Fecha de recepción: 15 junio 2022
Fecha de aceptación: 21 diciembre 2022
Fecha de publicación: 15 febrero 2024
URL: https://oceanide.es/index.php/012020/article/view/114
Oceánide número 16, ISSN 1989-6328
DOI: https://doi.org/10.37668/oceanide.v16i.114

Isleny Cruz-Carvajal
Universidad Rey Juan Carlos, España
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5959-629X

Norberto Mínguez
Universidad Complutense de Madrid, España

La escritura del yo en el ensayo audiovisual español

Resumen

Este artículo analiza la construcción de la subjetividad en *La Morte Rouge* (Víctor Erice, 2006), *Guest* (José Luis Guerin, 2010) y *Mapa* (León Siminiani, 2012), tres películas que representan distintas tendencias en cuanto a la escritura del yo en el ensayo audiovisual español. Se trata de tres generaciones de autores destacados en la evolución de la no ficción audiovisual española. Utilizando un marco conceptual interdisciplinar que contempla la teoría del ensayo y el análisis del discurso, se estudia el referente, el uso del lenguaje y el modo particular en que el yo enuncia y se construye a través de la escritura. Aunque es posible un ensayo fílmico solo con imágenes, las películas analizadas parten de una práctica cultural en que la imagen y la palabra interactúan para construir un discurso pleno. El artículo revela cómo el soliloquio, el cuaderno de viaje y el diario autoficcionado manifiestan diversos modos de puesta en escena de la subjetividad, pero comparten la construcción del yo en la interacción con el otro, la creación de un espacio íntimo donde el sujeto es tan consciente del enunciado como de la enunciación y la presencia de la identidad en el contexto de una temporalidad histórica.

Palabras clave:
ensayo audiovisual español; Víctor Erice; José Luis Guerin; León Siminiani

Abstract

This article analyzes the construction of subjectivity in *La Morte Rouge* (Víctor Erice, 2006), *Guest* (José Luis Guerin, 2010) and *Mapa* (León Siminiani, 2012), three films that represent different trends within the writing of the self in Spanish essay film. These are three generations of outstanding authors in the evolution of Spanish audiovisual non-fiction. Using as a conceptual framework the theory of the essay and discourse analysis, we study the referent, the use of language and the particular way in which the self writes and is constructed through writing. Although a film essay with only images is possible, the films analyzed here are based on a cultural practice in which the image and the word interact to build a fully significant discourse. The article reveals how the soliloquy, the travelogue and the autofictional diary film show different modes of staging subjectivity but share the construction of the self in the interaction with the other, the creation of an intimate space where the subject is equally aware of the message and its enunciation, and the presence of an identity in the context of a historical temporality.

Keywords:
Spanish essay film; Víctor Erice; José Luis Guerin; León Siminiani

Desde hace aproximadamente tres décadas, el deterioro en los estándares de calidad periodísticos y, más recientemente, el desarrollo de las redes sociales han generado una considerable desconfianza en la indexicalidad de las imágenes. En este contexto surge en el ámbito cinematográfico de la no ficción la oportunidad de afianzar y expandir planteamientos que adoptan la subjetividad como modo expresivo principal. Desde su antecedente literario, el ensayo se sustenta en la afirmación incondicional del yo y de su capacidad para aportar opiniones personales y argumentadas al debate general (Arenas 1997, 450), por lo que a Montaigne le correspondió proclamar la subjetividad como valiosa alternativa frente a las creencias religiosas y a la ciencia, en medio de los cambios sufridos por el movimiento humanista a lo largo del siglo XVI. De modo análogo, en el contexto mediático contemporáneo la subjetividad se revela como salida ante la crisis de la objetividad.

En el caso particular del cine, se produce una transición desde el desprecio a la voz superpuesta (la llamada "Voz de Dios", asociada a una omnisciencia absoluta) por considerarla dictatorial, hasta la naturalización de cineastas como Jean Rouch, Chris Marker o Ross McElwee, en cuyas películas la voz no implica certidumbre sino más bien la presencia de una subjetividad no exenta de duda y desconcierto (Renov 2004, 21). Este cambio por el que los propios documentalistas se convierten en foco de sus investigaciones fílmicas o por el que estas se concentran en lo íntimo es denominado por algunos autores "giro subjetivo", y va acompañado o sucedido por el giro reflexivo, siendo el cine ensayo la forma más evidente de documental reflexivo (Català 2017, 197). De hecho, un estudio reciente ha demostrado que la subjetividad es uno de los componentes que con mayor frecuencia aparece en el ensayo audiovisual (Mínguez y Manzano 2020, 29).

En efecto, el cine ensayo implica una búsqueda, una labor de conocimiento y, de manera especial, un trabajo de autoconocimiento (Mínguez 2019, 9), constituyéndose en la forma que mayor espacio, complejidad y diversidad ha aportado a las distintas manifestaciones del yo y de su reflexión. De ahí su estrecha relación con algunas manifestaciones de la autoficción: "La reflexión resulta pertinente en el marco de los enunciados (auto)ficcionales, pues estos elaboran imaginarios que escenifican nuestra relación (fantasmática, traumática) con lo real" (Casas 2022, 175). Siendo el conocimiento uno de los objetivos principales del cine ensayo, parece lógico considerar brevemente el lugar que ocupa en relación con la ciencia. El ensayo audiovisual supone para empezar una ruptura de la ortodoxia del conocimiento normativo organizado que ubica en compartimentos el arte y la ciencia, una propiedad que, de nuevo, se deriva directamente de la conjunción argumentativo-poética del ensayo literario dentro del macrogénero argumentativo, entre la realidad y la interpretación (Arenas 1997, 447-48). El texto objetivista camufla al autor, mientras que el ensayo, por el contrario, coloca al yo en primer término, no tiene problema en hacerlo visible. Es más, podríamos decir que el autor no puede desaparecer en el ensayo porque está ligado al proceso de pensamiento. Su presencia y su fuerza son siempre patentes.

El ensayo es esencialmente una forma asistemática como resultado de su carácter subjetivo. Su rechazo a una estructura o a un orden pre-establecidos se desarrolla en paralelo a una lógica notablemente personal (Corrigan 2011, 14). El sujeto del ensayo entiende la verdad como algo provisional y dinámico. De hecho, el ensayo fílmico puede estar ligado a una cierta inseguridad, a la incertidumbre que se acepta como algo consustancial al ser humano, y también al pensamiento y al conocimiento, que nunca es absoluto. El pensamiento del filme-ensayo se proyecta a partir de la experiencia del sujeto, y asume que todo conocimiento se funda en una subjetividad y siempre está ligado a un determinado tono emocional integrando lo racional y lo intuitivo (Mínguez 2019, 10). El sujeto ensayístico no está eludido como en la ciencia. Esta disimula las rupturas y fragmentariedad del conocimiento, mientras que el ensayo piensa a través de fragmentos, configurado más por asociación que por una lógica causal (Català 2014, 124).

Las implicaciones hasta aquí expuestas y, muy especialmente, su carácter asistemático,dificultan una definición para el ensayo –literario, audiovisual o derivados– y el establecimiento de "un marco genérico sólidamente delimitado", [pese a lo cual] "es posible identificar una serie de rasgos recurrentes" [y] "delimitar una serie de características que, ofreciendo una cierta amplitud conceptual, también restringen el uso del término" (Mínguez-Arranz y Fernández-Hoya 2022, 212). Según estos autores, se trata de una síntesis destilada de un recorrido histórico múltiple donde se reiteran claves como el propósito comunicativo, la posición subjetiva autoral, la variedad e hibridación temática y una libertad de estilo que involucra tanto la asistematicidad estructural como las figuras del lenguaje en función del pensamiento, entre otros recursos.

Como forma manifiesta de la armonización entre objeto y sujeto, ciencia y arte, argumentación y poesía, en la historia de la representación y en el contexto del audiovisual español contemporáneo el ensayo literario encuentra su descendencia en el medio cinematográfico. No es tanto una equivalencia como una *continuación* (Cruz-Carvajal 2021, 12). Es necesario señalar que este notable impulso de la subjetividad en el ensayo fílmico, así como su posicionamiento en España (Castro de Paz y Cerdán 2007, 111), se ha visto favorecido por el desarrollo de las nuevas tecnologías, que han venido a hacer realidad el viejo sueño de Alexander Astruc: una cámara cada vez más ligera y flexible, lista para para ser usada en cualquier lugar y momento, una cámara que responde y fija con rapidez el pensamiento humano, como una pluma estilográfica (Rascaroli 2017, 4). Las nuevas tecnologías han propiciado una subjetividad más activa y dinámica que viaja por el mundo y se posiciona políticamente, un encuentro capaz de conectar el mundo objetivo (materia prima del documental) y el mundo subjetivo, donde se asienta la reflexión y predomina el autor (Català 2014, 29). Las nuevas tecnologías también han potenciado que el sujeto esté sometido a mayor discontinuidad y yuxtaposición: el tiempo y el movimiento le obliga a tener distintas experiencias que lo modifican, convirtiéndolo en un sujeto diferente, cambiante, hasta cierto punto fragmentario y discontinuo. Dado que nuestra vida es puro movimiento, la expresión ensayística se materializa como lugar provisional para el yo y sus pensamientos, libre de métodos y autoridad (Corrigan 2011, 17).

Objetivos y metodología

En el ámbito cinematográfico los creadores españoles se han ido introduciendo progresivamente en ese territorio del yo desde principios del siglo XXI (Cuevas 2013, 115; Gómez-Barranco 2020, 120). El objetivo de este artículo es analizar la construcción de la subjetividad en tres películas que representan distintas tendencias en cuanto a la escritura del yo en el ensayo audiovisual

español contemporáneo. Nos centramos para ello en el discurso de estos sujetos estudiando qué dicen y cómo lo dicen. Se analizan por tanto las ideas y reflexiones planteadas, así como el modo en que se articula el lenguaje verbal y visual para armar esas reflexiones y simultáneamente desvelar la construcción de una identidad.

Las tres obras a estudiar son esenciales dentro del cine español contemporáneo y especialmente significativas en el conjunto de la obra de cado uno de los autores por el modo en que se cristaliza la subjetividad en cada una de ellas. El criterio principal de selección ha tenido en cuenta el giro hacia la subjetividad reflexiva, con trasfondo autobiográfico, que cada una de estas películas representa en la filmografía de su autor. Se trata de tres generaciones y tres carreras que, a su vez, representan caminos notables en la evolución de la no ficción audiovisual en el contexto español: Víctor Erice, desde su propuesta contemplativa inaugurada hace tres décadas; José Luis Guerin, desde la observación poético-experimental de todas sus obras; y León Siminiani, desde la fusión entre narración clásica y la reflexión ensayística en toda regla. En el primer caso, *La morte rouge* se define como la primera incursión con referentes autobiográficos explícitos en el trabajo de Erice. En el segundo caso, *Guest* se presenta como un viaje donde el director por primera vez se manifiesta directamente implicado en el objeto de su observación. Y en el tercer caso, *Mapa* es la primera autoficción de Siminiani en formato de largometraje, convertida en referente para las nuevas generaciones por las múltiples cualidades de su estilo enunciativo: "una película autoficcional construida a partir de una prolongada y pausada digestión de tradiciones insertadas dentro del cine de no-ficción, tales como el diario filmado, el documental de viajes o el cine-ensayo" (Gómez 2015, 114).

El objetivo general de este trabajo es, por tanto, analizar cómo está construida la subjetividad en las tres películas seleccionadas de Víctor Erice, José Luis Guerin y Elías León Siminiani. Con este objetivo general en mente analizaremos los siguientes aspectos en cada una de las películas:

1. El primer aspecto que se aborda es el referente, el objeto del discurso: el tema del que se habla o sobre el que se reflexiona puede resultar coherente con la retórica utilizada y desvela algunos componentes identitarios del yo. Los referentes de estas tres películas son: una experiencia infantil iniciática, los apuntes audiovisuales de un cineasta que recorre el mundo asistiendo a distintos festivales y un viaje geográfico, pero también interior, en el que el protagonista intenta encontrarse a sí mismo tras una crisis amorosa y existencial.

2. El segundo aspecto analizado es la retórica misma y el manejo del lenguaje de la escritura ensayística: el montaje y el modo en que se articula la palabra y la imagen. En ese sentido, uno de los aspectos fundamentales de observación es la implicación del metalenguaje en la realización y en la edición (Cruz-Carvajal 2021, 7). Esta parte también examina cómo se articulan espacio y tiempo, dos parámetros esenciales tanto en la experiencia del sujeto como en su articulación discursiva.

3. Finalmente, se estudia el modo particular en que el yo escribe y se construye a través de la escritura. Dicha construcción puede estar mediada por la observación, el diálogo o la reflexión. Se buscan trazas autobiográficas en cada caso para verificar de qué manera estos autores han convertido aspectos de su vida en materia fílmica, siguiendo las relaciones entre la experiencia ensayística y la tendencia autobiográfica (Monterrubio 2019), con la consiguiente extensión autoficcional (Lejeune 1991). Se considera en qué medida la mirada del ensayista se dirige hacia fuera o hacia adentro, convirtiéndose él mismo o su proceso discursivo en objeto de escrutinio y reflexión, pudiendo producirse incluso una escisión del yo. En definitiva, se analiza qué y cómo observa, piensa o comunica el ensayista y cómo, a partir de estas actividades, se configura como sujeto y construye al mismo tiempo al espectador, con distintos recursos dialógicos.

Se ha de subrayar, sin embargo, que los tres aspectos destacados en los párrafos inmediatamente anteriores aparecen entrelazados en el discurso. Por ello, la metodología aplicada separará unos aspectos y otros para ser más precisos al analizar las particularidades de cada uno de ellos. Esta metodología se basa en conceptos que provienen de la teoría del ensayo (presentadas en el apartado anterior) y del análisis del discurso (Lozano, Peña-Marín y Abril 1986; Casetti y Di Chio 1990) y permite analizar hasta qué punto el sujeto se implica o se distancia de su texto a partir del uso de distintos modos de enunciación.

La morte rouge (Víctor Erice, 2006)

La morte rouge es una película que Víctor Erice realiza por encargo del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y de La Casa Encendida en el contexto de la exposición *Erice-Kiarostami. Correspondencias*, comisariada por Alain Bergala y Jordi Balló. Este mediometraje de 34 minutos de duración conecta con el resto de contenidos de la mencionada exposición por su carácter ensayístico y también por el hecho de que su espacio inicial de exhibición no fue la sala de cine sino instituciones museísticas o centros de cultura.

Paisajes de la memoria

La morte rouge narra la experiencia de un niño como espectador de cine ante su primera película. Entre los referentes sobre los que se articula destaca el Gran Kursaal de San Sebastián, edificio inaugurado en 1921 y que funcionó como casino hasta que tres años después se decretara la prohibición del juego en España. A partir de entonces tiene varios usos, entre ellos el de sala de cine, y allí es donde Víctor Erice vio *La garra escarlata* (*Sherlock Holmes and the Scarlet Claw*, Roy William Neill, 1944), la primera película que el director recuerda haber visto jamás. Este filme es el otro gran referente, pues su visionado supuso para el niño una experiencia fundacional. Se trata de una película de miedo que se desarrolla en un ambiente de pesadilla en un lugar imaginario denominado La Morte Rouge. Es una historia basada en los personajes de Sherlock Holmes y del Dr. Watson que se enfrentan a la resolución de unos misteriosos asesinatos. La contraparte de este relato de ficción es el contexto histórico y social en el que vive ese niño de cinco años. Un país empobrecido, devastado por la guerra civil y en el que una parte de la población, que vive sometida y temerosa, aspira tan solo a sobrevivir. Un continente asolado por la guerra mundial con ciudades convertidas en ruinas y millones de ciudadanos muertos en combate y en campos de exterminio.

Aunque esa experiencia fundacional sea provocada por una película particular, en realidad *La morte rouge* nos habla de un territorio más extenso que tampoco aparece en los mapas: el cine. Para el niño, el cine es un lugar de conocimiento, un espacio

en el que, entre otras cosas, descubre la muerte y también que los hombres pueden dar muerte a otros hombres. Además, en un lugar como España, un país entonces aislado y sin libertad, el cine era una vía de escape y aprendizaje; ofrecía la posibilidad de ser ciudadanos del mundo. *La morte rouge* es en definitiva un viaje al pasado, a la infancia como territorio en el que se pierde la inocencia y se fragua una herida que permanece para siempre.

Pensar con imágenes y palabras

Desde un punto de vista formal, el lenguaje cinematográfico que utiliza Víctor Erice en esta pieza es muy sobrio. Se podría decir que, a pesar de ser Erice un autor relevante en la historia del cine español, ha optado aquí por trabajar de un modo artesanal, al margen de los canales de producción y comercialización de la industria. Esto, por un lado, limita los recursos económicos pero, por otro, le da una gran libertad creativa (Arquero y Deltell 2017, 188).

Los materiales con los que Erice ha compuesto este ensayo presentan una gran heterogeneidad. Se combinan imágenes de archivo con imágenes rodadas expresamente para la película; metraje documental con metraje de ficción; imágenes fijas con otras secuenciales. La mezcla de imágenes antiguas y contemporáneas le sirve a Erice para viajar al pasado (ilustraciones 1 y 2). En este caso el cineasta ensayista no comenta los recuerdos con los que trabaja, sino que piensa a través de ellos, con ellos; los recompone para construir el hilo de una reflexión (Català 2014, 340). Hay en este sentido una resignificación de las imágenes mediante un proceso en el que el director no nos ofrece copias de la realidad sino más bien una realidad reconstruida y atravesada por la subjetividad.

Ilustración 1

Ilustración 2

imágenes documentales y las imágenes de ficción, algo muy propio del ensayo y que no es un mero rasgo estilístico, pues más bien se trata de que este ensayo se ha constituido como tal precisamente sobre esa indiferenciación. En primer lugar, porque, al reflexionar sobre *La garra escarlata* (Roy William Neill, 1944) y el impacto que le causó, el cineasta convierte dicha película en un documento necesario para su reflexión. En segundo lugar, porque el niño Erice que por primera vez va al cine no es capaz todavía de diferenciar entre ficción y realidad.

Dentro del armazón textual de *La morte rouge* la banda de sonido juega un papel relevante. Algunos ruidos, como los bombardeos de la aviación o las sirenas que llaman a la población a guarecerse en los refugios, potencian el sentido a las imágenes documentales. La música oscila entre el dramatismo y el misterio, contribuyendo a elevar el tono emocional de la pieza. La voz que escuchamos a lo largo de la película es la del propio cineasta, que habla como en un susurro creando un espacio íntimo, casi secreto. Hay una interacción semántica entre sus palabras y las imágenes, que se retroalimentan y afectan mutuamente sin establecer un orden jerárquico o predominio de una sobre la otra. *La morte rouge* es en definitiva un ensayo metafílmico, pues no solo piensa sobre el cine, sino que lo hace con las propias herramientas del cine.

Los fantasmas del yo

La morte rouge lleva por subtítulo entre paréntesis la palabra soliloquio, que es una reflexión interior o en voz alta y a solas. Estamos, por tanto, ante un discurso en el que uno piensa o habla para sí mismo. En este caso, como en el monólogo teatral, sabemos que se trata de una convención, pues se espera que al otro lado de la pantalla el espectador mire y escuche atentamente. Sin embargo, ese subtítulo es una fuerte declaración de intenciones respecto los dos pilares de esta obra, que son el pensamiento y la subjetividad. El hecho de que Víctor Erice haya decidido poner su propia voz a la narración subraya esa voluntad.

Sabemos que el ensayista puede dirigir su mirada y su reflexión en distintas direcciones. En esta pieza Erice proyecta su mirada sin duda hacia dentro en un proceso de reflexión y conocimiento a través de la memoria. Investiga en el pasado de su infancia aquel episodio fundacional que constituyó la primera película vista en una sala de cine. Ver aquella película y descubrir que los adultos sabían algo que el niño desconocía supuso para él una experiencia de gran intensidad. La visión de aquella película hace que el niño viva aterrorizado durante un tiempo. El adulto que ahora reflexiona sobre aquel episodio entiende que se trató de una experiencia iniciática, un ritual que alivia la inevitable ansiedad de confrontar aspectos de la vida que escapan a nuestro control y que, con el tiempo, permiten al niño acceder al entramado social. Para aquel niño el cine se convierte en una fuente de conocimiento que forja al mismo tiempo su propia identidad, es decir, la de alguien cuya vocación y pasión quedarán para siempre unidas al cine.

Víctor Erice fluctúa a lo largo de la obra entre la primera y la tercera persona. La primera persona se identifica con el yo adulto que recuerda y reflexiona desde el presente. La tercera persona es el Víctor Erice niño que en los años cuarenta asiste por primera vez al cine y cuya fotografía aparece varias veces en la pantalla. El propio Erice se percata de la inconsistencia del sujeto, de nuestra inevitable condición de espectros y eso le lleva a preguntarse quién es el que recuerda. De alguna manera, ese cambio

de la primera persona a la tercera para retornar de nuevo a la primera significa un regreso a los orígenes, pero también un movimiento circular que se cierra. Ese viaje al pasado finaliza y la película termina igual que comienza. Volvemos al presente, pasamos del blanco y negro al color y vemos las olas rompiendo en la playa junto al Kursaal, con el mar como único elemento que permanece invariable.

Guest (José Luis Guerin, 2010)

Guest es la forma de un diario de viaje que José Luis Guerin escribió y registró con una cámara doméstica desde septiembre de 2007 hasta septiembre de 2008, durante el recorrido que hizo a lo largo de distintos festivales internacionales mostrando su película anterior, *En la ciudad de Sylvia* (2007). El referente de partida sería el propio cine con motivo de esta obra. Pero, ya en el primer escenario de Venecia, el director no puede evitar desviarse hacia la observación de cientos de vidas cotidianas que, al final del viaje, cerrado en el mismo lugar de donde partió, han terminado por formar un gran retrato polifónico de seres marginados sobreviviendo en territorios geográficamente muy distantes, desde Europa hasta América del Sur y el Caribe y desde Nueva York hasta Macao, pasando por Jerusalén.

Circunstancias y retratos

A escasos metros de los escenarios donde el cine se presenta como un espectáculo mediático, Guerin parece verse asaltado por los protagonistas de un mundo social y económicamente paralelo, maltratado en todas partes por la desigualdad, la miseria, la violencia, la historia política y la guerra. Un primer punto recurrente es la inmigración, bien como el retrato de colectivos que manifiestan sus luchas, bien como la historia de quien ha debido abandonar a sus hijos para alimentarlos, bien como el sueño de quien no tiene ninguna esperanza de supervivencia en su propio país o bien como la alusión a *Ningún lugar a donde ir*, del también inmigrante/cineasta Jonas Mekas: vínculo cinematográfico latente que, frente a la cámara de *Guest*, interviene para compartir su método de trabajo, entre la intuición y el azar, "ante las circunstancias que no eliges filmar". Un segundo referente es el predicador evangelista, presente como un leit-motiv en todos los escenarios sociales, hasta ser descubierto en la cineasta Chantal Akerman citando de memoria, al final del viaje, pasajes de la Biblia que condenan el culto a las imágenes. Y un tercer referente común es la reflexión de tantos personajes socialmente invisibles, junto con la paradójica y conmovedora convivencia de la alegría en la miseria.

Siguiendo el método de varias de sus películas anteriores, Guerin retrata los personajes a partir de la cotidianidad de sus vidas (Ortiz 2020, 234), desde el tedio de una adolescente cubana sin futuro, hasta los juegos de unos niños habitantes de Samaria que tratan de explicarle cómo era la escuela de la que solo quedan ruinas. La trayectoria de *Guest* ha pasado del espacio oficial del festival de turno a sus exteriores urbanos y, de estos, a los espacios más íntimos de distintos personajes de la realidad. Se deduce, por tanto, que el cine y el viaje son solamente los referentes de apertura y vehículos para capturar fragmentos de un panorama inagotable que el autor va encontrando, sin proponérselo, en su callejear con la cámara detenida en historias y reflexiones impredecibles.

Un yo callejero

En los primeros minutos de *Guest* el autor se presenta a sí mismo, de forma autorreferencial, como un invitado. El texto que sigue a la ubicación genérica y temporal trae la indicación "durante la presentación de una película". A continuación, la cámara de Guerin se centra en las dos actrices que le acompañarán en la proyección de *En la ciudad de Sylvia*. Son sus primeras entrevistadas y con sus respuestas hacen referencia al autor, presentando el supuesto objetivo de la película. Esta forma indirecta de revelación de sí mismo se repite a través de algunos presentadores de festivales, que mencionan a José Luis Guerin especialmente como autoridad del tópico fílmico de las relaciones entre ficción y no ficción.

Una segunda manera de manifestar la presencia autoral es el registro y la narración de su viaje mediante objetos personales alusivos al cine: su cuaderno de notas, sus gafas, sus libros, sus acreditaciones, su cámara, su sombra mientras graba y su imagen reflejada o filtrada en algunos fragmentos de ese panorama abrumador con cuyos actores reales interactúa y dialoga, registrándose a sí mismo con preguntas, comentarios e incluso respuestas a partir de interrogantes que a su vez le formulan los entrevistados. Esta implicación, desconocida en Guerin e incluso contraria a su filmografía anterior, responde a una postura ética (Poyato 2015, 244) respecto a los personajes que comparten sus espacios más personales y, por otra parte, guarda relación con el uso de una tecnología doméstica más flexible y próxima a sus referentes.

La cámara en mano, temblorosa, es por sí misma otra marca metafílmica de la presencia del autor. Y, sobre todo, está en concordancia con el papel que ha decidido adoptar Guerin, ya no de visitante, sino de observador participante que pasea por las calles al salir de su espacio institucional y pasar al socio-personal del diálogo directo. Pero no por ser tan subjetiva esta cámara "de autor" ha dejado de ser el primer instrumento de un retrato sociológico complejo y, al mismo tiempo, un espacio plástico de experimentación que contribuye a la creación de nexos y unidades significativas a lo largo de toda la estructura del viaje gueriniano.

Poética de la observación

Al anunciarse a sí misma como un diario de viaje, *Guest* organiza su estructura azarosa a base de fechas indicadas en un calendario. Los lugares se presentan mediante recursos sonoros o escénicos: el *off* de un aterrizaje en tal ciudad, la información que dan los diálogos, o la imagen directa de los acontecimientos. Una primera técnica para dar cohesión a tantos fragmentos de realidad son las transiciones que, casi siempre con el fondo de un saxo jazzístico, continúan el viaje en espacios muy delimitados (el avión, el hotel y, eventualmente, el televisor), a través de los cuales se planifican encuadres que ejercen de ventanas o bocetos de esos grandes espacios urbanos en los que más adelante Guerin se pierde para enseñar al espectador un trozo de submundo. Tales transiciones están reservadas también para retomar o reutilizar ciertos referentes cinematográficos que pueden actuar como metáforas. Es el caso de *Portrait of Jennie* (William Dieterle, 1948), relativa al concepto de retrato que recorre de muchas maneras toda la trayectoria del registro de *Guest*. Y han sido retratos también los que el cineasta ha ido dibujando en su cuaderno de viaje (ilustraciones 1 y 2), en cada una de sus páginas, hasta el

final de la narración. Ha sido el estarse haciendo ensayístico y la escritura del guion con posterioridad a esa realidad que lo ha superado todo.

Ilustración 3

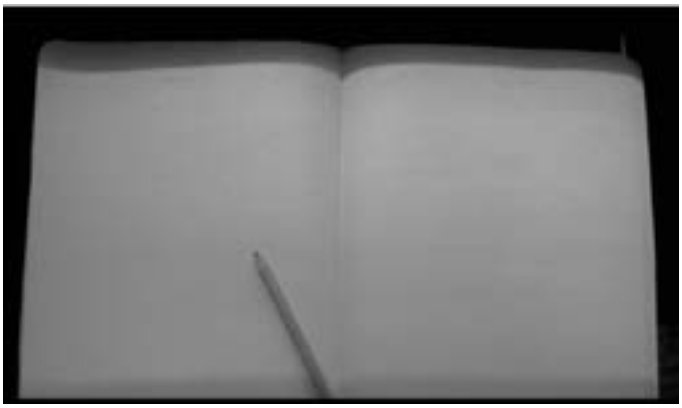

Ilustración 4

Del mismo modo en que Guerin, en este viaje, se ha "escapado" del espacio institucional de los festivales de cine para saltar a la realidad social del inframundo, también su observación de la misma ha hecho digresiones poéticas constantes, para producir con la cámara (y posteriormente con la edición) subrayados, recreaciones, amplificaciones, detenciones, repeticiones, ritmos, comparaciones y relaciones esenciales entre los seres y las cosas de unos y otros entornos, en la dimensión de una narrativa alterna no lineal (Villegas 2014, 176).

En su recorrido, *Guest* ha ido dejando trozos desperdigados de universos e historias, muchas de ellas con grandes dosis de reflexión por parte de los protagonistas, que han dado ante la cámara lecciones magistrales de historia, economía, política y derechos humanos, entre otros temas, con una lucidez a veces irónicamente contrapuesta al aspecto de su indigencia. Muchos fragmentos se han interrumpido de forma abrupta y han quedado en el vacío, a expensas del orden errático de los descubrimientos del autor. Sin embargo, la poética gueriniana ha detectado, registrado y producido interconexiones permanentes en medio del azar, mediante analogías visuales, temáticas y dramáticas resueltas, primero, por la focalización de las semejanzas, y segundo, por una precisión compositiva que deriva en significaciones universales, de suerte que los espacios privados de la pobreza extrema y los escenarios de la guerra terminan siendo idénticos en este viaje al fondo de la humanidad.

***Mapa* (León Siminiani, 2012)**

El antecedente inmediato de *Mapa* es *Límites* (2009), con el que León Siminiani se decanta por el uso de la primera persona, participando así en la narrativa contemporánea del yo, con el telón de fondo de la hegemonía de la expresión personal que en gran parte han traído las redes sociales (De Pedro 2013, 7). Los referentes de esta película se agrupan en tres experiencias reales interdependientes sobre las que se sostienen permanentemente la reflexión y la auto-reflexión del autor.

Un diario metafílmico

El motor argumental es la vivencia interior del autor, surgida de la historia de sus relaciones afectivas y de su situación laboral, ambas motor de la narración y del encuentro con los demás referentes: geografía, cultura y política, de India y de España, a modo de contextos donde se desarrolla la búsqueda de respuestas y soluciones. Indirecta e inevitablemente, algunas reflexiones de Siminiani tocan diferencias profundas entre Oriente y Occidente, planteando de paso el cuestionamiento de su autoridad para representar un entorno que Siminaini apenas conoce, o bien para pronunciarse como "cineasta social". Por el registro de este contexto se filtra igualmente el estado de dos culturas y dos sociedades en crisis.

Punto central es la propia película, extensión de la experiencia del yo del autor. Este referente es la conciencia de la construcción de *Mapa* en su proceso de composición narrativa y audiovisual que ordena los dos anteriores. Al tratarse inicialmente de un híbrido entre autorretrato y diario de viaje, el contenido protagónico de *Mapa* es un yo que presenta su narración mediante los mecanismos más convencionales de estos subgéneros: una voz en *off* enriquecida con otros recursos sonoros y visuales que apoyan la subjetividad desde la introducción:

> Me llamo Elías León Siminiani. Tengo 37 años y trabajo dirigiendo series de ficción, juveniles, para la tele. En realidad, yo siempre quise hacer cine, pero mis primeros cortos no fueron bien. Tuve la oportunidad de entrar en la tele. Empecé a ganarme la vida y poco a poco la realidad se impuso. Como la pena del cine se me quedó muy dentro, empecé a hacer cortos de otro tipo, con situaciones de mi propia vida, como este, sobre la ruptura con Ainhoa, hace dos años... [*Mapa*, 00:01:25-00:01:54].

La transmisión del pensamiento subjetivo, es decir, la línea más ensayística de *Mapa*, se pronuncia mediante el comentario verbal (como en cualquier ensayo literario), pero también y sobre todo mediante los estímulos visuales y sonoros que operan en la dimensión metalingüística o metafílmica del montaje. Así, nos encontramos ante un discurso movido permanentemente por un doble yo: uno, el que experimentó –y experimenta–, el que vivió, el que sintió, el que registró, el que lleva la cámara; y dos, el que reflexiona, comenta, censura al primero y, finalmente, conduce desde un presente continuo el proceso de edición. Es este segundo el gran enunciador. Este proceso corresponde también a

la doble experiencia y doble narración como característica autobiográfica (Cuevas 2012, 107).

Manifestación de un doble yo

La presencia del autor en la historia se determina por el contenido autorreferencial y la narración en primera persona con carácter emotivo sobre la búsqueda de sí mismo. Desde el punto de vista del discurso, destaca la construcción reflexiva de la película buscando su forma, de lo que resulta que *Mapa* es, ante todo, el concepto de ensayo trasladado al fluir de un tiempo presente donde el autor está viviendo y produciendo la significación mientras nos hace partícipes de sus procedimientos y recursos mediante la autoficción: "porque en el juego que plantea no es tan importante la autenticidad de un hecho concreto sino su perfecta integración dentro de una compleja cadena de significación, producto directo de un Yo [...] siempre autoconsciente" (Gómez 2017, 32-33). Esta opción es definitiva para estipular el resto de contenidos y se lleva a cabo adoptando algunos rasgos del ensayo respecto a la manifestación del sujeto.

La primera característica es el tono conversacional en general y el monólogo o diálogo particular con un alter ego subordinado al autor, con pruebas de la experiencia y afectivas para dar credibilidad (ilustraciones 5 y 6). Prácticamente toda la información visual, capturada en su viaje a India y en su estancia o paso por algunas capitales españolas, es una prueba de la experiencia de Siminiani en busca de soluciones afectivas (y fílmicas) que al final arregla consigo mismo.

Ilustración 5

Ilustración 6

Una segunda propiedad es el sincretismo enunciador/observador/autor. En *Mapa* las funciones de enunciador y observador están fundidas en un mismo actante, de manera que se identifica por lo que *sabe* y por lo que *experimenta*, estando también implícita la categoría de autor en el mismo personaje. Siminiani interpreta la realidad (sobre todo cultural) desde esa perspectiva sincrética y personal, en su rol de visitante a otro continente, y en unas circunstancias sociales, culturales y relativamente ideológicas (como cuando se cuestiona sobre su autoridad para registrar o no determinados referentes de la cultura india).

Como en todo planteamiento ensayístico, *Mapa* adopta la experiencia individual como objeto y método de conocimiento. Las vivencias del autor y su cuestionamiento respecto a la manera de transmitirlas son el medio por el cual el espectador conoce y comprende una situación individual y generacional concreta, así como el funcionamiento del medio para construir el discurso, en este caso, el proceso fílmico que es a la vez objetivo y narración (Cruz-Carvajal 2022). Lo anterior conlleva a la sincronización del contenido emotivo y el contenido conceptual. El punto de vista de Siminiani hace que el referente de *Mapa* provenga tanto de la realidad objetiva (circunstancias socioeconómicas, geografía, cultura), como de su experiencia, que se puede presentar en forma de historia sentimental, búsqueda afectiva, diario de viaje y proceso de creación/edición, por lo que articula permanentemente el fondo emotivo con el racional, sobre la experiencia del autor y sobre la propia película.

Recursos y diálogo con el receptor

Los recursos estilísticos de León Siminiani se revelan en una parte de los contenidos, en la expresividad y figuras del texto, en la manipulación de las imágenes y en la interacción reflexiva entre palabras e imágenes. No obstante, la primera macrometáfora señalada por el autor es la que compara el cine con su propia vida, y de la que surge precisamente su apertura formal (Siminiani 2012a, 90).

Aunque el montaje lateral y la simultaneidad visual sean dominantes dentro de los recursos narrativos y asociativo-conceptuales, Siminiani recurre eventualmente a conexiones proposicionales donde se subraya el interés por analogías materiales y compositivas que pueden cumplir funciones de transición tan significativas como la situada en el centro de la trayectoria argumental de *Mapa*: el paso de India a Madrid a través de un movimiento de cámara hacia el cielo donde una luna (asociada también a Luna, el personaje femenino motor del viaje y de la película) enlaza los dos espacios.

La belleza visual y sonora de *Mapa* es producto de la observación detallista del autor, sobre cada entorno experimentado y sobre las posibilidades de la tecnología con la que escribe en términos fílmicos. Como ocurre en el ensayo literario, la efectividad de las figuras estilísticas y la dimensión expresiva cumplen aquí una triple función estético-emotiva, cognoscitiva y argumentativo-persuasiva que a su vez está implícita en el principio de diálogo con el receptor.

Además de motivar una interacción por su estructuración abierta y sus reflexiones, en *Mapa* León Siminiani se comunica con el receptor empleando la segunda persona en forma directa

y correspondiente a la primera persona autobiográfica, en un fluir natural y espontáneo, porque en esencia se trata de un diario llevado por momentos al extremo de la confesión. El autor confirma, por tanto, que cuanto más se profundiza en el yo, más próximo y consecuente resulta comunicarse con el tú del espectador potencial.

Conclusiones

Aunque es posible un ensayo fílmico solo con imágenes, las películas analizadas proponen una práctica cultural en que la imagen y la palabra se necesitan mutuamente para construir un discurso pleno. No se trata, por tanto, de textos logocéntricos en los que el proceso de pensamiento recaiga fundamentalmente en la palabra, sino que el autor implícito de estos ensayos fílmicos se manifiesta en la producción, selección y ordenamiento de imágenes, palabras y sonidos que interactúan solidariamente revelando el poder de una subjetividad. Las palabras no son un añadido a las imágenes sino que forman un todo en el que el contenido y la forma son indiscernibles. El resultado es un sujeto cuya enunciación es verbal y visual. Materializa, además, una identidad a través de la conjunción voz-imagen (Català 2014, 179). El espacio y el tiempo se modulan de manera particular en cada uno de estos filmes. Guerin se sale del espacio institucional de los festivales para mostrarnos personas e historias que encuentra en la calle o los pensamientos que se cruzan por su mente en la habitación de un hotel. Erice bucea sobre todo en el espacio más íntimo y privado: el territorio de la propia infancia rememorada. Siminiani combina espacio público (espacios urbanos o paisajes recónditos) y espacio privado (su apartamento de Madrid) si bien utiliza el primero para perfilar los contornos de su identidad. Respecto al tiempo, Erice busca en el pasado con el fin de reconstruir o esclarecer su yo. El discurso de Guerin se configura en un presente con cualidades caleidoscópicas favorecidas por la combinación de distintas perspectivas geopolíticas. Por su parte, Siminiani se focaliza en el presente para vislumbrar su yo futuro, mediante "una autoficción huidiza e irónica, lanzada a la cara de un espectador inequívocamente cómplice de los devaneos de un autor escurridizo" (Gómez 2017, 114). Las tres películas comparten, en última instancia, la presencia de una identidad en el contexto de una temporalidad histórica (Corrigan 2011, 90).

El juego espacial y temporal implica el establecimiento de distancias diversas entre el autor y el texto. Siminiani y Erice se implican mucho en su texto, pues los dos son protagonistas de su historia o reflexión y, además, ambos utilizan la retórica del monólogo. Sin embargo, en *Mapa*, a través de la ironía, su autor es capaz de distanciarse ocasionalmente mientras que, en *La morte rouge*, hay un componente traumático que eleva el tono emocional del texto, generando mayor implicación y cercanía con lo enunciado (todo ello a pesar de la distancia temporal finalmente salvada entre el adulto y el niño). En el caso de *Guest*, hay un cierto distanciamiento vinculado a una enunciación que combina lo observacional con lo dialógico.

Estas tres películas consiguen un espacio de intimidad donde prevalece la subjetividad de un yo tan consciente del enunciado como de la enunciación. Las manifestaciones de esta subjetividad son diversas y van desde el asombro del yo que vuelve al pasado para dar sentido a una experiencia traumática en *La morte rouge*, hasta el yo que pone en cuestión su propia autoridad en *Mapa*, pasando por el yo cuyo viaje es un acto de observación, reflexión y conocimiento (*Guest*). El yo experimenta, se construye y se descubre también al entrar en contacto con lo social. En *Guest*, el viajero interactúa con personas, historias y culturas en las plazas y calles de distintas ciudades del mundo. Este viajero observa, escucha y pregunta a sus interlocutores, generando un proceso de conocimiento que implica un posicionamiento del sujeto ante el mundo. En *La morte rouge*, el adulto se desdobla en el niño que fue para rememorar una experiencia que entonces lo diferenciaba del resto de espectadores y que lo marcaría de por vida, determinando incluso un recorrido a la vez artístico y profesional. En *Mapa*, hay una cierta inestabilidad del sujeto que duda, que no termina de encontrarse. Un yo en crisis, que busca estabilidad y equilibrio en el encuentro con otra cultura. La proximidad al espacio social y a la experiencia dialógica está facilitada por el dispositivo de registro. En las tres obras hay, por tanto, un lenguaje personal y artesanal, al tratarse de películas cuya escritura se adecúa a la versatilidad de la Caméra Stylo formulada en los años cuarenta (Astruc 1993, 221) y que ahora las nuevas tecnologías han hecho posible.

Obras Citadas

ARENAS, María Elena. 1997. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

ARQUERO, Isabel, y DELTELL, Luis. 2017. "*La Morte Rouge* (Víctor Erice, 2006). Ensayo y error de una representación en crisis". En *El efecto phi. 14 ensayos sobre la imagen fotográfica y cinematográfica*, editado por J. Alfeo y L. Deltell, 187-198. Madrid: Modernito Books.

ASTRUC, Alexander. 1993. "Nacimiento de una nueva vanguardia: la Caméra-Stylo". En *Textos y manifiestos del* cine, editado por J. Romaguera y H. Alsina, 220-224. Madrid: Cátedra.

CASAS, Ana. 2022. "Autoficción y discurso crítico: Articulaciones del yo con lo real en la cultura hispánica contemporánea (Introducción)". *Pasavento. Revista de estudios hispánicos* X (1): 173-181. https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.1.1763

CASETTI, Franceso y DI CHIO, Federio. 1990. *Analisi del film*. Milano: Bompiani.

CASTRO DE PAZ, José Luis, y CERDÁN, Josetxo. 2007. "Tra(d)iciones y traslaciones del ensayo fílmico en España". En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, editado por A. Weinrichter, 110-124). Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra.

CATALÀ, Josep María. 2014. *Estética del ensayo: la forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

CATALÀ, Josep María. 2017. *Viaje al centro de las imágenes: una introducción al pensamiento esférico*. Santander: Shangrila.

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

CRUZ-CARVAJAL, Isleny. 2019. "Tendencias ensayísticas en el audiovisual español contemporáneo". En *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*, editado por N. Mínguez, 75-89. Madrid: Gedisa.

-----. 2021. "Del ensayo literario al ensayo audiovisual: correspondencias y estrategias". *Arbor* 197 (801): a611. https://doi.org/10.3989/arbor.2021.801001

-----. 2022. "Ensayo, metalenguaje y narración en Mapa (León Siminiani, 2012)". *Tonos Digital* 42: 1-14. http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/2933

CUEVAS, Efrén. 2012. "El cine autobiográfico en España: Una panorámica". *Rilce* 28 (1): 106-125. https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/article/view/2990

-----. 2013. "Fronteras del yo en el documental español contemporáneo". En *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*, editado por N. Mínguez, 115-128. Madrid: Iberoamericana.

DIETERLE, William. dir. 1948. *Portrait of Jennie*. Película. Los Ángeles: Selznick International Pictures.

DE PEDRO, Gonzalo. 2013. "Autorretrato de otro yo". *Mapa, una película-canción de León Siminaini*. Cuaderno Crítico de documentación adicional, 7-8. Madrid: Ávalon.

ERICE, Víctor. dir. 2007. *La Morte Rouge*. Película. Vila-real: Nautilus Films.

GÓMEZ, Iván. 2015. "Mapa(s) sin territorio: un paseo por la autoficción de Elías León Siminiani". *Pasavento. Revista de estudios hispánicos* III (1): 109-122. https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/23498

-----. 2017. "Espejos audiovisuales. Autofiguraciones del yo en el cine". En *El autor a escena: Intermedialidad y autoficción*, editado por A. Casas, 13-38. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.

GÓMEZ-BARRANCO, Salvador. 2020. "Inclinaciones del yo: Aproximaciones desde el afecto y la vulnerabilidad a la literatura y el cine autobiográficos de la España en Crisis (2008–2019)". Tesis Doctoral. City University of New York. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3747/

GUERIN, José Luis. dir. 2007. *En la ciudad de Silvia*. Película. Barcelona: Eddie Saeta S.A, Château-Rouge Production.

-----. dir. 2010. *Guest*. Película. Madrid: Versus Entertainment, Roxbury Pictures.

LEJEUNE, Philippe. 1991. "El pacto autobiográfico". *Anthropos Suplementos. Las autobiografías y sus problemas teóricos* 29: 46-71.

LOZANO, Jorge, PEÑA-MARÍN, Cristina, y ABRIL, Gonzalo. 1986. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

MARTÍNEZ, Juan. 2014. "José Luis Guerin: Descubriendo otra sintaxis posible". *Barcelona Research Art Creation* 2 (2): 169–200. https://doi.org/10.4471/brac.2014.08

MÍNGUEZ, Norberto, ed. 2019. *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Madrid: Gedisa.

MÍNGUEZ, Norberto, y MANZANO, Cristina. 2020. "El ensayo en el audiovisual español contemporáneo: definición, producción y tendencias". *Communication & Society* 33 (3): 17-32. doi: 10.15581/003.33.3.17-32

MÍNGUEZ-ARRANZ, Norberto, y FERNÁNDEZ-HOYA, Alberto. 2022. "Variantes tipológicas del ensayo audiovisual español". *L'Atalante, Revista de estudios cinematográficos* 34: 211-226. https://n9.cl/hreqsf

MONTERRUBIO, Lourdes. 2019. "Dispositivos de enunciación del film-ensayo español contemporáneo: Evolución de la subjetividad ensayística y su pensamiento en acto". *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 16 (3): 335–361. doi: 10.1386/slac_00003_1

NEILL, Roy William. dir. 1944. *La Garra Escarlata* (*Sherlock Holmes and the Scarlet Claw*. Película. New York: Universal Pictures.

ORTIZ, Luz Marina. 2020. "Perlov-Guerin: Resonancias". *Quintana* 19: 223-240. doi: 10.15304/qui.19.6250

POYATO, Pedro. 2015. "El cineasta como *flâneur*: trazado y formalización de la imagen documental en *Guest*". *Ars Longa* 24: 241-25. https://ojs.uv.es/index.php/arslonga/article/view/11992/11299

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

RENOV, Michael. 2004. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

SIMINIANI, León. dir. 2009. *Límites, 1ª Persona*. Película. Madrid: Pantalla Partida Producciones (Samuel Martínez).

Title:
The Writing of the Self in Spanish Essay Film

Contacto:
isleny.cruz.carvajal@urjc.es