



**HAL**  
open science

# La posición del espectador como espacio de pensamiento del film-ensayo contemporáneo: Face aux fantômes (2009) y Jaurès (2012)

Lourdes Monterrubio Ibáñez

## ► To cite this version:

Lourdes Monterrubio Ibáñez. La posición del espectador como espacio de pensamiento del film-ensayo contemporáneo: Face aux fantômes (2009) y Jaurès (2012). *Comparative Cinema*, 2022, 10 (18), pp.139-156. 10.31009/cc.2022.v10.i18.04 . hal-03737019

**HAL Id: hal-03737019**

**<https://hal.science/hal-03737019>**

Submitted on 1 Aug 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# La posición del espectador como espacio de pensamiento del film-ensayo contemporáneo: *Face aux fantômes* (2009) y *Jaurès* (2012)

El presente artículo pretende realizar un análisis sobre la posición espectral como espacio de pensamiento del film-ensayo contemporáneo a partir del estudio comparado de dos obras francófonas: *Face aux fantômes* (Jean-Louis Comolli y Sylvie Lindeperg, 2009) y *Jaurès* (Vincent Dieutre, 2012). El dialogismo del film-ensayo, la interpelación al espectador para que produzca la auto-reflexión sobre su posición y el pensamiento crítico acerca de las imágenes mostradas se genera entonces desde la premisa de la identificación. El análisis muestra cómo *Face aux fantômes* ofrece un proceso de pensamiento audiovisual sobre la movilización de la mirada del *espectador emancipado* teorizado por Jacques Rancière, mientras que *Jaurès* provoca la misma reflexión desde el planteamiento opuesto: la fijación de la mirada y la representación de la pasividad espectral. De este modo, ambos films revelan las posibilidades de la posición del espectador como espacio epistemológico del film-ensayo contemporáneo.

Fecha de recepción: 13/02/2022

Fecha de aceptación: 11/05/2022

## Palabras clave

FILM-ENSAYO CONTEMPORÁNEO

CINE FRANCÓFONO

PROCESO DE PENSAMIENTO

POSICIÓN ESPECTATORIAL

MOVILIZACIÓN DE LA MIRADA

PENSAMIENTO CRÍTICO

AUTO-REFLEXIÓN

## Lourdes Monterrubbio Ibáñez

[lourdes.monterrubbio-ibanez@univ-paris1.fr](mailto:lourdes.monterrubbio-ibanez@univ-paris1.fr)

[orcid.org/0000-0003-0566-3666](https://orcid.org/0000-0003-0566-3666)

Investigadora en estudios fílmicos en el Institut ACTE, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, donde actualmente desarrolla el proyecto de investigación EDEF – Enunciative Devices of the European Francophone Essay Film, financiado por el programa Marie Skłodowska-Curie Individual Fellowships. Es autora de *De un cine epistolar* (Shangrila, 2018) y editora de *Epistolary Enunciation in Contemporary Cinema* (Área Abierta, 2019). Ha publicado numerosos artículos, principalmente sobre film-ensayo, cine epistolar y otras escrituras fílmicas del yo.

## Introducción

El film-ensayo presenta como una de sus características definitorias su naturaleza dialógica entre autor y espectador y, en consecuencia, el rol de este último en la construcción de la obra. Su evolución consolida el dialogismo entre la(s) subjetividad(es) enunciativa(s) y un espectador igualmente individualizado. Retomando las reflexiones de Laura Rascaroli y David Montero, se establece una relación yo-tú que permite un diálogo con un espectador real al que dirigirse e interpelar: “El ensayista [...] permite que las respuestas surjan en otro lugar, precisamente en la posición ocupada por el espectador [...] Las dos posiciones de sujeto, el yo y el tú, se definen y moldean mutuamente” (Rascaroli 2009, 36).<sup>1</sup> Así, surge una “espectatoriedad activa” que posibilita el desarrollo del pensamiento crítico: “la interpelación en los films ensayísticos es una fuerza liberadora, ya que incita al espectador a desarrollar una posición crítica” (Montero 2012, 121); y la auto-reflexión acerca de la propia condición de espectador: “el público es invitado de forma activa a reconsiderar su rol y lo que se espera de él a fin de reflexionar sobre su propio estatus como espectadores” (2012, 118–19). El film-ensayo va a explorar y profundizar en las posibilidades de esta naturaleza dialógica, produciendo distintas dinámicas y desplazamientos entre ambas posiciones: “Un elemento importante cuando consideramos la posición del espectador en la creación ensayística es el desplazamiento discursivo del autor hacia el campo interpretativo del espectador [...] El mismo proceso se puede observar desde el otro lado, permitiendo al espectador volver a experimentar realmente el proceso de reflexión original” (2012, 124). De forma general, podemos decir que la posición del ensayista se ha desplazado desde

su emplazamiento de autor de las imágenes, tras la cámara –*Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1958)–, a editor de las mismas, tanto propias como ajenas, en la sala de montaje –*Scénario du film Passion* (Jean-Luc Godard, 1982)–, hasta una progresiva desmaterialización de dicha posición asociada a la tecnología digital del film-ensayo contemporáneo. Esto implica, además, un progresivo acercamiento del cineasta a la posición del espectador. El presente artículo pretende realizar un estudio comparado de dos film-ensayos francófonos contemporáneos que se generan precisamente a partir de la identificación de cineasta y espectador, ya que el primero decide situarse en la posición del segundo; una práctica que raramente encontramos con anterioridad en el film-ensayo francófono europeo, y que se confirmaría como espacio epistemológico del film-ensayo contemporáneo.

*Face aux fantômes* (Jean-Louis Comolli y Sylvie Lindeperg, 2009) y *Jaurès* (Vincent Dieutre, 2012) se generan desde la premisa de situar a los autores en la posición física del espectador, de llevar las dinámicas de acercamiento-alejamiento de esa relación yo-tú a la identificación, desde donde generar un proceso de pensamiento audiovisual. Además, y de forma muy significativa, en ambos casos esta condición de espectador es compartida por dos personas, posibilitando la intersubjetividad entre ambas, un segundo nivel de dialogismo entre los espectadores internos del film. Esta premisa genera diferentes niveles de pensamiento: el que se produce en el primer nivel espectadorial –las piezas audiovisuales proyectadas–; entre la proyección y los espectadores-cineastas, entre ambos espectadores internos; y finalmente entre esos espectadores internos y el espectador del film-ensayo. Así, el

pensamiento paratáxico (Català 2014) e intersticial (Rascaroli 2017), y la frase-imagen (Rancière 2003) como elemento definitorio del proceso de pensamiento audiovisual (Monteerrubio Ibáñez 2019, 2021a, 2021b, 2022), se van a generar en tres niveles diferentes. Se produce entonces una reflexión acerca de la movilización de la mirada del espectador inherente tanto a la auto-reflexión como a la producción de pensamiento crítico. Nuestro análisis pretende realizar un estudio comparado de ambas obras que nos permita determinar los elementos, estrategias y resultados de convertir la posición del espectador en lugar epistemológico del film-ensayo, de llevar el dialogismo cineasta-espectador a la identificación.

#### ***Face aux fantômes*. Desde la movilización de la mirada**

El film de Comolli y Lindeperg surge como reflexión audiovisual del ensayo literario de esta última, *Nuit et brouillard : un film dans l'histoire* (2007). Así, la reflexión sobre el eje memoria-Historia-arte a partir del film de Alain Resnais (*Nuit et brouillard*, 1956) y su autora se convierten en protagonistas de un film-ensayo que sitúa a la historiadora como espectadora, acompañada por el cineasta. La reflexión pretende expandir su territorio para convertir a la espectadora-historiadora literaria en fílmica, a través de un proceso de pensamiento que el cineasta transforma en audiovisual. Para ello, ambos interlocutores se sitúan en una suerte de laboratorio-sala de proyección que posibilitará múltiples reflexiones acerca de la posición del espectador como espacio epistemológico: “Juntos, el cineasta y la historiadora se sitúan ellos mismos frente a los fantasmas para considerar el estatus de estas imágenes de cuerpos probados”, “cada film sitúa al espectador de forma diferente

y singular frente a los fantasmas” (Blümlinger 2014, 81, 82).

La primera imagen de la obra va a exponer la síntesis de su propósito. Sobre un plano fijo de las vías de un *travelling* en un espacio interior todavía por descubrir, escuchamos la voz de Comolli indicando el inicio del plano. La cámara comienza entonces a moverse recorriendo la vía. Finalmente se produce la sobreimpresión de un primer plano de las manos del cineasta ojeando el libro de su codirectora (Fig. 1). Se genera por tanto una frase-imagen síntesis del proceso de pensamiento que comienza. En primer lugar, se retoman un plano y un movimiento de cámara cruciales del film de Resnais –el plano de las vías de tren abandonadas del campo de Auschwitz-Birkenau (Fig. 2) y el *travelling* que utilizó para filmar las imágenes en color del film– y se trasladan a un espacio interior que descubriremos es el del espectador. Así, no solo se evidencia la reflexión sobre el film de Resnais sino la auto-reflexión sobre la posición espectral. En segundo lugar, la sobreimpresión de las manos ojeando el libro expone cómo ambas reflexiones van a hacer confluir dos miradas de las que surgirá la intersubjetividad: la de la historiadora, y ensayista literaria, y la del cineasta, y ensayista cinematográfico.

A partir de esa frase-imagen síntesis, la obra va a construir una reflexión histórica acerca del film de Resnais mediante la materialización y movilización de la posición del espectador, donde encontramos a ambas subjetividades dialogando en un mismo plano, Lindeperg hablando y Comolli escuchando, rodeados de los diferentes dispositivos que proporcionarán la experiencia espectral: monitores de televisión, pantalla de proyección, proyectores de diapositivas, reproductores de sonido, etc. La primera imagen de archivo mostrada por el film, del regreso

de deportados franceses en 1945 que está comentando Lindeperg, se muestra reproducida en un monitor, incluyendo el dispositivo y su sonido (Fig. 3). Se establece así una cuestión esencial de la obra, ofreciendo las imágenes documentales mediante una suerte de segundo nivel espectadorial tanto visual como sonoro. De esta forma, se van acumulando elementos de materialidad de la posición del espectador, caracterizando un espacio que evidencia la mediación del dispositivo como primer elemento de auto-reflexión. Las explicaciones de Lindeperg continúan en un plano medio ya individual que se desplaza para mostrar a Comolli escuchando. Se va estableciendo por tanto un recorrido de la mirada de los espectadores, mostrando a Lindeperg como espectadora de *Nuit et brouillard* y a Comolli como espectador de Lindeperg. A continuación, la cámara la sigue mediante un *travelling* mientras se acerca al proyector con el que mostrará documentos de archivo, recogiendo nuevamente su dispositivo (Fig. 4). Este segundo *travelling* se configura ya como elemento clave del film. El *travelling* que descubría la actualidad de los campos de concentración en *Nuit et brouillard* es utilizado aquí para reflexionar sobre la posición del espectador, en este caso una historiadora, como materialización de la movilización de su mirada. A continuación, los documentos mostrados incluyen nuevamente la materialidad y sonoridad de su dispositivo de reproducción, confirmando ese segundo nivel que provoca la auto-reflexión (Fig. 5). Se produce entonces un segundo *travelling* sobre Lindeperg que ahora la rodea mientras habla (Fig. 6). El movimiento de cámara evidencia la subjetividad espectadorial de la historiadora. Su testimonio se enfatiza así no como verdad irrefutable, sino como reflexión individual sobre la que se pueden verter diferentes perspectivas.

Un nuevo elemento retórico surge al citar la clave de la obra de Resnais: la relación entre el sistema concentracionario y la exterminación de judíos y romaníes. Este abismo se materializa en un *zoom in* sobre una imagen fotográfica. Se cifra por tanto en este elemento la búsqueda analítica del espectador, el escrutinio de la imagen como búsqueda epistemológica. Aparece entonces la primera grabación sonora para revelar la concepción del film que finalmente sería *Nuit et brouillard*. Las declaraciones de Henri Michel y Olga Wormser acerca del valor histórico de las películas culmina con la propuesta del primero de realizar un film sobre el sistema concentracionario. Una vez más, escuchamos el documento de archivo mientras contemplamos primero su dispositivo (Fig. 7), para incluir a su oyente después. Seguimos en ese segundo nivel auto-reflexivo de la experiencia espectadorial. Tras escuchar el origen de *Nuit et brouillard*, el film retoma el *travelling* mediante una serie de tres planos:

- el *travelling* sobre sus propias vías del primer plano del film (Fig. 8);
- un *travelling* por los elementos de filmación del espacio, que de nuevo halla su correspondencia en los *travellings* interiores por los barracones de los campos del film de Resnais (Figs. 9 y 10);
- el final de un *travelling* sobre Lindeperg (Fig. 11).

Se produce así una segunda frase-imagen síntesis del film-ensayo. La movilización de la mirada que ejecutara Resnais en *Nuit et brouillard* en el espacio histórico es retomada por Comolli en el espacio espectadorial para mostrar la mirada movilizadora de Lindeperg.

Es entonces cuando la historiadora enuncia el elemento clave de su reflexión. Anatole Dauman aceptó el encargo de un film sobre el sistema

concentracionario a condición de que este estuviera “igualmente definido por una gran ambición artística”.<sup>2</sup> En palabras de Lindeperg: “Es verdaderamente el momento del pasaje al arte”. Al introducir en la reflexión el concepto de *passage à l'art*, el *travelling* alrededor de Lindeperg sufre una modificación clave: este se desplaza ahora por detrás de Comolli, incluyéndolo por tanto en la imagen (Fig. 12). Se produce por tanto una nueva materialización de una frase-imagen simbólica. El *passage à l'art* de la obra de Resnais frente a los hechos históricos se traslada a la reflexión ensayística: de la obra literaria de Lindeperg a la obra audiovisual filmada por Comolli, lo que implica inclusión de la subjetividad y autoría del cineasta. Se expone así la construcción intersubjetiva entre la espectadora-historiadora y el cineasta que la filma, materializando su proceso de pensamiento de forma audiovisual, al que asistimos igualmente como espectadores.

Al introducir el material documental de *Les camps de la mort* (*Les actualités françaises*, 1945), vemos a Lindeperg, por primera vez, en la posición de espectadora, incluida en el plano (Fig. 13). Su cuerpo oculta parcialmente la pantalla, omitiendo los fragmentos más duros de las imágenes. Se produce por tanto una nueva frase-imagen simbólica, en este caso de la necesidad de un espectador con mirada crítica, que pueda “desarrollar una posición crítica no sólo en relación con el discurso autoral sino también con las imágenes proyectadas y los diferentes discursos que componen el ensayo” (Montero 2012, 121). Es decir, Comolli crea una frase-imagen simbólica que materializa la mirada crítica de Lindeperg. Cristaliza entonces la cartografía completa de la posición del espectador como espacio epistemológico, mostrando sus tres niveles: la posición de Lindeperg

como espectadora, la posición de Comolli como cineasta-espectador de Lindeperg, y nuestra posición como espectadores del film-ensayo. La configuración de esta cartografía posibilita tanto el pensamiento crítico sobre las imágenes mostradas, como la auto-reflexión acerca de la propia posición de espectador. Así, la reflexión que desarrolla el film-ensayo puede abordar la obra en cuestión, *Nuit et brouillard*, desde ambas perspectivas: “Alain Resnais no se inscribe en un relato de la imagen-prueba [...] construir la distancia correcta frente a ellas [las imágenes] para, a la vez, dar cuenta del acontecimiento, sino construir su film en torno a la voluntad de un distanciamiento crítico frente a esas imágenes”. Lindeperg plantea entonces la cuestión nuclear de la posición del espectador: “Cuál es la relación entre ver, creer y saber”, y expone el punto de partida de Resnais y Jean Cayrol: no utilizar la cuestión de la imagen-prueba, sino considerar que bien al contrario, las imágenes “no tienen la capacidad de permitirnos aprehender el acontecimiento”.

De este modo, el primer tercio de *Face aux fantômes* ha construido la cartografía de la posición del espectador, de los diferentes espectadores y sus posibilidades, para otorgarle las herramientas de reflexión con las que contemplar *Nuit et brouillard*. Sus imágenes se nos muestran por primera vez desde un primer nivel espectadorial en el minuto 25, sin la mediación del dispositivo, para poder aplicar ahora la distancia crítica y autoconsciencia en su visionado. Los espectadores del film-ensayo nos enfrentamos a las imágenes en el primer nivel tras haber reflexionado acerca de nuestra posición como tales. Por tanto, este primer nivel queda reservado a *Nuit et brouillard*. El primer fragmento se corresponde con los *travellings* en color filmados en Auschwitz-Birkenau; el

segundo con imágenes de archivo en B/N; y el tercero con la combinación de ambos. Es entonces cuando las palabras de Lindeperg, al abordar nuevamente la idea de *passage à l'art* del film, se nos muestran con un segundo *travelling* por detrás de Comolli, en sentido contrario al anterior (Fig. 14). Si Resnais hizo ese tránsito a través de la filmación de imágenes en color mediante el *travelling*, Comolli traslada este elemento a fin de materializar la movilización de la mirada del espectador, identificada con Lindeperg, para preguntarse si “el arte en sí mismo es potencia de verdad”.

El segundo documento sonoro, las palabras del propio Resnais, retoman la representación del primero, Lindeperg escuchándolo, para a continuación crear una segunda sobreimpresión que ahora incluye además sonido. Las palabras de Resnais evocan unas imágenes halladas en Ámsterdam, de oficiales alemanes en el andén de un convoy de deportación, que se nos muestran en sobreimpresión con la bobina sonora de donde proviene el audio (Fig. 15). Se caracteriza así a Resnais también como espectador de las imágenes documentales sobre las que trabajó. Si anteriormente veíamos a Lindeperg como espectadora de las imágenes de *Les camps de la mort* en un monitor que ocultaba en parte, ahora la observamos contemplar las únicas imágenes que muestran un convoy de deportación, en Westerbork (Fig. 16). Se confirma por tanto la posición crítica de la espectadora frente a las imágenes, que si antes obstaculizaba el visionado de “las imágenes intolerables” que “impedían toda distancia crítica” (Rancièrre 2010, 90), trazando “una línea recta entre el espectáculo intolerable y la conciencia de la realidad que este expresaba” (2010, 102), ahora deja paso a unas imágenes mudas sin manipular (observamos el código de tiempo sobre ellas).

A continuación, se materializa audiovisualmente el *passage à l'art* de estas imágenes. Resnais decidió mostrarlas en su film reunidas en un único bloque y en ausencia del comentario de Cayrol; solo acompañadas por la música de Hanns Eisler. Sin embargo, incluyó tres planos de un anciano con dos niños que pertenecen a material encontrado en Varsovia. Este doble visionado ejemplifica así el *passage à l'art* sobre el que se reflexiona, y se interpela al espectador para que reflexione. El *travelling* sobre Lindeperg al relatar la relevancia del único plano de una persona mirando a cámara evidencia una vez más la movilización de la mirada del espectador, del pensamiento crítico que debe cuestionar ese *passage à l'art*. La imagen, que muestra a una joven, Anna Maria (Settela) Steinbach, de quien en 1997 se descubrirá que era romaní, se convertirá en icono de la Shoah, y el film-ensayo la congela como tal. Al abordar las imágenes fotográficas, hasta entonces desconocidas, de la visita de Himmler a Monowitz, a la fábrica IG Farben, en 1942, que prueban cómo los presos de los campos de concentración se convirtieron en mano de obra del Tercer Reich, Lindeperg expone cómo estas permitieron “ajustar el ver sobre el saber” mientras un nuevo *travelling* asocia esta capacidad a la posición crítica del espectador. Una segunda visita a Birkenau para asistir al gaseamiento de judíos holandeses vincula así el sistema concentracionario con la exterminación de la población judía y romaní. El surgimiento de la *solución final* en el guion del film, y su supresión en su comentario definitivo, se representan entonces con un segundo *zoom in* sobre una imagen y el posterior *travelling* sobre Lindeperg. Así, el cineasta espectador de las imágenes de archivo se identifica con el espectador de la película creada. Es en este momento cuando el film-

ensayo muestra, de nuevo, en primer nivel, la conclusión de *Nuit et brouillard*, finalizando así la segunda parte del film-ensayo.

La tercera y última se va a centrar en la subjetividad de Lindeperg como espectadora-historiadora del film, a partir de su estudio del trabajo de Olga Wormser. La cámara recorre ahora la distancia entre la pantalla y su espectadora, el espacio que materializa la movilización de la mirada del espectador frente a la obra. Por tanto, es el encuentro de Wormser con el film lo que permite a Lindeperg entender la necesidad de invertir la perspectiva: *Nuit et brouillard* crea un “círculo del saber” entre la Historia y el arte en el proceso de su construcción. Solo veinte años después Wormser concluirá su investigación de la “Historia en devenir”. Lindeperg decidió igualmente abandonar la distancia de la historiadora y entrar en el atelier de Olga.

El tercer audio del film, de nuevo las declaraciones de Resnais, en este caso sobre la escritura del comentario de Cayrol y la participación de Marker en el mismo, se muestra nuevamente con la figura de Lindeperg a la escucha, frente al dispositivo. Un *travelling* sobre el espacio físico del film-ensayo, en sentido inverso al anterior, genera ahora la tercera superposición de la obra, con la imagen del libro de Annette Wieviorka: *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli* (2003) (Fig. 17). Se produce a continuación la conversación entre Lindeperg y Wieviorka, convirtiéndose esta última en una tercera espectadora, también historiadora. De nuevo el *travelling* materializa la intersubjetividad, el intercambio entre ambas miradas espectatoriales, cuya naturaleza se enfatiza al situarlas, nuevamente, en el espacio del espectador, con la pantalla tras ellas sobre la que aparecen imágenes proyectadas en algunos momentos. Su conversación en torno

a cómo el film de Resnais se convierte en el film del genocidio, al tiempo que comienza a ser criticado por la percepción de la Shoah que transmite, encuentra su reflejo en la paradoja que supone que los historiadores, hasta los años 80, trabajaran sobre él sin ser sus espectadores, reduciendo su estudio al comentario de Cayrol, ignorando sus imágenes. Wieviorka aborda el poder de evocación de las imágenes en color de Birkenau aunque estas no muestren el objeto evocado.

La conversación entre ambas historiadoras da paso al cuarto audio, nuevamente de Resnais, explicando la decisión, y la experiencia, de rodar en color y con *travelling* y en B/N. Se va a producir entonces una nueva frase-imagen síntesis del film y de la reflexión que este ha desarrollado. Sobre la imagen sonora de Resnais vemos, en primer nivel, una fotografía en B/N del rodaje, montando las vías del *travelling*. A continuación, las imágenes del inicio del film, con ese único *travelling* vertical con el que nos situamos en el presente de la película, se muestran silentes, acompañadas por el sonido de la bobina del audio. Las palabras de Resnais resurgen cuando el film aparece proyectado sobre la pantalla que Lindeperg observa: primero la fotografía documental del rodaje; después las imágenes del film; y finalmente una nueva imagen fotográfica del rodaje. No es ahora la cámara la que se desplaza sobre Lindeperg sino la historiadora la que se mueve de un lado a otro de la pantalla mientras esta muestra el *travelling* en color de *Nuit et brouillard* (Figs. 18 y 19). Así, se materializa el *passage à l'art* desde la convergencia de los cuatro espacios:

- el de Resnais como creador mediante la convergencia de su testimonio sonoro, las fotografías en B/N de archivo del rodaje y las imágenes en color del film;
- el de Lindeperg como espectadora frente a esas imágenes, movilizándolo



su posición como espectadora al tiempo que se desplaza el *travelling* de Resnais;

- el de Comolli como ensayista que materializa esta convergencia;
- el espectador que debe generar su propia reflexión de lo percibido.

El quinto audio de Resnais, de nuevo con Lindeperg escuchando, nos ofrece la determinación del cineasta: “no quiero hacer un monumento a los muertos”. Hacerlo significaría no articular un pensamiento crítico. Resnais explica la necesidad del mismo por parte del cineasta, con el que el espectador puede identificarse en este momento de la reflexión. La censura sobre la propia obra se analiza con la cuestión del *corps indésirable* del gendarme, como testimonio de la colaboración del estado francés en los arrestos de la población judía. La censura exterior, sobre la proyección en Cannes, con el sexto audio, en este caso de Dauman, evidencia el valor presente de la obra en relación a la Guerra de Argelia. Para concluir, Lindeperg aborda el tema de la traducción del film, como una nueva etapa donde poder materializar el pensamiento crítico, y por tanto ejercerlo en su visionado. La traducción de Cayrol al alemán fue realizada por Paul Celan, que supo trasladar la obra a las necesidades críticas del pueblo alemán, desplazando algunos de sus significados. “No soy responsable” se convierte en “no soy culpable”; “el viejo monstruo concentracionario” en “la locura racial”. De este modo, Celan aporta igualmente su pensamiento crítico, confirmando que este puede ejercerse desde cualquier posición.

La reflexión está llegando a su fin. Los dos *zooms in* anteriores sobre las imágenes de archivo se completan ahora con otros dos *zooms* sobre la obra de Resnais: un *zoom out* sobre la imagen del film que evocara la primera imagen del film-ensayo –la imagen

en color de los raíles de Birkenau–; y un *zoom in* sobre la imagen en B/N de la verja de la entrada a Auschwitz. De nuevo, la movilización de la mirada encuentra una última materialización como la búsqueda de la distancia crítica de los movimientos de alejamiento y acercamiento. En su digresión final, Lindeperg retoma la figura de Olga Wormser para concluir la obra con su núcleo, confirmando “una suerte de desdoblamiento con la figura de la historiadora sobre cuyos pasos continúa avanzando en la búsqueda de la verdad” (Véray 2011, 187). Retomando la reflexión de Daniel Arasse (2006), la historiadora ahonda en la dialéctica emoción-saber respecto de la obra de arte: “hay dos formas de emoción ante la obra de arte [...] está la que surge del shock visual, y luego hay algo diferente que permite precisamente el trabajo del tiempo, el aprendizaje de la mirada”. Lindeperg reconoce cómo Wormser realizó este recorrido, movilizar su mirada, cambiar de punto de vista, transformar la emoción en reflexión. Un último *travelling* desde la pantalla de proyección a la figura de Lindeperg sintetiza el recorrido desde la obra de arte a la posición del espectador desde donde se ha realizado el film-ensayo, mostrando así la distancia a recorrer, la necesidad del desplazamiento de la mirada: “desplazar nuestra mirada sobre el film *Nuit et brouillard* que creíamos haber visto, pero que al mismo tiempo habíamos perdido un poco de vista [...] que re-aprendemos a ver de otra manera”. La historiadora expone su conclusión final como espectadora del film, como ejemplo de cualquier espectador, que genera la auto-reflexión de su experiencia como tal:

situando mi mirada como resultado de la mirada de Olga Wormser, situando mis pasos sobre sus pasos, es también una reflexión que quería realizar acerca de mi propia relación con el film *Nuit et brouillard*, sobre el que había comenzado a trabajar en 1987. Y como a Olga, me hicieron

falta veinte años para lograrlo [...] tenía la impresión de que no había sido capaz de verlo.

### **Jaurès. Desde la fijación de la mirada**

*Jaurès* se genera igualmente desde la posición del espectador, que en esta ocasión no se enfrenta a las imágenes de la Historia sino a las de la realidad presente. En este caso, el cineasta, Vincent Dieutre, se sitúa en la sala de montaje, y de grabación, para mostrar un film a su amiga Eva Truffaut; unas imágenes sobre las que conversan mientras las contemplan. Los planos iniciales de la mesa de montaje, las imágenes proyectadas y los personajes que las contemplan presentan este nuevo espacio de enunciación desde la posición espectral. Por tanto, observamos un film proyectado, el realizado por Dieutre desde la ventana del apartamento de su amante, Simon, en el barrio parisino de Jaurès, a lo largo de varios meses, del invierno al verano de 2010. Desde esa ventana se contempla la estación de metro del mismo nombre y el canal Saint-Martin, donde se ha establecido un asentamiento de refugiados afganos que será la temática de las imágenes mostradas. Dieutre y Truffaut, Vincent y Eva –los nombraremos así en su calidad de personajes–, contemplan las imágenes, desconocidas para la segunda, con auriculares y frente a micrófonos que graban sus palabras para ser incluidas en el film. De este modo, Eva se identifica con el espectador que contempla la obra por primera vez. A partir de las preguntas que las imágenes suscitan en ella, Vincent irá narrando dos existencias paralelas: la de los refugiados en el exterior, captada en la imagen visual; la de la relación de pareja en el interior, que queda fuera de campo y se materializa solo a través de la imagen sonora. Y finalmente, un tercer espacio, el de la experiencia de ambos como

espectadores de las imágenes.

Si *Face aux fantômes* se focalizaba en el espacio de ese segundo nivel espectral que conducía la reflexión a través de su movilización, *Jaurès* se centra en el primer nivel acompañado de la imagen sonora de los comentarios de sus espectadores internos. Se generan por tanto dos fuera de campo simultáneos: el de Vincent y Simon en las imágenes, el de Eva y Vincent como espectadores de las mismas. La mirada del espectador queda fijada a una posición, a las imágenes tomadas desde una ventana. El encuadre se modifica entre planos, pero la cámara permanece siempre fija. Tampoco hay movimiento en el encuadre. La auto-reflexión y pensamiento crítico del espectador se generan mediante esta inmovilización, mediante la cohabitación y dialéctica entre el adentro y el afuera de las imágenes mostradas, y entre las experiencias de los espectadores internos con las que confrontar la suya propia; la interpelación es así doble. El paralelismo entre la imagen visual del afuera de la realidad de los refugiados y la imagen sonora del adentro de la realidad de la pareja se establece a través de una suerte de clandestinidad amorosa. Simon no quiso hacer pública su relación y Vincent nunca tuvo acceso al apartamento del amante en su ausencia. Por tanto, los refugiados del canal y Vincent comparten una misma temporalidad. Si los primeros se refugian en el canal por las noches y recogen el campamento por la mañana para volver a él al final del día, Vincent solo comparte con su amante las noches tras el trabajo y las mañanas antes de comenzar la jornada. Se genera de este modo la estructura del film proyectado: alternancia de mañanas y noches donde se van a repetir acciones y personajes. Fuera la cotidianidad de los refugiados; dentro la de los amantes.

Las imágenes se suceden mientras Eva pregunta sobre el inicio de la relación, al tiempo que surge de la imagen sonora el sonido de un piano, tocado por Simon, practicando una pieza de Reynaldo Hahn, “À Chloris” (1913),<sup>3</sup> con la que ha comenzado el film. Esta se convertirá en leitmotiv de la obra y en frase-imagen simbólica del *passage à l’art* de la realidad presente mediante una suerte de recreación progresiva: los ensayos torpes de Simon al piano; la melodía real; el recitado fragmentado de su letra por parte de Eva y Vincent –cambiando el nombre de Chloris por el de Simon–; hasta cantar juntos la pieza finalmente. Las primeras preguntas de Eva abordan la biografía de Simon, un activista y trabajador social en diferentes lugares del mundo que, de regreso a París, ya jubilado, colabora como asesor jurídico en una asociación que ayudaba a los refugiados en su solicitud de asilo. Así la vida laboral de Simon es testigo directo de la realidad que enfrentan los refugiados que aparecen en la imagen, y de la dialéctica-cohabitación que ofrece el film: “Se liberaba de todo ese dolor, mientras que allí abajo, frente a sus ojos, estaban aquellos refugiados. Eran muy jóvenes y quizá necesitasen su ayuda al día siguiente, o al otro”. Se produce entonces la primera transición entre ambos niveles espectatoriales, del primero al segundo, a través del r cord de las imágenes proyectadas (Figs. 20 y 21), siempre desde la posición de Vincent, enfatizando igualmente su estatuto como autor de las mismas. Se produce así una primera estrategia que pretende fortalecer la idea de simultaneidad al tiempo que fija la distancia entre ambos niveles. El segundo procedimiento consiste en mostrar los rostros de los espectadores (Figs. 22 y 23), acompañados o no de un plano de la sala de edición y su editor (Fig. 24). Ambas estrategias refuerzan la parataxis y anulan el intersticio como espacio de movilización de la mirada.

Las imágenes van mostrando las rutinas paralelas del adentro y el afuera. En el caso de los refugiados: las abluciones matinales, la recogida del campamento, los controles policiales, las visitas de las ONGs, ofreciendo el desayuno o aportando material de higiene, el restablecimiento del campamento por las noches, los rezos. En el caso de Vincent, los desayunos, las cenas, mínimos fragmentos de diálogos y el sonido de acciones cotidianas. No obstante, esta separación se destruye en tres momentos, todos ellos cruciales para la reflexión. En el primero, el contacto es solo evocado, cuando Eva le pregunta a Vincent si había existido alguna interacción:

El invierno que acamparon bajo el puente el canal estaba congelado. Les llevamos mantas. Les llamamos desde el puente, ellos extendieron los brazos y se las tiramos. Sabía que Simon dedicaba su tiempo a intentar ayudarles para conseguir un estatus estable, y eso me tranquilizaba. Me hacía sentir un poco cómplice con ellos. Admiraba mucho a Simon [...] Para él, cada uno de ellos tenía una historia que había que contar.

El vínculo para Vincent inevitable entre la situación de los refugiados y su relación de pareja, su punto de vista, es uno de los elementos de interpelación al espectador.  La experiencia amorosa anestesia la conciencia social?  Se produce una romantización del conflicto y compromiso social? En el segundo momento de contacto (minuto 35), Dieutre baja a la calle durante las movilizaciones en apoyo a los refugiados, y por única vez se nos muestran las imágenes de ese contacto, como analizaremos a continuación. En el tercero (minuto 49), el cineasta relata cómo la situación de los inmigrantes aboca a algunos de ellos a la prostitución. Así, el activista

que ayuda a los refugiados es también interpelado para cosificarlos: “Esos jóvenes eran reducidos a eso”.

La imagen sonora nos ofrece más tarde la voz de Simon exponiendo su opinión sobre la situación: “Mi trabajo es tan deprimente... Empeora cada día. La legislación estatal es muy dura. Los juzgados se contradicen, no hay un reglamento coherente. Es profundamente político y está mal concebido”. La imagen de un artista en el edificio de enfrente, trabajando con unos neones, da pie a la narración de la posición de Simon acerca del valor social del arte, ahora a través de Vincent: “Solo le importaban las cosas útiles. Su trabajo militante, las cosas que servían. Me costaba mucho explicarle que para mí el arte servía para algo, que también tenía consecuencias sobre el mundo” (Fig. 25). Queda planteada ya la misma discusión acerca del valor de la obra de arte expuesta por *Face aux fantômes*. Si Lindeperg reflexionaba acerca de ello en relación a la Historia –la transformación de la emoción estética en conocimiento–, Dieutre lo focaliza en el presente: ¿la obra artística que presenciamos como espectadores transforma la realidad social que nos muestra? El conflicto entre emoción y conocimiento se genera en este caso a través de la dialéctica entre el sentimiento amoroso de Vincent y la realidad social que observa. El espectador es interpelado a generar la auto-reflexión: ¿es posible y/o efectiva la reflexión social a través de la expresión amorosa? La auto-reflexión del espectador es constante acerca de la identificación o no con ambos personajes: en relación a Vincent sobre su punto de vista emocional, en relación a Eva sobre los elementos que le interesan y sobre los que pregunta. ¿Qué preguntas haríamos los espectadores si ocupásemos su posición? La imagen sonora nos ofrece entonces una locución de radio que

esboza la realidad social frente a la situación de los refugiados: “Cientos de personas protestaron ayer al mediodía en París contra la ‘inmigración desechable’ [...] incluyendo a los verdes, el Partido Comunista, la RESF y la Liga de los Derechos Humanos. Diputados socialistas se unieron a la protesta, pero no eran organizadores”.

El film sitúa al espectador frente al espejo en relación a la dialéctica entre lo privado y lo social. La inmovilidad de la mirada que nos imponen las imágenes se convierte nuevamente en imagen símbolo de la pasividad social frente a la cuestión de la inmigración. Esta dialéctica se refuerza con las palabras de Vincent, acerca de este punto de vista desde la ventana (Fig. 26): “Simon llamaba a esa vista su ‘pequeño teatro’. Porque ves el metro por arriba, personas y coches por debajo, y más abajo el mundo oculto de los afganos. Era como una sección transversal del mundo con sus diferentes estratos”. Se sugiere ya una ficcionalización del afuera que a continuación va a materializarse en la progresiva aparición de elementos de animación en la imagen. En primer lugar, las chaquetas de unos policías y la figura de un refugiado envuelto en una manta que se nos ha mostrado anteriormente (Figs. 27 y 28). Se configura por tanto como una nueva estrategia del *passage à l'art* ya en proceso mediante la canción de Hahn, generando una reflexión acerca del tránsito de la imagen documental a la ficción.

Más tarde la imagen sonora nos ofrece una reflexión conjunta de la pareja sobre la realidad que habitan, al contemplar a los transeúntes: “Esto es la identidad nacional... que se deforma y se reforma cada mañana... Eso es la revolución”. El espectador se ve abocado a la auto-reflexión y el pensamiento crítico provocados por esa inmovilidad: ¿En qué sentido desearíamos movilizar nuestra

mirada? ¿Acercándonos al afuera de los refugiados? ¿Girando la cámara hacia el adentro de los amantes? Se van configurando así las diferentes realidades, separadas, sobre las que el film-ensayo reflexiona. Vincent explica en imagen: “Verdaderamente Jaurès fue para mí la esclusa, el lugar donde nuestros dos mundos se comunicaban”. El mundo del activismo social de Simon, el mundo del arte de Vincent, intermediado por la realidad de los refugiados.

Como avanzábamos anteriormente, Dieutre muestra las movilizaciones nocturnas en apoyo a los refugiados primero desde la posición de espectador, segundo nivel (Fig. 29), después a través del rúcord al primer nivel (Fig. 30), y finalmente desde el canal, transitándolo en las imágenes por primera y única vez (Fig. 31). Podríamos decir que es el único momento de movilización de la mirada del cineasta. Por tanto, es la movilización social la que provoca la movilización de su mirada, exponiendo el trayecto inverso, donde la acción social genera el gesto artístico. Esta movilización nos permite escuchar la imagen sonora del afuera también por primera y única vez: “En respuesta a este escándalo [...] hemos decidido actuar en consecuencia. Ayer ofrecimos refugio a 150 afganos sin techo [...] Finalizamos ahora esta primera manifestación de protesta. Desgraciadamente, no será la última”. En ese momento, la mesa de montaje, una vez más, no solo nos recuerda la posición de Eva y Vincent como espectadores y locutores del film, sino también del montaje previo realizado con las imágenes. La reflexión de Vincent evidencia las consecuencias de esa movilización de la mirada como reconocimiento del afuera mostrado, como reivindicación de su estatus de realidad: “Eran parte del vecindario [...] Sabíamos que su país estaba en guerra porque nuestros soldados

estaban allí. Pero debían probar constantemente su sufrimiento [...] Viviendo de prestado, de prestado”. Es este reconocimiento explícito del otro el que permite la comparación de ambas clandestinidades: la social y política en el exterior; la amorosa, “amor clandestino”, en el interior.

Ya en la segunda parte del film, y a partir de la movilización de la mirada con la manifestación nocturna, tanto Eva como Vincent profundizan en la realidad de los refugiados. Sobre unas imágenes de un control policial, Dieutre afirma: “Nunca hubo enfrentamientos o detenciones. Solo un acoso constante. Una combinación de asistencia y control. Siempre la misma ambigüedad [...] No hablaban francés y eran extremadamente vulnerables”. De igual manera ocurre con la reflexión de Eva, que ahora introduce la cuestión de género: “Lo que me impacta es que es un mundo sin mujeres. Tanto en vuestro apartamento como abajo en el canal entre los refugiados [...] Me conmueve que la mujer sea fantasmática”. Eva nos ofrece la emoción primera frente a la obra de arte, el shock visual del que hablaba Lindeperg. La pasividad espectacular se vincula así a ese primer momento de experiencia de la emoción estética. Vincent reconoce la realidad de la ausencia de mujeres, pero inmediatamente retoma el tema de la homosexualidad para evidenciar ese tercer momento de contacto ya aludido en torno a la prostitución. El género femenino, por tanto, se erige casi exclusivamente como espectador del film. Y el espectador externo debe cuestionarse entonces acerca de su identificación con Eva. En su calidad de espectadora-personaje, la amiga del cineasta no cuestiona el relato de Vincent, no lo problematiza, se limita a servir de catalizador del mismo. De igual manera que Dieutre fija la mirada del espectador a la ventana, nos ofrece una presencia espectacular pasiva, provocando nuevamente

la auto-reflexión y el pensamiento crítico mediante su ausencia en la representación.

Acompañando las imágenes que muestran la llegada de la primavera, Vincent concluye la letra de la canción. El cambio estacional hace que los refugiados duerman al aire libre. Mientras Vincent continúa el relato de su relación amorosa, las imágenes muestran la presencia de la unidad asistencial de la policía, BAPSA (Brigade d'assistance aux personnes sans abri). Primero, escuchamos a Simon como espectador interior de las imágenes: "Es vergonzoso. ¿Se le permite fumar a los policías?". Después Vincent le resume a Eva la naturaleza de esas visitas: "Venían a comprobar si tenían problemas de salud. Era también una forma de vigilar el campamento." Tras recitar nuevamente la primera parte del poema juntos, el relato íntimo de la emoción amorosa de Vincent – "Dormía como un niño. Me hacía llorar" – se une a la imagen de un joven refugiado bailando en el canal (Fig. 32). El *passage à l'art* se produce entonces mediante la conexión de las emociones de los habitantes de ambas realidades. La aparición de una paloma en la imagen materializa esa misma revelación poética que ofrece la realidad y que marca igualmente el *passage à l'art*: "Apareció una mañana. No tengo ni idea de dónde salía. Era como una visión". La revelación evoca la cuestión del devenir ficción del relato, al incluir ahora en el mismo plano, como anteriormente con otros elementos, una paloma animada (Figs. 33 y 34). La animación se prolonga a continuación sobre un colchón que trasladan los refugiados, y tras ella aparece de nuevo la paloma real. Se materializa así una nueva reflexión que interpela al espectador. Dieutre reflexiona sobre el *passage à l'art* de la cohabitación del relato íntimo y la realidad social y también sobre su ficcionalización.

De nuevo en las primeras horas del día, dos mujeres prestan ayuda a los refugiados (Fig. 35). Esta segunda aparición del género femenino lleva, de nuevo, a la identidad homosexual: "Simon decía que iban allí para ligar con los jóvenes; pero era un comentario realmente malicioso. Creo que, como él, ellas también les dedicaban su tiempo." Es necesario destacar que este rasgo de cinismo del personaje de Simon emerge exclusivamente en este momento, en relación a la única aparición de mujeres en las imágenes. El film ofrecería entonces la oportunidad de que Eva ejerciese una posición crítica al respecto. Se confirma la pasividad espectacular del personaje que pregunta pero no cuestiona, completando el esquema de inmovilidad que diseña Dieutre, e interpelando así al espectador de forma urgente. A continuación, Vincent va a hacer la única referencia directa a la realidad política a la que pertenecen las imágenes al nombrar al ministro del interior, Brice Hortefeux. Y en ese contexto presente, evoca el fracaso de ambas prácticas, el activismo y la creación artística: "Decía [Simon] [...] 'el cine, el arte, todo eso no sirve para nada'. Y en ese momento su trabajo militante tampoco servía para nada".

El paralelismo entre las presencias de Vincent y los refugiados en Jaurès continúa en el desenlace del film. Los segundos fueron expulsados del canal en el verano de 2010, como informará el comunicado institucional que Dieutre incluye antes de los títulos de crédito. El primero también se ausentó definitivamente de Jaurès ese verano: "Ya no había campamento, ya no había refugiados. Y de hecho nunca lo volví a ver". Estas dos frases, sobre la imagen de dos refugiados en el asentamiento, completan el recorrido paralelo de ambas realidades, íntima y social. Las imágenes posteriores se van tiñendo de elementos animados (una boya en el río, las copas de los árboles, un coche en el

canal), vinculando ahora el *passage à l'art* con la transformación de la realidad en recuerdo. Ya en el desenlace, Dieutre expone su reflexión sobre la conexión entre ambas realidades:

Tengo la impresión de que hoy en día, precisamente, nos cuesta mucho definir la naturaleza de las nociones de afecto y amor. Como nos cuesta también definir la relación que tenemos con la política, o incluso simplemente con la justicia. Pasara lo que pasara, no lamento ni uno de los segundos de esos años en Jaurès.

Relaciona así ambos espacios a través de la ausencia de compromiso tanto en el ámbito amoroso como en el político y social. Por primera y única vez, es Vincent quien pregunta a Eva, y de nuevo es necesario señalar que la pregunta se refiere exclusivamente al ámbito amoroso: “¿Y tú? ¿Cómo sabes que amas a alguien o lo has amado o lo vas a amar?” Se confirma nuevamente la pasividad espectral en la que Dieutre sitúa a Eva. Todo ello intensifica la interpelación al espectador, a su pensamiento crítico y su auto-reflexión. A continuación, las imágenes de la mesa de montaje y las de las posiciones de ambos espectadores evidencian la naturaleza ensayística de la pieza, sobre la que Dieutre concluye su reflexión:

Evidentemente no voy a comparar mi situación con la suya [...] Yo estaba arriba en el apartamento; ellos abajo [...] Me enseñaron que se puede empezar de cero, que la energía de la existencia es la más fuerte. Para mí, fue muy importante para darle a la vida alguna profundidad, para que valiese la pena [...] Sé que ese momento en el tiempo existió, y que, de una forma muy pequeña, el mundo se transformó. No mucho, pero todo cambió ligeramente.

Dieutre reivindica así la capacidad de transformación de la dialéctica íntimo-social, y de su *passage à l'art*,

haciendo confluír los dos elementos que lo han materializado a lo largo de la obra, sobre la imagen del rezo de los refugiados: las pequeñas animaciones que a continuación se van apropiando de la imagen y la canción que finalmente Eva y Vincent cantan, tras haberla recitado varias veces (Fig. 36). Sobre esta imagen final, y a modo de créditos, se nos presenta el comunicado institucional que informó del desalojo de los refugiados del canal de Saint-Martin en julio de 2010, por orden del ministro de inmigración, Éric Besson. Dieutre confirma así la relevancia de la realidad social sobre la que ha construido su relato, la necesidad de la reflexión del espectador sobre la obra que concluye.

Los trabajos teóricos sobre el film prueban la potencia de la interpelación que este genera, su capacidad para producir reflexiones diversas. Mientras Tom Cuthbertson (2017) se centra en el relato íntimo de la obra para reflexionar sobre la ficcionalización de la autobiografía, sin problematizar su dispositivo, los textos de James S. Williams (2020) y Comolli (2012) materializan la dialéctica que proporciona el film. Williams critica la posición espectral elegida respecto a los refugiados, así como la cohabitación de ambas realidades, ya que “objetiviza la figura del migrante” (2020, 172); Comolli defiende el punto de vista de la obra, analizando la diferencia entre el espectador y el *voyeur*, reflexionado sobre los límites espectoriales y el “*passage à l'acte*”, que ya había teorizado con anterioridad (2009).

### El espectador emancipado del film-ensayo contemporáneo

La decisión de ambos films de situarse en la posición del espectador, de maneras muy diferentes, opuestas

en varios sentidos, hace que su estudio comparado plantee cuestiones muy relevantes sobre la naturaleza, capacidades y posibilidades del espectador emancipado definido por Jacques Rancière, aplicado al film-ensayo contemporáneo:

La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar [...] El espectador también actúa [...] Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a otras muchas cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante [...] Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone. (Rancière 2010, 192)

De este modo, el espectador emancipado cuestiona tanto las equivalencias “entre mirada y pasividad, exterioridad y separación,

mediación y simulacro” como las oposiciones “entre lo colectivo y lo individual, la imagen y la realidad viviente, la actividad y la pasividad, la posesión de sí mismo y la alienación” (2010, 15). Moviliza su mirada y realiza las operaciones de asociación y disociación: “En este poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador” (2010, 23). Así, el espectador emancipado, que realiza la auto-reflexión sobre la distancia que le separa de la obra y su variación, para generar un pensamiento crítico que establecerá tanto consensos como disensos respecto de lo mostrado, halla en las obras analizadas dos propuestas que lo interpelan desde premisas casi opuestas, lo que posibilita la reflexión sobre las equivalencias y oposiciones citadas. Los análisis realizados nos ofrecen la siguiente síntesis, como materialización de las tensiones expuestas por Rancière:

---

### **Face aux fantômes**

Movilización de la mirada  
Pensamiento intersticial  
Recorrido de las distancias:  
*Travelling*  
Personificación espectadora activa  
Reflexión estética  
Mirada sobre la Historia  
Mirada sobre lo ajeno  
*Passage à l'art* de la Historia  
Pasaje de la emoción al conocimiento  
  
Intersubjetividad como materialización del proceso de pensamiento audiovisual

### **Jaurès**

Fijación de la mirada  
Pensamiento paratáxico  
Fijación de las distancias:  
Simultaneidad y r cord  
Representación espectadora pasiva  
Emoción est tica  
Mirada sobre el presente  
Mirada sobre lo propio  
*Passage   l'art* de la dialéctica íntimo-social  
Pasaje de la experiencia a la ficcionalización y el recuerdo  
Intersubjetividad como catalizador de la narración

---



Ambos films se sitúan por tanto en la posición espectral para proporcionar dos experiencias que permiten cartografiar y reflexionar sobre las posibilidades del espectador emancipado, concepto que Comolli también utiliza como punto de partida de su reflexión sobre el “espectador crítico” (2009). *Face aux fantômes* nos ofrece la personificación de una espectadora emancipada para mostrarnos las posibilidades de la auto-reflexión y el pensamiento crítico a partir del visionado de *Nuit et brouillard*. Comolli va a transformar ese discurso en un proceso de pensamiento audiovisual instrumentalizando el *travelling* como materialización de la movilización de la mirada del espectador. De este modo, el film ofrece un “modelo pedagógico” (Rancière 2010, 55) donde el espectador emancipado se identificaría con Lindeperg en su visionado e investigación sobre el film de Resnais, y con Comolli acerca de la materialización audiovisual del proceso de pensamiento de la protagonista. La auto-reflexión y el pensamiento crítico surgen entonces de una movilización de la mirada que tiene como objetivo recorrer las diferentes distancias, los espacios intersticiales entre los distintos niveles: entre los diversos materiales de *Nuit et brouillard*, entre el film y Lindeperg, entre Lindeperg y Comolli, entre ellos y el espectador del film-ensayo. La identificación del modelo pedagógico hace que esta última distancia sea prácticamente abolida. Así, el espectador *comparte* la auto-reflexión y pensamiento crítico en torno al *passage à l'art* del material histórico, de cómo el pasaje de la emoción al conocimiento se inserta en el eje creer-saber-ver.

Frente al pensamiento intersticial que desarrolla el film anterior, Dieutre materializa un pensamiento paratáxico consistente en fijar la mirada, en imponer la cohabitación e impedir su movilización, anulando por tanto

los intersticios y la variación de la distancia. El punto de vista único frente al exterior de los refugiados y al interior de los amantes, y su simultaneidad, anulan la movilización de la mirada en las imágenes filmadas. La simultaneidad y rúcord entre esas imágenes y el espacio espectral de Vincent y Eva anulan igualmente su intersticio. Finalmente, la espectadora representada, el personaje de Eva, no se materializa en una espectadora activa que cuestiona las imágenes, sino en una pasividad espectral que sirve de catalizador del relato de Vincent. Sin embargo, nos ofrece una relevante experiencia del primer visionado al mostrarnos la emoción estética primera, especialmente ante la ausencia de mujeres. El *shock* visual de la espectadora interna provoca también la reflexión del espectador externo. De este modo, el espectador emancipado del film-ensayo no experimentaría la identificación que se producía en *Face aux fantômes*, sino que es interpelado a partir de su negación para reflexionar acerca de la posición en la que se le sitúa, sin posibilidad de movilización dentro de la obra. Esta auto-reflexión del espectador va unida además al pensamiento crítico en torno al *passage à l'art*, ahora sobre la cohabitación y dialéctica entre la emoción íntima y el conocimiento social de la realidad presente. Y, por último, sobre la ficcionalización de esta experiencia y su transformación en recuerdo.

*Face aux fantômes* interpela al espectador emancipado al ofrecerle la materialización audiovisual de su auto-reflexión y pensamiento crítico, instrumentalizando así la identificación. *Jaurès* interpela al espectador emancipado mediante la negación de las posibilidades anteriores, viéndose

este abocado a la reflexión acerca de la movilización de una mirada fijada, sobre las posibilidades de un espectador activo frente a la representación de su pasividad. Como indica Rancière: “La pensividad designaría así un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo [...] Es hablar de una zona de indeterminación entre pensado y no-pensado, entre actividad y pasividad, pero también entre arte y no-arte” (2010, 105). El estudio

comparado de ambas obras revela así la fértil extensión de esa zona de indeterminación en el film ensayo, aún por explorar, donde reflexionar acerca de las tensiones entre lo activo y lo pasivo, lo pensado y no-pensado, la emoción y la reflexión. Se trataría, por tanto, de uno de los retos del film-ensayo contemporáneo: considerar la posición espectral como lugar epistemológico, como espacio de su proceso de pensamiento audiovisual.

Este proyecto ha recibido financiación del Programa de Investigación e Innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en virtud del acuerdo de subvención Marie Skłodowska-Curie nº 896941.

1/ Las traducciones al castellano de referencias bibliográficas en inglés y francés son de la autora.

2/ La traducción al castellano de los diálogos de los films es de la autora.

3/ Traducción: “Si es verdad, Chloris, que me amas / Y he oído, que bien me quieres / No creo que ni los propios reyes / Posean una felicidad semejante a la mía / ¡Que la muerte sería inoportuna / Si viniera a cambiar mi fortuna / Por la felicidad de los cielos! / Todo cuanto dicen de la ambrosía / No impresiona a mi fantasía / Ante la recompensa de tu mirada.”

### Referencias bibliográficas

Arasse, Daniel. 2006. *Histoires de peintures*. París: Gallimard.

Blümlinger, Christa. 2014. “L’attrait des plans retrouvés.” *Cinéma* 24(2–3): 69–96.

Català, Josep Maria. 2014. *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia : Universitat de València.

Comolli, Jean-Louis. 2009. *Cinéma contre spectacle*. París: Éditions Verdier.

\_\_\_\_\_. 2012. “Mots et Images.” *Ces films à part qu’on nomme “documentaires”*, 5 de octubre. <https://cesfilmsapart.wordpress.com/2012/10/05/mots-et-images/> [acceso: 11 de mayo de 2022]

Cuthbertson, Tom. 2017. “In/Out: fictionalising autobiography in Vincent Dieutre’s *Jaurès*.” *Studies in French Cinema* 17(3): 265–82. <http://dx.doi.org/10.1080/14715880.2017.1281037>

Lindeperg, Sylvie. 2007. *Nuit et brouillard : un film dans l’histoire*, París: Odile Jacob.

Montero, David. 2012. *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*. Bruselas: Peter Lang.

Monterrubio Ibáñez, Lourdes. 2019. "Dispositivos de enunciación del film-ensayo español contemporáneo, Evolución de la subjetividad ensayística y su pensamiento en acto." *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 16(3): 335–61. [https://doi.org/10.1386/slac\\_00003\\_1](https://doi.org/10.1386/slac_00003_1)

\_\_\_\_\_. 2021a. "Correspondências by Rita Azevedo Gomes. The Complex Hybrid Image of Contemporary Epistolary Cinema and Contemporary Essay Film." *Visual Studies* 36(4–5): 435–49. <http://dx.doi.org/10.1080/1472586X.2020.1771202>

\_\_\_\_\_. 2021b. "Jean-Luc Godard's Diptychs. Rethinking Cinema through the Essay Film." *Quarterly Review of Film and Video*. <https://doi.org/10.1080/10509208.2021.1981091>

\_\_\_\_\_. 2022. "Sans soleil by Chris Marker. The Essay Film and its Cinematic Thinking Process: Reflection on Postmodernity." *Studies in European Cinema* <https://doi.org/10.1080/17411548.2022.2073173>

Rancière, Jacques. 2003. *Le destin des images*. París: La Fabrique éditions.

\_\_\_\_\_. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rascaroli, Laura. 2009. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Londres y Nueva York: Wallflower Press.

\_\_\_\_\_. 2017. *How The Essay Film Thinks*. Oxford: Oxford University Press.

Véray, Laurent. 2011. *Les Images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*. Chasseneuil-du-Poitou y París: Scérén, cndp-crdp.

Wieviorka, Annette. 2003. *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli*. París: Gallimard.

Williams, James S. 2020. "From Migration to Drift. Forging Queer Migrant Spaces and Transborder Relations in Contemporary French Cinema." En *Queering the Migrant in Contemporary European Cinema*, editado por James S. Williams, 171–81. Londres: Routledge.

**Cómo citar** Monterrubio Ibáñez, Lourdes. 2022. "La posición del espectador como espacio de pensamiento del film-ensayo contemporáneo: *Face aux fantômes* (2009) y *Jaurès* (2012)." *Comparative Cinema*, Vol. X, No. 18, pp. 139-156. DOI: 10.31009/cc.2022.v10.i18.04

*Face aux fantômes*

Superimpositions

Fig. 1

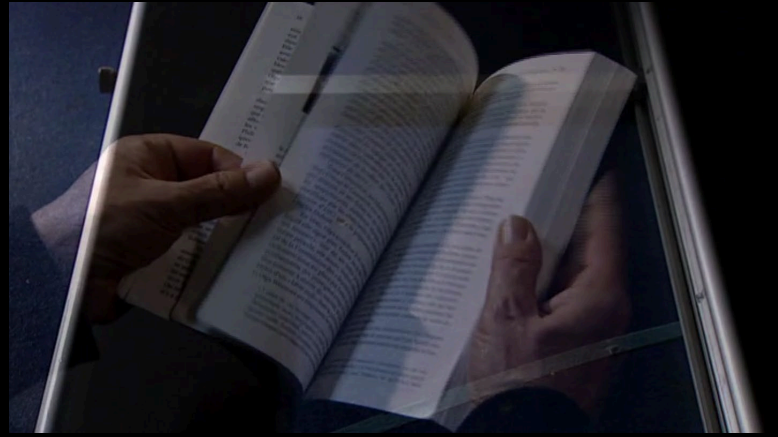


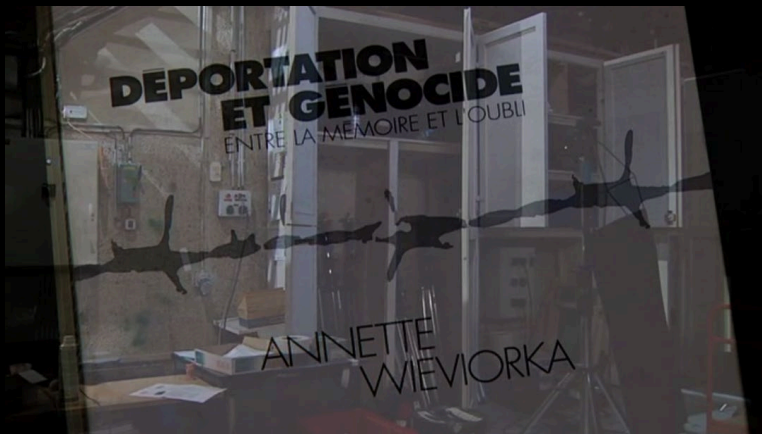
Fig. 2



Fig. 15



Fig. 17



Tracking shots

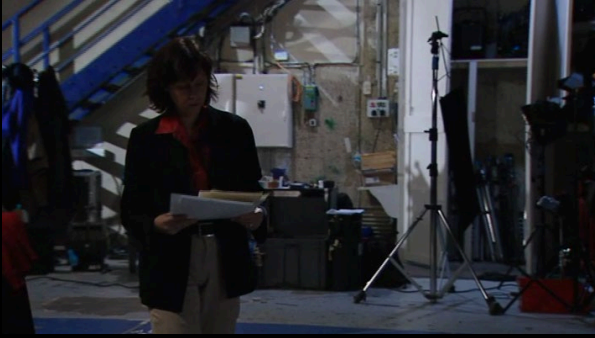


Fig. 4



Fig. 6



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 14

Devices



Fig. 3

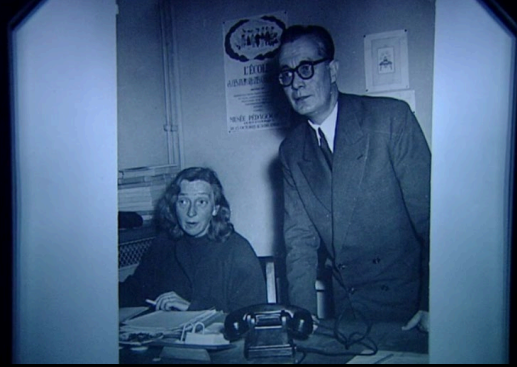


Fig. 5

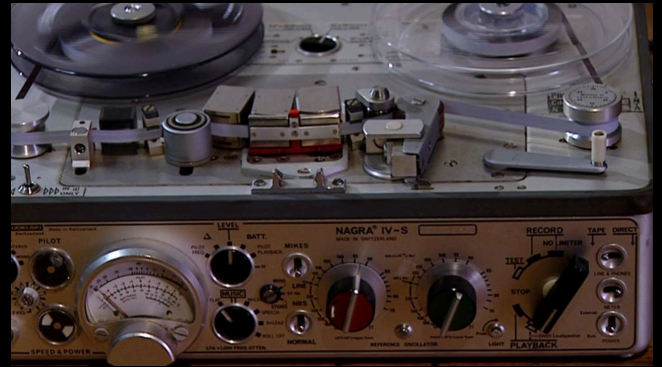


Fig. 7

La posición del espectador como espacio de pensamiento del film-ensayo contemporáneo.: *Face aux fantômes* (2009) y *Jaurès* (2012)

Second spectatorial level



Fig. 13

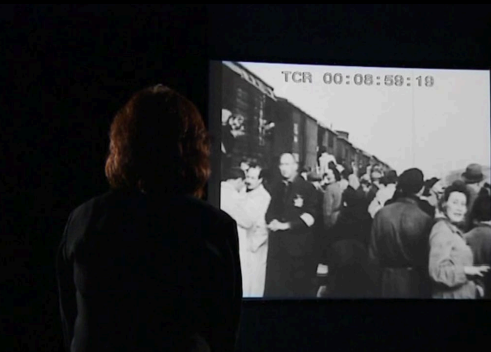


Fig. 16



Fig. 18



Fig. 19

Jaurès

Second spectatorial level



Fig. 22



Fig. 23

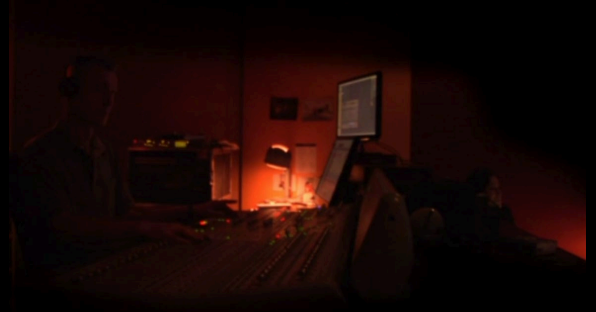


Fig. 24

Continuity between both levels



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31

First spectatorial level



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 33

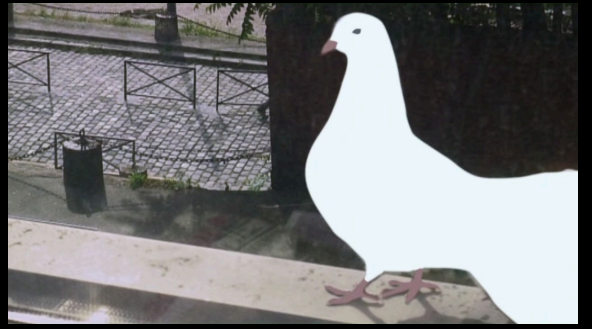


Fig. 34



Fig. 32



Fig. 35



Fig. 36