irónica del cine como tal, presenciamos la rebeldía frente al establecimiento de formas fijas de la cinematografía y frente a la idea de una verdad fija que la imagen debería reproducir. Presenciamos también el advenimiento de la experiencia: lo que se termina viviendo en la travesía no es el programa, sino justamente lo que adviene, el conjunto de sensaciones, percepciones, pensamientos que comienzan a jugarse en la estadía y el rodaje para después convertirse en un montaje que recrea o busca recrear la experiencia en cuanto experiencia subjetiva. Marker se abandona a una herencia impensada, la de la carta, haciendo chocar en todo momento su inquietud reflexiva con una aparente objetividad que le habrían encargado o, incluso, que el mismo cine, queriendo documentar, le impone. De aquí en adelante, el cine ensayo tendrá esa forma, la de un pensamiento que, ejerciéndose, no se conforma nunca en el reposo de las formas, haciendo que estas se muevan, se inquieten, reflexionen.

Por lo demás, la relación entre forma y ensayo tiene, a su vez, una herencia directa, los escritos de Adorno y Lukács. Para el primero el ensayo (escrito) es la operación formal que, a la vanguardia, da forma a lo que en una época dada se mantiene visiblemente fuera de los límites de los saberes oficiales: “Inconscientemente, lejos de la teorización, en el ensayo como forma se manifiesta la necesidad de anular también en el proceder concreto del espíritu las exigencias de completitud y continuidad ya rebasadas en la teoría” (Adorno 27). Para Lukács (37) la forma es estética, un orden sensible de datos confusos que permitirán la llegada de saberes concisos o supremos, la ciencia.

En definitiva, el ensayo, tanto en su forma escritural como en su forma audiovisual, es visto como un ejercicio que brinda forma, pensando, a problemáticas que superan los saberes disponibles en un momento dado y que, haciéndolo, piensa (o ensaya) la forma misma que se ejerce. Ahora bien, todo indica que en el caso del cine ensayo latinoamericano, en sus primeras manifestaciones, el asunto deja de ser exclusivamente formal para tornarse material. Por tres puntos:

1. Las condiciones materiales para hacer un filme no están dadas. Al punto que, para comenzar, hay que imaginar la materia, parafraseando el título del libro de Sergio Rojas. ¿Qué significa esto? Carencia. Imágenes de todo tipo, audiovisuales, recortes de revistas, animaciones simples; el uso de no más de una cámara; recurso, en fin, a todo aquello que ayude a generar un plano, es algo característico de las producciones, no solo ensayísticas, en Latinoamérica. El punto



es que el cine ensayo lo pone en el centro de su producción pensante. Si líneas más arriba hemos podido decir que la experiencia antecede a la pura subjetividad, debemos agregar que la experiencia no es un término abstracto y que, por lo tanto, hay experiencias y experiencias. La carencia, la distancia y la jerarquización desfavorable en el mundo de las subjetividades son fundamentales, reflejan un estado de la materia y las condiciones que hacen a ese estado, real. Dicho de otro modo, la gravedad de la materia es tal, es tan imposible no verla, que es ella la que piensa, la que se piensa. No se trata de un tratado sobre la materia. El tratado es la materialidad misma. Si Jean-Pierre Gorin define el ensayo como “el vaivén de una inteligencia que trata de multiplicar entradas y salidas en el material que ha elegido (o por el cual ha sido elegido)” (10), podemos hablar, para el caso latinoamericano, de materiales recolectados, encontrados, forzados, robados; de materiales que se eligen a sí mismos a través de subjetividades, ejerciendo su derecho a conformarse. Si las películas resultantes pueden tener quizás formas parecidas al cine mundial es porque esas mismas formas oficiales ofician de materiales. Los conocimientos, las ideas, los diseños, los ritmos, las teorías, todo eso que en general cae en el ámbito de lo inteligible, es reciclado como material.

2. Por lo anterior, se hace necesario pensar las condiciones materiales de producción de la imagen, algo muy presente en el cine ensayo latinoamericano. Santiago Álvarez es alguien que, de hecho, pone esto en sus filmes (Bohuaben 150). Rosemberg Filho y Ugo Ulive también.

3. Por último, el materialismo histórico y dialéctico como teoría presente en las primeras manifestaciones del cine ensayo en Latinoamérica. Punto fundamental, pues tanto en los filmes realizados en Cuba por Santiago Álvarez y Nicolás Guillien, en los realizados en Argentina por Fernando Solanas y Octavio Getino, en Brasil por Rosenberg Filho, e incluso en los documentales de Leon Hirszman que contienen un gesto ensayístico no menor, como en piezas hechas en Chile o en los trabajos de Ugo Ulive (*Como en el Uruguay no hay* [1960]; *Basta* [1969]), la doctrina materialista es fundamental, organizadora, de alguna manera presente.

Ahora bien, cabe considerar que en la década de 1970 se articula en América Latina un pensamiento filosófico crítico con las figuraciones omnicomprendidas de la dialéctica, entendida siempre como el movimiento que necesariamente se cierra a sí misma y a la realidad en términos de sistema acabado. Tal crítica denuncia la muda relación entre el supuesto movimiento de la razón ordenadora y la geopolítica moderna que dispone el mundo en centro y periferia. En tal sentido, la materialidad de la dialéctica pone en foco no solo la dimensión integradora del movimiento dialéctico, sino, sobre todo, el momento de la ruptura, ya que, en él, según Roig, pueden asirse categorialmente las contradicciones no superadas de la realidad latinoamericana (228). Otra forma de apelar a la dimensión ideológica de la conformación de los universales modernos, expresión abstracta de la forma social de la modernidad. Incluso en un filme como *Magueyes* de Rubén Gámez, pieza ensayística de excelencia, la cuestión material y dialéctica se hace presente a partir de una puesta en escena estrictamente estética, condensada en las imágenes:

*Magueyes*, fotografiada por el mismo Gámez, centra la fuerza del discurso mediante imágenes compuestas con los magueyes para ejemplificar, mediante la disposición de los planos y dirección de las plantas, un ejército que se prepara para la batalla. El colocar a las hojas del maguey en dos direcciones opuestas hace que sepamos que hay

dos bandos; esto seguido por planos en donde un maguey está incrustado sobre otro, ayuda a interpretar que ha comenzado una lucha cruenta. Aparece el sol, un nuevo día, composición de planos contrarios, las puntas de las hojas de los magueyes indican la dirección en la que avanza cada ejército [...] En el último acto, la destrucción de todos los magueyes que fueron incinerados y cortados; es la analogía misma de la guerra. Aquí hay una idea guía y una poética del pensar. Por supuesto que hay una idea guía, de hecho, existe un mensaje, dentro de la destrucción, al final un maguey pequeño completo se levanta, hasta verse enorme, como un vencedor, como una metáfora del futuro (Salgado 130).

Estos tres puntos son fundamentales para comprender las primeras manifestaciones del ensayo filmico en Latinoamérica. No es producto de la experiencia acumulada, como en Montaigne, sino de la experiencia que sobrevive. Es la carencia y la posición desigual desde la cual se origina la acción filmica, lo que solicita resoluciones concretas e inteligentes que se pueden ver plasmadas en el filme. La tierra, la escasez, la pobreza, la necesidad de hacer corresponder las ideas y el trabajo al lugar desde donde se ejecutan; las condiciones de producción de la imagen y la imagen “color-tierra”, todo eso da una configuración material al ensayo audiovisual latinoamericano. De ahí que se trate de un pensamiento material y no precisamente formal. Los datos confusos no se observan desde una matriz ordenada frente a la cual se abre una región bien definida de desorientación y a la cual se requiere ensayar una forma. Por el contrario, los datos confusos –y carentes– constituyen la experiencia como tal. Se parte del desorden y se sobrevive en el desorden, sin ningún matiz romántico, pues este se compone de carencias, injusticias, desigualdades, violencias. La materia sobrevive y su sobrevivencia es norma y germen de su sensibilidad e inteligencia. El cine ensayo latinoamericano, en sus primeras manifestaciones, está muy anclado a la tierra, como el maguey.

### Conocimiento

El cine ensayo es un cine profundamente ligado al conocimiento. Godard lo dice a propósito del cine en general (Weinrichter, Un concepto 18). Josep María Català, en su artículo ya citado, habla de una didáctica, de una pedagogía del cine ensayo. Nora Alter identifica al cine ensayo con “una búsqueda de conocimiento y una fascinación por la realidad exterior” (39). Se trataría de un ejercicio cinematográfico que permitiría no solo condensar ciertos contenidos para ser transmitidos, a la manera, por ejemplo, de los documentales de divulgación científica, sino más bien trabajar, conocer y educar a través de movimientos propiamente audiovisuales. Es la exploración cinematográfica lo que va abriendo conocimientos que se desarrollan y se transmiten a través de las películas. Podemos agregar que esta voluntad de conocimiento se encuentra, quizás la mayor parte de las veces, en choque con los saberes, opiniones e informaciones circulantes que

se dan por los canales oficiales o normales. El ensayo, en cuanto práctica moderna, tiene ese impulso de la duda cartesiana que otorga al sujeto potencia de sospecha y generación de discurso y saber. En él, la variable conocimiento tiene forma política, particularmente en el cine ensayo.

En el caso del ensayo filmico latinoamericano de los años sesenta y setenta, encontramos ciertamente la variable didáctica, pedagógica y política. Solanas profundiza aún más: un cine de investigación. Esto significa que el cine no es simplemente una herramienta de divulgación, como a su propio cine se le podría atribuir. El cine es un instrumento para conocer, para investigar. Su relación con la realidad no es la de la representación ni de la captación, es la de la indagación, la del escudriñamiento que le permite profundizar en los acontecimientos y producir verdades.

La gran batalla nuestra fue encontrar nuestro propio camino que era el de un cine de investigación, que fuera el equivalente a lo que es el ensayo en literatura o, más precisamente, el ensayo en literatura política. Así llegamos a descubrir la posibilidad de hacer un cine-ensayo que por momentos tiene el nivel de ensayo ideológico, por momentos recopila datos estadísticos, por momentos hace sociología con reportajes directos, por momentos hace historia. Dividimos este ensayo en capítulos-secuencias y a cada uno le correspondió una forma de lenguaje diferente. En este sentido, *La hora de los hornos* es un filme abierto a todas las búsquedas artísticas (Solanas 71-72).

Aunque el conocimiento en cuestión que activan los ensayos cinematográficos tiene efectivamente una forma filosófica en tanto armados subjetivos que piensan, reflexionan e incluso meditan, este conocimiento puede identificarse con varias disciplinas, ser genérico, esto es, en la línea de Alain Badiou, decidor de verdades no identificadas con los saberes oficiales:

El cine y la filosofía parten de aquello que es impuro: opiniones, imágenes, prácticas, singularidades, experiencia humana. Y la una como el otro apuestan a que se puede crear una idea a partir de este material contemporáneo, que la idea no viene siempre de la idea, que puede venir de su contrario, de las rupturas de la existencia, que la imagen está hecha de imaginaria del mundo, de su impureza infinita (Badiou 372).

La idea, el sentido de los conocimientos. Se puede decir que la singularidad del cine ensayo radica en una pregunta, en pantalla, por el sentido de los conocimientos; en ser un pasaje móvil, visible, a las ideas. Y se trata precisamente de la idea a partir de la materia. No es solo la filosofía, es también el cine, es el pensamiento en los materiales, dominio vasto, espacio de alguna manera inclasificable, sin disciplina específica. Podemos pensar este espacio, que se condice con el no-género del cine ensayo, como un lugar en que diversas escrituras y materializaciones son operadas para poder generar comprensiones, proyecciones, decisiones. Hablamos de una práctica, el cine ensayo, que observa en el límite de lo que se sabe y, en el caso de Latinoamérica, en el desnivel o caos, real y no metafísico, de su suelo. En todo caso, es posible que, a diferencia de la tradición de conocimiento de tipo europeo, más que un sentido de ilustración (iluminación y esclarecimiento), en el ensayo audiovisual latinoamericano, principalmente en sus obras tempranas que son las que aquí consideramos, se juega una contra-iluminación, la idea de abandonar todo proceso de dominación cultural colonial para descubrir y generar un conocimiento acorde a las necesidades y realidades del continente. Es decir, otro conocimiento, otro saber. En este sentido, quizás su trabajo no va directamente de la materia a la idea, sino de la materia a la materia, llena de ideas y realidades.

Un ejemplo manifiesto de esta tendencia es *La hora de los hornos* de Solanas y Getino. El factor educativo es indiscutible, la idea de educar al pueblo, presente en los colectivos marxistas mundiales y latinoamericanos, es evidente. Pero no se trata de un juego doctrinario, como muchos quisieran archivarlo, en la medida en que la militancia es activa, no parte de principios, sino que se sustenta en un estudio de la situación del continente latinoamericano, anclada aún a la colonia. La cámara, como realidad y metáfora, busca ensayar vías de libertad y los filmes se vuelven piezas de indagación de una realidad que, lejos del Primer Mundo y el desarrollo, desea ser vista con honestidad. En este sentido, el cine ensayo puede ser más profundo a estos propósitos que la propia escritura, en tanto el cine no es todavía en esos años un lenguaje acabado sino un proceso de materializaciones que puede incluso resistir al lenguaje y construirse de otra manera. Esto es posible porque, como ya hemos visto, las emergencias creativas del cine no son precisamente extemporáneas entre América y Europa y lo que habrá hecho Santiago Álvarez, por ejemplo, puede considerarse un trabajo muy genuino de realización cinematográfica, que mezcla resoluciones y decisiones de una subjetividad en virtud de los medios que dispone e imagina, introduciendo la teoría crítica en la medida en que la practica a través de producciones audiovisuales.

Se suele decir del ensayo que porta una tendencia al conocimiento de sí. Es la idea del autorretrato antes referida o, como dice Horacio González, la cuestión del conócete a ti mismo (97). Pero lo que comúnmente llamamos cine moderno, a saber, el cine que logra, en procesos puramente técnicos, un desarrollo subjetivo o, explicado con Deleuze (11 ss), el cine que supera las leyes y descubrimientos de la imagen movimiento sensorial para introducir la variable tiempo a fin de completar la totalidad de una subjetividad pensante *a priori*, tal como la ha establecido la modernidad desde Kant, no podía darse como tal en suelo latinoamericano. Por mucho que ciertos movimientos y formas se repitan, la posición respecto a la medida general del sujeto universal era infinitamente lejana. Se trata de un sujeto tercerizado con respecto a un modelo universal que estaba en manos de quienes, entre otras cosas, hacían cine en el Primer Mundo. Tal posición es importante a propósito de las observaciones y las sensibilidades desplegadas en la realización de un filme y, con ello, de los conocimientos que pone en juego. Tal como hemos visto en la sección sobre la subjetividad, una modernidad tercerizada no puede operar desde sí porque está lejos de alcanzar los índices que le permitirían optar a un "sí mismo". La subjetividad moderna, como *a priori* de la experiencia, es una aspiración impuesta a los países del Tercer Mundo. Un cine moderno latinoamericano es imposible desde este punto de vista y solo recupera sentido en la medida en que

se opone a esta imposición. Este choque, paradójico, habita el ensayo latinoamericano. Si lo observamos desde el paradigma del cine moderno tendremos, al menos, tres posibilidades:

- a) Lo que se observa es un sinnúmero de movimientos inteligentes que, desde la perspectiva moderno-deleuziana del cine, no alcanzan la dimensión temporal. Dice Deleuze:

... es verdad que la imagen mental, la terceridad, cierra el conjunto de las imágenes-movimiento, pero ¿a qué precio? [...] Es que al mismo tiempo resquebrajaba el sistema sensorio-motor, es decir, el sistema de la imagen-movimiento. Lo cierra, de acuerdo, pero bajo otro aspecto lo hace explotar. Bajo una condición: que esa explosión nos precipite hacia otro tipo de imagen que ya no pertenecerá a la imagen-movimiento

Ese otro tipo de imagen es la imagen-tiempo, el pensamiento. Pero el tiempo no es igual para todo el mundo. Hay, por ejemplo, un tiempo de quien domina y un tiempo de quien es dominado, la historia universal y una historia proteica de América Latina, como lo muestra *La hora de los hornos*. Si la imagen-movimiento explota en dirección a la imagen-tiempo, el ensayo audiovisual latinoamericano suspenderá el destino de esa explosión. Esa otra imagen de la que habla Deleuze no tiene aún nombre, pues acá el tiempo estaba al principio, no al final. El tiempo (la época) era movimiento: la revolución. Y el ensayo, reflexión y proyección de la imagen-revolución.

b) Quizás *La hora de los hornos* puede considerarse una obra ilustrada, tanto en el sentido pedagógico como en el sentido de la iluminación, al modo moderno-europeo. Pero lo que se ilumina permanece oscuro, se observa una situación desfavorable frente a la cual es necesario abrir el movimiento, la revolución. Traducido al lenguaje deleuziano, el cine latinoamericano está recién explorando las aristas y expansiones de su propio movimiento, que no es puramente sensorial. Que la imagen se mueva es producto de un movimiento que piensa. El cine de Álvarez es un cine que, de alguna manera, desarrolla una inteligencia y una sensibilidad tales que permiten que la imagen se mueva y se mueva pensando. Era necesario pensar para poder hacer mover una imagen.

c) La proyección de una subjetividad que no se considera *a priori*, de una subjetividad que piensa y emerge de sus condiciones materiales y que, por tanto, no se mueve en la línea del conocimiento de sí, sino en la de la invención de un conocimiento que pueda ser justo con las condiciones de las cuales emerge y pueda plantear líneas de transformación. Se trata, decíamos, de una subjetividad en la línea planteada por Arturo Roig: un sujeto que se constituye en la toma de posición valorativa y política de sus condiciones –tensiones, conflictos, diferencias– de enunciación.

Consideramos que este último punto es el que otorga una comprensión más fiel al ensayo cinematográfico realizado en suelos latinoamericanos. Aunque la época puede darnos ciertos esquemas literales de búsqueda y construcción de identidad, como el mismo Solanas, por lo demás, puede hacerlo al hablar de la nación y la recuperación nacional, lo que en verdad se juega, desde el paradigma moderno en que se inscribe la política de aquella época, y a propósito de nuestro

tema, el arte y en particular el cine, es la decisión de abandonar este paradigma, de ensayar un conocimiento que no surge modernamente, es decir, que no surge de sí mismo, de sus estructuras trascendentales, sino de una subjetividad que ni siquiera existe y no busca, en verdad, existir, sino hacer justicia, nivelar las condiciones sobre las cuales se vive y, por tanto, ser el resultado de esas nivelaciones. Dicho de otro modo, el ensayo es sobre los materiales. En este caso, sobre los materiales audiovisuales. Lo que se vaya haciendo y desechando con ellos tendrá como resultado una subjetividad de suyo ensayística, no fija, que vuelve continuamente sobre los materiales a ensayar. Es decir, otra cosa que la modernidad y sus antes y después, sus *pre* y sus *post*.

## Referencias

- Adorno, Theodor. “El ensayo como forma”. *Notas sobre literatura: Obra completa 11*. Theodor Adorno. Madrid: Akal, 2003. Impreso.
- Alter, Nora. *The essay film after fact and fiction*. Nueva York: Columbia University Press, 2018. Impreso.
- Álvarez, Santiago, dir. *Now!* ICAIC, La Habana, 1965. DVD.
- , dir. *L.B.J.* ICAIC, La Habana, 1968. DVD.
- . “Arte y compromiso”. *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. III. México: Fundación Mexicana de Cineastas, UNAM, 1988 [1969]. 29-42. Impreso.
- Astruc, Alexandre. “Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo”. *Textos y manifiestos del cine: Estética: Escuelas: Movimientos, disciplinas: Innovaciones*. Joaquim Romaguer y Homero Alsina, eds. Madrid: Cátedra, 1993. Impreso.
- Badiou, Alain. *Cinéma*. París: Nova, 2010. Impreso.
- Bellour, Raymond. “The cinema and the essay as a way of thinking”. *Essays on the essay film*. Nora Alter y Timothy Corrigan, eds. Nueva York: Columbia University Press, 2017. Impreso.
- Blümminger, Christa. “Lire entre les images”. *L’essai et le cinema*. Suzanne Liandrat-Guiges y Murielle Gagnebin, dirs. Seyssel: Champ Vallon, 2004. Impreso.
- Bohuaben, Miguel Alfonso. “Santiago Álvarez y el cine-ensayo”. *Toma Uno*, 3 (2014): 145-161.
- Campo Cañizares, Elpidio del. “Estudio de las categorías propias del ensayo audiovisual cinematográfico en el vídeo ensayo de análisis filmico”. *Variantes de la comunicación de vanguardia*. Teresa Piñero Otero, Agustín Linares Pedrero y Álvaro Pérez García, eds. Madrid: Fragua, 2022. 135-148. Impreso.
- Català, Josep. “El film-ensayo: La didáctica como una actividad subversiva”. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 34 (2000): 79-97.
- . “News of the end of the world: The essay film as mentality”. *The Audiovisual Thinking Process in Contemporary Essay Films: Comparative Cinema*, 18 (2022): 11-31.
- Christensen, Benjamin, dir. *Haxan: La brujería a través de los tiempos*. Aljosha Production Company Svensk Filmindustri, Suecia, Dinamarca, 1922. DVD.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987. Impreso.
- Derrida, Jaques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1997. Impreso.
- Elsaesser, Thomas. “The essay film: From film festival to flexible commodity form?” *Essays on the essay film*. Nora Alter y Timothy Corrigan, eds. Nueva York: Columbia University Press, 2017. Impreso.



- Fernandes, Heloisa; Carmo, Leonardo do. "O filme collage na escritura visual de Luiz Rosemberg Filho". *Revista de História e Estudos Culturais*, 9.2 (2012): 1-19.
- Flores, Silvana. "Arte vanguardista en América Latina y nuevo cine latinoamericano". *La Colmena*, 82 (2014): 17-29.
- Flores del Pino, Carlos, dir. *Descomedidos y chascones*. Cine Experimental de la Universidad de Chile, Chile, 1973. Mubi.
- Gámez, Rubén, dir. *Magüeyes*. Producción independiente, México, 1962. DVD.
- García, Alberto. "La imagen que piensa: Hacia una definición del ensayo audiovisual". *Comunicación y Sociedad*, 19.2 (2006): 75-105.
- Godard, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. París: Gallimard, 1998. Impreso.
- González, Horacio. "Elogio del ensayo". *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina de los 80*. Alberto Giordano, ed. Valparaíso: Mimesis, 2019. Impreso.
- Gorin, Jean-Pierre. "Proposal of a tussle". *Essays on the essay film*. Nora Alter y Timothy Corrigan, eds. Nueva York: Columbia University Press, 2017. Impreso.
- Gubern, Rubén. "Cien años de cine". *Historia general del cine: XII: El cine en la era audiovisual*. Gustavo Domínguez y Jenaro Talens, eds. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.
- Jacobsen, Udo y Sebastián Lorenzo. *La imagen quebrada: Palabras cruzadas, apuntes y notas (provisorias) sobre el ensayo audiovisual (en Chile)*. Valparaíso: Fuera de Campo, 2009. Impreso.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1998. Impreso.
- Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos: Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. Impreso.
- Leiva, Nicolás. "Juventud chilena en el cine documental de los años de la Unidad Popular: Representación y recepción en el film *Descomedidos y Chascones* (1973)". *Actos*, 2.4 (2020): 102-113.
- Lopate, Phillip. "In the search of the centaur: The essay film". *Beyond document: Essays on nonfiction film*. Charles Warren, ed. Londres: Wesleyan University Press, 1996. Impreso.
- Lukács, György. Sobre la esencia y forma del ensayo. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1970.
- Liandrat-Guigues, Suzanne. "L'art de l'équilibre". *L'essai et le cinema*. Suzanne Liandrat-Guigues y Murielle Gagnebin, dirs. Seyssel: Champ Vallon, 2004.
- Marker, Chris, dir. *Lettre de Sibérie*. Argos Films, Procinex, Francia, 1958. DVD.
- Moure, José. "Essai de définition de l'essai au cinéma". *L'essai et le cinema*. Suzanne Liandrat-Guigues y Murielle Gagnebin, dirs. Seyssel: Champ Vallon, 2004.
- Monterrubio, Lourdes. *De un cine epistolar: La presencia de la misiva en el cine francés moderno y contemporáneo*. Madrid: Shangrila, 2018.
- Prividera, Nicolás. *El país del cine: Para una historia política del nuevo cine argentino*. Córdoba: Los Ríos, 2015. Impreso.
- . *Cine documental*. Buenos Aires: La Marca, 2022. Impreso.
- Richter, Hans. "The film essay: A new type of documentary essay". *Essays on the essay film*. Nora Alter y Timothy Corrigan, eds. Nueva York: Columbia University Press, 2017. Impreso.
- Roig, Arturo. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. Buenos Aires: Una Ventana, 2009. Impreso.
- Rojas, Sergio. *Imaginar la materia: Ensayos de filosofía y estética*. Santiago: Arcis, 2003. Impreso.

- Rosemberg Filho, Luiz, dir. "Colagem". *América do sexo*. León Hirszman, Rubens Maia, Luiz Rosemberg Filho y Flávio Moreira da Costa, dirs. Saci Filmes, Brasil, 1969. DVD.
- . *O jardim da espumas*. Saci Films, Brasil, 1970. DVD.
- Ruiz, Raúl. *Poéticas del cine*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2000.
- Salgado, Jorge Eduardo. *El documental de ensayo: La construcción conceptual del documental de ensayo a partir del análisis de la teoría del cine*. México: UNAM, 2019.
- Solanas, Fernando. "La hora de los hornos". *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. I. México: Fundación Mexicana de Cineastas, UNAM, 1988 [1973]. Impreso.
- Solanas, Fernando y Octavio Getino, dirs. *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*. Grupo Cine Liberación, Solanas Productions, Argentina. DVD.
- Starobinski, Jean. "¿Es posible definir el ensayo?" *Cuadernos Hispanoamericanos*, 575 (1998): 31-40.
- Tendler, Silvio, dir. *Santiago de las Américas o el ojo del Tercer Mundo*. Caliban Cinema, Conteúdo, Brasil, 2019. DVD.
- Ulive, Ugo, dir. *Como el Uruguay no hay*. Uruguay, 1960. Archivo General de la Universidad de la República.
- ... dir. *Basta*. Fundación Cinemateca Nacional, Venezuela, 1969. Centro de Cine Documental de la ULA Mérida
- Van der Werg, Thomas; Kiss, Miklós. *From Audiovisual Essay to Academic Research Video*. Groningen: University of Groningen, 2016.
- Weinberg, Liliana. "El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma". *Cuadernos del CILHA*, 8.9 (2007): 110-130.
- Weinrichter, Antonio. "Introducción". *La forma que piensa: Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007. 12-15. Impreso.
- . "Un concepto fugitivo: Notas sobre el film-ensayo". *La forma que piensa: Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007. 18-48. Impreso.
- . "Montaje Marker". *Cine Documental*, 7 (2013): 163-180.

---

Recibido: 13 de marzo de 2023

Aceptado: 12 de abril de 2023