

Ensayo, metalenguaje y narración en *Mapa* (2012) de León Siminiani

Isleny Cruz-Carvajal

Universidad Rey Juan Carlos. Departamento de Ciencias de la Comunicación y
Sociología. Madrid, España

isleny.cruz.carvajal@urjc.es

Essay, metalanguage and narration in *Mapa* (2012) of León Siminiani

Fecha de recepción: 15.7.2021 / Fecha de aceptación: 17.12.2021

Tonos Digital, 42, 2022

RESUMEN

Este trabajo presenta un análisis de *Mapa* (León Siminiani, 2012) partiendo de las propiedades del texto ensayístico estipuladas y homologadas desde la teoría literaria. Se busca identificar los mecanismos y las técnicas concretas que la han convertido en emblema de renovación dentro del campo de la no ficción en el contexto del cine español contemporáneo. Uno de los puntos más significativos es el proceso de hacerse la obra como estrategia narrativa metalingüística: un rasgo poco frecuente dentro de las piezas catalogadas en la categoría de ensayo. Al margen de que cada vez sea más inevitable que la teoría sobre el ensayo audiovisual gire en torno al nuevo documental, el estudio de *Mapa* permite deducir que la categoría documental es independiente de la categoría ensayística y ratifica que su forma no depende de las implicaciones factuales, sino de la vivencia autoral. Esta investigación se inscribe en el ámbito del proyecto "El ensayo en el audiovisual español contemporáneo" (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Fondo Europeo de Desarrollo Regional dentro del programa estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

ABSTRACT

This work presents an analysis of *Mapa* (León Siminiani, 2012) based on the properties of the essay text stipulated and homologated from literary theory. It seeks to identify the specific mechanisms and techniques that have made it an emblem of renewal within the field of non-fiction in the context of contemporary Spanish cinema. One of the most significant points is the process of making the work as a metalinguistic narrative strategy: a rare feature within the pieces cataloged in the essay category. Apart from the fact that it is increasingly inevitable that the theory about the audiovisual essay revolves around the new documentary, the study of *Mapa* allows us to deduce that the documentary category is independent of the essay category and confirms that its form does not depend on the factual implications, but from the author's experience. This research is part of the project "The essay in contemporary Spanish audiovisual" (Ref. CSO2015-66749-P), funded by the Ministry of Economy and Competitiveness of the European Regional Development Fund within the state program for the Promotion of Scientific and Technical Research of Excellence.

PALABRAS CLAVE: Texto ensayístico; Metalenguaje; Cine español; Subjetividad, León Siminiani

KEYWORD: Essay text, Metalanguage, Spanish cinema, Subjectivity, León Siminiani

1. INTRODUCCIÓN

Mapa (2012) es el primer largometraje de un autor formado como filólogo, cineasta e investigador en el campo de los nuevos formatos y la fusión de géneros audiovisuales. Es una obra especialmente representativa de la narrativa del yo en el terreno del documental (Cuevas, 2013; Kaiser, 2018), y esta contribución ha convertido a su autor, León Siminiani, en uno de los referentes más estudiados en el contexto del audiovisual español actual (Gómez y Parejo, 2020). *Mapa* traduce la experiencia personal del cineasta con estrategias ensayísticas, convirtiéndose en una especie de modelo contemporáneo de

aquellas predicciones de Astruc (1993) cuando los albores del cine de autor en Francia preludiaban la escritura del pensamiento a través del lenguaje fílmico: “Este sueño [es lo que] propone una película tan audaz y asombrosa como *Mapa*. Acaso sólo por todo ello, porque es la película posible de un cine español alternativo debería merecer toda nuestra atención” (Reviriego, 2013: 3). El trabajo de Siminiani queda situado así como pieza representativa de una renovación que ha venido experimentando y expandiendo la práctica de lo factual al calor de las nuevas tecnologías en el siglo XXI (De Pedro, 2013: 8). Se trata de un territorio de momento inagotable para el estudio de formas que, “de una u otra manera, son el fruto del diálogo interminable entre el trabajo y la imaginación. Diálogo capaz de producir, en palabras de Anne-Marie Miéville, una representación siempre más aguda de lo que convenimos en llamar realidad” (Sunzunegui 2012: 15).

El presente estudio tiene como objetivo el análisis de *Mapa* tomando como base la teoría sobre el texto ensayístico más allá de la influencia de la subjetividad en el género documental (Renov, 2004) o en el campo de la no ficción. Se busca identificar los mecanismos y las técnicas concretas mediante los que Siminiani homologa a lenguaje fílmico/audiovisual los principios estipulados en la teoría literaria para la modalidad ensayística dentro del género argumentativo, que son los que posicionan al autor y su obra como emblema de renovación. En otras palabras, se explora la respuesta al interrogante sobre la “forma pensante” que construye Siminiani a partir de referentes factuales para que *Mapa* se pueda considerar como un ensayo integral, con todas las implicaciones de experimentación lingüística y estructural que tal denominación conlleva, y no solamente como una pieza representativa del nuevo documental. A tal fin, este análisis se apoya en el esquema desarrollado por la investigadora y ensayista Arenas Cruz, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico* (1997), el estudio más completo sobre teoría del ensayo publicado en lengua castellana.

Aunque de modo menos sistematizado, los ejes recogidos en este marco han venido encontrando sus correspondencias en la teoría sobre el ensayo audiovisual a través de las investigaciones y tesis de autores como Lopate (1996), Berlaga (2000), Liandrat-Guigues (2004), Weinrichter (2005, 2007), García Martínez (2006), Blümlinguer (2007), Corrigan (2011), Rascaroli (2017) y Català, (2005, 2014, 2017, 2019). Estudios todos ellos tras la detección de la

subjetividad y sus efectos dentro de las manifestaciones de la no ficción, pero sin plantear ni contemplar una metodología analítica que observe de modo puntual y suficiente las estrategias fílmicas/audiovisuales que adoptan autores como Siminiani más allá de las evidencias enunciativas y la presencia autoral en su obra. Por esta razón y entendiendo el ensayo como un medio de exploración donde el sujeto expresa el pensamiento mediante una búsqueda transformadora del lenguaje, todo análisis que indague en sus mecanismos de articulación será necesario para entender tanto las relaciones de continuidad que el ensayo audiovisual guarda esencialmente con el literario en el contexto español (Cruz, 2019a; Mínguez, 2019 y Mínguez y Manzano, 2020), como el proceso evolutivo de una forma de comunicación y representación hoy extendida y potencialmente amplificadas por la tecnología de los medios.

2. FUENTES Y METODOLOGÍA

Sabido es que las definiciones categóricas sobre ensayo no hacen justicia a la amplitud de manifestaciones derivadas de la experiencia y reflexión del sujeto expresadas mediante la forma, por lo que podría haber tantas definiciones de ensayo como obras ensayísticas y tecnologías se presentan (Català, 2019: 53). No obstante, filosófica y teóricamente, la subjetividad como una de sus primeras condiciones se sustenta en el principio del ensayo como expresión de un método de experimentación: la de un yo que deriva en una forma. Es por eso que la escritura ensayística deja al descubierto el proceso práctico de indagación, rodeo, y reflexión. De ahí su tendencia metalingüística producida por la implicación de la obra en su propio estarse haciendo.

De la manifestación de las condiciones en las que el objeto "es así" para el autor, es posible toda combinación de elementos que signifiquen la experiencia del conocimiento, de suerte que el ensayista pueda ser un "combinador" y una especie de productor de configuraciones sobre un objeto determinado (Bense, 1947: 25). Además de que la experimentación tiene por sí misma un valor científico, su expresión es relativa a la forma reflexiva de cada autor, de lo que resulta su particularidad esencial en la estructura asistemática. El ensayo somete a mediación la experiencia espiritual "como forma refleja mediante su propia organización conceptual" (Adorno, 1962: 23). La consecuencia es un procedimiento ametódico que produce organizaciones únicas en su interior y que

hace que se sostenga en las significaciones del lenguaje, siendo él mismo lenguaje. Esa empieza siendo la gran diferencia entre un documental (o una autobiografía, o un diario, etc.) que se emparente o interprete como un ensayo por plantear una reflexión subjetiva: "A través de la forma el ensayo supera los mecanismos del documental autorreflexivo convertido en autorretrato, del que tanto es deudor, manifestándose mediante una estructura escrita con la materia del medio, algo que aprendió de la experimentación [...]" (Cruz, 2019b: 290).

Los apartados que siguen son la puesta en análisis de los fundamentos filosóficos de Adorno (1962), Bense (1947) y Lukács (1975), sintetizados en seis ejes de estudio a partir de la ubicación genérica y las propiedades que para el texto ensayístico recoge la teoría literaria de Arenas (1997: 451-458), antecedida por Aullón de Haro (1992) y complementada por Hernández González (2005): la manifestación de un *yo* reflexivo, el metalenguaje como revelación del proceso de hacerse la obra, la forma asistemática de la estructura, la heterogeneidad de los materiales, las figuras del pensamiento creadas en el lenguaje (fílmico-literario) y el diálogo con el receptor. Considerando que el detonante argumental de *Mapa* es un viaje filmado y que la enunciación se instala en el momento presente de editarse el material, el apartado dominante del análisis resulta ser la estructura asistemática dominada por el proceso de hacerse/pensarse la obra: rasgo ensayístico por excelencia, poco frecuente en el panorama del ensayo audiovisual en general.

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Cuánto de realidad objetiva hay en *Mapa* y cuánto de invención es una pregunta frecuente que se formula al director ante la exposición a veces imprevista y finalmente resuelta de la historia que narra. Contra todo lo que en algunos momentos puede hacer pensar el contenido de algunas anécdotas, Siminiani aclara que se distancia de sí mismo para convertirse en personaje y componer un relato, haciendo de su propia vida una propuesta fílmica (Castaño, 2014). Por encima de esa adaptación narrativa, los referentes de *Mapa* se agrupan en tres experiencias reales interdependientes sobre las que se sostienen permanentemente la reflexión y la auto-reflexión: vivencia interior (*yo*, experiencia, reflexión), viaje (de ahí la forma de diario referida a las anécdotas) y el proceso de hacer la película (desde donde se edita/narra).

3.1 Presencia autoral, metalenguaje y funcionalidad

Al partir de la explicación de los motivos que dieron lugar a su viaje, la primera técnica de enunciación es el uso de la primera persona, presentándose como sí mismo y como autor de "esta" película. En adelante y en todo momento predomina esa forma enunciativa, pero en algunos momentos su contenido mental va escribiéndose sobre fondos negros (Figura 1) o entre algunos espacios de la composición de los planos. También puede corresponderse con la presencia del propio autor ante la cámara, en una especie de auto-puesta-en-escena como la que ilustra la Figura 2.

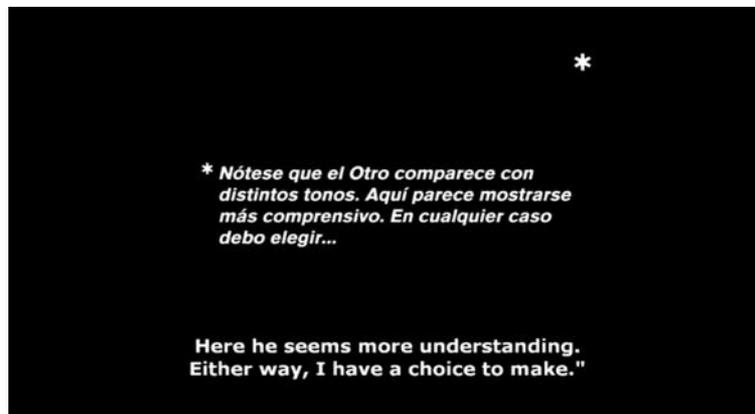


FIGURA 1. Fotograma *Mapa*

Figura 2

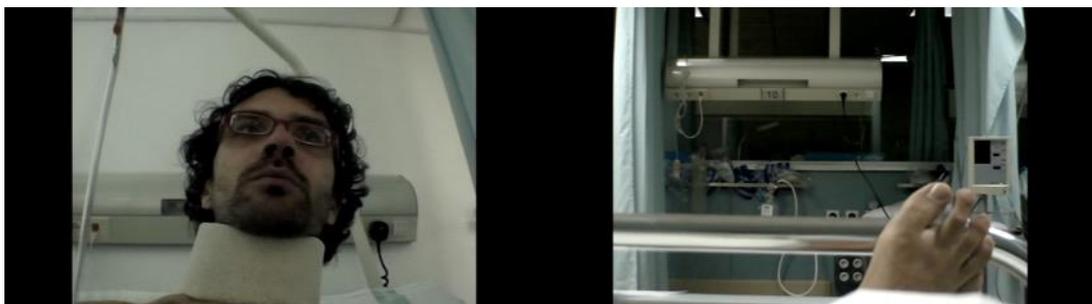


FIGURA 2. Fotogramas *Mapa*

Eventualmente ese yo puede desdoblarse e identificarse con algunos personajes que ha observado y ha grabado, encontrando en ellos su espejo o su metáfora, como cuando Siminiani confiesa su miedo a la muerte viendo a un hombre que está nadando en el Ganges o a otro que permanece bajo la lluvia, mientras dice

para sí: “En realidad, soy yo el que nada; el que corre contra la tormenta como el hombrecillo, al intentar darle la espalda a la muerte”. A esta dualidad o combinación emotivo-racional aludirá constantemente la narración, incluso con fragmentos dedicados a las figuras de Pier Paolo Pasolini (la emoción) y Alberto Moravia (la razón) durante el viaje a India que compartieron en 1961. Gran parte de la significación reflexiva se basa en esta dicotomía (que además es fundamento ensayístico en cuanto el ensayo se debate entre lo científico y lo poético), llegando a determinar distintas relaciones: “Hoy, 19 de mayo, después de mucho intentarlo, consigue callarme el Otro. El otro es la parte de mí que me confronta desde que aterricé en India [...] Razón o emoción, ¿cómo relacionarme con India?”.

Puesto que la historia parte del proceso y de la reflexión sobre lo que el autor ha vivido, ha grabado y está editando en “este momento”, el metalenguaje es clave y respuesta de la reflexión del yo mediante elementos que evidencian la construcción discursiva, empezando por la situación espaciotemporal donde se instala la enunciación: el futuro-presente de las imágenes que ahora están siendo montadas. Esta opción rige el resto de contenidos (subjetivos y autobiográficos) y obedece a todos los rasgos estipulados para los textos ensayísticos, aquí adaptados al discurso audiovisual, como resume la tabla de la Tabla 1:

<i>Rasgos estipulados para el texto ensayístico, homologados a los mecanismos audiovisuales</i>	<i>Evidencia en Mapa</i>
Autoconsciencia del proceso de producción	Puesta en evidencia, dentro de la diégesis, de la producción del relato, así como del contexto que condiciona la creación fílmica del ensayo.
Aparición en escena de las herramientas creativas	Desde la obertura, entran en cuadro cámaras, mesa de edición, cintas, notas de grabación, posters y objetos de cine.
Transtextualidad	Comentarios a otros ensayistas como Pasolini y Moravia.

Mezcla de mundos ontológicos	Se combinan fragmentos narrativos en forma de ficción (aunque su contenido sea real) con extractos documentales: incluso la película es un documento de sí misma desde el "presente" que la graba y el otro presente que la edita.
Narrador-comentarista explícito	El autor va tomando decisiones sobre el avance del ensayo (grabación y edición) y las comparte directamente con espectador.
Desconexión sonido-imagen	La manipulación sobre las imágenes evidenciada en el proceso de montaje crea una distancia reflexiva. Una gran cantidad de planos-experiencias (pasado) se montan sobre la voz (presente) sin una correspondencia sonora, sólo conceptual.
Estructura interrumpida	La narración es fragmentada con interrupciones frecuentes y saltos de contexto que delatan el proceso de construcción. Esta característica está en correspondencia con la forma abierta de la estructura que, aunque sea circular, se basa en una trayectoria impredecible que se va haciendo en el presente durante el proceso de montaje.

TABLA 1. Rasgos ensayísticos evidenciados en *Mapa*

El conjunto de mecanismos verbales y metalingüísticos de su discurso demuestra el cumplimiento riguroso del modo enunciativo de *Mapa* respecto al macrogénero argumentativo y a los rasgos particulares del tipo ensayo. A modo de síntesis:

- a) Punto de vista del *yo*, no dogmático, en la percepción de una realidad compleja sobre la que su opinión es simplemente orientadora.
- b) Tono conversacional (en modo diario). Lo temas o referentes afectan directamente al autor por motivos personales y profesionales, como indica el argumento, y no hay exposiciones especializadas sobre ninguno de ellos.
- c) Manifestación de verdad autobiográfica.
- d) Tono asertivo en el uso del tiempo presente. Aunque se refiere a viajes que ya fueron, como se ha indicado en párrafos anteriores, en el tiempo presente se centra especialmente la reflexión sobre la búsqueda del sí mismo (antes y ahora) y sobre al proceso fílmico.

Respecto a las funcionalidades ensayísticas propiamente dichas, en *Mapa* se pueden identificar todas las concernientes al texto literario, como se resume en la tabla de la Tabla 2:

<i>Funciones del texto ensayístico</i>	<i>Funcionalidad en Mapa</i>
Metadiscursiva	Se presenta especialmente a partir de la reflexión sobre el proceso de ejecución de la película como parte de su mismo contenido, y avanza hasta un cierre circular. En todo momento el espectador asiste a la narración metafílmica de la experiencia autoral donde se origina la producción de las imágenes.
Hermenéutica	Más que una explicación, <i>Mapa</i> es un conjunto de preguntas y cuestionamientos sobre una situación y un modo de mostrarla, cuyo final sí puede implicar una respuesta sobre el estado interior del autor para liberar sus sentimientos, recuperarse a sí mismo y volver a comenzar.
De Comunicación	Los mecanismos dialógicos provienen especialmente del formato diario de viaje y de la segunda persona que a veces utiliza para apelar al receptor.
Testimonial	Toda la película es la demostración de una cadena de experiencias subjetivas, desde los sentimientos y pensamientos del autor.
Ideológica	Partiendo de una experiencia individual <i>Mapa</i> expone una situación social y generacional a través de un medio de representación sobre el que a su vez se descubren los mecanismos de lenguaje. Esta propuesta, por una parte, mueve a la reflexión en torno a las circunstancias en las que y por las que se crea la obra y, en segundo lugar, desestabiliza la percepción normativa que se tiene respecto a la narración de ficción, a los esquemas del documental y a las convenciones autobiográficas.

TABLA 2. Funciones ensayísticas en *Mapa*

3.2. La forma asistemática y cíclica de la vida

Desde el punto de vista de la historia personal, *Mapa* se divide en dos grandes partes. La primera es el viaje realizado por Siminiani entre mayo y agosto de 2008, que atraviesa varias ciudades de India. Una segunda se desarrolla dos años después en España, especialmente en Madrid, y cuenta con una secuencia de resumen –de 2008 a 2010– donde el autor sintetiza lo ocurrido a su regreso. La segunda parte es el proceso de búsqueda de significación y reflexión sobre la construcción de la película hasta su cierre, que es el encuentro del personaje consigo mismo y su decisión de volver a India, pero esta vez sin seguir el rastro de nadie.

El resultado es una estructura circular que acaba donde empieza, pero desde otra perspectiva: la del autor que se ha liberado del dolor afectivo, que ha encontrado una solución a su espíritu, y que ahora incluso delega en otra persona (su amiga Ainhoa) el registro del comienzo de su viaje, o sea, el final de *Mapa*.

La forma-estructura resulta indiscutiblemente ensayística en la medida en que es un zigzag, un no saber a dónde va, porque es una búsqueda del director consigo mismo: no hay otra alternativa, ante la pérdida de referencias en su vida profesional y sentimental. “La vida es la que empieza a decidir los puntos de giro de la historia, un relato sobre cómo una persona intenta recomponer su vida”, (Siminiani, 2013: ¶ 8). Sin destino de ningún tipo, es entonces también la búsqueda de la forma de la película. De ahí su constante presente metafílmico. Se ha tratado entonces de un devenir permanente, en cierto momento convertido en el transcurso de una reescritura en la edición que por esa misma razón no permitió incluir otro montador distinto al autor (Ibídem),

Desde el punto de vista de la estructuración es posible identificar en *Mapa* tres líneas: una primera directriz que consiste en la construcción de la película (dimensión metafílmica o metalingüística); una segunda trazada por la trayectoria del autor en sus viajes y en su búsqueda personal (dimensión de experiencia autobiográfica); y una tercera, constituida por comentarios reflexivos motivados por la experiencia y la materia fílmica, pero no necesariamente estructurales. Las dos primeras son interdependientes y se resuelven al final en un cierre circular. La tercera interviene constantemente en el aparente devenir

caótico de la búsqueda (del personaje y del lenguaje de la obra) y está implicada en la expresividad estilística que se detalla más adelante.

Podría afirmarse que la dimensión metafílmica está orientada por la faceta más racional del *yo* que, aunque no pueda terminar de encontrarse, al menos es consciente de sí mismo y enseña al espectador la propia ejecución de *Mapa*, por lo que es la encargada de volver, si no a un orden inicial, al menos a un planteamiento donde una y otra vez se intenta dar forma a la estructura. Naturalmente, el anecdotario de viaje autobiográfico es interdependiente del orden metafílmico, pero está supeditado a éste. Dicho de otro modo: el autor *sabe y piensa* que tiene que hacer la película (base metafílmica: reflexión-ensayo), pero no encuentra cómo (periplo geográfico y vital: narración "caótica"). Lo primero indica un orden, lo segundo una búsqueda impredecible. La interdependencia hace que ambas líneas se resuelvan a la vez, en el encuentro, además, del autor consigo mismo.

La Figura 3 presenta un esquema con selección de temas de reflexión y referencias. Ilustra la convivencia e interdependencia de las líneas temático-argumentales, además de la naturaleza híbrida de los elementos que componen la estructura. Se observa que la columna de la izquierda es la única permanente y continua (el proceso metafílmico que puede sostener las demás líneas). Una segunda columna comprendería los distintos episodios-lugares del diario de viaje, primero en India y después en España. Mezclada entre las dos anteriores, una tercera línea es relativa a los contenidos de la reflexión, que a su vez pueden nutrirse de la experiencia vivida en la segunda columna. Finalmente, en la lista de la derecha, estarían los leit-motiv que, a veces como auxiliares de los puntos de giro o de ciertas transiciones significativas, surgen de temas musicales protagónicos.

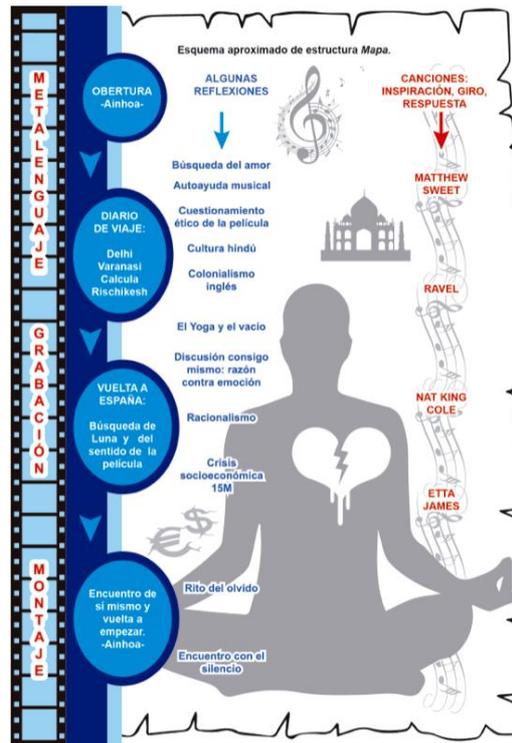


FIGURA 3. Esquema de estructura *Mapa*. Elaboración: Javier Gayo

Del boceto y explicación anteriores se deduce que *Mapa* ofrece una idea completa respecto a la parcela autobiográfica y referencial que ha seleccionado para construirse, cumpliendo con las partes que componen el modelo de la macroestructura ensayística:

Exordio (Obertura)

Presentación de cinco minutos donde el autor deja claro que se trata del proceso de la película que el espectador está viendo (tiempo presente compartido de la obra haciéndose), los motivos personales para decidir su viaje a India (a iniciarse en el yoga y el vacío), la presentación de los personajes motores del proyecto: Ainhoa (dimensión metafílmica) y Luna (dimensión autobiográfica motivo de su viaje).

Narración-Exposición

Diario de viaje a India pasando durante varios meses por distintas ciudades. En los primeros cuarenta minutos el director narra su búsqueda siguiendo las huellas de Luna mientras reflexiona sobre lo que debe o no debe grabar/mostrar, habla consigo mismo enfrentando su parte racional y su parte emocional, reconoce su estado de confusión y necesidad de control. Desmantela los mecanismos con los que manipula sus imágenes y apela a las canciones

("autoayuda" musical) para solucionar el estado de su vida y, de alguna manera, la construcción de su película.

Argumentación (reflexión)

Deriva de la narración de fragmentos y está dentro de ella a modo de comentario y pensamiento permanente. Aunque a lo largo de todo el discurso hay una reflexión metalingüística y un "monólogo dialógico" constantes, es a partir de la segunda parte (regreso a España buscando a Luna e intentando darle forma a la película) cuando se produce la reflexión más importante respecto al sentido y la organización del film.

Como se ha indicado en párrafos anteriores, el devenir incierto de *Mapa* encuentra un orden y un significado en el mismo hecho de la obra estarse haciendo, es decir, en el atascarse y retomar constante del director el destino de la película que ha invitado al espectador que lo acompañe a encontrar.

Epílogo

Corresponde a los últimos diez minutos, aproximadamente. Se produce a partir de la "respuesta" que le da al autor la canción *At End*, de Etta James. Siminiani descubre dónde –en su vida y, por tanto, en la narración de esta película– se produjo una decisión errónea. Recapitula todo el proceso y ofrece la solución: volver a India solo, medida que a su vez hace que la estructuración termine siendo circular a pesar del caos del periplo.

Además de ser solución de una lógica interna rotunda, como si de una metáfora se tratara, el autor explica que la circularidad que cierra *Mapa* sintoniza con los ciclos de la vida y con el concepto tiempo en Oriente, "donde cada día es nuevo y cada cosa lleva a la otra, pero por el camino se han aprendido cosas, porque hay un arco de por medio" (Ibídem: ¶ 18-19). Ese camino al que se refiere Siminiani se corresponde justamente con la fragmentariedad asistemática propia del texto ensayístico, de la que *Mapa* participa fielmente con un conjunto de instantes que se convierten en totalidades significativas por efecto de sus interconexiones y muchas veces por su intensidad emocional, cuando no por la sorpresa repentina del destino que las produce.

Buen ejemplo de esto último es el fragmento-constelación del esquema de la Figura 4, "El rito del olvido", que se ve interrumpido por un accidente –totalmente real– que ocasiona un giro-resolución decisivo para el encuentro del director consigo mismo y, como consecuencia, para el final de la película.

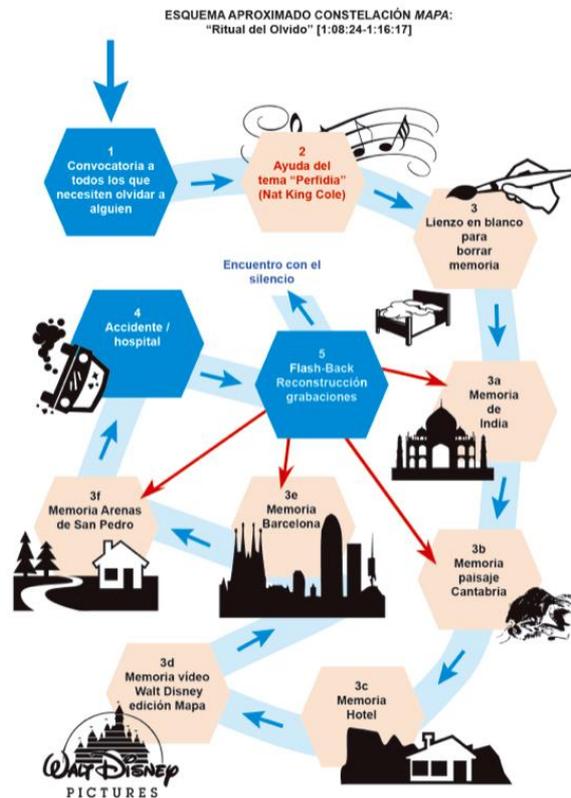


FIGURA 4. Esquema de constelación *Mapa*. Elaboración: Javier Gayo.

La visualización de este fragmento permite observar el complejo zigzagueo mental, volcado en el montaje, que comienza con una convocatoria a todas las personas (incluido el receptor) que necesiten olvidar a alguien, para lo cual Siminiani empieza un ritual donde va "desdibujado" (borrando) en un lienzo su memoria, hecho que a su vez en la vida real le ha pedido reconstruir los viajes (que no vemos) donde ha experimentado algunas vivencias en espacios (algunos sí los vemos) que necesita borrar. En uno de esos recorridos sufre un accidente que lo lleva a una recapitulación final, a modo flash-back, después de la cual se revela la respuesta del silencio.

Con las explicaciones y esquemas anteriores se comprueba que en *Mapa* convive el principio ensayístico de combinación de la macroestructura sintáctica (aquí delegada de modo muy conveniente y coherente a la dimensión metafílmica) y una fragmentariedad abierta pero ordenada según las necesidades de la primera, es decir, obedeciendo en todo momento, con los textos y el tratamiento audiovisual, a las demandas del proceso reflexivo del autor sobre sí mismo y

sobre la propia obra, al punto de que su forma se convierte en el mismo pensamiento.

3.3 Recursos y figuras del pensamiento

Aunque *Mapa* da pruebas suficientes de su naturaleza ensayística y su estructura resulta compleja, los archivos o materiales preexistentes de los que se vale son mínimos. Para el director es suficiente con sus propias imágenes, algunos materiales de publicidad o literatura de cine (no metraje encontrado), alguna foto, unos insertos de vídeo por necesidades exclusivas argumentales y dos mapas dibujados y animados por él mismo. Sin embargo, la materia musical es nutrida y polivalente, por formar parte del guion.

Una gran variedad de acentuaciones, interrogaciones o comentarios se hacen mediante el congelado y la creación de "marcos" dentro del plano (serie Figura 5) y ciertas asociaciones de la memoria y del pensamiento están resueltas con la simultaneidad visual o polivisión (serie Figura 6):

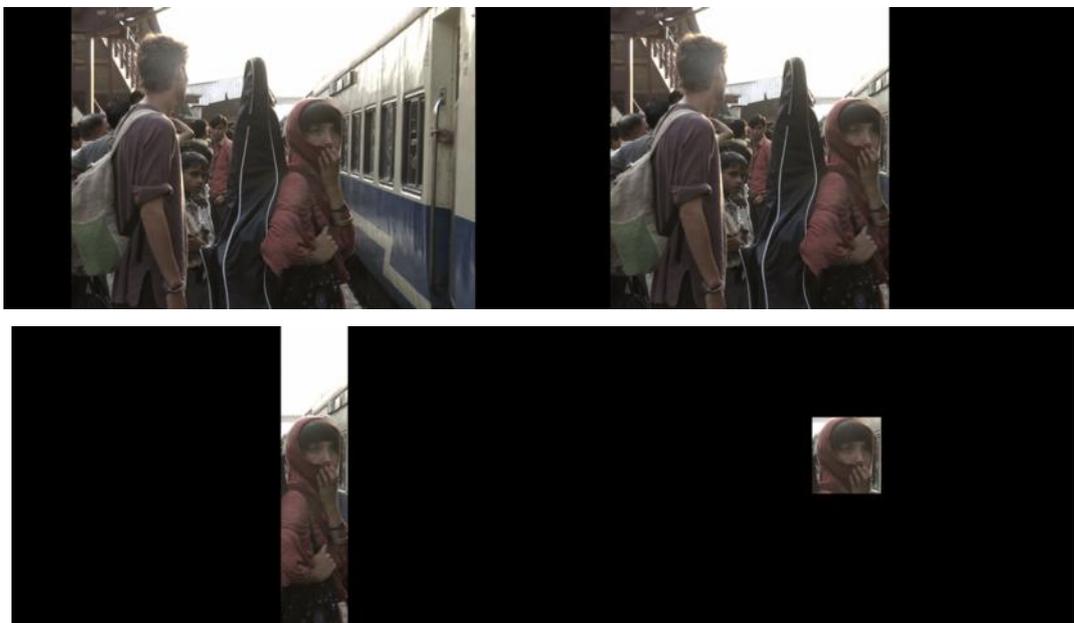


FIGURA 5. Serie fotogramas *Mapa*

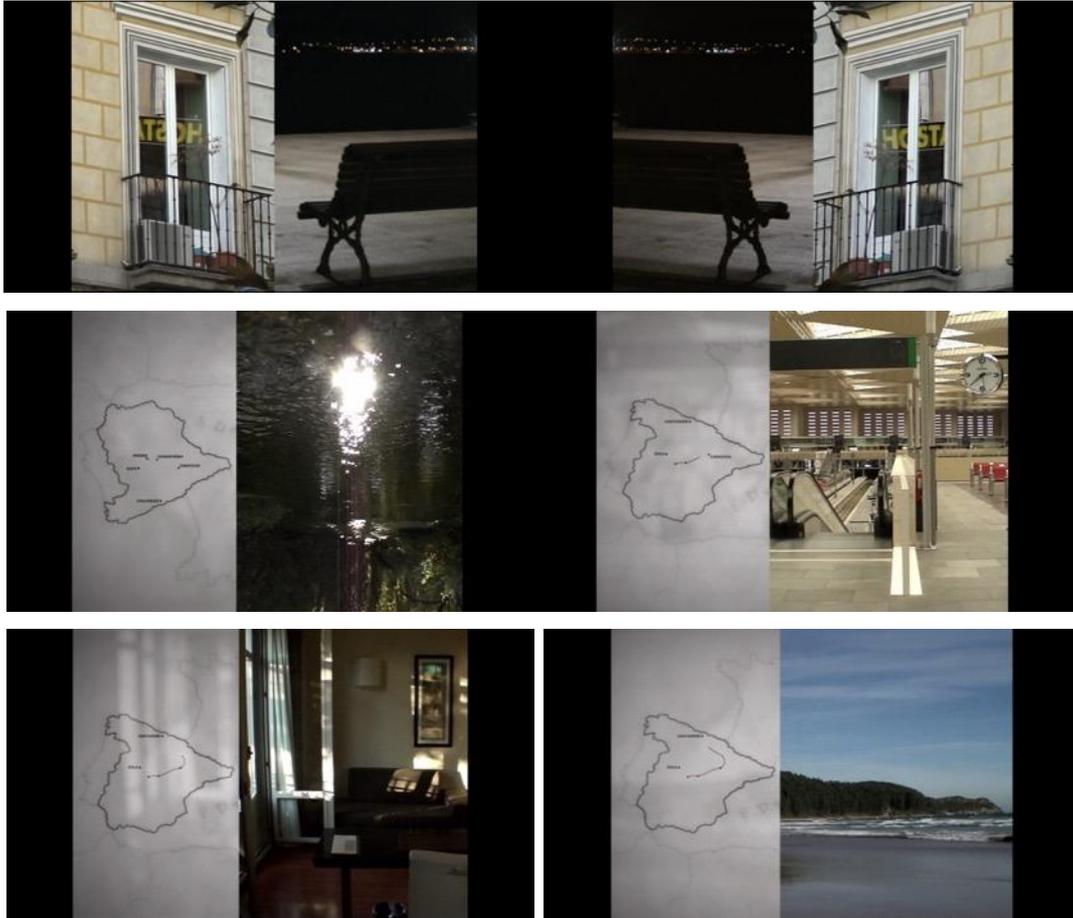


FIGURA 6. Serie fotogramas *Mapa*

Si bien el montaje lateral y la simultaneidad visual son dominantes dentro de los recursos narrativos y asociativo-conceptuales, Siminiani recurre eventualmente a conexiones proposicionales donde se subraya el interés por analogías materiales y compositivas (Figura 7) que pueden cumplir funciones de transición tan significativas como la situada en el centro de la trayectoria argumental de *Mapa*: el paso de India a Madrid a través de un movimiento de cámara hacia el cielo donde una luna (asociada también a Luna, el personaje femenino motor del viaje y de la película) enlaza los dos espacios (serie Figura 8).

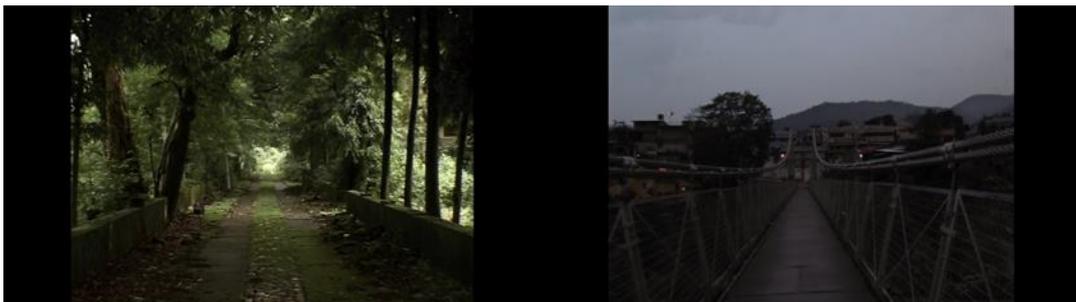


Figura 7. Serie fotogramas *Mapa*

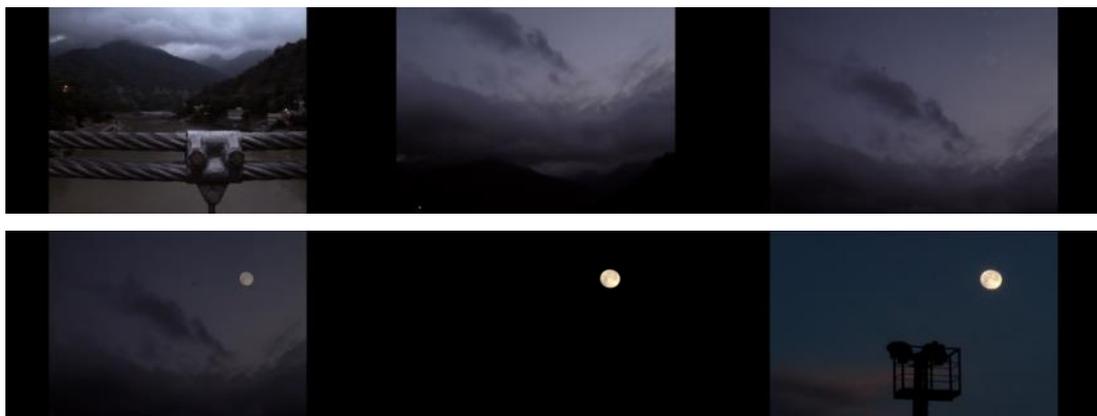


Figura 8: Serie fotogramas *Mapa*

Todos los ejemplos anteriores vuelven a indicar los vínculos indisolubles entre un yo que es auto-narración y construcción de lenguaje al mismo tiempo, de lo que resulta que en la mayoría de los casos la expresividad formal está en función de la narración-pensamiento, con figuras y episodios especialmente poéticos como los que se destacan a propósito de los contrastes.

Las figuras que se crean en los siguientes ejemplos son de oposición y paradoja entre música y contenido visual: la canción *One Shining Soul*, de Joshua Redman, en el primer caso, se escucha sobre imágenes urbanas de India que quedan así descontextualizadas (serie Figura 9) mientras, además, el autor recuerda que ayer estaba en Madrid, con lo que el montaje lateral cumple la doble función de contraste y evocación de la memoria frente al presente.

Lo mismo ocurre con el "ensayo" sonoro/visual que hace Siminiani experimentando distintas músicas sobre los mismos planos de una estructura en construcción (Figura 10) y produciendo así, para el espectador, la conciencia de una percepción e interpretación muy distinta cada vez. Siguiendo la estela de los casos más canónicos del ensayo fílmico, el resultado es un efecto de distanciamiento y pensamiento que se corresponde con comentarios del autor respecto a la significación que está creando con esta composición.



Figura 9. Serie fotogramas *Mapa*



Figura 10. Fotograma *Mapa*

Las figuras de oposición más contundentes y reflexivas son las que se crean, a veces con aspecto de espontaneidad, en la propia composición de los planos (serie Figura 11), tras el registro de las huellas del colonialismo inglés en la cultura India, que no por casualidad van acompañadas de alusiones al conflicto interior en el que se debate Siminani a lo largo de todo su periplo, confrontando su parte racional (que tiende a grabar la arquitectura imperial británica) con su parte emocional (el desconcierto frente a la realidad humana más inmediata y cuestionamiento sobre su derecho de grabarla).

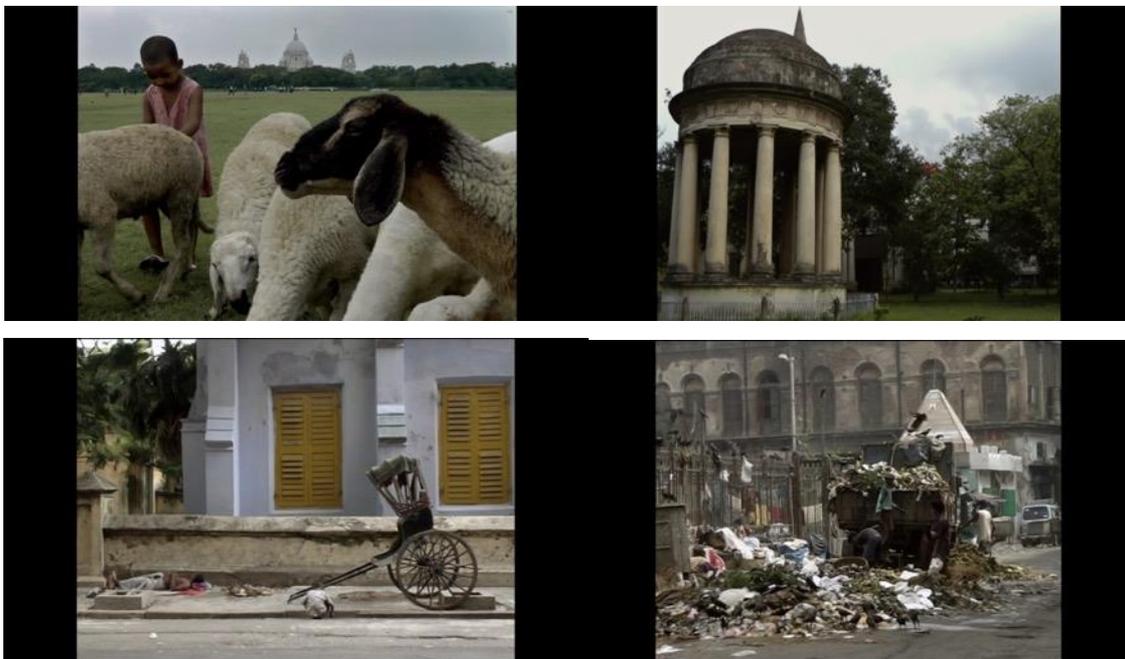


Figura 11. Serie fotogramas *Mapa*

A diferencia de los anteriores, aunque siempre sobre los mismos contextos, algunos momentos se dedican a ser exclusivamente poéticos desde la naturaleza visual y sonora, a tono con la emotividad de buena parte del texto o con algunas descripciones subjetivas, como lo demuestran varios ejemplos compositivos que ponen el acento en explorar la belleza desapercibida de sus referentes y de los principios de organización de la imagen (serie Figura 12):

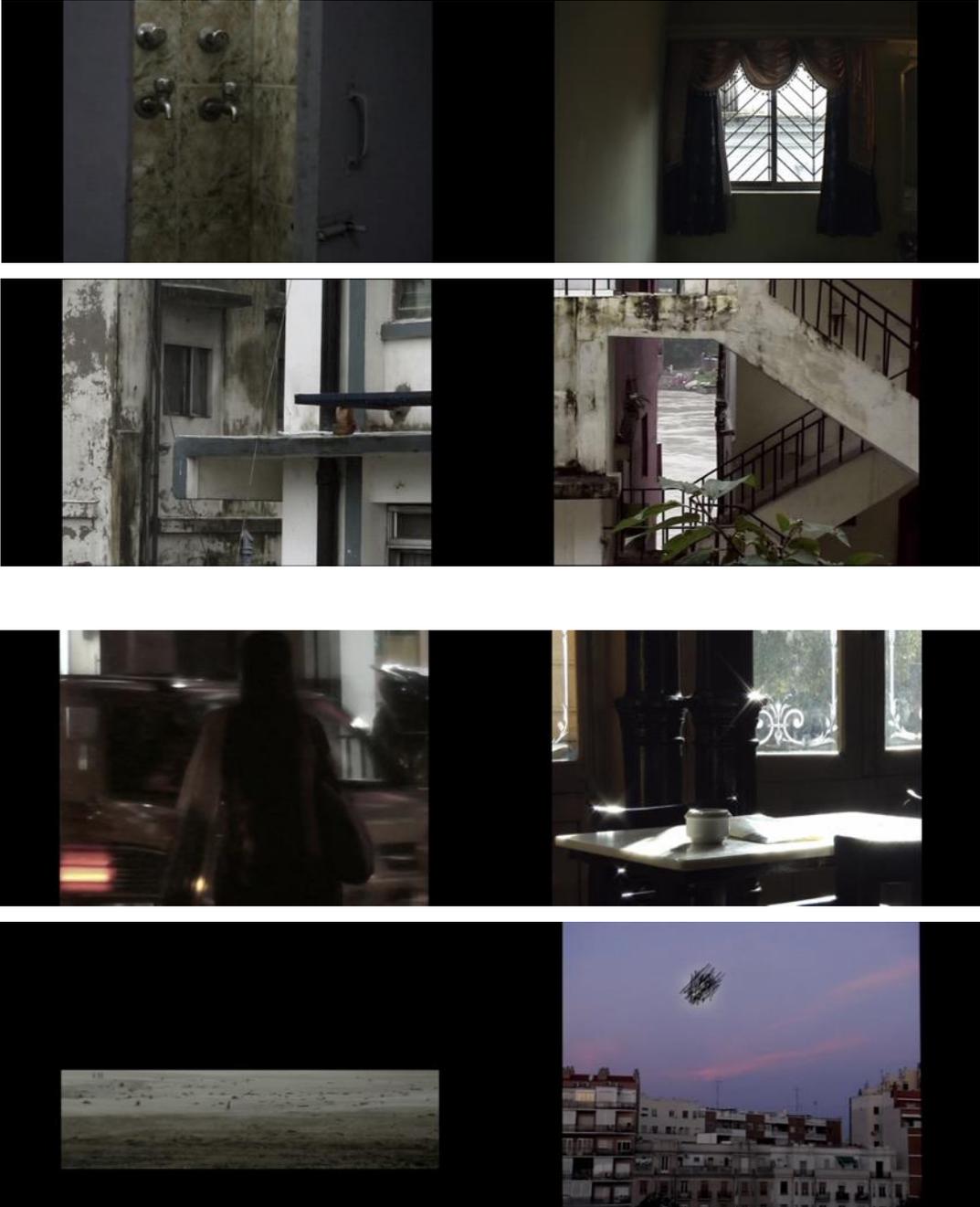




Figura 12. Serie fotogramas *Mapa*

3.4. La segunda persona

Además de motivar una interacción con el espectador mediante su estructuración azarosa, sus reflexiones y las correspondencias de estas con figuras retóricas dispuestas en la composición y en la edición, en *Mapa* León Siminiani se comunica con el receptor mediante mecanismos dialógicos directos. Para ello recurre al uso de la segunda persona, con naturalidad emotiva, como lo ilustran instantes de confesión como este:

Sabes, esa sensación, cuando estás sin trabajo, sin pareja... no sé... sin rumbo. Y una mañana te levantas muy temprano. Todo sigue dormido y tú ahí, sin saber qué hacer. Intimidado por el silencio. Y de repente lo ves muy claro. De repente entiendes que tienes que cambiar tu vida y marcharte lejos [...] Sabes esa sensación, cuando estás muy lejos de casa, y una mañana te levantas con el sol. Y todo está... no sé... en su sitio. Y de repente entiendes que el cambio de vida que buscabas no vas a encontrarlo en ese lugar ni en ese viaje. Que simplemente te tienes que volver a casa. (*Mapa*).

Lo anterior también se aplica a través del diálogo que entabla el autor con varios personajes en el momento de grabarlos, y cuyas pruebas (conversaciones, comentarios, preguntas a cámara) no tiene reparos en dejar inalterados en la edición, también como parte de la proximidad, familiaridad y sentido del humor con los que eficazmente intermedia entre su experiencia y nosotros (Figura 13).

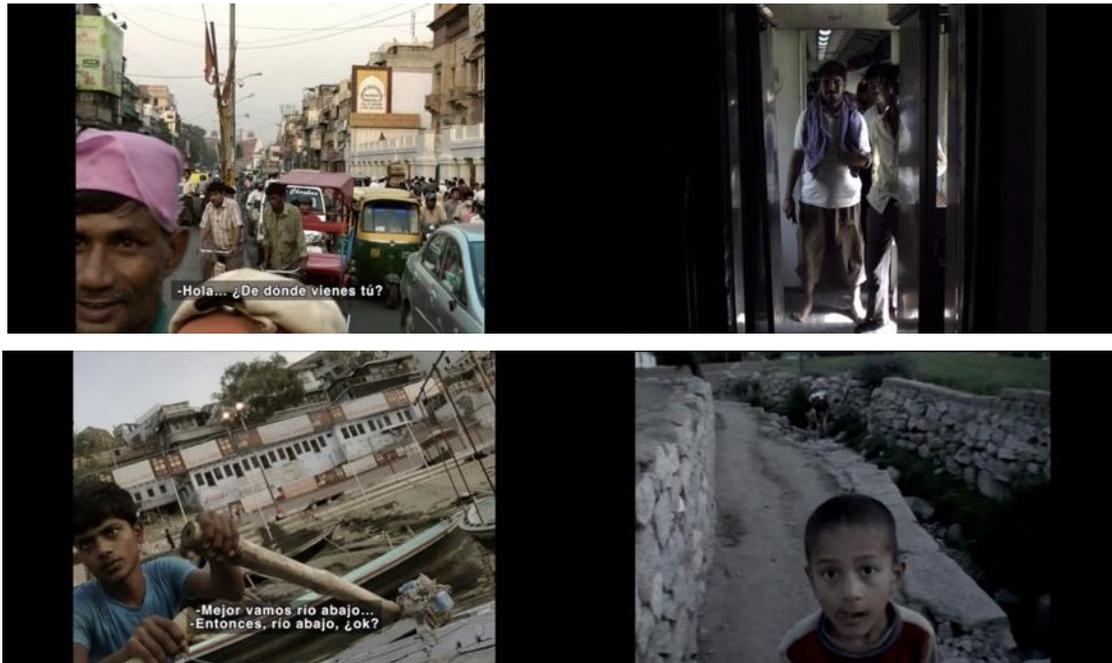


Figura 13: Serie fotogramas *Mapa*

4. CONCLUSIONES

Lo que permite volver a comprobar los hallazgos de *Mapa* es que la vivencia es el motor del ensayo y de su forma, tal como lo dejaron patentado Adorno, Bense y Lukács. Cuando el autor es fiel a esa vivencia, la necesidad de transmitirla pasa por encontrar un lenguaje propio que, al mismo tiempo, combina sus particularidades experimentales con estrategias dialógicas para el receptor. Estas estrategias son dependientes del proceso de construcción del texto audiovisual en el montaje y de la conversión de dicho proceso la propia narración.

Como en todos los casos donde el modo ensayo comunica la experiencia individual respecto a las circunstancias, el diálogo que alimenta *Mapa* con su público implica una intervención social que se relaciona con el proceso personal del autor y con una propuesta óptima bajo la condición del bajo presupuesto frente a los cánones del cine comercial.

Narrar desde el proceso de hacerse la obra puede determinar por sí solo (o en todo caso con cierta seguridad) la forma asistemática de la que tanto carecen la mayoría de piezas audiovisuales (y de otra índole) consideradas ensayos. Porque dicho proceso trasciende la voz autoral en primera persona para convertirse en la propia búsqueda de la forma, de la reflexión, de la apertura, de la

experimentación y necesariamente de la complicidad del espectador.

El conjunto de reflexiones cardinales propuestas en *Mapa* se puede interpretar como una analogía de la dualidad ensayística: entre la razón y la emoción, entre el lenguaje y el metalenguaje, entre la referencia y la poesía, entre Occidente y Oriente. También y fundamentalmente, como se deduce del análisis de la forma, un divagar sostenido en la misma naturaleza de lo impredecible.

El análisis de las propiedades ensayísticas de *Mapa* y sus mecanismos para vehicularlas permiten deducir que la categoría de documental es totalmente independiente de la categoría de ensayo, al margen de que cada vez sea más inevitable que la teoría sobre el ensayo audiovisual gire en torno al nuevo documental. La ópera prima de León Siminiani no es un ensayo que provenga del trabajo documental, ni es un documental de ensayo. Por encima de un documental en primera persona, de un diario de viaje, de una autobiografía, de una autoficción o de una confesión, *Mapa* es un ensayo porque encuentra la forma de vehicular la experiencia y el pensamiento del autor a través de su estructura narrativa y de las figuras creadas en su propio lenguaje.

4. BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Th. (1962). El Ensayo como forma. En *Notas de Literatura* (pp. 13-35). Ariel. <https://n9.cl/new48>

Arenas, M. E. (1997). *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Astruc, A. (1993). Nacimiento de una nueva vanguardia: la Cámara-Stylo. En Romaguera y Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 220-224). Cátedra.

Aullón de Haro, P. (1992). *Teoría del ensayo*. Verbum.

Bense, M. (1947). Über den Essay und seine Prosa. *Mercur*, I, 414-424. En M. Piña (Trad.), *Cuadernos de los seminarios permanentes, Ensayos selectos* (pp.21-31). CCyDEL-UNAM. <https://n9.cl/ki1xq>

Bergala, A. (2000). Qu'est-ce qu'un film-essai?. En S. Astruc (Ed.), *Le film-essai, identification d'un genre* [catálogo]. Bibliothèque Centre Pompidou.

Blümlinger, Ch. (2007). Leer entre las imágenes. En Ch. Blümlinger y A. Weinrichter (Eds.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 50-63). Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra. <https://n9.cl/hes2d>

Castaño, H. G. (2014). Viaje a la India: el otro *Mapa* de Siminiani. *El Cuaderno*, 54, 30-31. <https://n9.cl/yl0vq>

Català, J. M. (2005). Film-ensayo y vanguardia. En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y Vanguardia* (pp. 109-158). Cátedra.

Català, J. M. (2014). *Estética del ensayo: la forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Universitat de València.

Català, J. M. (2017). *Viaje al centro de las imágenes: una introducción al pensamiento esférico*. Shangrila.

Català, J. M. (2019). *Pensar el cine de pensamiento, Ensayos audiovisuales, formas de una razón compleja*. Shangrila. En N. Mínguez (Ed.) (2019), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Gedisa.

Cervera, V.; Hernández, B.; Adsuar, M. D. (Eds.) (2005). *El ensayo como género literario*. Editum

Corrigan, T. (2011). *The essay film: from Montaigne, after Marker*. Oxford University Press. <https://n9.cl/qract>

Cruz-Carvajal, I. (2019a). Tendencias ensayísticas en el audiovisual español contemporáneo. En N. Mínguez (Ed.), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (pp. 75-89). Gedisa.

Cruz-Carvajal, I. (2019b). Hacia una gramática del ensayo audiovisual. En F. Sierra y J. Alberich (Eds.), *Epistemología de la comunicación y cultura digital: retos emergentes* (pp. 285-295) Editorial Universidad de Granada. <https://n9.cl/eojqv>

Cuevas, E. (2013). Fronteras del yo en el documental español contemporáneo. En N. Mínguez (Ed.), *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española* (pp. 115-128). Iberoamericana/Vervuert. DOI: [10.31819/9783954872084-006](https://doi.org/10.31819/9783954872084-006)

De Pedro, G. (2013). Autorretrato de otro yo. *Mapa, una película-canción de León Siminiani*. Cuaderno Crítico de documentación adicional. *Mapa*, 7-8. DVD. Ávalon.

García Martínez, A. N. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. *Comunicación y Sociedad*, 19 (2), 75-106. <https://n9.cl/ysj3q>

Gómez Gómez, A. y Parejo, N. (2020). Autorretrato, retrato de familia y autoficción en *Días de agosto* (2005) de Marc Recha. *Revista de Comunicación*, 19 (1), 109-122. DOI: <https://doi.org/10.26441/RC19.1-2020-A7>

Hernández González, B. (2005). El ensayo como ficción y pensamiento. En V. Cervera, B. Hernández, M. Adsuar (Eds), *El ensayo como género literario* (pp.143-178). Editum.

Kaiser, A. (2018). El cine o la vida: Narraciones del yo en *Mapa* (Siminiani, 2012). *Zer*, 23 (44), 175-191. DOI <https://doi.org/10.1387/zer.19109>

Liandrat-Guigues, S. (2004). Un art de l'équilibre. En S. Liandrat-Guigues y M. Gagnebin (Eds.), *L'Essai et Le cinema* (pp. 7-12). Champ Vallo.

Lopate, Ph. (1996). In Search of the Centaur: The Essay-Film. En Ch. Warren, Charles (Ed.), *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film* (pp. 243-270). Wesleyan University Press. <https://n9.cl/b0dya>

Lukács, G. (1975). Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper). En *El alma y las formas. Obras Completas I* (pp. 16-39). Grijalbo.

Mínguez, N. (Ed.) (2019). *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Madrid: Gedisa.

Mínguez, N. y Manzano, C. (2020). The essay in Spanish contemporary audiovisual media: definition, production and trends. *Communication & Society*, 33 (3), 17-32. <https://doi.org/10.15581/003.33.3.17-32>

Rascaroli, L. (2017). *How the essay film thinks*. Oxford University Press.

Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. University of Minnesota Press.

Reviriego, C. (2013). *Mapa, una película-canción de León Siminiani*. Cuaderno Crítico de documentación adicional. *Mapa*, 3-4. DVD. Ávalon.

Siminiani, L. (2013). *Entrevista a Elías León Siminiani*. Filmotech.com. <https://n9.cl/pqdf0>

Sunzunegui, S. (2012). Prólogo. En V. Fernández y M. Gabantxo (Eds.), *Territorios y fronteras experiencias documentales contemporáneas* (pp. 13-15). Universidad del País Vasco. <https://n9.cl/sly0>

Weinrichter, A. (2005). Hacia un cine ensayo. En A. Weinrichter (Ed.), *El cine de no ficción. Desvíos de lo real*, 2ª edición (pp. 85-98). T&B Editores.

Weinrichter, A. (2007). Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En Ch. Blümlinger y A. Weinrichter (Eds.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 18-48). Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra. <https://n9.cl/hes2d>