

Del conocimiento como puesta en relación. El paradigma de la imagen dialógica en el cine de no ficción

DAVID MONTERO SÁNCHEZ

RESUMEN

Históricamente la exploración de la realidad desde la práctica audiovisual, tanto en cine como en formatos televisivos de no ficción, se ha regido por una lógica de representación que privilegia el valor de la imagen como índice. Frente a esto, el presente artículo aboga por rescatar dinámicas de pensamiento dialógico puestas en marcha desde espacios marginales de la institución cine. Aquí el gesto fundamental reside en la puesta en relación de discursos como base de un proceso de conocimiento que cuestiona la validez de la imagen como evidencia axiomática, y sustituye este principio por el devenir incierto de la reflexión filosófica. Siguiendo esta línea de trabajo, el texto se centra en el análisis de prácticas que de forma consciente trabajan para socavar el valor documental de las imágenes, planteando que el mismo debe articularse en continua tensión con los parámetros discursivos que estructuran cualquier ejercicio audiovisual.

ABSTRACT

Non-fiction discourses in both cinema and TV have mostly been determined by what we can term as 'the logic of reality representation' whereby factuality resides to an extent in the value of the image as index. In opposition to this, the present article advocates the importance of knowledge as an open-ended process as illustrated by a number of examples in film history.

Here, the clash of discourses lays the foundations of a truly dialogic conception of knowledge. As a result, axiomatic values are openly questioned and philosophical reflection is put forward as a valid model for non-fictional cinematic practice in spite of its uncertainty and lack of resolution. Following this, the text focuses on films and examples which consciously undermine a documentary logic, defending the need to assess the latter in constant tension with the discursive parameters inherent to any audiovisual exercise.

VER, PENSAR, ENTENDER

En el lenguaje común "ver" y "entender" comparten ciertas afinidades semánticas. Expresiones como "verlo claro" o términos como "revelación" y "esclarecer" convocan significados de comprensión intelectual, aunque obviando en general un sentido de proceso en favor de una súbita iluminación. No se alude pues a la ardua tarea de pensar, sino al fogonazo último que ordena un fenómeno y permite aprehenderlo. Como reflejo de posiciones sociales e ideológicas extendidas entre la comunidad, estos vocablos parecen oponer lo evidente a lo que necesita ser pensado, mientras que un enfoque crítico presupone precisamente una actitud inquisitiva para la que cuestionar lo evidente se configura como el punto de partida, el gesto que marca el inicio de una reflexión, no la conclusión de la misma.

En la institución cine las acciones de ver, pensar y entender se dan la mano de forma explícita en el terreno de la no ficción o del cine de lo real¹. Aquí la lógica dominante, aún hoy día, sigue siendo la documental, que impone patrones cognitivos derivados del binomio "ver-entender", es decir, las imágenes revelan, no buscan ser pensadas. Las condiciones de la mediación se ocultan o se incorporan al discurso, pero el resultado es el mismo: la representación veraz de algo que ocurrió, lo que refuerza una cierta sensación de incontestabilidad frente a lo visible.

Tampoco la mayoría de ejemplos de cine documental crítico tiende a romper esta asociación entre "ver" y "entender". En estos filmes, las dinámicas de pensamiento o cuestionamiento crítico suelen estar restringida al ámbito de lo verbal (a través de la *voz-en-off*, intertítulos, entrevistas, testimonios, etc.) y con frecuencia limitan su examen al tema del documental, sin abordar ni las exigencias culturales, económicas y sociales que impone el propio discurso audiovisual, ni la carga ideológica de las imágenes. Son contados los casos en los que la curiosidad del cineasta abarca el espacio de la representación y muy escasos aquéllos en los que las imágenes se revelan como los complejos nodos discursivos que en realidad son.

¹ La utilización que se hace de estos términos pretende abarcar la profunda heterogeneidad de las prácticas no-ficcionales en cine. En consecuencia, el artículo hará uso del vocablo "documental" para designar una lógica de trabajo concreta dentro de este terreno y nunca la totalidad de formas que en el mismo se agrupan, rechazando abiertamente expresiones como la de "nuevo documental" (Bruzzi, 2006) que resultan ambiguas y frustrantes.

Ante esta situación, las preguntas que se abren paso refieren pues a la posibilidad de generar sistemas de conocimiento crítico autorreflexivos en la práctica audiovisual; discursos que no sólo escapen a la idea de la imagen como evidencia, sino que también aborden las circunstancias de producción, circulación y consumo de las mismas como una dimensión central del ejercicio crítico. Pensar no sólo debería extenderse a lo que vemos, sino que debería incluir preguntas acerca de cómo vemos e incluso por qué vemos lo que vemos. Estas cuestiones sí incorporan ya patrones de pensamiento profundamente interrelacionados con el hecho de ver que, si bien han recibido cierta atención en el ámbito de la reflexión filosófica, han estado en general alejados de la práctica audiovisual.

De cara a examinar las bases epistemológicas sobre las que podrían asentarse este tipo de ejercicios, este artículo propone explorar la dialogización de la imagen en el ámbito del cine de no ficción. La expresión "dialogizar la imagen" refiere de forma directa a la teorización del lenguaje llevada a cabo por Mijail Bajtín. De forma más concreta nos interesan las reflexiones de Bajtín sobre lo que el pensador ruso denominaba sistemas de conocimiento abiertos, basados en la lógica del intercambio que prima la búsqueda colectiva por encima de la afirmación irrefutable. En el ámbito del cine de no ficción, el paradigma de la imagen dialógica implicaría pues subvertir los principios de representación documental al menos de dos formas significativas. Primero, poniendo en cuestión el valor de la imagen de no ficción como índice. No se trata del rechazo pleno que se ha llevado a cabo desde un posmodernismo mal entendido y que incide en la idea de que toda imagen es ficción. Lo que se busca es desentrañar las claves de una negociación compleja entre diferentes aspectos discursivos con el objetivo de elucidar la relación de la imagen con los procesos que se representan. Además, dialogizar la imagen conlleva necesariamente la puesta en relación de distintos discursos, visuales y verbales, de cuya confrontación emerge una verdad fugaz, mutable y abierta a la contestación, por ello mismo, esencial.

Cabe reseñar que en la adopción de marcos teóricos adecuados para el análisis de prácticas audiovisuales de no ficción está en juego mucho más que una cuestión terminológica. Por ejemplo, la correcta evaluación de estrategias críticas de raíz audiovisual resulta esencial para evaluar si las actuales dinámicas de apropiación social de espacios comunicativos como *youtube.com* están dando lugar a discursos auténticamente críticos o si, por el contrario, dichas dinámicas diluyen posturas subversivas bajo la superficie de una apariencia dialógica. Sin duda, prácticas como el "vídeo remix" o los conocidos "mashups" cuestionan en sí mismas nociones de autenticidad y univocidad asociadas frecuentemente con el género documental en cine. Sin embargo, también es cierto que las mismas van poco más allá de un cuestionamiento del orden establecido que podríamos denominar como frívolo.

En este sentido, el principal objetivo del artículo es emplazar el debate sobre formas de trabajo críticas en imágenes en un marco de referencia más amplio, en el que su especificidad como práctica comunicativa adquiera mayor protagonismo. A menudo, y

en concreto en lo que respecta a la institución cine, tal discusión ha primado aspectos estéticos y de género que la han ido cerrando sobre sí misma, ignorando el poder transformador de dichas prácticas en ámbitos como la televisión o el vídeo on-line. Además, también se pretende contribuir a un mejor conocimiento del discurso dialógico en cine mediante la utilización de ejemplos tomados del trabajo de autores como Chris Marker, Harun Farocki o Alain Resnais, entre otros.

DEL CINE-ENSAYO...

En el ámbito de la teoría filmica tradicional el trabajo dialógico de ciertos cineastas se ha abordado desde la categoría del cine-ensayo, aunque (como veremos) no todas las características discursivas asociadas con el ensayismo filmico pueden considerarse dialógicas. La asociación entre 'ensayo' y 'cine' ha tendido a explorar la capacidad de la práctica audiovisual para generar reflexión. Parafraseando la fórmula godardiana en *Histoire(s) du cinema* (1998), el ensayo filmico sería "una forma que piensa", pero que lo hace relacionando elementos (imágenes, sonidos, música) y proponiendo un espacio de sugestión intelectual que el propio Godard ha identificado en numerosas ocasiones como el auténtico objetivo irrealizado del lenguaje cinematográfico. No completamente irrealizado, desde luego, si tenemos en cuenta la obra del propio Godard, la de Chris Marker, la de Luis Buñuel, Jonas Mekas o Dziga Vertov, por mencionar sólo algunos nombres.

Como categoría, tanto el cine-ensayo como su correlato filosófico-literario parecen estar caracterizados precisamente por su heterogeneidad y por las dificultades taxonómicas que presentan (Lukács, 1974). Así la forma ensayo ha llegado a ser definida como un "género atópico" o "excéntrico" (Bensmaïa, 1987: 95), como una categoría que provoca "desorientación e incompreensión" (Arenas, 1997: 17) e incluso como un "no-genero" (Snyder, 1991: 12)². Si bien la naturaleza profundamente híbrida del ensayo no invalida la categoría (de hecho la enriquece), sí pone en cuestión su utilidad a la hora de discutir aspectos concretos relacionados con la forma, generando un bucle que ancla cualquier esfuerzo teórico en la constante redefinición del concepto. A esto hay que añadir las limitaciones que impone el propio concepto de género, especialmente en el ámbito de los estudios filmicos, donde cualquier intento de determinar características discursivas comunes parece desembocar exclusivamente en la identificación de núcleos de afinidad formal o temática.

La respuesta de los estudios filmicos frente a la práctica del cine-ensayo (o más bien frente a su vertiente más dialógica) adolece por lo tanto de una serie de limitaciones

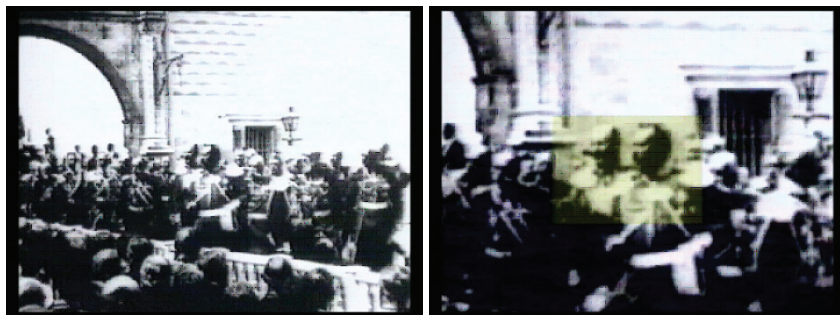
² Las dificultades para definir el cine-ensayo han llegado hasta tal punto que una de las posibilidades puestas en juego por José Moure en "Essai de Définition de l'Essai au Cinéma" es definir la categoría por extensión, es decir, agrupando bajo esta etiqueta todas las películas que no pueden ser claramente definidas como documentales, filmes de ficción o cine experimental (ver Moure, 2004: 35).

entre las que cabe destacar al menos dos de especial relevancia para los objetivos de este trabajo: la asimilación del ensayo filmico al ámbito del documental y la búsqueda de elementos formales comunes que resuelvan la falta de referencias a la hora de reconocer un ensayo cuando lo vemos en la pantalla. En el primero de los casos la tendencia entre los teóricos (ver Aprà, 2005; Arthur, 2003) ha sido situar el ensayo filmico en los terrenos más marginales de la práctica documental. Si bien la mayoría de estos estudios especifican que el cine-ensayo cuestiona abiertamente el afán documental por mostrar la realidad a partir del principio de indexicalidad de la imagen, pocos abordan la contradicción de situar la forma ensayo en cine en el seno de la tradición que pretende subvertir.

Entre los casos más representativos está Michael Renov quien, en su estudio de *Lost, lost, lost* (Jonas Mekas, 1976) como exponente del ensayismo filmico, reconoce las dificultades conceptuales que supone enmarcar la forma ensayo en el ámbito documental, señalando que para entender la película de Mekas como no ficción "es necesario disociar nuestro pensamiento de los límites impuestos al cine de no ficción para replantearnos sus parámetros históricos y discursivos" (Renov, 2004: 73). Conviene indicar que en su libro *The Subject of Documentary*, del que se toma esta cita, Renov considera los términos "no ficción" y "documental" como sinónimos, por lo que su afirmación nos invita a redefinir nuestra idea de lo documental de cara a analizar el filme de Mekas como tal. Sin embargo, Renov se limita a dejar entrever la necesidad de cartografiar más en profundidad el terreno de la no ficción en cine, sin ofrecer los posibles caminos que esta redefinición podría tomar³.

De cualquier modo la reflexión que plantea Renov sigue sin resolver la contradicción esencial que representa la existencia una categoría analítica que da cabida a una opción y su contraria. La dialogización de la imagen presente en muchos de los exponentes del ensayismo filmico subvierte por completo la lógica de la revelación en la que se basa el documental y que Carl Plantinga establece en su definición normativa como aquél cuya postura enunciativa implica que "el estado de cosas se presenta tal y como ocurrió en el mundo real" (Plantinga, 2000: 139). Frente a esto, el proceso por el cual se dialogiza la imagen pretende precisamente destacar su naturaleza discursiva, subrayando la importancia de los intereses y motivaciones que generan dicha imagen. No se trata, como equivocadamente puede interpretarse, de reducir a cero el valor de la imagen documental como índice, sino de presentarlo en continua tensión con su valor discursivo.

3 Otros autores se han hecho eco de formas diversas de las dificultades para inscribir el cine-ensayo dentro de la categoría documental. Así Bill Nichols argumenta que películas como *El hombre de la cámara de cine* (1929) o *Far from Poland* (1984) en su uso de una autorreflexividad extensiva a los modos de exploración de la realidad, representan la maduración del género documental dado que ponen en cuestión nociones de objetividad y transparencia, al tiempo que nota que "la transparencia (...) la capacidad para conocer el mundo visible y el poder para visualizarlo desde una posición desinteresada y objetiva (...) constituyen los cimientos sobre los que se asienta la tradición documental" (Nichols, 1991: 63). Al igual que Renov, Nichols pone de relieve la contradicción, pero sin profundizar en ella.



El último bolchevique, 1993

En *Le Tombeau d'Alexandre (El último Bolchevique, 1993)*, por ejemplo, Chris Marker⁴ utiliza imágenes de archivo de 1913 que representan un desfile de dignatarios zaristas durante la conmemoración del tercer centenario de la ascensión de los Romanov al trono. La *voz-en-off* informa de que todos los documentales sobre el periodo han utilizado estas imágenes. "¿Pero quién las ha mirado realmente? El gesto del tipo fornido llevándose la mano a la cabeza... ¿qué significa? ¿Que la multitud se ha vuelto loca? No. Les está diciendo que se quiten gorras y sombreros. No está permitido cubrirse delante de la nobleza". Aquí la lógica documental se resquebraja, descubriendo la imagen como expresión de un poder concreto: su intención primaria no es mostrar lo que ocurrió, sino documentar la grandeza de los Romanov y, desde esta perspectiva, la imagen de campesinos poco serviles no es deseable. A partir de dicho descubrimiento es posible pues dialogizar, y Marker no tarda en hacerlo, de nuevo a través de la *voz-en-off*:

Dado que se ha puesto de moda rebobinar el tiempo para encontrar a los culpables de los crímenes y el sufrimiento infligidos a Rusia durante el siglo XX, me gustaría que todos recordásemos, antes que Lenin, antes que Stalin, a este tipo gordo que ordenaba a los pobres descubrirse ante los ricos.

La segunda de las limitaciones mencionadas en la teorización del cine-ensayo, la necesidad de encontrar elementos formales comunes, se ha traducido a nivel práctico en una atención excesiva al uso de la *voz-en-off* en análisis de la forma, hasta el punto de que varios académicos han declarado este recurso formal como el rasgo definitorio del ensayo filmico, sin el cual no es posible hablar de auténtico pensamiento en cine. Así, por ejemplo, Philip Lopate en uno de los textos de mayor influencia sobre el tema que

⁴ El lector puede ampliar las referencias al trabajo de Chris Marker utilizando las monografías publicadas por Catherine Lupton (2004) y Norah Alter (2006). En castellano, la fuente bibliográfica más completa remite al volumen editado por María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter en 2006 y titulado *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*.

nos ocupa define cinco aspectos que deben estar presentes en la práctica audiovisual para justificar el uso del término cine ensayo: el filme debe utilizar palabras, escritas o a través de una voz-*en-off*, debe representar una única voz, intentar resolver un problema de forma razonada, transmitir una opinión personal y, finalmente, estar bien escrito (ver Lopate, 1998: 245, 247). Las palabras traicionan a Lopate, que habla de filme "escrito" y que también se refiere, por ejemplo, a la "intratable naturaleza de la cámara como aparato con el que registrar el pensamiento" (Lopate, 1998: 266).

Laura Rascaroli matiza más esta postura, aunque indica igualmente que en un ensayo la voz-*en-off* aparece "ante todo como la herramienta privilegiada a través de la que el autor/a articula su pensamiento (...) y, por lo tanto la fuente principal de su subjetividad" (Rascaroli, 2009: 38). No se trata, desde luego, de una tendencia reciente. Ya en 1958 André Bazin asociaba el cine-ensayo con la inteligencia verbal al comentar el filme *Lettre de Sibérie* (1957) de Chris Marker. Bazin argumentaba que en el cine-ensayo "la materia prima es la inteligencia, la palabra su expresión inmediata, y la imagen no interviene más que en tercera posición, en relación con la inteligencia verbal" (Bazin, 1998: 36).

En cualquier caso el resultado parece ser la concepción de la palabra como única expresión posible del pensamiento. Frente a esto un acercamiento dialógico busca el pensamiento en los espacios de relación entre palabra e imagen, entre las propias palabras o entre las imágenes (Blümlinger, 2004). Es la fricción discursiva la que genera asociaciones que dan al trabajo con imágenes la categoría de reflexión, dado que de otro modo estaríamos ante reflexiones puramente verbales ilustradas de modo poético o factual por las imágenes. En este sentido, Lopate, Rascaroli, Weinrichter o el propio Bazin intuyen correctamente la ruptura con la lógica documental en ciertas prácticas del ensayo fílmico. Sin embargo, ninguno de ellos asigna a la imagen el valor que tienen como vértice clave en el ejercicio de pensamiento que estructura las prácticas a las que se acercan.⁵

... A LAS IMÁGENES DIALÓGICAS

Como apuntábamos al comienzo, la concepción del conocimiento como puesta en relación remite de forma directa al trabajo de Mijail Bajtín. En varios pasajes de *Problemas de la poética de Dostoyevsky*, Bajtín se refiere a los sistemas de conocimiento en general como impermeables a una actitud dialógica, dado que se dedican a transformar "un dialogo abierto y sin capacidad de finalización en una afirmación monológica, resumiendo parte de sus contenidos, pero creando una representación

5 Una aclaración: no es la pretensión de este texto reivindicar el trabajo dialógico con imágenes como práctica puramente visual en la que la palabra no juega papel alguno (aunque ésta es una de las posibilidades que se abre por ejemplo en filmes como *Leben BRD* (1990) o *Home Stories* (1990) donde son imágenes distintas las que se ponen en relación). Se trata más bien de situar en la interacción discursiva entre imágenes, texto o música el valor de conocimiento que poseen estas prácticas.

falsa de su espíritu no finalizable" (citado en Morson y Emerson, 1990: 60). A esto, Bajtín opone una concepción de la verdad que materializarían los diálogos socráticos en los que ésta "no nace ni reside en la cabeza de un individuo, sino que reside en el intercambio dialógico entre personas en búsqueda colectiva" (Bajtín, 1973: 90). Tales conceptos señalan hacia el encuentro como espacio fundamental del conocimiento. Es sólo a través de la puesta en relación de ideas como es posible avanzar hacia la definición de una verdad siempre provisional. "Sócrates se definía a sí mismo como una partera: reunía a personas y provocaba una disputa, a partir de la cual se avanzaba hacia la verdad" (Bajtín, 1973: 90).

Esta línea de pensamiento guarda afinidad con ciertos intentos de definición del ensayo literario y filosófico que han quedado marginados a la hora de abordar el desarrollo de la forma en cine⁶. Así, por ejemplo, Adorno expone un principio de funcionamiento dialógico cuando afirma que en el ensayo el pensador no piensa como tal, sino que "se transforma en el escenario en el que se desarrolla la experiencia intelectual" (Adorno, 1991: 13). De la misma forma, Max Bense propone el ensayo principalmente como *ars combinatoria*. "El ensayista es un combinador; un laborioso productor de distintas configuraciones en torno a un objeto" (citado en Aullón de Haron, 1992: 50).

Un ejemplo de la forma en la que este ejercicio dialógico se orquesta en un filme de no ficción podemos encontrarla en la apertura de *Nicht löschesbares Feuer* (Un fuego que no se apaga, 1969) del realizador alemán Harun Farocki, que trata sobre el uso del napalm como arma de destrucción. Aquí, el cineasta (tras leer el testimonio de una víctima vietnemesa) se dirige directamente a la cámara para explicar por qué, en un filme acerca del uso del napalm, el espectador no va a ver imágenes de las víctimas. A través de la *voz-en-off* se ponen en cuestión las estrategias visuales del filme.

¿Cómo podemos mostraros el napalm en acción? ¿Y cómo mostraros las heridas que causa el napalm? Si mostramos imágenes de quemaduras de napalm, la reacción lógica es cerrar los ojos. Primero cerrar los ojos ante la imagen. Después cerrarlos ante el recuerdo de la imagen. Posteriormente, mantenerlos cerrados para no ver los hechos. Por último, cerrarlos ante el contexto.

Y es precisamente el contexto social, económico e ideológico que produce y circula estas imágenes de las víctimas el que se encuentra en el punto de mira de Farocki, lo que Nora Alter define como un espacio de invisibilidad política (Alter, 1996), recurrente en sus filmes. Desde esta perspectiva, las imágenes de los cuerpos quemados resultan no sólo innecesarias, sino incluso contraproducentes para sus intenciones. En su lugar, Farocki ofrece un acto de auto-mutilación, quemando el revés de su mano con un cigarrillo mientras la *voz-en-off* informa en un tono neutro de que "un cigarrillo arde a

⁶ En general la teorización del cine-ensayo no ha hecho hincapié en la naturaleza dialógica de la forma. Las principales aportaciones hacia una comprensión del funcionamiento del principio dialógico en cine han venido de la mano de Robert Stam (1989) y R. Barton Palmer (1989)

600 grados Celsius, mientras que el napalm lo hace aproximadamente a 3.000 grados”.



Un fuego que no se apaga, 1969

Estamos aquí ya frente a una contraimagen, comprensible sólo en relación con las imágenes originales que el espectador no ha visto, pero sin duda conoce, y con el testimonio que abre el filme. Se puede ir más lejos y afirmar que las imágenes que *Un fuego que no se apaga* se niega a mostrar tienden a reforzar la distancia entre la víctima y el espectador (Becker, 2004). Por el contrario, el gesto de Farocki pretende liquidar dicha distancia, invitándonos a escapar del círculo vicioso que tiende a desactivar el poder original de las imágenes de forma que éstas puedan ser reevaluadas críticamente, pero no de forma aislada, sino a través de las conexiones que las unen a intereses políticos, económicos y comerciales concretos.

Otro ejemplo. Chris Marker dedica un segmento de *Sans soleil* (Sin sol, 1982) a la lucha conjunta por la independencia en Cabo Verde y Guinea, liderada por el revolucionario Amilcar Cabral en 1962. El fragmento comienza con la *voz-en-off* femenina del filme, que sitúa históricamente al espectador. Sobre imágenes de archivo en blanco y negro esta voz comenta la habilidad de Amilcar como líder e informa sobre su hermano Luiz, quien posteriormente sería presidente de una Guinea independiente. También se mencionan las terribles condiciones en las que la guerrilla se vio obligada a combatir a los portugueses y sobre el papel que jugaron países socialistas y democracias sociales en el conflicto.

Sin embargo, tras un par de minutos el discurso de la *voz-en-off* adopta un tono distinto. A través de imágenes en color, más recientes, de un desfile militar en el que aparece el ya presidente Luiz Cabral, se propone un salto en el tiempo. Sólo un año después del desfile militar, el partido revolucionario fundado por Amilcar se habrá dividido en dos, Luiz Cabral estará en prisión y uno de los militares que lloran de emoción al ser condecorados, el General Nino, habrá tomado el poder.



Sin sol, 1982

La *voz-en-off* se lanza entonces a una disquisición sobre la naturaleza de la historia como fuerza que reprime la memoria individual y la subordina a una narrativa totalitaria. "En lugar de lo que se nos presentaba como memoria colectiva, miles de recuerdos personales que pasean su laceración individual en la gran herida de la historia (...)" El ejercicio está efectivamente diseñado para exponer la fragilidad y la tiranía de la historia, pero representa un perfecto ejemplo de dialogización de la imagen, en cuanto al confrontar una imagen aparentemente autosuficiente (de nuevo un desfile militar que celebra en este caso la consecución de la independencia) con una imagen futura que no se muestra (el conflicto entre los dos hombres que en la imagen se abrazan) nos permite cuestionar la primera y vincular claramente su interpretación a un contexto mutable, cambiante, plenamente alejado de cualquier patrón simplista de conocimiento.

El enfoque hacia este tipo de conocimiento dialógico está basado como venimos argumentando desde el comienzo en la tensión entre el valor de la imagen como índice y su naturaleza discursiva, permitiendo un conocimiento más profundo del rol que juega el contexto socio-histórico como parte integral del discurso audiovisual. El objetivo es articular el signo como producto de una realidad socio-ideológica concreta. Siguiendo esta línea, ningún discurso existe en el vacío, sino que es el resultado de un conjunto de condiciones históricas concretas tales como clase, nacionalidad o etnicidad y, por lo tanto, queda impregnado de subtextos ideológicos. Por ello, en lugar de evocar la idea de un diálogo armonioso o colaborativo, el término dialogismo debe entenderse como una lucha constante por el poder discursivo (ver Pearce, 1994: 89).

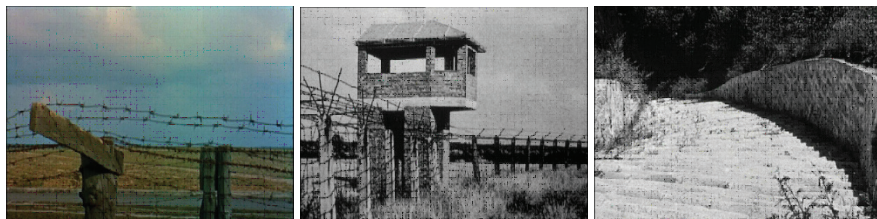
En nuestra opinión ningún ejercicio audiovisual realmente crítico puede dejar de lado esta dimensión, ya que son las imágenes las que se configuran como los nodos que articulan lo que se dice. Es necesario partir desde ellas como base del ejercicio de exploración de la realidad. De hecho, la pregunta que más claramente estructura una concepción dialógica de la imagen es la que remite a su esencia: ¿qué es una imagen? O, de forma más precisa: ¿qué dice una imagen como signo discursivo sobre el contexto ideológico en el que ha sido producida?

EL AUTOR COMO DEVENIR IDEOLÓGICO, EL ESPECTADOR EMPODERADO

Para calibrar las repercusiones del paso de una lógica documental al espacio de las imágenes dialógicas la última parte de este artículo se centra en las transformaciones que ocurren en el posicionamiento tanto del emisor del discurso como de la persona o grupos que lo reciben. El propio Bajtín advierte que un acercamiento dialógico a la práctica cultural supone, en primer lugar, la reformulación del problema de la autoría, enfatizando dinámicas intersubjetivas que determinan no sólo el sentido de la exploración, sino también la configuración del propio sujeto investigador. Conceptos como "heteroglosia" o "dialogismo" (centrales en el pensamiento bajtiniano) se basan directamente en la importancia que se concede al interlocutor y en los diferentes usos que las articulaciones discursivas pueden adquirir para grupos socio-ideológicos diversos.

En el espacio de la teoría formulada por Bajtín, el concepto que describe de forma más completa el posicionamiento del autor respecto a los discursos que se convocan desde la perspectiva de la dialogización de la imagen es el "devenir ideológico". El pensador ruso define este devenir como "una lucha intensa por la hegemonía entre distintos puntos de vista, acercamientos, direcciones y valores tanto ideológicos como verbales" (Bajtín, 1981: 346) que, en última instancia, determina nuestra identidad como sujetos. Bajtín insiste en que, como resultado de esta dinámica, el yo debe concebirse más como una forma de organizar diferentes voces que dialogan que como una condición estática.

Siguiendo esta concepción el trabajo de reflexión subjetiva con las imágenes aparece como un espacio en el que escenificar la pugna intelectual en torno a un tema, con caminos y soluciones tomadas y posteriormente desechadas, materializando el conflicto continuo en el que avanza y retrocede cualquier línea de pensamiento. Es por lo tanto en la orquestación de voces internamente persuasivas donde se debe localizar la presencia autorial, más que en cualquier signo de estabilidad identitaria. Frente a la lógica documental que determina la minimización del espacio del yo o la teorización del ensayo filmico en la que la subjetividad se emplazaba de forma exclusiva en el discurso verbal, un enfoque basado en la dialogización de la imagen localiza la autoría en una estructura concreta de organización del pensamiento.



Noche y niebla, 1955

Esta fragmentación del autor en las imágenes marca también un desplazamiento hacia posiciones en las que la tarea principal de éste consiste en reconfigurar los bloques discursivos desde los que se estructura su pensamiento. En el caso de las imágenes dialógicas se privilegia el gesto de volver a ver, de recolocar las imágenes en contextos diferentes a la búsqueda de sentidos explicativos, de contradicciones y puntos de fuga diversos (Elsaesser, 2004). Por ejemplo, en *Nuit et Brouillard* (*Noche y niebla*, 1955), es el contraste entre las imágenes del presente narrativo del filme con el material de archivo sobre los campos de concentración, el que permite a Resnais dialogizar las imágenes de forma que la pregunta central que recorre el filme evoluciona desde el “¿cómo pudo ocurrir?” hacia un “¿puede estar ocurriendo?” La presencia del autor no se minimiza en virtud de una supuesta objetividad, ni se puede asumir que corresponda en exclusiva a la *voz-en-off* (la cual asume tonalidades diferentes que invitan de hecho a pensar en una perspectiva múltiple, como ya he argumentado en otra ocasión (ver Montero, 2012: 144-148), sino que se organiza en torno al armazón discursivo del filme.

Tal disposición remite igualmente hacia el papel del espectador en relación con la imagen dialogizada. Aquí el desplazamiento discursivo que se observa es el opuesto. El espectador se acerca a posiciones enunciativas dado que la dialogización de la imagen privilegia el proceso de interpretación. En su teorización del cine-ensayo, Josep Maria Català se refiere precisamente al papel del espectador como conciencia activa de las imágenes. Según Català, en el ensayo filmico (y nosotros podemos añadir que en cualquier proceso de dialogización de la imagen) el objetivo del discurso no se limita a exponer la reflexión del autor, sino que también es necesario dar al espectador los mimbres para llevar a cabo su propia reflexión (ver Català, 2005: 145-158). Es un proceso que también identifica Laura Rascaroli, quien indica:

La reflexión personal del autor demanda ser compartida o rechazada por el espectador. Efectivamente, la asunción tentativa de una cierta unidad de la experiencia humana que permite a dos sujetos encontrarse y comunicarse en base a la misma está presente en la estructura del ensayo. En cuanto posiciones subjetivas, el “yo” y el “tu” se determinan y dan forma mutuamente (Rascaroli, 2009: 36)

En mi opinión no es posible separar la posición del espectador del hecho de que la audiencia sea interpelada, emplazándola a leer las imágenes a través del marco interpretativo de su propia experiencia. El espectador no se configura como consumidor pasivo de las mismas o testigo de la verdad: se le pide que cuestione el discurso en base a su articulación en imágenes. Interpelar a alguien no significa sencillamente dirigirse a él o ella. Se trata de una individualización a través del discurso a través de la cual el interlocutor deviene sujeto y se le posiciona en relación directa con lo que se dice o se muestra (Bellour, 1998).

La mayor parte de los análisis que utilizan el concepto de interpelación en el ámbito

de la comunicación audiovisual se limitan a las referencias directas o explícitas a la audiencia, aunque, en el caso de las imágenes dialógicas, la extensión del gesto interpelativo va mucho más allá. Se podría incluso argumentar que todo el entramado discursivo busca establecer formas de intercambio comunicativo con una audiencia individualizada. Esto rompe la lógica del monólogo en la que permanece anclada buena parte de la crítica que se ha acercado a formas subjetivas en el cine de no ficción. El acto de interpelar en cine está lleno de matices, entonaciones, motivaciones e intenciones que se deben estudiar con cuidado en cada contexto⁷. En el caso de las imágenes dialógicas la interpelación actúa como fuerza liberadora dado que anima al espectador a desarrollar una postura crítica frente a lo que ve. Es, por lo tanto, en relación directa con este proceso de interpelación que cabe hablar de espectador empoderado. Se debe entender esta referencia de forma restringida, ya que se trata de un empoderamiento discursivo, que refuerza su función como destinatario último del mensaje y valora su capacidad para generar respuestas creativas ante el mismo.

CONCLUSIONES

Los distintos modos de trabajo con las imágenes de no ficción están adquiriendo una importancia crucial en un ámbito cultural dominado por lógicas de expresión audiovisuales cada vez en mayor medida. Los modelos disponibles en el trabajo con imágenes no sólo determinan ya buena parte de las prácticas periodísticas, sino que parecen colonizar nuevas formas de la cultura popular que se asientan sobre el uso de repositorios ingentes de imágenes. Urge pues trabajar hacia un enfoque que permita acercarse a estas imágenes desde presupuestos críticos para situarlas en relación con los contextos ideológicos en que las mismas se producen y consumen. De otra forma, asistiremos (si no estamos asistiendo ya) a la reproducción automática de mensajes connotados ideológicamente y ante los que los espectadores-productores, incluso los más tecnológicamente capaces, permanecen indefensos.

La referencia a Bajtín a través de la fórmula de las imágenes dialógicas tiene pues en este texto una doble finalidad. Por un lado contribuye a restituir la dimensión ideológica al signo visual. Como explica Robert Stam, para Bajtín, hablar de diálogo sin hablar de poder es "hablar sin sentido, en el vacío" (Stam, 1992: 8). En nuestro caso, esto implica

7 Ahondar en un concepto tan complejo como el de "interpelación", incluso limitándolo a su utilización en el ámbito de la cultura, supera los límites de este artículo. Sin embargo, es necesario mencionar al menos de pasada el trabajo de Althusser sobre este tema. Althusser argumenta de forma convincente que el acto de interpelar es un elemento central a la hora de comprender cómo se forma la subjetividad y de qué forma se dirigen a nosotros (y nos determinan) diferentes discursos ideológicos. Una de las críticas más habituales al enfoque de Althusser es la escasa consideración que otorga a nociones de agencia y autonomía. Mi argumento, aunque breve, pretende presentar ejemplos de interpelación como fuerza liberadora en el ámbito de las imágenes dialógicas, ya que empodera a los espectadores y les anima a contestar críticamente el discurso que les interpela.

la concepción del discurso audiovisual como pugna de intereses, motivaciones e intenciones que es necesario desvelar para hablar de un auténtico acercamiento crítico. Por otro lado, la teoría dialógica de Bajtín nos permite presentar las imágenes del cine de no ficción en continua tensión entre su valor como índice y los parámetros discursivos en los que el mismo se integra. No se trata de un tema baladí. Aún hoy día, la mayor parte de los discursos audiovisuales a los que tenemos acceso pretenden hacer desaparecer el aparato discursivo que los sostiene en lugar de compartir el mismo con la audiencia de forma abierta y reflexiva de forma que los condicionamientos sociales, económicos e ideológicos que determinan qué deviene imagen y cómo queden incluidos en la reflexión. En un entorno en el que lo que vemos se emplaza en entornos discursivos crecientemente complejos, ignorar estos condicionantes supone dejar de lado una dimensión central para cualquier ejercicio crítico relacionado con la imagen.

A pesar de que este texto se ha centrado en el caso del cine de no ficción, es importante señalar por último que el debate en torno a prácticas audiovisuales dialógicas es aún más pertinente en el ámbito del vídeo on-line. Aquí la presencia de mecanismos de respuesta, las facilidades tecnológicas y la popularización de software de edición innovador (utilizado, por ejemplo, en prácticas culturales como los *mashups*) está generando nuevas posibilidades que, para ser realmente críticas, necesitan herramientas conceptuales que integren sin complejos la dimensión ideológica presente en todo discurso audiovisual.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, W. Theodor (1991), 'The Essay as Form' en *Notes to Literature. Volume One*. New York: Columbia University Press.
- ALTER, Nora M. (1996), 'The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's *Images of the World and the Inscription of War*' en *New German Critique*, 68.
- ALTER, N. (2006), *Chris Marker*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- APRÀ, Adriano (2005), 'Dal Documentario alla Nonfiction' in *Nuovo Cinema (1965-2005) Scritti in onore di Lino Micciché* (ed. Bruno Torri). Venice: Marsilio.
- ARENAS, M.E. (1997), *Hacia una teoría general del ensayo: Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- ARTHUR, P. (2003), 'Essay Questions. Essay Film, Nonfiction Cinema's Most Rapidly Evolving Genre' en *Film Comment*. Vol. 39, n. 1.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1992), *Teoría del Ensayo*. Madrid: Verbum.
- BAJTÍN, M. M. (1973), *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ann Arbor: Ardis.
- BAJTÍN, M. M. (1981), *The Dialogic Imagination* (ed. M. Holquist). Austin: University of Texas Press.
- BAZIN, André (1998), 'Chris Marker. Lettre de Sibérie' en *Chris Marker: retorno a la in-*

- memoria del cineasta*. Sevilla y Barcelona: Ediciones de la Mirada.
- BECKER, Jörg (2004), 'Images and Thoughts, People and Things, Materials and Methods' en *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines* (ed. T. Elsaesser). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- BELLOUR, Raymond (1998), 'El libro, ida y vuelta' en *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Sevilla y Barcelona: Ediciones de la Mirada.
- BENSMAIA, Reda (1987), *The Barthes Effect. The Essay as Reflective Text*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- BLÜMLINGER, Christa (2004), 'Lire entre les images' en *L'Essai et le cinéma* (eds M. Gagnebin and S. Liandrat-Guigues). Paris: Éditions Champ Vallon.
- BRUZZI, Stella (2006), *New Documentary*. London and New York: Routledge
- CARROLL, Noël (1996), 'Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism' en *Post-Theory* (eds D. Bordwell and N. Carroll). Madison: University of Wisconsin Press.
- CATALÀ, Josep María (2005), 'Film-ensayo y vanguardia' en *Documental y vanguardia* (eds C. Torreiro and J. Cerdán). Madrid: Cátedra.
- EHMANN, A. y ESHUN, K.(2010), *Harun Farocki: Against What Against Whom*. Walther Konig: Koln.
- ELSAESSER, Thomas (2004), 'Working at the Margins: Film as a Form of Intelligence' en *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines* (ed. T. Elsaesser). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- HIRSCHKOP, K. (1989), 'Introduction: Bakhtin and Cultural Theory' en *Bakhtin and Cultural Theory*; Hirschkop, K. and Shepherd, D. (eds). Manchester: Manchester University Press.
- LOPATE, Phillip (1998), 'In Search of the Centaur. The Essay-Film' en Charles Warren ed. *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*. Middleton: Wesleyan University Press.
- LUKÁCS, Georg (1974), 'On the Nature and Form of the Essay' en *Soul and Form*. Merlin Press: London.
- LUPTON, Catherine (2005), *Chris Marker. Memories of the Future*. London: Routledge.
- MONTERO, David. (2012), *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*. New York, Oxford, Berlin: Peter Lang.
- MORSON, G.S. and EMERSON, C. (1990), *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press.
- MOURE, José (2004), 'Essai de Définition de l'Essai au Cinéma' en *L'Essai et le cinéma* (eds M. Gagnebin and S. Liandrat-Guigues). Paris: Éditions Champ Vallon.
- NICHOLS, Bill (1991), *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- PALMER, R. Barton (1989), 'Bakhtinian Translinguistics and Film Criticism: The Dialogical Image?' en *The Cinematic Text: Methods and Approaches* (ed. R. Barton Palmer). New York: AMS.
- PEARCE, Lynne (1994), *Reading Dialogics*. London: Edward Arnold.
- PLANTINGA, Carl R. (1997), *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge:

- Cambridge University Press.
- RENOV, M. (2004), *The Subject of Documentary*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- SNYDER, J. (1991), *Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*. Lexington: Kentucky University Press
- STAM, Robert (1989), *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- TODOROV, Tzvetan (1984), *Mikhail Bakhtin : the dialogical principle*. Manchester: Manchester University Press.
- WEINRICHTER, Antonio (2007), 'Un concepto fugitivo. Notas sobre el cine-ensayo' en *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (ed. Antonio Weinrichter). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- WEINRICHTER, A. y ORTEGA, M.L. (2006). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B Editores.

FILMOGRAFÍA (TÍTULOS ORIGINALES, POR ORDEN DE APARICIÓN EN EL TEXTO)

- Histoire(s) du cinema (Jean Luc Godard, 1998)
- Lost, lost, lost (Jonas Mekas, 1974)
- Chelovek s kino-apparatom (Dziga Vertov, 1929)
- Far from Poland (Jill Godmillow, 1984)
- Le Tombeau d'Alexandre (Chris Marker, 1993)
- Lettre de Sibérie (Chris Marker, 1957)
- Leben BRD (Harun Farocki, 1990)
- Home Stories (Matthias Müller, 1990)
- Nicht löschesbares Feuer (Harun Farocki, 1969)
- Sans soleil (Chris Marker, 1982)
- Nuit et Brouillard (Alain Resnais, 1955)