

# Ensayo sobre el ensayo audiovisual\*

*ESSAY ON THE AUDIOVISUAL ESSAY*

*ENSAIO SOBRE O ENSAIO AUDIOVISUAL*

**Verónica Cuello Blanco\*\***

Fecha de recepción: 12 DE ENERO DE 2011 | Fecha de aceptación: 22 DE MARZO DE 2011  
Encuentre este artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co>

## Resumen

Tanto la escritura como la lectura giran en torno a un texto. Pero este texto se constituye tanto en literatura como en cine. La posibilidad que les permite a la literatura y al cine construir un texto está en la cualidad de ambas como lenguaje, ya que cuentan con una serie de elementos que les permiten referirse y dar cuenta de sí mismas. Sin embargo, la escritura es un concepto que se constituye como un acto de pensamiento denotando un proceso lleno de atisbos, fisuras y ausencias que se convierten en rastros característicos de su existencia. Es un proceso que se establece en la forma –amorfa– del ensayo.

**Palabras clave:** ensayo, ensayo audiovisual, lenguaje, escritura.

**Palabras clave descriptores:** ensayos, escritura, lenguaje y lenguas.

\* Artículo de reflexión, resultado de la investigación adelantada para el proyecto de grado de la carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia.

\*\* Egresada de la carrera de Artes Visuales con énfasis Audiovisual de la Pontificia Universidad Javeriana.  
[verocuello\\_96@hotmail.com](mailto:verocuello_96@hotmail.com).

**Abstract**

Both writing and reading turn around a text, but this text is constituted as in literature as in cinema. The possibility that allows literature and cinema to construct a text is in the quality of both as language since they rely on a series of elements that allows them to realize about themselves. Now, writing is a concept that is constituted as an act of thought by itself, showing a process full of observations, fissures and absences that turn into characteristic traces of its existence. It is a process that is established in the -amorphous- form of the essay.

**Keywords:** Essay, Audiovisual Essay, Language, Writing.

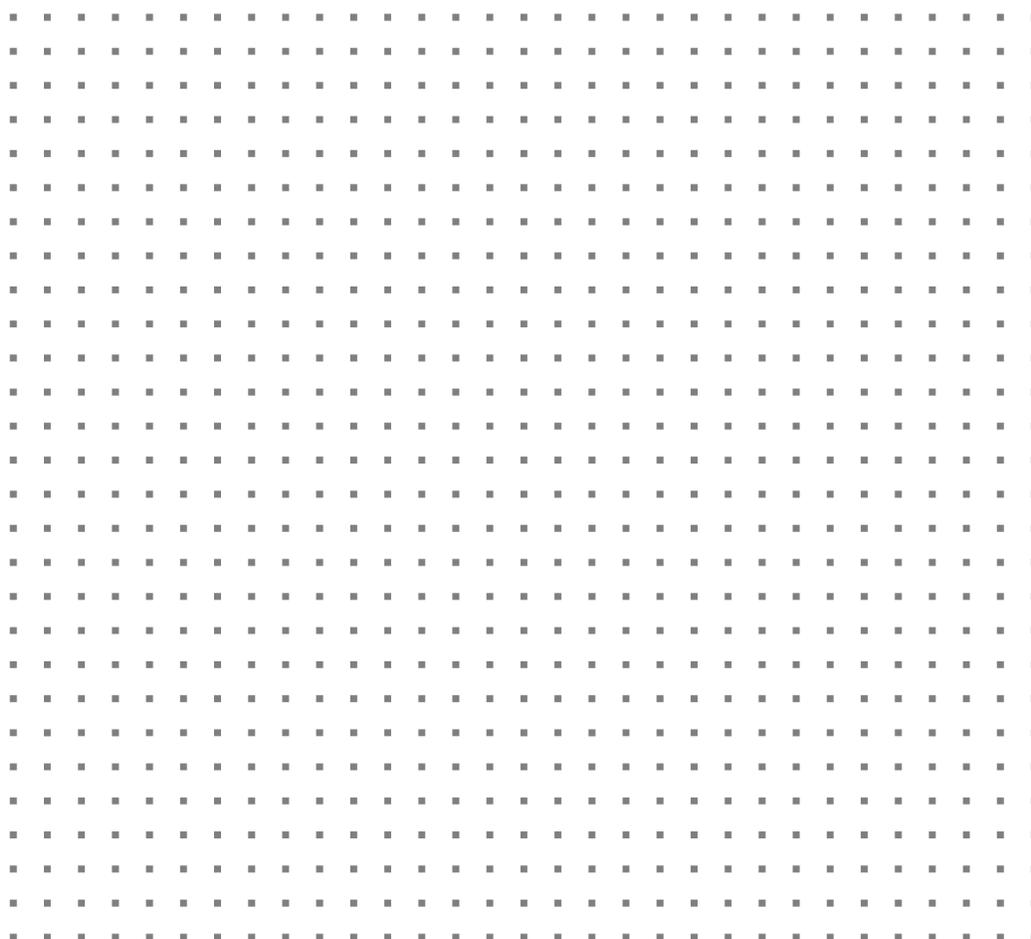
**Keywords** Essays, Writing, Language and Languages.

**Resumo**

A escritura como a leitura gira ao redor de um texto, sim, mas este texto é constituído tanto em literatura como cinema. A possibilidade que lhes permite construir um texto está desde então na qualidade de ambos como idioma eles têm uma série de elementos que os permitem se referir e dar conta deles. Agora, a escritura é um conceito que é constituído como um ato de pensamento que denota um processo por si só cheio com flashes, fissuras e ausências que você articula por meio de ancinhos. É um processo que –amorfa– do teste se acalma na forma.

**Palavras chave:** Ensaio, ensaio audiovisual, linguagem, escritura.

**Palavras chave descritor:** Ensaaios, escrita, linguagem e línguas.



## ESTO ES UN TEXTO

*Ese arte dotado de todas la posibilidades  
pero prisionero de todos los prejuicios.*

*Alexandre Astruc, "Nacimiento de una vanguardia:  
la camera-stylo"*

## INTRODUCCIÓN

Este texto nace a partir de la intención de hacer un *ensayo audiovisual* sobre el *ensayo audiovisual*. Junto al interés de experimentar con la imagen dentro de este medio –y para este propósito–, surge la necesidad de pensar en la palabra y en el lugar que ocupa en relación a la imagen. Esta inquietud se liga a un problema que va más allá de su uso dentro del medio en sí: el estudio del lenguaje cinematográfico, que constantemente se ha pensado sobre los conceptos del lenguaje verbal.

Ahora bien, intentar hacer un ensayo audiovisual se relaciona con un particular gusto por la escritura, término que, en teoría, no remite a más que a la palabra. Y así, aprovechándome de la palabra, pretendo referirme a la imagen como un fenómeno propio de la escritura.

Con este comienzo contradictorio, tal vez irónico, dejo fe de una sospecha que habrá de prevalecer a lo largo de este texto: la presencia del choque, de la confrontación como principio fundamental del género ensayístico.

## PALABRA E IMAGEN

Kent Jones cuenta en la publicación 12 de la revista *Rouge*:

Fue así –a través de la escritura– que un día comencé a pensar sobre el cine, y descubrí otra manera de prolongar su visión, de realizarlo. Fue en el verano de 1959, luego de haber visto *Los 400 golpes* en el Festival de Cine de San Sebastián. Al finalizar la proyección, salí a la calle conmovido. Y esa misma noche sentí la necesidad de poner en palabras las ideas y sentimientos que habían despertado en mí las imágenes de François Truffaut. Era la primera vez que algo así me había sucedido. Los años han pasado y, aunque he podido filmar algunas películas, yo continúo escribiendo ahora y entonces. (2008)

Al igual que en la experiencia que describe Jones, este proceso de análisis audiovisual se afianza, en principio, con la palabra. Al tener en cuenta que se pretende hacer una referencia al ensayo, pensé inicialmente el asunto desde lo literario. Desplegándose ahora a lo audiovisual, la relación entre palabra e imagen se hace cada vez más estrecha. Ya no se limita únicamente a dar cuenta de lo audiovisual como si fuese ajeno a ello, sino que se establece una relación dentro de un mismo ámbito.

Es importante, tener en cuenta una apreciación indudable pero muchas veces obviada: la palabra, al igual que la imagen, hace parte del denominado lenguaje cinematográfico, del lenguaje de cinco bandas, como habría de denominarlo Christian Metz (1973, p. 35).

En ese orden de ideas, la palabra, como parte de este *lenguaje*, puede referirse al audiovisual y dar cuenta del mismo porque pertenece a su medio. Así, si la palabra puede constituirse como imagen o junto a ella en el audiovisual, existe una mínima justificación frente a su uso dentro de otro tipo de textos, como este, para referirse al cine.

No resulta para nada descabellado abordar el tema de la imagen por medio de la palabra. Se ha hecho siempre a partir de la crítica, de reseñas, hasta de ensayos sobre obras cinematográficas, entre otras tantas manifestaciones. Pero, luego de contemplar estas formas, la sospecha sobre el estudio del cine reincide en un mismo argumento: aunque imagen y palabra puedan funcionar dentro del audiovisual como conjunto, se sigue evidenciando un malestar frente a la brecha que parece separar este tipo de prácticas con la obra en sí. Por supuesto, este texto no resulta ajeno al problema.

Si es cierto que lo más cercano a mi propósito sería hacer un ensayo, por ahora escrito con la palabra, sobre el ensayo audiovisual, el objetivo final es explicar cómo se genera la producción de palabra e imagen dentro de un proceso similar. Dicho proceso no pone a ninguna por encima de la otra, las concibe a ambas.

## PALABRA SOBRE LA IMAGEN

Cine como semiología de la realidad, semiótica, lengua, lenguaje, gramática, texto, discurso, escritura –contraescritura, narración, enunciación, relato, sintagma, signo, puntuación, frase, palabra, de poesía o de prosa–. Cine como algo más (o menos) que sí mismo (Stam, 1992).

Desde los tempranos estudios sobre teoría del cine, surge el concepto de lenguaje cinematográfico. Como tal, la tarea de determinar las características que constituyen dicho lenguaje no se hizo esperar. Sin embargo, estos estudios cayeron, más de una vez, en explicar la imagen a través de la función de la palabra, identificándose a partir de una serie de conceptos propios del lenguaje verbal. Ha sucedido, por ejemplo, con los conceptos sobre el signo y lenguaje en C. S. Peirce y Ferdinand de Saussure que han sido usados constantemente para fundamentar los planteamientos del lenguaje cinematográfico (Stam, 2002, p. 125). Y caer en ese ejercicio es algo tanto extraño como fascinante. Es un mal necesario.

Pensar el cine a partir de la palabra, bien dentro de la crítica –por ejemplo– o para explicar su articulación, no se constituye en más que un “[...] prejuicio literalista. [...] [Se tiende a] Remitir los lenguajes específicos a la palabra, pero el cine no es un lenguaje específico” (Sarlo y otros, 2003, p. 79). El carácter no específico del cine es algo que Metz acertadamente explica cuando menciona que el lenguaje cinematográfico se apoya en imágenes, signos escritos, voces, música y ruidos. Por lo tanto, remitir imágenes, música y sonidos únicamente a la palabra parece delimitar su valor.

Aunque acertada la postura de Metz, y sin la intención de abordar el cine bajo la especificidad de la palabra, me remito ahora a la escritura.

### PRIMERA JUSTIFICACIÓN

Si la palabra, en su función específica, ya está más que consolidada por medio de la literatura, el camino de la imagen audiovisual es consolidarse sobre su cualidad no específica. Ese es el deseo que plasmó Alexandre Astruc en el artículo “Nacimiento de una vanguardia: la camera-stylo”:

Cualquier pensamiento, al igual que cualquier sentimiento, es una relación entre un ser humano y otro ser humano, o determinados objetos que forman parte de su universo. Al explicitar estas relaciones, y trazar su huella tangible, el cine puede convertirse realmente en el lugar de expresión de un pensamiento. Desde hoy es posible dar al cine unas obras equivalentes por su profundidad y su significación a las novelas de Faulkner, a las de Malraux, a los ensayos de Sartre o de Camus. (1948, p. 223)

Mientras el cine cuente con los elementos para establecer estas relaciones, puede constituirse como un lenguaje que, como el literario, puede dar cuenta del mundo y de sí mismo con sus propias herramientas.

Entonces, con el fin de evitar superficiales contradicciones, no busco usar palabras para describir imágenes o para crear un manual maniqueísta de creación audiovisual. Busco usar este texto en función de la escritura como práctica o quehacer que da cuenta tanto de lo literario y lo audiovisual. Escritura como un fenómeno que organiza –o se organiza– por medio de palabras e imágenes.

Jean-Luc Godard menciona: “Es evidente que las películas son capaces de pensar de mejor manera que la escritura o la filosofía, pero esto fue rápidamente olvidado” (Sarlo y otros, 2003, p. 16). Esa evidencia puede ser tan visible como imperceptible. Es relativo aquello del “pensar mejor”. Sin embargo, el cine tiene también una capacidad para ser crítico, teórico, valioso, pensante y filosófico. Además, por otra parte, escribir y leer no es solo un ejercicio de libros. Y para hacer cine se requiere algo más que el instrumento. Para llegar a su realización hay más de un camino.

El término *escritura* se convierte en un problema cuando se traduce en las prácticas que normalmente se refieren a tomar un computador para transcribir las ideas pensadas o habladas. En ese sentido, la única relación que se establecería con el medio cinematográfico sería en correspondencia con la creación de un guión y, si acaso, con la subtitulación de las películas extranjeras y los créditos. Lo mismo sucedería con el fragmento anteriormente citado de Godard: lo escrito, en ese sentido, se referiría tan solo a lo plasmado en un papel.

## SOBRE LA ESCRITURA

Para empezar, es necesario reevaluar ciertos aspectos sobre la escritura tradicional. Primero, su manifestación trasciende el aspecto de transcripción; no se limita a representar la palabra hablada. Segundo, no es un término que esté únicamente en estrecha relación con el concepto de la palabra.

Históricamente, se ha planteado que el desarrollo del habla y de la escritura constituye la noción de lenguaje. Se asume que el habla se encuentra más cercana a la verdad del logos (término griego de habla, pensamiento, ley y razón). El término *logocentrismo* –al cual se refiere Jacques Derrida en *De la gramatología* (1971)– asume que el habla, como aspecto central del lenguaje, se remite al pensamiento, planteando que la escritura es derivada del habla, cumpliendo una función servil. El término logocentrismo, entonces, enaltece la noción de habla sobre escritura en relación al lenguaje y al pensamiento.

Derrida explica: “En la ortografía ningún grafema corresponde a los acentos de la pronunciación, y, recíprocamente, en la pronunciación ningún fonema corresponde al espaciado entre las palabras” (1971, p. 77). Para referirse al respecto, Derrida se remite, por ejemplo, al término francés *différance*. Este, significando tanto diferencia como diferir, no es distinguible oralmente. Lo es por medio de la escritura cuando la letra a es reemplazada por la letra e. Este es el caso de varias palabras. La consistente relación establecida entre habla y escritura tambalea al encontrar este tipo de fisuras; fisuras que no solo se manifiestan a nivel de la fonación de la palabra, sino en la relación entre ellas. De esta manera, se comienzan a revelar aspectos que hacen inconsistente el concepto sobre la mera representación que cumple la escritura frente a la palabra.

Desechando lentamente la función del todo representativa de la palabra escrita, los aspectos que trascienden la producción del habla y la escritura también varían. Si antes se asumía que la existencia de una presencia (el sujeto, quien habla) venía a restaurarse con la escritura (cuando este sujeto se encuentra ausente), ahora se da a conocer que existen aspectos de ausencia aún en la presencia del hablante y aspectos no representados en la escritura que lo reemplaza. Entonces, es a partir de estos espacios “ausentes” que el término *différance* retorna y se constituye en la restauración de la virtud de la escritura. En la conferencia sobre la diferencia pronunciada por Derrida, explica:

La *différance* es lo que hace, que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado “presente,” que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca [marque] del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca [marque] de su relación con el elemento futuro. [...] Es preciso que le separe un intervalo de lo que no es él para que sea él mismo. (1968)

De esta manera, Derrida adopta un nuevo término para denotar el aspecto de *diferencia* que constituye la escritura como un fenómeno, “una especie de escritura *avant la lettre* una archi-escritura sin origen presente, sin arkhe” (1968). Así, la escritura se ejecuta

como un proceso que se encuentra en un movimiento continuo y latente: “No siendo la marca [tracce] una presencia, sino un simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza, se repite, no tiene propiamente lugar, el borrarse pertenece a su estructura” (1968). La escritura viene a concebirse como un proceder que, restaurándose en los desplazamientos, en las ausencias, no puede pensarse únicamente como la acción de escribir que da forma a una serie de palabras puestas en un papel.

### I. LA SOSPECHA DE LA ESCRITURA

La palabra *phármakon* –usada también por Derrida (1975)–, por ejemplo, significa tanto remedio como veneno. Así, como la palabra *différance*, se vuelve completamente sospechosa. *Différance*, paradójicamente, al menos se redime en la escritura, pero *phármakon* escapa de esa escritura –no hay grafemas que le distinguan en sus sentidos– y del habla poniendo en duda la misma solidez del pensamiento, lo concreto de los conceptos.

Al dudar de la función de la escritura, el sistema logocentrista comienza a revelar inconsistencias. Esta “nueva” duda no se sitúa dentro de una perspectiva platónica que aún sostiene la virtud del habla y el pensamiento. Para Platón (1973), la escritura no solo no consolida la firmeza y claridad del discurso, como lo haría el habla, sino que genera olvido y no cultiva la memoria. Para Derrida, hablar “da miedo porque, sin decir nunca bastante, se dice también siempre demasiado.” (1989, p. 18). Para Heidegger, citado por Derrida:

El olvido del ser forma parte de la esencia misma del ser, velado por él. El olvido pertenece tan esencialmente al destino del ser que la aurora de este destino comienza precisamente en tanto que desvelamiento del *presente* en su presencia. Esto quiere decir: la historia del ser comienza por el olvido del ser en que el ser retiene su esencia, la diferencia con lo ente. La diferencia falta. Permanece olvidada. (1968)

Partiendo del aspecto mencionado por Heidegger, el olvido, en función de la ausencia, se constituye como rastro tanto en la escritura como en el habla y el pensamiento. Luego de los aspectos enunciados anteriormente sobre las “rupturas” entre habla y escritura, se generan atisbos sobre la coincidencia habla/pensamiento precisamente porque la única facultad de este último no es la memoria e, incluso, la ausencia adopta en él diferentes formas.

Ignacio Mendiola habla en *Sociología sobre la mentira* (2000) sobre cómo la “verdad” de nuestra historia se constituye sobre una red, una arquitectura de mentiras. El pensamiento se construye también sobre mentiras, omisiones y recuerdos basados únicamente en rastros de alguna fotografía o anécdota. Y sabiéndolo, si confiáramos en que los procesos de reflexión y pensamiento están siempre encaminados hacia la búsqueda de verdad, no sería necesario dominar el arte de la elocuencia o de un saber expresarse y escribir bien. Siempre se puede escribir, decir más o justificarse ante el olvido,

pero ocultarlo y enfrentarlo a un concepto de verdad omite aspectos reales sobre el funcionamiento del pensamiento, el habla y la escritura.

Como menciona Roland Barthes en *S/Z*:

El olvido de los sentidos no es cosa de excusas, un desgraciado error de ejecución: es un valor afirmativo, una manera de afirmar la irresponsabilidad del texto, el pluralismo de los sistemas (si cerrase la lista, reconstituiría fatalmente un sentido singular, teológico). (1980, p. 8)

El texto restablece el valor afirmativo del olvido y las ausencias como un asunto que se instituye en el pensamiento mismo precisamente porque en esa facultad que tiene de concretar, que le permite editar, borrar, reescribir y tachar, entre otras tantas operaciones, se dejan de lado elementos que han de permanecer en el rastro u ocultos tras las ideas. Las palabras e imágenes desechadas y relegadas al olvido yacen en un limbo con la esperanza de que vuelvan a salir a flote en el movimiento del texto. Ciertamente, este movimiento se genera también en relación al lector. En la esencia de la escritura está funcionar y jugar de acuerdo a una serie de ausencias.

Así, y de acuerdo a *La farmacia de Platón* de Derrida (1975), la escritura, como el *phármakon*, puede constituirse entonces dentro de dos aspectos adversos: tanto elogiar la memoria como el olvido. Tanto el leer y recordar, como la necesidad de leer porque se olvida –o el leer para olvidar(se)– muestran las diferentes posiciones en las que se sitúa el olvido y la memoria.

El pensamiento sostiene una relación muy cercana con la escritura. Los atisbos que surgen a la luz suceden más a nivel de pensamiento que en la práctica de la escritura en sí y aquellas palabras que logran tomar su espacio se constituyen sobre el rastro de otras:

En cada una de las imágenes están permanentemente presentes todas las imágenes que podrían haber sido y tuvieron que ser suprimidas. [...] un proceso de selección que necesariamente debe suprimir la mayor parte de los “signos” disponibles para conservar unos pocos. [...] En pocos cineastas como en Godard –se hace evidente y frontal una operación que en el lenguaje hegemónico del cine está completamente obliterada, como si no hubiera habido selección alguna. (Sarlo y otros, 2003, pp. 87-88)

La sospecha de la palabra escrita, hablada o pensada, al igual que la imagen, existe también por aquello que *pudo haber sido*. Por una impureza que se constituye en trazos y rastros. Según Platón, ese es el inconveniente de la palabra, que se parezca tanto a la pintura. Eso es lo que la hace sospechosa en términos de escritura. Pero hay que sospechar del pensamiento mismo. La “imperfección” de la escritura, como lo sugeriría Saussure (1945, p. 75), tal vez no se da por referirse impuramente al habla y al pensamiento, sino por delatar su propia impureza.

Así, la escritura como fenómeno *avant la lettre* (Derrida, 1971), como delator ambiguo, revela al pensamiento como escritura misma. El pensamiento va siendo cortado y restaurado constantemente. La palabra corriente y la imagen planeada reivindican e intentan unificar estas acciones. Aunque se haya obligado a la escritura a esconder es-

tas fracturas, para luego culparla de impura, no ha sido más que fiel al mostrar en sus ausencias y espacios las rupturas originarias del pensamiento.

El ser humano se escribe a diario por medio de sus pensamientos. En su diario existir, se descubre más como un *écrivain* –que usa la escritura, el lenguaje como medio– que como un *écrivain* –la usa como fin– (Barthes, 1983, pp. 177-185), aún sin su plena conciencia al respecto. Al escribir, se produce pensamiento dotado de una impureza fascinante.

*Mis palabras me sorprenden a mí mismo y  
me enseñan mi pensamiento.*

Merleau-Ponty, Origen de la verdad

\* \* \*

Desde hace un tiempo, aquí y allá, por un gesto y según motivos profundamente necesarios, cuya degradación sería más fácil denunciar que descubrir su origen, se decía “lenguaje” en lugar de acción, movimiento, pensamiento, conciencia, inconsciente, experiencia, afectividad, etcétera. Se tiende ahora a decir “escritura” en lugar de todo esto y de otra cosa; se designa así no sólo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible; además y más allá de la faz significante, también la faz significada como tal; y a partir de esto, todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también “escritura” pictórica, musical, escultórica, etc. (Derrida, 1971, p. 14)

\* \* \*

//

Derrida, al exergo de *De la gramatología*, cita a J. J. Rousseau con lo siguiente:

Estas tres maneras de escribir responden exactamente a los tres diversos estados bajo los cuales se puede considerar a los hombres agrupados en nación. La pintura de los objetos es propia de los pueblos salvajes; los signos de las palabras y de las posiciones, de los pueblos bárbaros, y el alfabeto, de los pueblos civilizados. (1971, p. 7)

Si la escritura tradicional no se establece como una forma literal de representación, la palabra, pensada como imagen, retorna al contexto de la pintura. Esta –también como fenómeno de escritura en cuanto busca traducir, trasladar un pensamiento, sentido o noción de la realidad– se presenta impura. Esto es lo que Rousseau denominaría como salvaje –cosa que, ahora, parece referirse a toda escritura–.

Pero ese salvajismo adquiere un nuevo carácter. Es un salvajismo que consiste más en lo que esconde que en aquello que representa. La huella existente en la escritura, aquel rastro del pensamiento, existe como una ausencia dentro de la imagen.

La existencia de ese rastro en la imagen puede analizarse en relación a la fotografía. Refiriéndose a esta, Phillippe Dubois, en *El acto fotográfico*, explica:

El punto de partida es pues la naturaleza técnica del procedimiento fotográfico, el principio elemental de la huella luminosa regida por las leyes de la física y de la química. En primer lugar, la huella, la marca, el depósito. En términos tipológicos, eso significa que la fotografía está emparentada con esa categoría de "signos" entre los que se encuentra también el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicio de una presencia), la cicatriz (marca de una herida), la ruina (vestigio de lo que ha estado ahí), el síntoma (de una enfermedad), la huella de un paso, etc. Todos estos signos tienen en común "el hecho de ser realmente afectado por su objeto", de mantener con él "una relación de conexión física". En este sentido, se diferencia radicalmente de los iconos (que se definen solo por una relación de semejanza) y de los símbolos (que, como las palabras de la lengua, definen su objeto por una convención general). (1986, p. 48)

Retomemos por un momento el asunto de la palabra. Según menciona Dubois, se constituye como símbolo. Sin embargo, la palabra, apartada de su única concepción representativa, se presentaría, al igual que la imagen, como un *índex* o *índice* (Peirce, 1974, p. 45) en cuanto a su manifestación como huella. En este sentido, la palabra podría constituirse también como imagen. Pero antes de asumir esta afirmación, es necesario ver qué sucede con la noción de palabra como signo.

Para Derrida, la verdadera manifestación del signo se construye sobre el rastro. En la introducción de *El fin del libro y el comienzo de la escritura* (1971, p.11), hay una referencia sobre la destrucción del concepto de signo y toda su lógica. Esta destrucción del signo, de la palabra, se establece en la medida en la que cada concepto se modifica en relación a las transformaciones que surgen en cuanto a las ausencias y *diferencias* que existen entre ellas y lo que significan. La presencia ofrece marcas, trazos que se conjugan con otras regenerando significados y, así, la destrucción del signo, y su nuevo significado, consiste en restarle fuerza a este concepto, provocado únicamente por el peso de su presencia; presencia como palabra.

Esto, relacionado con su clasificación dentro de los signos, desvincula a la palabra de su representación *simbólica* y la traduce, como imagen a un nivel *indicial* (Peirce, 1974, p.45). Si la palabra como presencia genera un rastro que se rehabilita en la diferencia, ya no participa como semejanza ni como convención, lo hace precisamente como huella o, mejor dicho, hace que tanto la semejanza como la convención participen de ella.

Al trascender la palabra de su original noción de signo, puede ser pensada como imagen. Cuando Rousseau establece la noción de progreso sobre la escritura, de la pictórica a la alfabética, se establece una relación entre imagen, palabra y objeto. La imagen y la palabra como fenómeno de la escritura se codifican de diferente manera. La representación del objeto en la imagen directa (pintar, dibujar el objeto) y en la palabra conceptual (signo arbitrario frente al objeto, como lo expresaría Saussure, 1945, p. 130),

construye diferentes aspectos del rastro. Luego de determinar el movimiento que se da con la palabra, queda ver lo que sucedería con la imagen. La transición de esta última se da al ser pensada como fenómeno de escritura. Así debe reconocérsele por ser representación de la huella y por el rastro que deja. Es necesario hablar entonces de un tipo de signo indicial más que icónico por referirse a la escritura, en relación a una construcción de sentido y a una interacción entre varios de estos signos.

La transición que me interesaría determinar entre la imagen pictórica de la escritura inicial (no bajo esa denominación de "primitiva") y la constitución de la palabra como imagen se genera, entonces, a partir de un aspecto temporal. Determinar la palabra y otorgarle sentido a partir del concepto de huella equivale a decir que su comienzo en la representación pictórica es un rastro que se reivindica, que revive, que como imagen se despierta en la violencia y en un salvajismo propio de la confluencia de rastros, como característica propia de la acción de escribir y de la acción de pensar, ciertamente, no como lo expresó Rousseau.

*Las imágenes y la letra impresa eran más reales que las cosas.*

J. L. Borges, "Utopía de un hombre que está cansado"

## SOBRE EL ENSAYO

Para dar inicio a este fragmento, valdría referirse al texto completo de *El ensayo como forma* de Theodoro Adorno (1962). Es un acercamiento al ensayo supremamente valioso, bajo una perspectiva que aborda esta experiencia desde su misma organicidad. Adorno enaltece las libertades del género y exalta la perspectiva de Michel de Montaigne, a quien se le atribuiría la creación del ensayo como género literario.

La escritura, como un fenómeno lleno de atisbos y rastros, encuentra su perfecto resultado en la forma del ensayo. Una forma, como lo diría Adorno, metódicamente asistemática. Como lo sugerirían Alain Bergala y Antonio Weinrichter (2007, p. 27), una forma que responde a su propia forma. Cada texto se desarrolla independientemente a los demás, aún su pertenencia a un mismo género. Esta no es del todo una contradicción. El género ensayístico, bajo esta mirada, ofrece esa libertad: la oportunidad de ejecutarse como parte de una expresión individual que, cambiante y contradictoria, se plasma en el texto. La contradicción, la ironía, el comentario y la contraposición son el pensamiento mismo: el ensayo por su parte resulta fragmentario y accidental:

El ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando tapanlas. La armonía del orden lógico engaña acerca del ser antagonístico de aquello a que se ha impuesto ese orden. La discontinuidad es esencial al ensayo, su cosa es siempre un conflicto detenido. (Adorno, 1962, p. 27).

Esta discontinuidad, contenida en la realidad, en el pensamiento, en la misma escritura con los espacios en blanco, yace en el género.

La relación entre la esencia del ensayo y de la escritura –según lo abordado–, se caracteriza también por la *impureza*. Se constituye como parte del proceso de pensamiento, inacabado, que se encuentra entretejiéndose constantemente. El ensayo se instituye como la forma que muestra cómo se consolidan los procesos de escritura: a partir de borraduras y relaciones entre sus conjuntos que desembocan en un estilo propio para cada texto. Pero tal vez, en lo que más responde el ensayo a la escritura como proceso y en su forma escrita es en la explicitación de ese movimiento que permite reivindicar y retornar a lo ya existente, a lo ya pasado una vez.

Un ensayo se entreteje dentro de estructuras, pero este movimiento no exige un proceso con un fin acabado. Así, el ensayo parece ser la evidencia de la vida misma. No porque se refiera explícitamente a ella, porque la narre, sino porque delata su mecanismo interrumpido. Adorno usa el siguiente ejemplo en su texto:

El modo como el ensayo se apropia los conceptos puede compararse del modo más oportuno con el comportamiento de una persona que, encontrándose en país extranjero, se ve obligada a hablar la lengua de éste, en vez de ir componiendo mediante acumulación de elementos, de muñones, según quiere la pedagogía académica. Esa persona leerá sin diccionario. Cuando haya visto treinta veces la misma palabra en contextos siempre cambiantes, se habrá asegurado su sentido mejor que si hubiera encontrado tras búsqueda en el diccionario todas esas significaciones recogidas, las cuales son en su mayor parte demasiado estrechas, en comparación con los cambios en el contexto y demasiado vagas en comparación con los inconfundibles matices que el contexto funda en cada caso. Y del mismo modo que ese modo de aprendizaje está expuesto al error, así también lo está el ensayo como forma; el ensayo tiene que pagar su afinidad con la abierta experiencia espiritual al precio de la falta de seguridad temida como la muerte por la norma del pensamiento establecido. El ensayo no se limita a prescindir de la certeza libre de duda, sino que, además, denuncia su ideal. (1962, pp. 23-24)

La experiencia intimista a la que se enfrenta el extranjero es la misma que sufre el ensayista en su oficio. La vulnerabilidad al error que expresa Adorno es la misma que, en la escritura, se transforma en huella. El asunto con el error es que, buscando ser evitado como parte de un aspecto cultural, parece permitírsele ser puesto en evidencia bajo la forma del ensayo. Por otro lado, a esta tradicional moral de negación al error se le puede dar otra expresión, al igual que el robo.

El viajero, como el ensayista, se apropia, roba de una lengua que no le corresponde, de un camino que han andado otros para construir su propio sentido. En esta medida, si robar es un error, algo vergonzoso en otro sentido, en el ensayo como en el arte se convierte en el accidente que le otorga vida, como una usurpación. Es, de nuevo, irónicamente un viaje de reconocimiento personal que nunca niega la influencia ni los pasos robados a otros.

Pero el ensayo no solo roba, o se regocija en el error. También, inventa y se crea sobre lo que se conoce. Como lo sugeriría, Alain Bergala, "un verdadero ensayo inventa no solo su forma y su tema sino, aún más fuerte, su referente: a diferencia del documental que filma y organiza el mundo, el ensayo lo constituye" (Weinrichter, 2007, p. 27).

Esta restauración parece otorgar un carácter especial a la escritura y a su forma en el ensayo. Aunque, por ejemplo, Derrida nunca pretendió rebajar el habla o hacer la inversión para poner a la escritura por encima de ella, el ensayo parece acercar más la escritura al pensamiento que el habla. Mejor que hablar sin pensar o pensar en exceso antes de hablar es escribir, porque al escribir se produce pensamiento, un pensamiento que en medio de sus contradicciones es lo que es. El habla en medio de la retórica y su pretensión de verdad es siempre envolvente: "El ensayo querría salvar al pensamiento de su arbitrariedad reasumiéndolo reflexivamente en el propio proceder, en vez de enmascarar aquella arbitrariedad disfrazándola de inmediatez" (Adorno, 1962, p. 30).

Sin embargo, ¿qué es entonces del habla en el ensayo audiovisual? Nada más lejano que su uso en función de una verdad determinada, precisamente porque se ejecuta como el fenómeno de la escritura que no pretende esconderse tras la inmediatez de un discurso definitivo; evita el maquillaje como producto mismo del pensamiento. Lo que pretende esa voz en el ensayo no puede estar más lejos de querer convencer. Plantea puntos de vista, intenciones íntimas que se ofrecen como el resultado de una reflexión personal, frente al mundo. Es como dejar botados los sentimientos para que el espectador, el lector, los acoja a su acomodo. Y nada más contradictorio que los sentimientos. El deseo del ensayo es conmover, aunque en principio se constituya como una introspección personal. Pero esto sí no resulta contradictorio. Es cierto que lo que puede entender un espectador acá o al otro lado del mundo son los sentimientos más sencillos, aquellos que obtienen luego un sentido de identificación universal. Eso puede partir de la reflexión sobre la luz, sobre la ausencia, sobre el lenguaje.

Pasa con la palabra hablada que, en su inmediatez, como producto directo del interrumpido pensamiento, adquiere un nuevo matiz, casi musical en el ritmo y la entonación conjugándose con la imagen. No explicándola, pero sí complementándola, disecionándola o chocándola.

## PALABRA E IMAGEN II

*La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una autentica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica.*

Alexandre Astruc, "Nacimiento de una vanguardia: camera- stylo"

El proceso de la escritura es llevado a cabo como un aspecto del pensamiento. La imagen es, al igual que la palabra, un tatuaje de ese proceso, una impresión robada del

tiempo. El instrumento, llámese lápiz, pluma, cámara o *camera-stylo* (Astruc, 1948), da cuenta de esta escritura, es cómplice y delata su mecanismo.

Escribir, ya sea para incurrir en palabras o imágenes, es un ejercicio de reflexión que cumple el cometido de Astruc. La cámara es una extensión del pensamiento y se presta para capturar la escritura. Escribir, entonces, es el nombre que recibe la acción de reflexionar sobre las ideas. Con la cámara se escribe el mundo, con la pluma también. Con ambas se hace ensayo, poesía, pensamiento y cine. Como ya lo habría sugerido Godard, “escribir era ya hacer cine porque, entre escribir y filmar, hay una diferencia cuantitativa, pero no cualitativa” (1962).

Eventualmente, la cámara como herramienta debe prestarse como medio para imprimir ese rastro. Pasa entonces que la imagen toma el lugar del rastro que la palabra ocupa en el texto escrito. De nuevo, como lo mencionaría Godard en sus *Histoire(s) du cinema*, “más que un pensamiento que forma, es una forma que piensa” (1998). La palabra y la imagen se producen como una materia pensante ya que dan cuenta del proceso original, es la escritura en sí. Es, tal vez, como si se pudiese ver lo que sucede en el cerebro al abstraer las impresiones del mundo. Capturar con la cámara, cortar, pegar, editar, transforma la impureza del pensamiento con un propósito. En el caso del ensayo, explicitar su naturaleza. Así se replantea la forma del quehacer cinematográfico. En el artículo publicado en la revista *Rouge*, Kent Jones dice:

Los realizadores que construyen sus películas alrededor de la capacidad del cine para grabar la existencia, al contrario de aquellos que continúan fabricando nuevas intrigas, poseen una verdad moral más elevada. Están concentrados no solo en los dramas de las aventuras humanas, sino en los misterios de la luz, del aire, la tierra, el cielo, el tiempo y el espacio que los contiene. (2008)

Tener una cámara que cumple su trabajo como pluma, implica aprovecharse de los acontecimientos más banales y efímeros, aquellos de los que la puesta en escena del drama humano tiende a prescindir. Así como la escritura –con palabras– no puede escapar de los espacios en blanco, de estas “fracturas”; la escritura –con imágenes– se concibe también a partir de las fisuras.

El ensayista como viajero se aprovecha de lo más trivial, dota sus expresiones de sentido y las hace parte de su curiosidad. Como las palabras, que en un diccionario resultan completamente frías y estáticas, pero al conjugarlas entre sí y otorgarles un contexto, se reivindican como parte de una reflexión hacia el mundo o hacia el saltar de una pulga. Toma las ruinas, se apropia de la huellas, se aprovecha de la falta de reglas, produce crítica, establece pensamientos y reinventa sobre los parámetros ya establecidos del lenguaje.

Gilles Deleuze menciona en *Diferencia y repetición* que “las condiciones de una verdadera crítica y de una verdadera creación son las mismas: La destrucción de una Imagen de pensamiento que se presupone a sí misma y el génesis del acto de pensar en el pensamiento mismo” (2002, p. 215). Aquella imagen a la que se refiere resulta oportuna. Es una imagen moral que da cuenta de un concepto de verdad al que se atiene el pensa-

miento. Esa destrucción de la imagen moral implica el replanteamiento de la imagen y la palabra. Se reivindica el aspecto interrumpido del pensamiento como el carácter que permite la crítica y la creación. Es el pensamiento del ensayista que indaga y violenta la imagen en todo sentido.

*En el escritor el pensamiento no dirige  
el lenguaje desde afuera: el escritor es  
él mismo como un nuevo idioma que se  
construye.*

Jacques Derrida, *Escritura y diferencia*

## SEGUNDA JUSTIFICACIÓN

*Sarah, Sarah, ¿con que comienza el mundo?  
¿Con la palabra? ¿Con la mirada?*

Edmond Jabes, *El libro de las preguntas*

A este punto, la relación que se establece entre palabra e imagen, y de la que me he aprovechado para explicar a ambas como parte del un fenómeno de escritura, converge en un mismo lugar: el cine. Porque la palabra se constituye también como imagen. La palabra, tanto leída como hablada, se relaciona estrechamente con la mirada. Y es porque en el cine, aun cuando tan solo se oye un narrador, se crean imágenes que se contraponen a las que se presentan. La escritura es la más fiel productora de imágenes y en ese mismo lugar está la palabra.

Una de las celebres ponencias de Godard, entonces, puede justificarse a partir de este movimiento: "Me considero un ensayista, es decir, hago ensayos en forma de novelas o novelas en forma de ensayos: sólo que, en vez de escribirlos, los filmo" (Godard, 1962). De nuevo, escritura. Vale la pena intentar responder las preguntas que Nicole Brenez se hace al respecto: "¿Puede una imagen ser un argumento? ¿Puede una imagen explicar, criticar, argumentar, demostrar, concluir y comentar?" (Weinrichter, 2007, p. 29).

## VIDEO

*El tiempo de la acción ha pasado, comienza el  
de la reflexión.*

Jean-Luc Godard, *Le Petit Soldat*

Es necesario hablar de video. Sea cámara o pluma lo que se use, es importante, para el ensayo, la inmediatez que ofrezca la herramienta. Ha de ser supremamente liviana y conceder cierta libertad en su manejo. Para ello, la cámara de video resulta apropiada, pero no se concibe su uso como la única razón.

La palabra video, que proviene del latín *videre*, significa ver. *Yo veo*. Video, pues, como extensión de la mirada y del pensamiento mismo:

La cámara de cine filma pero el video se ejecuta. El video hace del cine una labor introspectiva o solitaria, lo convierte en una actividad de escritorio o de caballete, indiferente por completo al espectáculo. El cineasta se convierte en un coleccionista, en un hechicero y en un pensador; pero, ante todo, recupera su oficio olvidado de artesano. [...] Godard afirma que ver es la condición de pensar, pero también, que el video es el instrumento de esa reflexión. O, dicho de otro modo, que el video es el pensamiento del cine. (Sarlo y otros, 2003, p. 20)

Tal vez, cuando Nietzsche decía que hay que bailar con las ideas, los pensamientos y la misma pluma para aprender a escribir (2002, p. 107), o cuando Astruc hablaba de escribir con la cámara como con una pluma, el surgimiento de la cámara de video resultó propicio para desarrollar estos intereses en el cine. Es cierto, el video llegó a convertirse en el pensamiento del cine, por supuesto, por su portabilidad y funcionamiento como prolongación.

Philippe Dubois menciona en el libro *Video, cine, Godard* cómo “cuando se introducen la imagen y el pensamiento en directo, se está realmente en el guión; sucede antes de filme (la concepción), durante las tomas, o en la etapa de montaje –aún cuando el film se ha terminado–” (2001, p. 122). El video, como herramienta y actividad de escritorio, es el nuevo “juguete” de reflexión e introspección. De esta manera, mientras se captura, se habla, se observa, se produce escritura; una escritura ya instituida como un fenómeno propio de pensamiento, *avant la lettre*. Por medio del video, se ejecuta una práctica visceral y pensante que se genera antes de la palabra escrita; esa que, al momento de llegar a la palabra, ya ha transformado todo en imagen, incluso la palabra misma.

Cuando Godard habla de un *cogito ergo video* (Godard, 1989), o cuando Astruc menciona que Descartes, de haber pertenecido a nuestra época, habría hecho sus *Meditaciones* en cine, es claro que el pensamiento –valga la redundancia– se piensa y toma su lugar en la imagen, a través del video. El deseo de la mirada como parte del pensamiento propone al video como un nuevo espacio teórico de reflexión.

Edward Small, en el libro *Direct theory* (1994), busca desarrollar en una de sus tesis cómo la reflexividad del video permite al género mayor –cinematográfico– funcionar como un tipo de teoría, como un manifiesto. Del griego, la palabra teoría se relaciona con *observer*. Video y teoría, ver y observar, en su estrecha relación, abren paso a una tentativa afirmativa sobre la hipótesis de Small. Por su cualidad, el video ofrece en sí la posibilidad de establecerse como teoría misma. El video, entonces, como el *pensamiento del cine* puede constituirse como explicación, crítica, argumento, demostración, conclusión y comentario. De acuerdo a Dubois, el video se presenta como:

[...] la única posibilidad para “combatir con las mismas armas” esto es, para responder “en imágenes y sonidos” al bloque de preguntas, que se dirigen al por qué no sabemos más cómo comunicar, hablar, ver y pensar, y cómo se pueda tratar todavía de hablar y crear con imágenes y sonidos. Es el mismo instrumento electrónico el que permite a Godard formular este doble problema y avanzar algunas hipótesis. [...] Estas son viejas y nuevas experimentaciones: lo viejo que viene del periodo político y sirve para

descomponer, deconstruir y analizar críticamente ciertos mecanismos (el video usado como escalpelo o sea como instrumento de descomposición) y lo nuevo que se abre al futuro, que desea intensamente inventar nuevas formas de escritura, de operar en positivo (comenzando por nuevas, espléndidas figuras) y de hacer nacer un nuevo cuerpo de imágenes con el video mixer como instrumento de recomposición. El video es el punto exacto de intersección entre estas dos partes, el medio de estas experiencias de descomposición-recomposición. (2001, p. 115)

El video establece las relaciones que permiten crear argumentos. Puede construirse por medio un lenguaje propio, no a partir de los residuos del lenguaje verbal, sino de la imagen como su medio y la constitución de sus bandas como tal, cada una como un tipo imagen. En relación a esto, Robert Stam menciona en *Teorías del cine*:

La literatura y la crítica literaria comparten un mismo vehículo: las palabras. No sucede lo mismo, en cambio, con el cine y el análisis cinematográfico. El medio cinematográfico despliega las cinco pistas metzianas (imagen, diálogo, ruidos, música, materiales escritos); el análisis del cine se hace con palabras. El lenguaje crítico, por lo tanto es inadecuado para su objeto; El cine siempre escapa a ese lenguaje que trata de construirlo. Bellour compara entonces el cine con otros textos artísticos en cuanto a su coeficiente de citabilidad. (2002, p. 219)

Esto me permite aclarar que existe una gran diferencia entre hacer crítica literaria sobre cine y sobre la naturaleza del ser crítico en la habilidad de discernir, de ser selectivo al pensar lo que vemos. Al no distinguir esto, sucede que, al pretender intentar explicar el cine como lenguaje, se incide en el sentido contrario.

Para desvanecer las palabras de Astruc cuando menciona que el cine, dotado de todas las posibilidades, resulta víctima de todos los prejuicios, es importante entender que la palabra no contradice su esencia y que la crítica literaria no es la única manera de abordar las nociones sobre cine.

El cine en el ensayo junto al video y las imágenes de archivo aumenta, como lo sugiere Bellour, su coeficiente de citabilidad, haciendo posible que el lenguaje cinematográfico pueda ser crítico frente a sí mismo. En este sentido, se puede aclarar el proceder o el proceso para la constitución de esta forma crítica con las palabras de Harun Farocki.

No hay literatura ni crítica lingüística sin un autor que critique el lenguaje existente. Con el cine pasa lo mismo. No hay que buscar imágenes nuevas y nunca vistas, sino que se deben tomar la imágenes que están a mano y trabajar con ellas de modo en que se conviertan en nuevas. (Weinrichter, 2007, p. 41)

Así, y de la mejor manera, más que “criticando” en términos de bueno o malo, el video se presta y responde al género ensayístico. En primer lugar porque al cine puede ser divergente con el uso del video, con la imagen de captura inmediata. Por otra parte, porque el carácter argumentativo yace en la misma historia del cine, de la imagen como

el pasado de su lenguaje. Del cine mismo se puede robar, citar y reconstruir sobre el movimiento del rastro.

Entonces, no es de extrañar no encontrar registros directos de una 35 o de una 16 mm además de este documento. Esto es por ahora un ejercicio reflexivo que, aunque aprovechándose de la palabra no pretende hacer crítica de cine, indaga sobre la escritura en la escritura, proceso de creación compartido en el medio literario y cinematográfico.

## LECTURA

*Un objeto está muerto cuando la mirada que se posa sobre él ha desaparecido.*

Chris Marker, *Comentarios*.

La discusión sobre el espectador, o el lector, comenzó ante el planteamiento de un lector activo y uno pasivo, tipos a los que se referiría Roland Barthes. Al plantear el cine como una forma de escritura, se da la posibilidad de establecer una relación entre escritura y lectura, dando paso así a la transformación del autor como escritor y el espectador como lector. El asunto está en desdeñar si en realidad se presentan estos tipos de lectores y si el filme o el video sugieren a un tipo de espectador. La respuesta es afirmativa, por más de una razón.

Al haber hablado ya de ensayo y de cine como escritura, se sospecha de la constitución de la obra como un texto. Barthes define:

[...] la "obra" como la superficie fenoménica del objeto, por ejemplo el libro que uno sostiene en la mano, es decir un producto finalizado que transmite un significado intencional y preexistente. El "texto" por su parte, se define como una campo de energía metodológico, una producción que absorbe simultáneamente al escritor y al lector. "Ahora sabemos", escribió Barthes, "que el texto no es una línea de palabras que liberan un único significado 'teológico' (el 'mensaje de un Autor-Dios'), sino un espacio multidimensional en el que una serie de escrituras distintas, ninguna de ellas original, se combinan y colisionan entre sí". (Stam, 1992, p. 218)

Si se establece el ensayo como el espacio que acoge y evidencia la serie de rastros y huellas propios de la escritura, es de esperar que el movimiento de estos continúe latente al constituirse el texto, la obra. Al presentarse como un ejercicio personal de introspección, abierto a diversos caminos en un viaje inacabado, se gesta una pluralidad creando dicho espacio multidimensional. Entonces el texto, y sobretodo el texto ensayístico, deja el campo libre para una serie de interpretaciones de las que da cuenta el lector.

La obra como texto que se presenta ante un espectador/lector manifiesta una ambigüedad. Barthes plantea que la noción de texto se divide entre los que son legibles y aquellos que son escribibles. En palabras de Robert Stam,

El enfoque legible privilegia los valores buscados y que se suponen en el texto clásico [...] Plantea el dominio del autor y la pasividad del lector, convirtiendo al autor en un dios y al crítico en “el sacerdote cuya tarea es descifrar la Escritura del dios” [...] El enfoque escribible por el contrario, configura un lector activo, sensible a las contradicciones y a la heterogeneidad, consciente del trabajo del texto. (1992, p. 118)

El texto ensayístico demandaría ser escribible ya que presupone una posición activa del espectador/lector en cuanto a la pluralidad que presenta. Es así como en el texto, plasmado ya sea en palabras o imágenes, se subvierten los valores del sujeto. La actividad del lector se equipara a la actividad del escritor replanteando la posición de sus papeles. El lector tiene la tarea de continuar escribiendo el texto, así como el escritor, en su momento, desempeñó el mismo ejercicio. El trabajo del escritor consiste en eso, en una lectura que le permite recorrer pasos ya dejados. Barthes plantea:

[...] También escribo mi lectura. [...] no estoy oculto en el texto, solo que no se me puede localizar en él: mi tarea consiste en mover, trasladar sistemas cuya investigación no se detiene ni en el texto, ni en “mí”: operatoriamente, los sentidos que encuentro no son comprobados por “mí” ni por otros, sino por su marca sistemática: en otras palabras, que su funcionamiento. En efecto, leer es un trabajo del lenguaje. Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen, y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombro, renombro: así el texto, es una nominación en devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico. Por lo tanto, frente al texto plural el olvido de un sentido no puede ser recibido como una falta. (1980, p. 7)

La lectura se presenta también como un fenómeno de la escritura, y cuando la última se convierte en la primera, se despliega el carácter plural del texto. Ahora, lo paradójico en el ensayo es que esa pluralidad surge de un viaje solitario, personal y propio del escritor y que, de un momento a otro, pasa a convertirse en el recorrido y en la experiencia de otro. El ensayo existe en función de un espectador activo que está dispuesto a suplantarlo para continuar construyendo el tejido de memorias y olvidos. El lector es la experiencia propia del ensayo. Su juego continúa.

Recordando a Derrida, por último, se establece que no es posible querer mirar el texto sin tocarlo, sin añadirse a él, no sin implicar pérdidas y ganancias durante su comprensión, no a menos de conformarlo con la posición de un lector pasivo.

### *Tercera justificación*

Además de escritura, me he referido a términos como lectura, texto y ensayo. Y creo que ya se ha al menos insinuado que el fenómeno de la escritura se constituye en un todo que implica necesariamente el constituirse en un texto para regenerarse a partir de la lectura. Sea cual sea el medio, la materia y la forma en la cual se haga visible el

proceso escrito, sus elementos usurpan sus lugares constantemente para enriquecer y dar a conocer la pluralidad de un fenómeno, que no remite a más que al proceder del individuo y a la esencia de un mundo basado en el cambio y la multiplicidad. Pensar la escritura es pensarse a sí mismo; es tomar conciencia de la forma en la que nos relacionamos con las cosas, con los demás. En cuanto al ensayo, si bien ya lo mencioné, es el espacio donde se puede llevar con entera libertad estos procesos de pensamiento y de escritura. Es una forma de contemplar el mundo, más que un mero género literario o, bien, cinematográfico.

Por otra parte, en cuanto al ensayo, me resulta interesante ver cómo la noción de este género o forma en el cine nace luego de un turbulento estudio semiótico sobre este. Independientemente de todas las relaciones establecidas con el lenguaje verbal, los conceptos tomados para referirse al ensayo o al lenguaje cinematográfico como tal se alejan de encarcelar los elementos del cine en nombre de la palabra y, por el contrario, se le concibe una nueva responsabilidad pensante y crítica. Esto, más que remitirla a otros lenguajes, es reconocer la virtud que tiene en sí misma para constituirse como tal. Así, la relación con la palabra puede considerarse armoniosa.

Todos estos elementos –desde escritura hasta ensayo– son posibles en un nuevo contexto. Referirse a estos, subvirtiendo lo tradicional, es respetar las acciones impuras y ricas del pensamiento. Es ver que, así como la escritura se manifiesta en dimensiones insospechadas, hay mucho más detrás de lo que acostumbramos a ver.

## REFERENCIAS

- Astruc, Alexandre. "Nacimiento de una nueva vanguardia: la 'caméra-stylo'." Originalmente publicado en *L'Écran Français* num. 144, 30 de marzo de 1948. En: Romaguera i Ramió, Joaquim y Homero Alsina Thevenet (eds.). *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimiento. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra, 2007, pp. 220-224.
- Adorno, Theodor W. "El ensayo como forma." En *Notas de literatura*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Madrid: Seix Barral, 1983.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Madrid: Siglo XXI, 1980.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. O. del Barco y C. Ceretti. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- Derrida, Jacques. *La Différance*: [En línea]. Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía el 27 de enero de 1968, publicada simultáneamente en el *Bulletin de la Société française de philosophie* (julio-septiembre, 1968) y en *Theorie d'ensemble* (col. Quel, Ed. de Seuil, 1968). En Derrida, J. *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Marín (modificada; Horacio Potel). Madrid: Cátedra, 1998. Edición digital de Derrida en castellano: [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/la\\_differance.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/la_differance.htm) (Acceso: 10 de marzo de 2010).
- Derrida, Jacques. "La farmacia de Platón." En *La diseminación*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1975.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amarrortu, 2002.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona, España: Paidós, 1986.

- Dubois, Philippe. *Video, cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires, 2001.
- Godard, Jean-Luc. "Conversación con Jean-Luc Godard". [En línea]. *Cahiers du Cinéma*, num. 138, diciembre de 1962, número especial dedicado a la Nouvelle Vague, realizado por Jean Collet, Michel Delahay, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier). [www.mabuse.com.ar](http://www.mabuse.com.ar) (Acceso: 22 de noviembre de 2009).
- Histoire(s) du cinema. La Monnaie de l'absolu*. Video. Godard, Jean Luc, dir. Francia: Gaumont. 1998.
- Histoire(s) du cinema. Une histoire seule*. Video. Godard, Jean Luc, dir. Francia: Gaumont. 1989.
- Jones, Kent. "Can movies think?" Rouge Magazine [En línea] núm. 12, 2008. <http://www.rouge.com.au/>(Acceso: 15 de febrero de 2010).
- Metz, Christian. *Lenguaje y cine*. Trad. Jorge Urrutia. Barcelona: Planeta, 1973.
- Mendiola, Ignacio. *Sociología de la mentira*. [En línea] 2000 [http://www.unavarra.es/puresoc/pdfs/c\\_ponencias/Mendiola.pdf](http://www.unavarra.es/puresoc/pdfs/c_ponencias/Mendiola.pdf). (Acceso: 20 de octubre de 2009).
- Nietzsche, Friedrich. *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: EDAF, 2002.
- Peirce, Charles Sanders. "Ícono, índice y símbolo". En *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
- Platón. "Fedro". En *Diálogos socráticos*. New York: WM Jackson, inc., 1973.
- Sarlo, Beatriz y otros. *Jean Luc Godard el pensamiento del cine: cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinema*. Buenos Aires, Barcelona: Paidós, 2003.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Small, Edward. *Direct theory / experimental film/video as major genre*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1994.
- Stam, Robert. *Teorías del cine, una introducción*. Trad. Carles Roche Suárez. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2002.
- Sam, Robert y otros. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Trad. José Pavía Cogollos. Barcelona: Paidós, 1992.
- Weinrichter, Antonio (ed.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gob. de Navarra, 2007.

## FILMOGRAFÍA:

- Nuit et bruillard*. Alain Resnais, dir. Francia: 1955.
- Appunt per un'orestiadiade africana*. Pier Paolo Pasolini, dir. Italia: 1970.
- Lettre à jane*. Jean-Luc Godard, dir. Francia: Gorin, 1972.
- F for fake* (Fraude). Orson Welles, dir. Francia, Irán, Alemania: 1973.
- Sans soleil*. Chris Marker, dir. Francia: 1982.
- Scénario du film passion*. Jean-Luc Godard, dir. Francia: 1982.
- Notebook on cities and clothes*. Wim Wenders, dir. Alemania: 1991.
- Berlin 10/90*. Robert Kramer, dir. Francia: 1991.
- Histoire(s) du cinéma*. Jean-Luc Godard, dir. Francia: 1988-1998.
- Ten minutes older: the trumpet/ the cello*. Varios. 2002
- La jetée*. Chris Marker, dir. Francia: 1963.

*Lettre de siberié.* Chris Marker, dir. Francia: 1958.  
*Les statues meurent aussi.* Alain Resnais, dir. Francia: Chrie marker, 1953.  
*Le petit soldat.* Jean-Luc Godard, dir. Francia: 1963.  
*La chinoise.* Jean-Luc Godard, dir. Francia: 1967.  
*Notre musique.* Jean-Luc Godard, dir. Francia: 2004.  
*Tout va bien.* Jean-Luc Godard, dir. Francia: 1972.  
*2 ou 3 choses que je sais d'elle.* Jean-Luc Godard, dir. Francia: 1967.  
*L'hypothèse du tableau volé.* Raul Ruiz, dir. Francia: 1978.  
*Zorns Lemma.* Hollis Frampton, dir. Estados Unidos: 1970.  
*Tire die.* Fernando Birri, dir. Argentina: 1960.  
*La hora de los hornos.* Fernando "Pino" Solanas y Octavio Getino, dir. Argentina: 1968.  
*A propós de nice.* Jean Vigo, dir. Francia: 1930.  
*Les Hurdes.* Luis Buñuel, dir. España: 1932.  
*Le sand des bêtes.* Georges Franju, dir. Francia: 1949.  
*Las cosechadoras y yo.* Agnés Varda, dir. Francia: 2000.  
*No Sex Last Night.* Sophie Calle, dir. Estados Unidos: 1996.  
*Weavelenght.* Michael Snow, dir. Canadá: 1967.  
*La región centrale.* Michael Snow,dir. Francia: 1971.  
*Plaisir d'amour en Iran.* Agnes Varda, dir. Francia: 1976.  
*La isla de las flores.* Jorge Furtado, dir. Brasil: 1989.  
*Le mepris.* Jean-Luc Godard, dir. Francia: 1963.  
*The falls.* Peter Greenaway, dir. Reino Unido: 1980.  
*France/tour/détour/deux/enfants.* (Miniserie) Jean-Luc Godard, Anne Marié Mieville, dir. Francia: 1977-1978.  
*Ice.* Robert Kramer, dir. Francia: 1969.  
*Le testamend d'Orphée.* Jean Cocteau, dir. Francia: 1959.

**Cómo citar este artículo:**

Cuello Blanco, Verónica. "Ensayo sobre el ensayo audiovisual"  
*Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6 (2),  
13-34, 2011.