

La autoetnografía y el cine-ensayo

como experimentación cinematográfica

Julianne Allen Sotomayor
Universidad de las Artes
juliesophieallen@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-6239-4220>

Recibido el: 08-04-2024 • Aceptado el: 04-06-2024

Resumen

Este artículo aborda la experimentación cinematográfica desde la autoetnografía fílmica hasta el cine-ensayo, donde se utilizan experiencias personales y estructuras libres que, junto al uso de herramientas como la voz en off y el material de archivo, destacan la importancia de la contemplación y la representación personal en la cinematografía. Así, se explora cómo estas formas de cine independiente se alejan de las convenciones tradicionales y se centran en la realidad visible, la narrativa personal y la reflexión social. Se presentan los ejemplos de *Time Indefinite* de Ross McElwee y las obras de Margreth Olin, que utilizan material personal para reflexionar sobre temas como la identidad y la experiencia humana. Además, plantea la discusión alrededor de la relación entre el cine-ensayo y la verdad cinematográfica. Para ello, se recurre a los filmes *La isla de las flores* de Jorge Furtado y *Tokyo-Ga* de Wim Wenders, que muestran tanto a la autoetnografía como al cine-ensayo como formas únicas de expresión cinematográfica, centradas en la experimentación visual y la reflexión personal.

Palabras clave: autoetnografía, cine-ensayo, experimentación cinematográfica, representación personal, reflexión social.

Abstract

Autoethnography and Cinematic Essay as a form of Cinematic Experimentation

This article addresses cinematic experimentation from filmic autoethnography to the essay film, where personal experiences and a free structure are utilized along with tools such as voice-over and found footage, highlighting the importance of contemplation and personal representation in cinematography. It also explores how these forms of independent cinema deviate from traditional conventions and focus on visible reality, personal narrative, and social reflection. Examples such as Ross McElwee's *Time Indefinite* and films by Margreth Olin are presented, which use personal material to reflect on themes such as identity and human experience. Additionally, it discusses

the relationship between the essay film and cinematic truth. For this purpose, films such as Jorge Furtado's *Isle of Flowers* and Wim Wenders' *Tokyo-Ga* are highlighted, as they demonstrate how both autoethnography and essay films offer unique forms of cinematic expression, centered on visual experimentation and personal reflection.

Keywords: autoethnography, essay film, cinematic experimentation, personal representation, social reflection.

La autoetnografía y el cine-ensayo como experimentación cinematográfica

La autoetnografía fílmica y el cine-ensayo emergieron como géneros distintivos en la historia del cine en el siglo XX, con *Sherman's March* (1986)¹ de Ross McElwee y *Letter from Siberia* (1957)² de Chris Marker como obras pioneras, respectivamente. En *Sherman's March*, McElwee utiliza su viaje personal por el sur de Estados Unidos como un lente con el que explora su propia vida y relaciones, entrelazando lo histórico y lo personal en una narrativa introspectiva, mientras que en *Letter from Siberia*, Marker fusiona comentarios personales, observaciones históricas y secuencias documentales para reflexionar sobre la vida en Siberia, destacando el carácter subjetivo y reflexivo del cine-ensayo. Estas películas no solo marcaron el inicio de estos géneros, sino que también establecieron las bases para su evolución en las siguientes décadas.

El texto *Por un arte de la visión* de Stan Brakhage se relaciona con el desarrollo de estos géneros cinematográficos emergentes como una forma de experimentación cinematográfica, debido a que Brakhage muestra la necesidad de la contemplación para lograr agudizar la percepción de la visión por medio de una cámara. Brakhage abogó por una forma de cine que privilegia la experiencia visual y sensorial del espectador, desafiando las convenciones narrativas tradicionales. Su enfoque en la exploración de la subjetividad y la experiencia perceptiva resuena con los principios de la autoetnografía fílmica y el cine-ensayo, que buscan fusionar lo personal con lo histórico y reflexionar sobre la naturaleza misma del medio cinematográfico. Esto se convierte en un método de expresarse sin palabras, la experimentación hace posible representar o representarse por medios visuales, cinematográficos o videográficos. El cine-ensayo y la autoetnografía fílmica proponen una forma de cine independiente, libre de las vanguardias históricas y de cualquier dependencia de otras artes anteriores al cine. Se trata de hacer cine a partir de la realidad visible, un cine descubridor y revelador, lo cual sólo es posible mediante la cámara y la materialidad de la película:

Y aquí, en algún lugar, existe un ojo (hablaré del mío) capaz de imaginar lo que sea (la única realidad). Y allí (allí mismo) está el ojo de la cámara (la limitación, el mentiroso original).³

1 Ross McElwee, *Sherman's March* (First Run Features, 1986).

2 Chris Marker, *Letter from Siberia* (Argos Films, 1957).

3 Stan Brakhage, *Por un arte de la visión* (New York: Anthology Film Archives, 1981)

Con respecto a la autoetnografía como forma, el texto *Autoetnografía: viajes del yo* de Catherine Rusell no sólo hace alusión al “yo” trascendental, sino a “viajes del yo”, siendo este un “yo” que atraviesa lo social. Estas ideas en su texto, se asocian al concepto propuesto por Walter Benjamín en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde un “yo” es «completamente basado en la experiencia y en la observación»⁴ y existe como un constructo social. A partir del texto, la propuesta de la autoetnografía fílmica el cine debe ser trabajado como una representación cultural y privilegiar el análisis del discurso. Como ha explicado Rusell, esta representación cultural de la identidad se establece a partir de las nuevas tecnologías y obtiene su estatus etnográfico: «cuando el cineasta o videasta entiende su historia personal como implicada en formaciones sociales mayores y procesos históricos.»⁵ Según mi comprensión, la autoetnografía fílmica propone la visión de una cultura o civilización por medio de la experiencia personal y cómo estas situaciones micro son parte de algo macro que entretujan nuestra realidad.

Un recurso importante que se utiliza dentro de este género cinematográfico es el *voice over* en primera persona, donde se escucha la voz de un narrador fuera de campo que comenta sobre la acción que vemos o con información adicional a la escena. En la autoetnografía fílmica, el *voice over* se utiliza para proporcionar reflexiones personales, narrativas autobiográficas o análisis culturales que complementan las imágenes en pantalla y ayudan a contextualizar la experiencia del cineasta dentro del filme. Esta herramienta permite al cineasta apropiarse de un fenómeno y profundizar en temas personales, ya que esta es una adaptación subjetiva que aleja estos filmes del documental.

Como un ejemplo del uso del *voice over* dentro de la autoetnografía fílmica están las obras de Ross McElwee, cineasta documental estadounidense nacido en 1947 conocido por su estilo autobiográfico y enfoque introspectivo. McElwee se hizo famoso por su filme *Sherman's March* (1986). McElwee ha seguido produciendo documentales que mezclan lo íntimo con lo público, a menudo explorando temas como la identidad, la familia y la memoria. *Time Indefinite* (1993)⁶ de Ross McElwee es un filme que tiene un estilo de *direct cinema*, un estilo de documental cinematográfico que surgió en los años 60, y que se caracteriza por capturar la realidad de manera objetiva y sin intervención directa del cineasta. El *direct cinema* junto al *voice over* en post-producción son unas de las cualidades de la autoetnografía y, también, del cine-ensayo, debido a que se llega a construir una narrativa a partir de la interpretación del material archivo.

En el filme de McElwee se representan momentos importantes de la vida: cotidianidades con un trasfondo emocional que atraviesa lo social, pero se vuelven en situaciones peculiares y personales. Ross McElwee filma absolutamente todo, pero en el montaje todas las escenas llegan a tener una relación entre sí sobre la familia, vida, matrimonio, muerte, etc., creando una introspección sobre el ciclo de vida. Por ejemplo, en una de las escenas Ross McElwee está filmando a su familia en una reunión. Mientras filma a sus familiares riendo y conversando, la cámara también captura momentos de reflexión y melancolía en los rostros de algunos miembros mayores de la familia.

4 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Editorial Itaca, 2003)

5 Catherine Rusell, «Autoetnografía: viajes del yo», *LaFuga*, 2011, <https://lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>

6 Ross McElwee, *Time Indefinite* (First Run Features, 1993)

Durante la comida, la conversación pasa de anécdotas divertidas a recuerdos nostálgicos sobre familiares que han fallecido. A medida que la cámara se desplaza entre las personas y los detalles de la vida cotidiana, como las fotografías en la pared, se crea una atmósfera de reflexión sobre el paso del tiempo y la inevitabilidad de la muerte. Es difícil separar los conceptos de la vida y la muerte, por lo que se intenta enfrentar hacia ellas por medio de la grabación, mientras menciona que «todo empieza y termina con la familia» y «existe un dolor constante, sólo se sale si uno muere.» Él describe sus filmaciones como una manera de «mantener a todos vivos dentro de este tiempo indefinido», por ende, el título. «Hay algo más en la vida que nos empuja, no se puede evitar, aunque se piense racionalmente: como tener un bebé y simplemente seguir viviendo.»

En *Time Indefinite* el *voice over* es un recurso sumamente importante, debido a que se crea una especie de diario personal de McElwee, en donde expresa pensamientos descriptivos al volver a ver las grabaciones durante el montaje. Este recurso le permite al director en convertirse en un espectador de su propia vida por lo que menciona: «es difícil vivir y grabar mi vida al mismo tiempo» y «es más fácil hacer una película de algo más que mí mismo». Por último, hay un cuestionamiento constante y pensamientos subjetivos, hasta que, en un momento, decide mostrarse a sí mismo, contradecirse y comentar su propio monólogo. Entonces, esto llega a ser una especie de *loop* metafísico por medio del cine, una etiqueta conceptual propia sobre este recurso utilizado en el filme, basada en la observación de la estructura narrativa y los elementos temáticos presentados. Con este término se puede describir sencillamente la naturaleza reflexiva y autorreflexiva de la obra, donde el cineasta se sumerge en un diálogo continuo consigo mismo y con el espectador, desafiando las fronteras entre la realidad y la representación por medio del *voice over*.

Otro ejemplo de autoetnografía puede hallarse en la filmografía de Margreth Olin. En su cine, se construye nuevamente la narrativa a partir del montaje y la representación, en la lectura del cine de Margreth Olin, surge la pregunta: ¿cómo retratar el mundo que voy a mostrar a partir de mi experiencia personal? Se ejercita así la mirada que funciona como autoetnografía de las tensiones contemporáneas. *My Body* (2002) ⁷ de Margreth Olin, nos muestra las inseguridades de su cuerpo para mostrar quién, o mejor dicho qué crea esas inseguridades por medio de expectativas irreales. Según Margreth Olin su cuerpo es imperfecto, por lo cual se mira al espejo y ve defectos en él, mientras recuerda críticas hacia su apariencia que se remontan a la infancia y la adolescencia, y a propósito de ello reflexiona sobre la imagen corporal, la identidad femenina y la autoestima.

Así también en *El Autorretrato* (2020) ⁸ Olin, en colaboración con otras cineastas, cuentan la historia de Lene Marie Fossen, una fotógrafa noruega nacida el 17 de agosto de 1986 y fallecida el 22 de octubre de 2019. Fossen es conocida por su trabajo fotográfico que documenta su lucha personal contra la anorexia, una enfermedad que padeció desde los diez años. A través de sus autorretratos y otras fotografías, Fossen exploró la vulnerabilidad y el dolor asociados con su condición, utilizando el arte como una forma de expresión y terapia. La experiencia de Fossen se retrató mediante

⁷ Margreth Olin, *My Body* (Speranza Film, 2002)

⁸ Margreth Olin, *El Autorretrato* (Speranza Film, 2020)

fotografías y videos, creando una extraña compulsión por crear y por la autodestrucción, se retrata como «un suicidio lento. Si muero, muero». Estas dos experiencias son parte de una problemática mayor en relación a los estándares de belleza que atraviesan la vida de los individuos desde la pubertad y las consecuencias de la insatisfacción con la imagen corporal llevan al desarrollo de distintas enfermedades mentales que pueden significar la muerte.

De esta manera, el cine-ensayo propone la investigación y creación de narrativas por medio de objetos ya existentes, teniendo en cuenta, como en la autoetnografía, la modalidad de observación y reflexión, mezcladas con una interacción con el espectador. En el texto *El ensayo como forma* de Theodor Adorno se menciona que el cine-ensayo no pretende crear algo, sino experimentar a partir de algo que ya existe, le da una identidad al objeto que se graba y no intenta explicarlo, sino eternizarlo:

De esta manera, entonces, se distingue un ensayo de un tratado. Escribe a la manera propia del ensayo aquel que compone experimentalmente, quien, por tanto, da vueltas a su objeto, le hace preguntas, lo palpa, lo examina, reflexiona sobre él de cabeza a pies, quien se aproxima desde diferentes costados y recoge todo aquello que ve la mirada del espíritu y quien traduce en palabras todo aquello que el objeto nos ha mostrado bajo las condiciones creadas por la escritura.⁹

En este texto Adorno señala que el cine-ensayo tiene un compromiso con la búsqueda de la verdad, situando a esta forma de hacer cine en un espacio dentro de la realidad y ficción, brindándole total autonomía al realizador del filme. El cine-ensayo puede ser hecho con cualquier tipo de fuente de imagen, ya sean captadas por la cámara, generadas por computador, textos y también materiales sonoros. El cine-ensayo puede ser mezclado con escenas de ficción, porque su capacidad de mostrar la verdad no depende del registro de lo real, sino del proceso de búsqueda e indagación conceptual por medio de la autonomía fílmica.

El filme *La isla de las flores* (1989)¹⁰ de Jorge Furtado es un ejemplo de cómo se utilizan varios dispositivos fílmicos para construir un ensayo cinematográfico que examina temas de consumo, desperdicio y desigualdad, utilizando una mezcla de imágenes poéticas y un estilo narrativo didáctico para exponer verdades sobre la sociedad moderna. El filme empieza como una clase de economía para niños donde se definen conceptos a partir de un collage de animaciones humorísticas. Pero esto no es más que un recurso que le sirve al cineasta para guiar al espectador a través de la crítica política y social. Por ejemplo, se mezcla el material de archivo, usando imágenes de la vida cotidiana, el trabajo agrícola, la producción industrial; animaciones simples y diagramas que explican de manera visual y didáctica los procesos económicos y sociales; y el *voice over*, para proporcionar contexto histórico y social, y subrayar la ironía y las contradicciones del sistema

9 Theodor W. Adorno, *El ensayo como forma* (Editorial Aisthesis, 2014)

10 Jorge Furtado, *Isla de las Flores* (Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989)

económico y social. Además, el cortometraje emplea un montaje asociativo, conectando imágenes aparentemente dispares (como la agricultura, la industria y la basura) para construir una narrativa coherente y crítica. Este enfoque es característico del cine-ensayo, que utiliza el montaje no solo para narrar una historia lineal, sino para establecer conexiones y reflexiones más profundas entre los elementos visuales. El uso de estos recursos crea un filme-ensayo de índole político construido con un tono poético, debido a que el narrador es deliberadamente impersonal y cínico, lo que intensifica el impacto emocional y la crítica social del filme.

Como un último ejemplo, el filme *Tokyo-Ga* (1985)¹¹ de Wim Wenders retrata la violenta transformación social de la sociedad japonesa durante la segunda mitad del siglo XX y el efecto de las imágenes en un contexto socio-tecnológico, mientras emprendía una búsqueda del Tokyo que veía representado en la obra de Yasujiro Ozu. Aquí, Wenders reflexiona sobre los efectos que la video-tecnología tiene sobre las formas narrativas y cómo esto impacta a la sociedad. De igual manera, Wenders empieza a desarrollar una preocupación sobre el futuro del cine a partir de estos avances y cómo el cine fácilmente puede llegarse a convertir en una práctica social. En consecuencia, *Tokyo-Ga* se transforma en una serie de rupturas discontinuas que, a su vez, actúan como hilo conductor del filme. Esta particular manera de componer una línea narrativa que utiliza material visual de Ozu como documento histórico, que además se sirvió del azar al momento de filmar y el uso del *voice over* por parte del cineasta, convierte esta obra en un filme-ensayo.

Como se ha expuesto, los recursos fílmicos utilizados en la autoetnografía no se diferencian de gran manera a los del cine-ensayo debido que ambas propuestas suelen incluir: el *voice over*, la voz en off, el texto en pantalla; la creación de diarios y autorretratos; el material audiovisual compuesto por medio de imágenes propias, el material de archivo, la animación, la fotografía, entre otras técnicas propias del cine. Además, en ambas formas de hacer cine, se expone una deconstrucción de la subjetividad, oscilando entre la reflexión racional y emocional. Es por eso que, tanto la autoetnografía fílmica como el filme-ensayo, superan los límites del documental. Para concluir, la historia del cine no nació con fines documentales, pero sí con fines de entretenimiento popular. A propósito de ello, se puede concluir que estas formas de hacer cine solo podían evolucionar y empezar a apreciarse dentro del contexto de crisis del cine convencional. La autoetnografía fílmica y el cine-ensayo, además de constituirse como géneros cinematográficos, son prácticas específicas que abren campo a la experimentación fílmica.

11 Wim Wenders, *Tokyo-Ga* (Wim Wenders Stiftung, 1985)

BIBLIOGRAFÍA:

Adorno, Theodor W. El ensayo como forma. Editorial Aisthesis, 2014.

Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Editorial Itaca, 2003.

Brakhage, Stan. Por un arte de la visión. New York: Anthology Film Archives, 1981.

Rusell, Catherine. «Autoetnografía: viajes del yo». *LaFuga*, 2011. <https://lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>

Furtado, Jorge. Isla de las Flores. Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989.

Marker, Chris. Letter from Siberia. Argos Films, 1957.

McElwee, Ross. Sherman's March. First Run Features, 1986.

McElwee, Ross. Time Indefinite. First Run Features, 1993.

Olin, Margreth. My Body. Speranza Film, 2002.

Olin, Margreth. El Autorretrato. Speranza Film, 2020.

Wenders, Wim. Tokyo-Ga. Wim Wenders Stiftung, 1985.