



El paso del ensayo literario y filosófico al ensayo audiovisual: una aproximación desde la imagen y el montaje cinematográfico

Manuel Silva Rodríguez¹  

¹ Universidad del Valle, Cali, Colombia

Resumen

Ya que el ensayo literario y filosófico es anterior al ensayo audiovisual, en el artículo se busca identificar cualidades afines y diferencias entre ambas expresiones estéticas, y ahondar en herramientas conceptuales que permiten pensar la especificidad del ensayo audiovisual como modalidad expresiva y comunicativa. La metodología atiende la propia concepción del ensayo como un método, se fundamenta en criterios usualmente utilizados para definir el ensayo y en el contraste con su aplicación en el ámbito cinematográfico. Los hallazgos y las conclusiones resaltan la filosofía del cine de Gilles Deleuze como aporte a la comprensión del ensayo audiovisual en cuanto expresión cinematográfica del pensamiento, la importancia del montaje en la construcción del complejo audiovisual ensayístico y la tensión entre la imagen y la palabra en el film ensayo.

Palabras clave: ensayo, ensayo audiovisual, film ensayo, Gilles Deleuze, imagen, montaje, pensamiento.

Historia del artículo / Article Info

Recibido/Received

2 de septiembre de 2023

Aprobado/Accepted

29 de julio de 2024

Publicado/Published online

5 de septiembre de 2024

✉ Correspondencia/Correspondence:

Manuel Silva Rodríguez
Calle 13 100-00, Campus Meléndez
Edificio D6 Cali
Correo-e: manuel.silva@correounivalle.edu.co

Citación/Citation: Silva Rodríguez,

Manuel. “El paso del ensayo literario y filosófico al ensayo audiovisual: una aproximación desde la imagen y el montaje cinematográfico”. *La Palabra*, núm. 47, 2024, e16492 <https://doi.org/10.19053/uptc.01218530.n47.2024.16492>



Transition from Literary and Philosophical Essay to Audiovisual Essay: An Approach through Image and Cinematic Montage

Abstract

Since the literary and philosophical essay precedes the audiovisual essay, this article aims to identify the shared qualities and differences between these two aesthetic expressions, and to explore the conceptual tools that allow us to understand the specificity of the audiovisual essay as an expressive and communicative modality. The methodology involves the very conception of the essay as a method, relying on criteria commonly used to define the essay, as well as on comparison and contrast in its application within the cinematographic field. The findings and conclusions underscore Gilles Deleuze's philosophy of cinema as a valuable contribution to understanding the audiovisual essay as a cinematographic expression of thought, the significance of montage in the construction of the essayistic audiovisual complex, and the tension between image and word in the film essay.

Keywords: essay, audiovisual essay, film essay, Gilles Deleuze, image, montage, thought.

A passagem do ensaio literário e filosófico para o ensaio audiovisual: uma abordagem a partir da imagem e da montagem cinematográfica

Resumo

Como o ensaio literário e filosófico é anterior ao ensaio audiovisual, o artigo procura identificar qualidades afins e diferenças relacionadas entre ambas as expressões estéticas e aprofundar as ferramentas conceituais que permitem pensar a especificidade do ensaio audiovisual como modalidade expressiva e comunicativa. A metodologia atende à própria concepção do ensaio como método, fundamenta-se em critérios usualmente utilizados para definir o ensaio na comparação e o contraste em sua aplicação no campo cinematográfico. Os achados e conclusões ressaltam a filosofia do cinema de Gilles Deleuze como contribuição para a compreensão do ensaio audiovisual como expressão cinematográfica do pensamento, a importância da montagem na construção do complexo audiovisual ensaístico e a tensão entre imagem e palavra no filme ensaio.

Palavras-chave: ensaio, ensaio audiovisual, filme ensaio, Gilles Deleuze, imagem, montagem, pensamento.

Introducción¹

La conceptualización y el análisis del cine-ensayo, film ensayo o ensayo audiovisual plantea la inquietud acerca de las cercanías y las distancias entre las manifestaciones lingüística y audiovisual del ensayo. Su origen literario a finales del siglo XVI con Michel de Montaigne condicionó, en gran medida, que la comprensión teórica del film ensayo apelara a referencias provenientes de la literatura o de disciplinas enfocadas en los estudios del lenguaje. Sin embargo, pese a los aspectos en común entre el ensayo literario y el cinematográfico, la naturaleza de cada medio de expresión –la palabra y lo audiovisual– marca el punto de diferencia entre los dos; y también una mayor complejidad en la conceptualización y la crítica del film ensayo, el cual demanda herramientas conceptuales y metodológicas específicas para su aprehensión.

Antonio Weinrichter sostiene que “la noción (actual) de film-ensayo solo puede aparecer de forma pertinente a partir de los años 80” (“Un concepto fugitivo” 20). Entonces filmes como *Guion del film pasión* (Godard, 1982), *Sans soleil* (Marker, 1983) y *Las imágenes del mundo y la inscripción de la guerra* (Farocki, 1989) atrajeron la atención. Junto a otros, fueron referentes de una modalidad de escritura audiovisual que, aunque contaba con antecedentes, se transformaría en un fenómeno cinematográfico contemporáneo. El ensayismo pronto se tornó protagonista en el cine del denominado “giro subjetivo” (Rascaroli, *The Personal Camera* 18; Catalá, *Posdocumental* 173). Con su circulación emergieron propuestas conceptuales que aportaron nuevas herramientas teóricas y metodológicas para su comprensión. Aquellas conservaron ideas de la tradición crítica del ensayo literario, pero también destacaron la insuficiencia de las dimensiones lingüística y retórica.

Con esta reflexión se busca identificar, desde el punto de vista del modo en que han sido definidos, cualidades afines entre ambos tipos de ensayo y, especialmente, señalar particularidades del film ensayo como producción estética y de algunos desarrollos conceptuales que han contribuido a su valoración específica.

Metodología

Esta reflexión adopta como presupuesto teórico-metodológico parte del pensamiento filosófico-literario sobre el ensayo. Sigue a Georg Lukács cuando dice: “el ensayo habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino solo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas” (Lukács 28). Este aporte se concretó en la exploración de lo que otros han dicho, visto, hecho y expresado en el ensayo y sobre el ensayo, y en la modelación, en ese trayecto, de los elementos y las preguntas que emergían. En complemento, esta postura se materializó en un rastreo de fuentes bibliográficas, monografías y artículos que se han instituido como referencias frecuentes sobre el ensayo y el film ensayo. Otra etapa de la investigación consistió en la asunción de una estrategia comparatista y fenomenológica para identificar aspectos en común y diversos, tanto en la práctica de leer ensayos y de visionar ensayos audiovisuales como de acercar las teorizaciones sobre los dos campos de producción cultural.

¹ Este artículo es resultado del proyecto “Sobre el ensayismo audiovisual en Colombia”, desarrollado en el año sabático concedido en el periodo 2022-2023 por la Universidad del Valle al autor del texto. El proyecto está adscrito al Grupo de investigación en sonido, imagen y escritura audiovisual Caligari (categoría C, Minciencias).

Sobre el ensayo literario y filosófico

Distintas aproximaciones al ensayo, ya sea considerado como género o modo de comunicación literaria, ponen de presente dos perspectivas en su análisis y definición. Aunque ambas están estrechamente vinculadas, para efectos de esta exposición se consideran por separado.

En la primera perspectiva se conjugan las dimensiones epistemológica y estética. Resalta en definiciones del ensayo como la presentación o representación de un proceso de pensamiento o del ejercicio del juicio. Pedro Aullón de Haro, por ejemplo, conceptúa que el tipo de discurso en que consiste el ensayo “solo es definible mediante la habilitación de una nueva categoría, la de *libre discurso reflexivo*. La condición del discurso reflexivo del ensayo habrá de consistir en la *libre operación reflexiva*, esto es, la operación articulada libremente por el *juicio*” (17). Liliana Weinberg, por su parte, sostiene que el ensayo se comprende como “el despliegue de la inteligencia a través de una poética del pensar y la puesta en práctica de nuestra capacidad de entender y dar un juicio sobre la realidad desde una perspectiva personal” (19). Esta concepción abrevia de una tradición ensayística y de pensamiento sobre el ensayo que se fundamenta, especialmente, en aspectos de la escritura de Michel de Montaigne y en reflexiones posteriores como las de Georg Lukács, Max Bense y Theodor Adorno, o la de Jean Starobinski inspirada en sus estudios sobre Montaigne.

Distintos estudios (Navarro, Bloom, Auerbach) retoman aspectos de los *Ensayos* de Montaigne para caracterizar al género: apelación directa al lector y construcción de un diálogo con él, desarrollo de la escritura como un *work in progress*, mezcla de citas y anécdotas para construir argumentos y traslado de un discurso de origen privado a la vida colectiva. Pero más allá de sus procedimientos textuales y estrategias retóricas, se destacan dos condiciones decisivas en la posterior concepción teórica del ensayo: la escritura del yo y el escepticismo.

Con Montaigne se instala la búsqueda de un conocimiento de sí mismo como móvil de la escritura y la escritura como medio de formación de una imagen de sí, de una subjetividad que se comunica a los otros: “así, lector, soy yo mismo la materia de mi libro” (50). Basado en el estudio de Montaigne, Starobinski sostiene que en el ensayo se pone a prueba la facultad de juzgar, que en su juicio el ensayista se pone a prueba a sí mismo y configura un autorretrato del yo (36). Con Montaigne, además, se hace pública la comunicación de un conocimiento que surge de la duda. En *Apología de Ramón Sibuida*, el ensayo dedicado al conocimiento como problema, Montaigne se pregunta “¿Qué sé yo?” y expresa directamente su escepticismo (612). Su duda funda un tipo de pensamiento vacilante y sin certezas, que en adelante tendrá en el ensayo su lugar de formación y expresión (Navarro 306).

Aullón de Haro sostiene que en el siglo XX se formularon “las tres grandes teorías del ensayo”, correspondientes a los planteamientos de Lukács, Bense y Adorno (20). El mismo autor considera a *Sobre la esencia y forma del ensayo (carta a Leo Popper)* de Lukács la primera reflexión importante sobre el género (20). Allí, Lukács se pregunta “qué es el ensayo, cuál es la expresión por él buscada y cuáles son los medios y caminos de esa expresión” (16). Entre sus aportes se destacan: la singularidad de la forma del ensayo como determinante de su diferencia con otros géneros literarios; la conexión entre la forma de cada ensayo y la experiencia vivida por el ensayista con el objeto sobre el que trata su escritura; la producción del ensayo a partir de lo dado; su concepción de un pensamiento alejado de la idea de acabamiento y totalidad; y, especialmente, la definición del ensayo como un ejercicio del juicio, porque “lo

esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar” (38).

En *Sobre el ensayo y su prosa* Bense también formuló aportes importantes. Desde el ámbito de la literatura y la filosofía, en un acercamiento entre prosa y poesía, entre ética y estética, el filósofo y semiólogo alemán destacó una “intención de la forma” en el ensayo (23). En su criterio, esta intención se realizaría mediante el desarrollo de una escritura fundamentada en la experiencia individual, la cual transformaría el proceso de escribir en un experimento abierto: “escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien hace rodar su tema de un lado a otro, quien vuelve a preguntar, quien vuelve a tocar, probar y reflexionar” (24). La experimentación ligada a una doble faceta de la experiencia –la relación del sujeto con los objetos de conocimiento y con el proceso de producción de la escritura– se constituyó en un factor sustancial en el ensayo. Otro aporte de Bense es su identificación del ensayo como expresión del pensamiento crítico en momentos de crisis histórica. En su concepto, evocando a Montaigne y a otros ensayistas, el ensayo “se mueve en un espíritu de época, es el inicio de una atmósfera espiritual crítica” (26), lo cual mostraría que “el ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu” (27).

El ensayo como forma de Adorno es probablemente la reflexión más citada y tomada como referencia de las aproximaciones contemporáneas al ensayo, tanto en el campo de la literatura como en el audiovisual. Aullón de Haro la considera la poética sobre el ensayo más importante y un texto esencial del pensamiento contemporáneo (13). Adorno retoma ideas de Lukács y de Bense en una reflexión filosófica que integra teoría crítica de la sociedad, crítica de la razón y estética. Su pensamiento aporta nuevas conexiones y nuevos argumentos sobre el ensayo.

Adorno destaca el inconformismo formal y epistemológico del ensayo, su diferencia y su distancia con respecto a un modo de pensar de pretensiones universales. El filósofo establece la libertad de pensamiento como la naturaleza del ensayo, ya que este “no permite que se le prescriba su jurisdicción” (12). Por esa razón, concluye, “la ley formal más íntima del ensayo es la herejía” (34), es decir, lo que llama “la contravención de la ortodoxia del pensamiento” (34). Para Adorno, en el ensayo se realizan la libertad del pensamiento y de la escritura mediante su resistencia al método cartesiano y al razonamiento sistemático instaurado como regla en la filosofía académica. El ensayo contrapone a tales mandatos la incorporación del juego como condición constitutiva de la experiencia y de la producción de conocimiento, y también como afirmación de la espontaneidad del pensamiento en lugar del cálculo y la aplicación de una arquitectura lógica. En criterio de Adorno, el ensayo corresponde a un modo de relación en el que el sujeto depona su supremacía sobre el objeto y se deja afectar por este, sin pretender decirlo todo de una vez y para siempre. Por eso, la fragmentariedad del ensayo, su parcialidad: “se interrumpe allí donde él mismo se siente al final y no donde ya no queda nada que decir” (12).

En la segunda perspectiva frecuente en la comprensión del ensayo se apela a cualidades formales constantes para identificar y describir aspectos enunciativos, textuales y retóricos que corresponderían a una suerte de modelo o arquetipo del ensayo. Esta alternativa opera como una deducción y, a la vez, como ampliación y desarrollo de las reflexiones pioneras. Como quedó dicho, desde el estudio de la obra de Montaigne hasta las elaboraciones teóricas posteriores se subrayaron rasgos tanto de los procesos de pensamiento transfigurados en prácticas de escritura como de los propios textos. Starobinski señala que la escritura de Montaigne culmina “en los entrelazados de los hallazgos y los préstamos, en los añadidos

que afluyen y enriquecen, en el bello efecto de las sentencias, en el desaliño y el desgaire de las digresiones” (38), lo que le lleva a concluir que “su estética es la mezcla” (39). Ya en Lukács, Bense y Adorno se resaltaban la fragmentariedad del ensayo, lo inacabado de su contenido con respecto a la totalidad de lo susceptible de ser dicho, la experimentación en la escritura como correlato de la experimentación con los objetos, la tensión entre estética y producción de conocimiento.

Liliana Weinberg sintetiza la segunda orientación: “Podría decirse en primer lugar con sencillez que en el caso del ensayo no solo importa *qué se dice* sino *cómo se dice*, hay sin duda una voluntad de estilo” (32). Sin embargo, agrega que eso no es todo: “Hay también (...) una voluntad de forma: el ensayo se constituye en ejemplificación de sí mismo” (32).

En otra aproximación al ensayo que defiende y explora su análisis de carácter poético y estético, Efrén Giraldo también reconoce la tendencia a estudiar el ensayo y a tratar de estabilizar su carácter autónomo a partir de la extracción sistemática de rasgos textuales mediante “intentos por apresar la índole hasta cierto punto evasiva de las estrategias comunicativas y cognitivas del ensayo, como ocurriría con estudios de raíz retórica y semiótica o con excursiones que explotan, para fines del análisis literario, los aportes de la lingüística del texto y los estudios del discurso” (89).

En síntesis, se identifican dos vías frecuentadas para definir el ensayo como forma de escritura o género literario. Una valoración conjuga razonamientos de orden estético, epistemológico e histórico. Otra intenta crear una imagen o tipo ideal del ensayo mediante la discriminación de rasgos textuales.

Hacia el ensayo audiovisual

La caracterización del ensayo literario fue adoptada, hasta cierto punto, como patrón para la comprensión del ensayo audiovisual. La transposición de un modelo basado en la identificación y definición de rasgos, por ejemplo, se encuentra en una de las primeras teorizaciones sobre el cine ensayo propuestas en los años noventa en el contexto norteamericano. En *A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo*, Phillip Lopate presenta más una prescriptiva que un análisis sobre qué constituye a un film como ensayo. Utilizando en cuatro de cinco puntos el verbo “tener”, Lopate establece como condiciones para el film ensayo, entre otras cosas, que contenga palabras en forma de texto, sean orales o en intertítulos, que su texto represente una propuesta de discurso razonado sobre un problema y que el lenguaje sea elocuente, interesante y bien escrito (68-69). En otras palabras: sin texto (literario o lógico) no habría ensayo audiovisual.

Lopate es consciente del lugar donde marca el acento, y aunque dice reconocer el valor del componente visual sostiene que “simplemente no creo que el tratamiento de las imágenes *per se* dictamine que una obra deba clasificarse como film-ensayo” (69). Además de por su tono imperativo, su propuesta es cuestionable porque la estructura y el sentido del ensayo audiovisual quedan determinados por su componente lingüístico, un elemento que, más allá de sus atractivos retóricos, es condicionado a presentar un desarrollo argumentativo lógico como si se tratara de probar o demostrar una tesis. En una toma de distancia radical con respecto a la imagen, Lopate afirma categóricamente: “Digan lo que digan respecto a la visualización como centro del pensamiento, me niego a aceptar la idea de que un discurso ensayístico pueda crearse como un mero flujo de imágenes en medio de un silencio sepulcral” (68), y agrega

que “esta opinión es igualmente aplicable a películas compuestas de imágenes con ruidos incidentales de fondo” (68).

Trabajos más recientes acercan el ensayo literario y el audiovisual con paralelos fundados en rasgos textuales. Si bien reconoce la posible expresión en el film ensayo de un pensamiento mediante imágenes audiovisuales, Alberto García propone unos “elementos para la construcción del ensayo”, consistentes en la enumeración y descripción de una serie de condiciones o cualidades que el ensayo audiovisual compartiría con su homólogo literario (96). García refiere una “voluntad de estilo”, “un montaje visible con predominio de la palabra”, “recursos metafílmicos”, “la presencia fílmica del autor y el diálogo con el espectador” (97-103).

Más cercana en el tiempo, la propuesta de Isleny Cruz se dirige a reflejar “el estado de la cuestión de las correspondencias conceptuales, formales, lingüísticas y sociopolíticas del ensayo fílmico/audiovisual respecto a los cánones del ensayo literario” (1). Cruz introduce en su análisis desarrollos posteriores a los planteamientos de Lopate. Interesa resaltar el paralelo que la autora propone entre uno y otro tipo de ensayo. Metodológicamente, a partir de la relación entre “vida, sujeto y forma”, la autora procede demarcando las condiciones y los rasgos que en su criterio encuentran correspondencia entre el ensayo literario y el audiovisual (2). Su relación destaca la experiencia con lo real, la expresión del sujeto, la reflexión en la forma, la heterogeneidad y las diferencias entre los recursos utilizados en la escritura, la autoconciencia del lenguaje, la voluntad de estilo, la instauración del diálogo con el receptor y la trascendencia social del ensayo a través de un discurso subjetivo en la esfera pública (3-11).

Comparado con el de Lopate, este acercamiento es correcto en su formulación y desarrollo. Sin embargo, este tipo de paralelo entre el ensayo literario y el audiovisual no se detiene en la condición que marca la diferencia entre las dos maneras de expresarse la subjetividad. Josep Catalá, quien se distancia críticamente de Lopate, señala que las características del ensayo literario que acentuó el crítico estadounidense “pueden aplicarse una por una al ensayo fílmico, pero teniendo en cuenta que su grado de complejidad aumenta con la mudanza por la introducción del factor audiovisual” (*Estética del ensayo* 15). Ese es el punto donde el estudio y el análisis del film ensayo toma su propia vía. A diferencia de la literatura, que se produce con palabras, el cine y los audiovisuales se hacen con imágenes, sonidos y palabras. Esta afirmación, no obstante, requiere algunas aclaraciones, lo que a su vez es indicativo de la relatividad y la complejidad concomitantes al ensayo audiovisual. Aunque lo audiovisual no excluye la palabra, su inclusión en este campo no ostenta el mismo rol que en la literatura. Asimismo, aunque hay producciones literarias que incluyen imágenes visuales, las imágenes por sí solas no les conceden el estatus literario.

En la década del noventa se identificaba el cambio acaecido con la irrupción de la subjetividad en el dominio del cine documental. Weinrichter señalaba que “lo que entra en juego con esta nueva utilización de la subjetividad es la intrigante posibilidad de la existencia de un cine reflexivo”, y subrayaba que no se trataba únicamente de un cine “autorreflexivo o autoconsciente, que ‘documente’ su propio proceso de construcción y significación”, sino de “la posibilidad que tiene el cine para discutir ideas, para producirse como ensayo” (“Subjetividad” 113). La atención, pues, se ponía en las imágenes y se acentuaba esta diferencia en la naturaleza de los medios literario y cinematográfico. Una salida para abordar esta condición definitiva entre las dos tipologías de ensayo la propuso Christa Blümlinger en una aportación fundamental para la concepción contemporánea del film ensayo (Bellour 233). Aunque la autora propo-

ne un tipo de lectura en la relación de los espectadores con el film ensayo, paradójicamente no parte de la palabra sino de la imagen en movimiento y de la complejidad de las relaciones entre sus componentes.

Blümlinger recuerda las intuiciones formuladas por el cineasta y crítico Alexander Astruc en la década de 1940 (50-51). Partiendo de la práctica literaria y ante el desarrollo tecnológico, Astruc vislumbraba una posible escritura con la cámara cinematográfica y un “yo” que se expresara mediante el cine (“Nacimiento”, “The future”). Blümlinger también retoma la potente observación del crítico cinematográfico André Bazin, consignada en 1957 en su comentario a *Carta desde Siberia*, el film de Chris Marker (1957). Ante la reiteración en esa película de una misma secuencia de imágenes con tres voces en off diferentes, Bazin advirtió un nuevo tipo de montaje. Lo llamó horizontal y lo describió como el que va del oído al ojo y crea discontinuidad entre las imágenes y la palabra (*Lettre* párr. 5). Con estas ideas como fondo, y volviendo sobre presupuestos del ensayo literario y filosófico establecidos desde Montaigne y Adorno, Blümlinger identifica en películas como *Carta desde Siberia* y *F for fake* de Orson Welles (1973) una serie de rasgos formales emparentados, de operaciones efectuadas con el material filmico y de efectos retóricos que promueven un tipo particular de recepción.

Blümlinger observa que tales condiciones no solo determinan la singularidad de esas películas, sino también de una forma de hacer cine, de escritura cinematográfica. Su conclusión es que “lo audiovisual se convierte así cada vez más en un complejo audiovisual” (53). El énfasis en un cine de palabra se desvía entonces hacia la complejidad de la imagen audiovisual. Este cambio descubre al film ensayo como un organismo singular y diferenciado del ensayo literario, aunque en él se conserven las palabras. Blümlinger explica que en la yuxtaposición de lo visual y lo sonoro “el sistema de significación solo se constituye en la interacción de estos dos niveles como una tercera realidad: así se diseñan imágenes legibles o mentales (Gilles Deleuze), figuras de pensamiento que desmontan los sistemas de percepción convencionales” (53). Su referencia a la filosofía del cine de Deleuze le da una vuelta de tuerca a la perspectiva bazianiana cuando destaca que “en el ensayo filmico se unen en un proceso dialéctico la visión radical y el trabajo conceptual” (54).

Discusión

Las imágenes en movimiento y su articulación con sonidos son, en primer lugar, lo que hace a un producto cinematográfico y, en general, audiovisual. Aunque no es lo corriente, un ensayo audiovisual puede consistir en la combinación de imágenes y sonidos sin la inclusión de palabras. Un discurso verbal no define actualmente *per se* al ensayo audiovisual, a pesar de que la mayoría de los films ensayos incluyen la palabra de manera oral o gráfica. Sin embargo, lo que no parece concebible es un producto audiovisual sin imágenes (ni sonidos o silencios). Hacia las imágenes, a sus relaciones entre sí, con sonidos y, usualmente, con palabras, se ha desplazado la atención en el paso del ensayo literario o filosófico al ensayo audiovisual. En ese juego de relaciones se debe buscar prioritariamente de qué manera se realiza el ensayo audiovisual y por cuáles razones adquiere especificidad con respecto al ensayo literario y, además, con respecto a otras tipologías de escritura audiovisual.

Mientras en la literatura convencionalmente atendemos como lectores a las palabras, a su despliegue en el texto, en el ensayo audiovisual como receptores debemos atender a más elementos y al sistema de relaciones (la forma) instaurado entre ellos. La atención es captada tanto por la sucesión de cada uno de

los componentes diferenciado de los otros –imágenes, palabras, sonidos, silencios, movimientos, encuadres–, como por las relaciones particulares que se dan entre cada uno de ellos: imágenes con imágenes, sonidos con sonidos, palabras con palabras, etc. En este lugar, la analítica del cine moderno de Deleuze se constituyó en un aporte sustancial para la comprensión del ensayo audiovisual en su especificidad.

En *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Deleuze diferencia entre un modelo de cine cuyo principio de encadenamiento entre las imágenes es la acción y el movimiento de los personajes (la imagen-movimiento), y otro correspondiente a un cine en el cual las relaciones causales, teleológicas o cronológicas no operan como motor de la conexión entre las imágenes (la imagen-tiempo). Deleuze destaca otro tipo de nexos entre las imágenes diferentes del enlace causal o lógico. Su análisis advierte particularmente en los primeros filmes del neorealismo italiano, en el cine posterior de Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni y en la *Nouvelle vague*, entre otros autores, que las imágenes se conectan por unos vínculos internos conexos a los impulsos de las emociones y los pensamientos de los personajes. Deleuze observa que en la discontinuidad del flujo visual una imagen o secuencia singular adquiere una autonomía relativa con respecto a aquellas que la anteceden y la suceden, de manera que se suspende o interrumpe el transcurso de la acción (174-175).

Al tipo de imágenes cinematográficas fundado en relaciones de distancia y discontinuidad Deleuze lo denomina “imagen-cristal” (110). Entre sus posibilidades teóricas y analíticas se halla la apertura a un pensamiento sobre el vínculo establecido en la separación y la interrupción. Si a una imagen y a otra no las conecta la continuidad narrativa o lógica, ¿qué hay entre ellas? Ese punto de encuentro se manifiesta en forma de rupturas, cortes, suspensiones, saltos, etc., y cinematográficamente se construye mediante operaciones de montaje. Al espacio emergente entre las imágenes discontinuas Deleuze lo llama “intersticio”: “lo que cuenta es el ‘intersticio’ entre imágenes, entre dos imágenes: un espaciamento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él” (239-240). El procedimiento que crea el intersticio y su reconocimiento conceptual dan lugar a preguntarse por lo que hay en esa franja, por la distancia que se abre y lo que queda flotando entre las imágenes cinematográficas vinculadas por la discontinuidad. La disociación se posiciona entonces como una negatividad con respecto a la racionalidad de la coherencia narrativa y lógica: “los cortes irracionales tienen un valor disyuntivo, no conjuntivo” (328).

En esta analítica es clave la incorporación del sonido al cine. Deleuze destaca que “el cine mudo realizaba una repartición de la imagen visible y de la palabra legible” (303), y que el sonido modificó ese reparto. Con la reproducción de la voz lo visual ganó autonomía, con la nueva suma de recursos tecnológicos y significativos se registró un cambio en el reparto sensible que sostenía la atención y la inteligibilidad de los filmes. La palabra audible en la imagen introdujo una liberación de lo visual: “cuando la palabra se hace oír, se diría que hace ver algo nuevo, y que la imagen visible, desnaturalizada, comienza a hacerse legible por su cuenta, ‘en cuanto’ visible o visual” (303). Al mismo tiempo, emergió una sonoridad liberada de una función explicativa de lo visible.

Deleuze muestra que el cine moderno explota la relativa independencia de la imagen y el sonido cuando cada nivel estético y de significación –el visual y el sonoro– alcanza la facultad de darse sus propias reglas: “Ya no son siquiera dos componentes autónomos de una misma imagen audiovisual, como en Rossellini, son dos imágenes ‘heautónomas’, una visual y una sonora, con una fractura, un intersticio, y un corte irracional entre las dos” (331-332). Sonoridad y visualidad no se desvelan ahora en su complementariedad o subordinación. En cambio, cada uno de los componentes de la imagen au-

audiovisual (imágenes, sonidos, palabras, movimiento, encuadres, etc.) se descubre en su singularidad y en su posible distancia, yuxtaposición u oposición con respecto al otro, ya que en el conjunto los factores pueden ejercer una autonomía relativa entre sí.

La teoría de Deleuze contribuye a una intelección de la imagen audiovisual más allá de la individualidad de un plano o una toma. Ayuda a entenderla como el tipo de entidad visual reconocible en composiciones heterogéneas y complejas. En este sentido, Catalá precisa que hablar hoy de visualidades o de imagen no se circunscribe “al campo estático de una fotografía, una pintura o un plano cinematográfico”, sino también a “su posible extensión en el tiempo, ya sea por su duración como imagen unitaria o por su concatenación por medio del montaje con otras imágenes afines con las que forma una unidad” (*Posdocumental* 204).

Esta concepción de la imagen, el espacio que instituye y la posibilidad que brinda para realizar diversidad de operaciones con las imágenes de un filme, revela una manera más amplia y compleja de pensar el medio audiovisual. Según Deleuze: “La heautonomía de las dos imágenes no suprime sino que refuerza la naturaleza audio-visual de la imagen, consolida la conquista del audio-visual” (334). Su afirmación de la autonomía de sus componentes, de las relaciones entre las imágenes y del espacio que configuran describe un “vínculo complejo” entre las imágenes, un vínculo que le reporta a la imagen audiovisual “valores problemáticos o una cierta equivocidad que en el cine mudo no tenía” (303). Si, siguiendo a Blümlinger, más atrás decíamos que a diferencia del ensayo literario –que discurre solo o primordialmente con la palabra– el ensayo audiovisual explora diversidad de niveles de significación, ahora vemos cómo este pensamiento sobre la imagen aporta criterios para la comprensión del ensayismo realizado con imágenes en movimiento.

La apropiación de las ideas de Deleuze para comprender el ensayo audiovisual (Blümlinger; Ras-caroli *Essay films thinks*) establece la necesidad de leer entre las imágenes. Su analítica propone una lectura de los intersticios entre los componentes de la imagen audiovisual con el fin de conocer lo que se juega entre las imágenes, en sus disyunciones, su separación, sus distancias, sus capas: “En síntesis, lo que llamamos lectura de la imagen visual es el estado estratigráfico, la inversión de la imagen, el acto correspondiente de percepción que no cesa de convertir lo vacío en lleno, el derecho en revés” (324). Leer entre las imágenes –la fórmula de Deleuze utilizada como título por Blümlinger– les reconoce a ellas otro valor distinto del lingüístico o semiológico y les plantea a los espectadores otro tipo de relación o interacción con las imágenes. En adelante, estas se conciben como vehículos de reflexión y de análisis, no solo de contemplación o descodificación.

El vínculo entre la experiencia cinematográfica de hacer ver y de ver, entre el circuito de la producción y la recepción, sirve de guía a una exploración del nexo entre el cine y el pensamiento. Para Deleuze “la esencia del cine, que no es la generalidad de los films, tiene por objetivo más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento” (225). Lo denominado “intersticio” por Deleuze es el llamado a los espectadores a pensar lo que habita en la distancia entre las imágenes. Al mismo tiempo, los saltos y la distancia entre ellas actuarían como correlatos de la actividad de una conciencia que se expresa mediante el flujo de imágenes y sonidos. Se tiende, entonces, un puente que comunica la configuración del filme y las reacciones estéticas y cognitivas que la forma audiovisual despertaría en los espectadores. Más allá de la palabra oral o gráfica, esta analítica de la imagen permite pensar que la condición dialógica reconocida desde Montaigne como característica del ensayo encontra-

ría una realización particular en el ensayo audiovisual. Las rupturas y los saltos entre las imágenes y sus distintos componentes se comprenden por esta vía como interpelaciones e incitaciones a pensar. Como en Montaigne, este puente conecta a la escritura como puesta en escena del pensamiento con la lectura como diálogo pensante.

Esta analítica constituye un pilar para explicar una relación posible entre el pensamiento y el cine, o entre la producción de imágenes durante procesos mentales y la transposición de este proceso al medio audiovisual. Si, como quedó definido desde una perspectiva epistemológica y estética, el ensayo es “performance del acto de entender” y “representación del acto de representar” (Weinberg 22), esta conexión entre imagen audiovisual y pensamiento permitiría concebir el film ensayo, más allá del contenido de cada obra en particular, como la escenificación audiovisual de un proceso de pensamiento. Raymond Bellour, por ejemplo, sostiene que “la película como pensamiento, el cine como pensamiento: esto es exactamente lo que reivindicará Deleuze, casi cuarenta años después, cuando reconozca en el cine moderno, en parte a través de los mismos autores cinematográficos elegidos por Astruc, lo que él llama una imagen directa del pensamiento” (230, traducción nuestra).

En Deleuze, el vínculo entre el pensamiento y una imagen audiovisual compleja y heterogénea se realiza mediante el montaje, el cual define como “el acto principal del cine” (56). Mucho antes, quedó dicho, Bazin advirtió sobre una nueva forma de montaje como la condición que hacía de *Carta desde Siberia* un ensayo. Por su parte, Weinrichter afirma que la base del potencial ensayístico del cine puede estar en el montaje (*Desvíos* 92).

¿Por qué el montaje? En primer lugar, el montaje demarca una diferencia sustancial entre la literatura y el cine. Aunque se pueda hablar de montaje en la escritura literaria, con las relaciones entre palabras no operan principios idénticos a los que se dan en la construcción de las relaciones entre imágenes y sonidos, ya sea en un nivel de sucesión o de acumulación de elementos en un mismo plano visual. Aquí es importante subrayar que la palabra es un elemento como otros con los que opera el montaje. Por eso es discutible la posición de Lopate que subordina la imagen a la palabra, o la de García cuando marca como criterio del ensayo un montaje visible con predominio de la palabra. Si bien la relación imagen-palabra es tensa y complementaria en el ensayo audiovisual, en este la imagen no está limitada a actuar como ilustración de la palabra. Un film ensayo no es un ensayo literario ilustrado por imágenes. Esa tensión se juega en el montaje, el cual opera sobre los distintos niveles de significación y con los distintos materiales en que se expresa el pensamiento en un filme.

El montaje se representa, entonces, como el momento de transposición de procesos y procedimientos mentales a la superficie filmica mediante la realización de distintas operaciones: las que van desde la concepción de las imágenes en la actividad de filmar hasta la conexión entre estas en los momentos de su edición y articulación. Esta comprensión también permitiría ver el montaje, en un sentido epistemológico, como un tipo de escritura en el cual cristaliza un método de pensamiento. Recordemos que Bense y Adorno reputaron el ensayo como experimento y como método de conocimiento desplegados durante la experiencia de pensar un objeto o un asunto. Si aceptamos el ensayo como un método, parte de ese método es el montaje. Como lo aprecia Didi-Huberman, más allá de su consideración como una actividad característica del cine “el montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal”, “el *método moderno* por excelencia” (77). En su doble condición procedimiento/método, el montaje sería una instancia donde praxis e imaginación se funden. La relación estética y epistemológica con el objeto

se transmuta en imágenes, palabras y sonidos, y en las relaciones que se tejen entre ellas y sus distintos componentes. Felipe Guerrero, montador y cineasta, dirá que “en esta interjección espacio-temporal [entre las imágenes] se funda la escritura”, la invención de nuevas sintaxis (12).

Este proceso describe la comunión entre pensamiento y montaje; es decir, una ampliación de la actividad más allá de su consideración como cortar y pegar imágenes, y de su visión como un procedimiento reductible a la “técnica”, a una habilidad mecánica. Comolli subraya que “el montaje también puede entenderse como construcción, dramaturgia, proceso de conocimiento” (240). Es un proceso mental y estético en tanto su despliegue no consiste solo en unir planos, sino en producir unidades de sentido más amplias correspondientes a segmentos, secuencias o bloques de película. La concreción de la arquitectura del filme mediante el montaje también concreta la expresión de una estructura de pensamiento en conjunción con la imaginación. En alguna ocasión, cuando le preguntaron sobre el montaje y su manera de pensar, Godard respondió “que el montaje es una figura soñada por el cine y por el pensamiento, del que tendría que haber sido el heredero” (Godard *Histoire(s)* 43).

A modo de conclusión

Entre Montaigne y Adorno se configuran dos núcleos de la concepción del ensayo. Uno enfatiza en la representación de una subjetividad, en un yo pensante, y otro acentúa el ensayo como forma en la cual cristaliza una crítica a la racionalidad moderna y como expresión de un pensamiento emancipado. En ambos núcleos emergen las preguntas que en el siglo XX se dirigirán al ensayo, al menos en algunas aproximaciones teóricas reconocidas. Las cuestiones emergentes no versarán sobre qué se piensa en el ensayo, sino por qué se piensa en él, cómo se piensa, cómo se ha pensado el objeto que el ensayo vuelve a pensar.

Al menos desde las perspectivas seguidas aquí, el ensayo se concibe principalmente en términos epistemológicos y estéticos. Al respecto, su especificidad parte de que desde su origen se manifestó como una realización del juicio y, por lo tanto, de la presentación de ideas. Bajo este presupuesto, su forma, las relaciones entre los elementos que lo integran, se comprende como la puesta en escena de la actividad del pensamiento durante la producción de un juicio. La particularidad del juicio desplegado en el ensayo denota, por una parte, una relativa autonomía epistemológica y, por otra, una distancia con respecto a una racionalidad normatizada. El ensayo no es o no solo es reflexivo porque en él haya pensamiento. Como se reconoce desde Montaigne, una condición suya es que se expresa una subjetividad, un sujeto. Liliana Weinberg propone como “ley fundamental del ensayo y base del contrato de intelección” esta condición: “el que piensa escribe” (30).

Pero, como también se instituye desde la obra del autor francés, la reflexividad del ensayo no se reduce a que un yo se dirija a sí mismo o a que emprenda una pesquisa de sí, como no es necesaria la intención de una búsqueda de sí para que haya ensayo. Su reflexividad radica en la constitución misma del texto como una representación del pensamiento pensando. Este rasgo, además, sirve para diferenciar el ensayo audiovisual y el cine experimental, con el que se le emparenta. El ensayo no busca una exploración estética o perceptiva por principio, su forma resulta del movimiento de una conciencia, del ejercicio del juicio sobre un objeto o asunto.

En el ensayo, el pensamiento se transfigura en escritura y la escritura visible en el texto en imagen del pensamiento. El ensayo es el proceso mismo de juzgar, según Lukács. Esta concepción es común a su manifestación literaria y audiovisual. Sin embargo, la especificidad del medio audiovisual marca la diferencia en el modo como se puede comprender una expresión mediante la articulación de imágenes en movimiento, sonidos y palabras, y cómo se puede entender el tipo de recepción y de relación cognitiva que tal expresión incentiva en los receptores. Aunque es corriente que los films ensayos cuenten entre sus características la inclusión de palabras expresadas de manera oral o gráfica, la sola presencia de un discurso lingüístico ilustrado por imágenes no determinaría el estatus del ensayo audiovisual. Más adecuado puede ser una consideración de la relación entre imagen y palabra en el ensayo como una tensión permanente, y la exploración en el análisis de cómo ambos elementos se trenzan a través de los juegos y soluciones retóricas que operan mediante el montaje en los niveles de significación visuales y sonoros.

Hoy predominan definiciones del ensayo audiovisual asentadas en el valor de las imágenes y, por lo tanto, en la tarea de sustentar y explicar la alternativa de un pensamiento que no se expresa solo lingüísticamente. Rascaroli, por ejemplo, afirma que “aunque hasta ahora el cine ensayo ha sido estudiado en general como un cine de la palabra, que se basa en gran medida en el comentario verbal, su argumentación no se limita al texto hablado o escrito” (*Essay Films Thinks 7*, traducción nuestra). Esta autora sostiene que “el cine ensayo es una forma dialéctica que no piensa exclusivamente a través del comentario verbal, sino también mediante una práctica disyuntiva audiovisual y narrativa que crea brechas textuales en las cuales se permite la emergencia de nuevos significados” (23, traducción nuestra). Catalá, por su parte, observa que “el film-ensayo recoge todas las peculiaridades del modo ensayo y las traslada a un tipo de pensamiento que es básicamente audiovisual: convierte el modo ensayo literario en una forma-ensayo filmica” (*Posdocumental 245*).

En esta comprensión abrió un camino importante la asociación del ensayo como lugar de pensamiento y del cine como escenificación del pensar. El contacto que Blümlinger propuso, a comienzos de los años noventa, entre la filosofía del cine de Deleuze y el film ensayo quizás inauguró un vínculo con un nombre que se tornó fundamental en la comprensión del ensayo audiovisual. Si la referencia a Adorno es constante por sus planteamientos epistemológicos y sobre la forma, la conexión con Deleuze lo es por su propuesta filosófica de la imagen-tiempo. Su analítica llevó a las imágenes audiovisuales más allá de una función signíca y narrativa, y las puso en relación con los flujos mentales y emocionales.

La incorporación de la filosofía de Deleuze a la intelección del ensayo audiovisual permite comprender la relevancia del montaje en una posible manifestación cinematográfica del pensamiento. El montaje produciría formas y sintaxis visuales correspondientes a formas y sintaxis del pensamiento, modelaría representaciones visuales de modos de pensar. En el caso del film ensayo, la imagen heterogénea y compleja producida en el montaje se correspondería con la imagen de un pensamiento en acción. Sería preciso subrayar que de la configuración de formas de pensamiento no está excluida la dimensión emocional y afectiva. Recordemos, siguiendo a Bense, que en la experiencia y el experimento con los objetos se hace visible cómo se mira al objeto y cómo el objeto afecta al sujeto (27).

Desde el punto de vista de la experiencia y de la escritura, el proceso de pensamiento constitutivo del ensayo se efectúa en un movimiento múltiple: alrededor del objeto o tema, entre los elementos del filme y en la sucesión que conforma su unidad, la que lleva del principio al final de su duración. Esta condición marcaría un límite y una diferencia importante entre el sentido del montaje en el ensayo

audiovisual y el uso del montaje como técnica para comunicar un pensamiento programático y apriorístico que eventualmente adopte una apariencia experimental. El ensayo se diferencia y se distancia del pensamiento sistemático, reglado y conclusivo. Su forma es abierta porque presenta la deriva del juicio.

El paso de un proceso cognitivo, afectivo y sensorial a su expresión en la complejidad de elementos que componen la imagen audiovisual hace una diferencia sustancial entre el ensayo literario y el audiovisual. Seguir un film ensayo, participar de la operación de construcción de sentido propuesta en él, demanda unos procesos estéticos y cognitivos diferentes de los que concurren en la lectura de un texto literario. O si se prefiere, ya que Blümlinger sigue a Deleuze y habla de leer entre las imágenes, exige una concepción ampliada de la lectura. Rascaroli dirá que cuando se compara con el ensayo literario, en el ensayo cinematográfico nos encontramos con una multiplicidad de niveles de producción de significado (*Essay films thinks* 7).

En la conexión entre ensayo audiovisual y pensamiento reaparece la tensión entre imágenes y conocimiento. Mientras en la metafísica de cuño platónico a las imágenes les fue negado un estatus epistemológico y se les relegó al lugar de las caprichosas sensaciones, incluso de la falta de verdad, en el ensayo audiovisual las imágenes reclaman otra posición y otro valor, ya que el ensayo también se reconoce como un método de conocimiento. La tensión en el film ensayo, entonces, se duplica porque no compromete prioritariamente, como en la literatura, el arte de una forma lograda con palabras, sino la artísticidad de una forma hecha, prioritaria o principalmente, con imágenes.

Implicaciones éticas: El autor declara que no hay implicaciones éticas en la preparación, redacción y publicación del artículo.

Financiación: El autor declara que recibió apoyo de la Universidad del Valle mediante la asignación de tiempo para la escritura y publicación del artículo.

Conflicto de intereses: El autor declara que no se dieron conflictos de intereses para la realización de esta investigación.

Referencias

- Adorno, Theodor. “El ensayo como forma”. *Notas sobre literatura*, Akal, 2003, pp. 11-34. Impreso.
- Astruc, Alexandre. “Nacimiento de una nueva vanguardia: La «Caméra-Stylo»”. *Textos y manifiestos del cine*, editado por Joaquim Romaguera y Homero Alsina, Cátedra, 1989, pp. 220-224. Impreso.
- . “The future of cinema”. *Essays on the Essay Film*, editado por Timothy Corrigan y Nora Alter, Columbia University Press, 2017, pp. 94-101. Impreso.
- Auerbach, Erich. “«L’humaine condition»”. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, segunda edición. Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 265-291. Impreso.

- Aullón de Haro, Pedro. "El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros". *El ensayo como género literario*, editado por Vicente Cervera, Belén Hernández y Dolores Adsuar, Universidad de Murcia, 2005, pp. 13-23. Web. 21 de septiembre de 2022. https://salonesvirtuales.com/assets/bloques/Cervera_Vicente_el-ensayo-como-genero-literario.pdf
- Bazin, Andre. "Chris Marker: Lettre de Sibérie". *Cinéfilo*. 30 de julio de 2012. Web. 25 de junio de 2022. <https://cinefilobar.wordpress.com/2012/07/30/chris-marker-1-lettre-de-siberie-por-andre-bazin/>
- Bellour, Raymond. "The cinema and the essay as a way of thinking". *Essays on the Essay Film*, editado por Nora Alter y Timothy Corrigan, Columbia University Press, 2017, pp. 227-239. Ebook. <https://doi.org/10.7312/alte17266-016>
- Bense, Max. "Sobre el ensayo y su prosa". *Cuadernos de los seminarios permanentes. Ensayos selectos*, CCyDEL-UNAM, 2004, pp. 21-31. Web. 29 de septiembre de 2022. <https://lecturayescrituraunrn.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/08/bense-max-sobre-el-ensayo-y-su-prosa.pdf>
- Bloom, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Anagrama, 1997. Impreso.
- Blümlinger, Christa. "Leer entre las imágenes". *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, editado por Antonio Weinrichter, Festival Internacional de Cine Documental Navarra, 2007, pp. 50-63. Impreso.
- Carta desde Siberia*. Dirigido por Chris Marker. Argos Films, 1958. DVD.
- Catalá, Josep. *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Publicacions de la Universitat de València, 2014. Impreso.
- *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. Shangrila, 2021. Impreso.
- Comolli, Jean-Louis y Vincent Sorrel. *Cine, modo de empleo: de lo fotoquímico a lo digital*. Manantial, 2016. Impreso.
- Cruz, Isleny. "Del ensayo literario al ensayo audiovisual: correspondencias y estrategias". *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 197, núm. 801, 2021, pp. 1-14. Web. 13 de agosto de 2022. <https://doi.org/10.3989/arbor.2021.801001>
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós, 1987. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado Libros, 2013. Impreso.
- Escenario del film Pasión*. Dirigido por Jean-Luc Godard. Films-Télévision Suisse-Romande, 1982. DVD.

F for fake. Dirigido por Orson Welles. Janus Film, 1973. DVD.

García, Alberto. “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual”. *Comunicación y Sociedad*, vol. 19, 2006, pp. 75-105. Web. 15 de agosto de 2022. <https://portalcientifico.unav.edu/documentos/6397d634b0ebee6c879a0cd1>

Giraldo, Efrén. *La poética del esbozo: Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez, Nicolás Gómez Dávila*. Universidad de los Andes, 2014. Libro PDF.

Godard, Jean-Luc. “En torno a Histoire(s) du cinéma”. *Pequeño planeta cinematográfico*, editado por Michel Ciment, Akal, 2007, pp. 41-54. Impreso.

Guerrero, Felipe. “Cuaderno de Montaje”. *Cuadernos de Cine Colombiano*, núm. 30, 2020, pp. 10-15. Impreso.

Las imágenes del mundo y la inscripción de guerra. Dirigido por Harun Farocki. Filmproduktion, 1989, DVD.

Lopate, Phillip. “A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo”. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, editado por Antonio Weinrichter, Festival Internacional de Cine Documental Navarra, 2007, pp. 66-89. Impreso.

Lukács, Georg. “Sobre la esencia y forma del ensayo (carta a Leo Popper)”. *Obras Completas I*, Ediciones Grijalbo, 1975, pp. 13-39. Impreso.

Montaigne, Michel de. *Los ensayos. Según la edición de 1595 Marie de Gournay*. Acantilado, 2007. Libro PDF.

Navarro, Jesús. *Pensar sin certezas. Montaigne y el arte de conversar*. Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.

Rascaroli, Laura. *How the essay films thinks*. Oxford University Press, 2017. Libro PDF. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190238247.001.0001>

---. *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. Wallflower Press, 2009. Impreso.

Sans soleil. Dirigido por Chris Marker, 1983. DVD.

Starobinski, Jean. “¿Es posible definir el ensayo?” *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 578, 1998, pp. 31-40. Web. 5 de abril de 2022. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--269/>

Weinberg, Liliana. *Pensar el ensayo*. Siglo XXI Editores, 2007. Impreso.

Weinrichter, Antonio. “Subjetividad, impostura, apropiación. En la zona donde el documental pierde su honesto nombre”. *Archivos de La Filmoteca*, núm. 30, 1998, pp. 109-123. Web. 10 de marzo de 2023. <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/327/327>

---. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. T&B Editores, 2004. Impreso.

---. “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo”. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Editado por Antonio Weinrichter, Festival Internacional de Cine Documental Navarra, 2007, pp. 18-48. Impreso.