

Ensayo fílmico y materialización de los saberes

Film essay and materialization of knowledge

Gustavo Celedón Bórquez, Carlos Contreras Guala*

Universidad de Valparaíso, Universidad de Chile

gustavo.celedon@uv.cl, ccontrer@uchile.cl

DOI: 10.5281/zenodo.8212110

Recibido: 03/01/2023 **Aceptado:** 25/05/2023

Resumen: El presente artículo piensa el ensayo fílmico en el doble contexto de la generación de conocimientos en la academia y en la situación actual global, donde la correspondencia entre la representación de las cosas y la subjetividad moderna parece romperse para siempre. Por lo tanto, desplazar la representación y bosquejar posibilidades subjetivas son tareas que deben ser fortalecidas y pensadas. En tal contexto, se piensa aquí la condición de la escritura y la posibilidad de dar un paso más allá. Este paso implica prescindir de toda representación de la materia para pensar en esta última el desarrollo de un saber para estos tiempos. De ahí que la materia audiovisual sea una posibilidad real de saber. Cine y escritura son singularidades en el trabajo con los materiales.

Palabras clave: ensayo fílmico; ensayo; materia; escritura; imagen

Abstract: This article thinks about the film essay in the double context of the generation of knowledge in the academy and in the current global situation, where the correspondence between the representation of things and modern subjectivity seems to be broken forever. Therefore, displacing the representation and sketching subjective possibilities are tasks that must be strengthened and thought about. In such a context, the condition of writing and the possibility of going a step further are considered here. This step involves leave out all kind of representations of matter in order to think just from this one the development of a knowledge for these times. Hence, the audiovisual matter is a real possibility of knowing. Cinema and writing are singularities in the work with materials.

Keywords: film essay; essay; matter; writing; image.

* Gustavo Celedón Bórquez, nacionalidad chilena, Licenciado y Magíster en Filosofía por la PUCV y Doctor en Filosofía por la Universidad París 8 Vincennes-Saint Denis. Profesor titular de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso y Director del Centro de Investigaciones Artísticas de la misma casa de estudios. Integrante del Laboratorio de Estudios e Investigaciones sobre las Lógicas Contemporáneas de la Filosofía de la Universidad de París 8. ORCID: 0000-0003-1784-4536

Carlos Contreras Guala es Licenciado en Filosofía por la Universidad de Chile, Magíster en Filosofía por la Universidad de Valparaíso y Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile y la Universidad París 8 Vincennes-Saint Denis. Es docente del Departamento de Filosofía de la Universidad de Chile y del Instituto de Filosofía de la Universidad de Valparaíso. Integrante del Laboratorio de Estudios e Investigaciones sobre las Lógicas Contemporáneas de la Filosofía de la Universidad de París 8. ORCID: 0000-0001-7696-6504

El presente artículo es parte del Fondecyt Regular 1190781 Ensayo cinematográfico en Latinoamérica (Investigador Responsable: Gustavo Celedón Bórquez; Co-investigador: Carlos Contreras Guala).

1. Ensayo

Es en el contexto académico donde el ensayo ha podido resurgir como un tema de investigación. Esto porque desde hace ya un tiempo se ha impuesto tanto a las ciencias sociales como a las humanidades y a las artes, formatos de escritura que no permiten un desarrollo acorde a sus necesidades e inquietudes. Se trata del *paper*, suerte de escritura-formulario en donde se inscriben resultados de proyectos y conocimientos que bloquean el desarrollo de la escritura, separándola de los saberes. Esta separación no sólo remite a cuestiones escriturales, sino a la concepción misma de la universidad y los conocimientos. En Chile, rastros de este problema se pueden encontrar en trabajos de José Santos Herceg (2020), Raúl Rodríguez Freire (2018) y Cristóbal Fritz (2016).

En este contexto, una reivindicación del ensayo (Rodríguez Freire, 2020; Weinberg, 2007, 2007a; Ossandón, 2017) se opondrá al formato *paper* que, a grandes rasgos, es un formato de escritura con pretensiones de objetividad y cientificismo que, precisamente, refutan al ensayo y cualquier otra forma de escritura por carecer de dichas pretensiones. Starobinski nos recuerda que la Universidad, en el auge del positivismo, “rechazó tanto el ensayo como el ensayismo, arrojándolos a las tinieblas exteriores, a riesgo de prohibir, a su vez, el brillo de su estilo y sus audacias de pensamiento” (Starobinski, 1998, 33).

Pero esta reivindicación no sólo se funda en esta simple oposición, sino también en su valor intrínseco, vinculado a las ideas modernas sobre la subjetividad, la subjetivación, la libertad, la comunicabilidad, el arte y las humanidades. Éstas últimas reclaman un derecho a la escritura que el mercado universitario ha venido restringiendo, en nombre de la uniformización que impone el formato de escritura científica a todas las disciplinas. El ensayo escaparía a esto. Teniendo una historia vinculada a la subjetividad, devolvería a las humanidades y las artes un sentido de propiedad y autenticidad que se ha esfumado con la imposición de los formatos neoliberales.

Para los [defensores de las ciencias sociales], en cuanto no hay pretensión de objetividad, explicitación de la metodología seguida, aporte de datos controlados y contrastables, validación de pruebas, diálogo con representantes del campo, etcétera, el ensayo no tiene validez epistemológica. Para los [defensores del ensayo], mientras que los científicos sociales hacen alarde de datos duros pero no

pueden llegar a ninguna conclusión de peso, los grandes ensayos nos entregan precisamente interpretaciones mucho más ricas y sugestivas, aunque no estén probadas científicamente en cuanto no son falseables, no están empíricamente controladas ni son generalizables (Weinberg, 2007, 277-278).

Estos formatos tienen que ver con la imposición de valores cuantitativos por parte de la ciencia y que, en el ámbito de las letras, serían administrados por las ciencias sociales. Pero incluso, teniendo en cuenta que la idea moderna de sujeto es también un asunto europeo, el ensayo podría siempre tener, todavía, una impronta colonialista. Sin embargo, como lo ven muy bien Carlos Ossandón o Liliana Weinberg, más allá de los asuntos de género, el ensayo ha podido ser uno de los lugares de escritura y pensamiento más importantes en Latinoamérica. Esto podría tener, no obstante, un doble filo: por un lado, afirmar finalmente un reflejo del paradigma europeo en la elaboración intelectual de las subjetividades en territorios latinoamericanos y, por otro, afirmar lo contrario, esto es, que en la escritura ensayística habita un desborde de los límites que permite, precisamente, ensayar la subjetividad en territorios colonizados, esto es, ensayar contra la violencia epistémica. Esto haría de la subjetividad moderna más bien una cosa universal que, no obstante, se desborda en la escritura de afuera. Preguntamos: ¿no significaría este desborde la impronta de un nuevo pensamiento de la subjetividad, no moderno, no centrado en Europa? La respuesta a esta pregunta no será tratada, claramente, en este texto, bien si intentaremos desplazar la subjetividad moderna que sustenta al ensayo por proyecciones subjetivas diferentes. Por lo mismo, destacamos algo diferente a la aparente plasticidad del ensayo, a saber, su potencia exteriorizante, su carácter material que rompería con formas pre-establecidas, como la de la modernidad europea: "...existe a la vez una cuestión axial que se relaciona con el más allá y el más acá del texto, dado por la poética del pensar propia del ensayo y por la inscripción del texto en un mundo social de sentido" (Weinberg, 2007a, 15). Más acá que habla de su plasticidad interna y más allá que posibilitaría cambios de paradigma y materia que podrían desplazarse, más allá incluso de lo que piensa Weinberg (2007a, 19), fuera del lenguaje, fuera de lo discursivo. Es decir, habitaría en él la posibilidad de escapar al paradigma que lo concibe, el sujeto moderno, para concebir otras formas de escritura, pensamiento, etc. Es este carácter el que más bien trabajamos y subrayamos aquí, el carácter material y exteriorizante.

En general, los estudios sobre el ensayo remiten a Michel de Montaigne y sus históricos *Ensayos* (Weinberg, 2007; Starobinski, 1998). Su marca es la de la modernidad, en la medida en que la escritura forja un sujeto que, tras el paradigma cartesiano, duda de lo recibido y propone una explicación de la *res extensa* a partir de su propia experiencia y de sus propias capacidades analíticas, explicativas, escriturales. En el ensayo, el sujeto moderno es la instancia de evaluación en donde se pueden verificar o desmitificar los enunciados de la fe y de la ciencia, del sentido común, de la prensa, de las entidades enunciantes y discursivas del conjunto social. Todas las verdades circulantes, es decir, todos los enunciados que se instalan como verdades y que ordenan el sentido y la dirección del mundo, son puestos en la balanza de la experiencia o de la razón subjetiva, tal como Descartes lo instala en sus *Meditaciones Metafísicas* (2011). De hecho, una de las acepciones de la palabra “ensayo” es balancear, poner en la balanza, medir. “El peso de la balanza, el examen atento es la primera definición del *ensayo* (1140) y proviene del latín *exagiare*” (Gagnebin, 2004, 15). “*Essai* se conoce en francés desde el siglo XII y proviene del latín *exigium*, balanza; ensayar deriva de *exagiare* que significa pesar” (Starobinski, 1998, 31). El lugar de este balance es el sujeto moderno.

Al ser el lugar de este examen atento que nivela las verdades circulantes, el sujeto se transforma en una instancia de juicio. Lukács afirma efectivamente que para el ensayista es “la fuerza juzgadora de la idea contemplada [la que lo] salva de lo relativo e inesencial” (Lukács, 1970, 36), inspirado por “el gran determinante de valores de la estética, ese que está siempre por llegar, que nunca ha llegado, el único autorizado a juzgar” (36). Esta relación del juicio con la estética nos lleva inmediatamente a Kant, para quien el *juicio estético* es subjetivo, no agrega conocimiento (aunque puede ser reflexivo) y opera en el desconocimiento del dato universal que puede alcanzarse solamente a través de una suerte de indagación o reflexión de lo particular —contrariamente a lo que llama el *juicio determinante* en donde el dato universal es premisa (Kant, 2007, 114-118). Hay dos ejes fundamentales que determinan la filosofía kantiana. Por un lado, la separación insalvable entre sujeto y objeto y, por otro, que se desprende del primero, el devenir del conocimiento como saber de sí. Si Kant afirma que todo conocimiento parte de la experiencia, ésta no es nunca la experiencia del objeto, sino del sujeto que está experimentando ese objeto que no puede finalmente conocer (Kant, 1998, 42). Por tanto, lo particular es la experiencia misma, en acto, en dirección al conocimiento de sus formas trascendentales, estéticas y posteriormente lógicas (66). Dicho de otra manera, es el sujeto trascendental o la razón la que, a través del ejercicio de su

propia operación, se encamina a determinar la forma de esa misma operación. El ensayo sería un momento determinado que se inscribe en un proceso que va de lo particular a lo universal, un proceso de conocimiento de sí inscrito en la estética trascendental, esto es, como conocimiento de las formas puras de la intuición. Lo dice Horacio González: “Volcarse hacia adentro. Ocurre que el ensayismo es una pócima que une conocimiento y escritura, en la línea que recoge aquel aullido clásico, el *conócete a ti mismo*” (2019, 97).

De este modo, podemos inscribir el ensayo en el juicio estético. Esto coincide con los planteamientos de Lukács, para quien el ensayo, en todo caso, se ubica como momento provisorio cuya fuerza se reduce cuando arriba la gran estética, el sistema, la ciencia, el conocimiento universal: “Y así el ensayo parece justificado como un medio necesario para el fin último, como el penúltimo estadio de esta jerarquía. Pero eso es sólo el valor de su resultado: el hecho de su existencia tiene otro valor más autónomo” (37). Este momento provisorio se análoga al momento que constituye, en Kant, la estética trascendental respecto a la lógica trascendental, esto es, el camino de las formas puras de la intuición a las formas puras del pensar (Kant, 1998, 66). Esto hace que la postura estética con la cual Lukács piensa el ensayo, se resume en las siguientes fórmulas: “[el ensayo] es dación de forma [...], es un juicio, pero lo esencial en él [...] no es la sentencia, sino el proceso mismo de juzgar [...]. El ensayo es un género artístico, la configuración propia y sin resto de una vida propia, completa” (38). Es decir, en términos kantianos: el ensayo es juicio estético sobre la propia estética trascendental, la construcción de las formas de la razón.

No obstante, la inscripción del ensayo en la estética ha sido un problema y un objeto de discusión. Theodor Adorno reniega de ella y postula un interés formal distinto, propio de la escritura ensayística. Contra la postura de Lukács que, en esta inscripción estética, resalta una cualidad artística de la escritura, lo que para Adorno está en juego es una indagación constante que tiende a la forma de lo negativo. “La estética de la forma sólo es posible como brecha en la estética, en la totalidad de lo que se encuentra bajo el hechizo de la forma” (Adorno, 2004, 298). Lo que la escritura ensayística haría no es ejercer en y por la escritura el pensamiento y por tanto la construcción y el encuentro del sujeto consigo mismo, sino dar forma a las intelecciones confusas y fantasmales de la experiencia subjetiva. Esto quiere decir que para Adorno el ensayo no es un “simple” conocimiento de sí mismo, sino un conocimiento de sí mismo complejo, atravesado por objetividades que constituyen una actualidad a la cual este sujeto se enfrenta y debe dar forma desde sí, cuando esta misma objetividad resiste a manifestarse formalmente. Pasamos, sin duda, de Kant a Hegel.

[El ensayo] toma la lógica hegeliana al pie de la letra: ni se puede blandir inmediatamente la verdad de la totalidad contra los juicios individuales, ni se puede hacer finita la verdad convirtiéndola en un juicio individual, sino que la aspiración de la singularidad a la verdad se toma literalmente hasta la evidencia de su no verdad. Lo audaz, anticipatorio, no completamente saldado de todo detalle ensayístico arrastra a otros tantos como negación; la no verdad en que a sabiendas se enreda el ensayo es el elemento de su verdad” (Adorno, 2003, 29).

La cuestión del conocimiento de sí que estaría en el centro de la escritura ensayística o es una resolución que se hace a través de la indagación de los materiales, es decir, a través de iniciativas puramente escriturales o, por el contrario, se hace a través de una escritura que se indaga a sí misma para poder comprender los hechos del mundo que habita, entendiendo que este mundo puede siempre escaparse dialécticamente del sujeto, que no está puramente contenido en sus intuiciones o en su conciencia. Esto último es lo que se entiende como forma en Adorno: una tarea de resolución que actúa en dos direcciones: intelección de lo que se percibe e intelección de quien percibe. Esta tarea de resolución es progresiva pues es dialéctica. Apunta a discernir lo que hay detrás de las primeras imágenes, de los primeros datos de la realidad, los datos inmediatos. Por lo tanto, actúa de manera negativa, en la oscuridad si se quiere. Esta labor lumínica en lo oscuro, esta luz que se construye con materiales de oscuridad, es la forma. El ensayo adquiere así una labor clásica, pero rebelde: considera una materia que debe ser auxiliada por la forma a fin de revelar, a través de la subjetividad pensante, lo que ocultan los poderes del mundo *en y para* su ejercicio. El ensayo es esa forma que se introduce en la escritura. Así, hay igualmente una dimensión estética, una dimensión estilística, pero que requiere de elaboraciones formales que anteceden la labor de la escritura. Lo estético en Adorno es justamente el plano formal que antecede a la materia y, por tanto, la obra es siempre una entelequia que sobrevive en la materia dándole vida o, más bien, civilidad: “En su relación con su otro, cuya extrañeza mitiga y empero mantiene, la forma es lo antibárbaro del arte; mediante la forma, el arte participa en la civilización que él critica mediante su existencia” (Adorno, 2004, 302). Por el contrario, la perspectiva estética opera a través de indagaciones materiales en donde la forma se inscribe como resultado. Si la experiencia del mundo es lo que debe ser reflejado en el ensayo, la escritura ensayística es ella misma parte de esa experiencia. Esto arruina en parte la separación deseable, para la perspectiva formalista, entre la experiencia y el sujeto de la experiencia, haciendo de la labor de resolución una labor inscrita en el mismo desenvolvimiento de la experiencia.

Pero hay un punto que es necesario aclarar. En verdad, ambas posturas se inscriben en un mismo destino en tanto modernas. La escritura estética como experiencia es indagación trascendental, no experiencia puramente mundana. Apunta, por tanto, a lo que hay detrás de la experiencia inmediata, a su conformación, por lo tanto, también, a su forma. La perspectiva estética explora los umbrales de la escritura y con ellos los límites de la subjetividad, la materia subjetiva. Esta exploración, en tanto habita y hace letra en los umbrales de la experiencia subjetiva, co-habita con lo incognoscible, con la realidad que la propia subjetividad no puede asir. Este es el lugar que define, para Rancière, el régimen estético en el arte. Un régimen que se desprende de toda necesidad representativa para introducir el pathos, en el sujeto, de aquello que no se puede conocer. Una escritura, diremos, que extrema la experiencia de sí y el límite entre la percepción y la no-percepción, entre el conocimiento y el no-conocimiento. Este pathos definiría a la vez la impronta artística del ensayo según Lukács. El ensayo sería una forma racional de la sensibilidad, un modo de balancear la experiencia del umbral o, dicho de otro modo, una prueba de terreno que pone constantemente en la balanza el estado de los límites subjetivos y sus alcances con respecto a la realidad que nunca llega a conocer, en sentido kantiano. Esto indica que hay un movimiento constante entre la subjetividad y la objetividad, como si entre ellas existiese una fisura o una placa tectónica que es necesario, en frecuente estado de alerta, ir midiendo, ir ensayando.

En este sentido, la perspectiva adorniana no es muy diferente. Solo que da el paso sistemático, justamente formal. Igualmente, los conocimientos adquiridos y elaborados, reconocibles o representables, no son suficientes frente a la dimensión incognoscible, eternamente presente, que rodea a la subjetividad. “La duda sobre el derecho incondicionado [del método] casi no la ha realizado, dentro del mismo procedimiento del pensamiento, más que el ensayo” (Adorno, 2003, 19). Dicho de otro modo, todo avance y sistematización en el conocimiento de las cosas nunca son suficientes para comprender los acontecimientos de un presente dado. Pero es necesario que esa dimensión incognoscible tome forma; superar el pathos de la fractura y componer un estado que permita administrar o racionalizar los elementos que permanecen fuera del conocimiento humano. El ensayo es entonces racional. Racionaliza el objeto no conocido, esto es, comprende la acción de poner en la balanza o pesar como racionalización.

En este sentido, el ensayo es *vanguardia*, compone o escribe siempre en los límites de la razón, racionalizando los elementos irracionales que aparecen y reaparecen en

la experiencia. Vanguardia porque anticipa, con el riesgo del error, los futuros postulados de la ciencia, es decir, de los conocimientos exactos. Esto significa que el ensayo, además de poner en la balanza, debe forzar la geometría de las ciencias para lograr figurar espacios diferentes o, de manera más simple, buscar modos para vérselas con aquello que en la ciencia y el conocimiento oficial queda “fuera de coto”, es decir, fuera de lo que las metodologías han debido acotar para crear un objeto de estudio. Al ensayo, dice Adorno, se le estigmatiza por puro “miedo a la negatividad en general” (Adorno, 2003, 12-13). Precisamente en virtud de una pulsión que empuja más allá de la objetivación con la cual debe proceder metodológicamente la ciencia, el ensayo se encuentra con lo des-objetivado, es ese su campo de acción. Cualquier estudio emprendido o a emprender no considera suficiente la conformación de un objeto que permita establecer los límites de acción. Muy por el contrario, el ensayo encuentra su propio sentido al poner en duda las premisas objetivantes que condicionan la actividad del conocimiento, sea metafísica, sea positivista. Esta puesta en duda constante es también la constante de la subjetividad en tanto polo opuesto —en el contexto moderno— de la objetividad y, como tal, como producción pensante, reflexiva, experiencial.

Este asunto de la experiencia es fundamental. Tiene que ver con lo que Rancière ha llamado, en *El maestro ignorante*, el “tanteo a ciegas” (2002, 9). La acotación objetivante del método científico ilumina el problema a estudiar. El campo iluminado constituirá el objeto de estudio y delimitará las acciones científicas o conocedoras. Ahora bien, el ensayo no es precisamente el trabajo en la oscuridad pues parte de ciertos conocimientos (la duda cartesiana, por ejemplo). Al contrario de Sócrates, que declaraba no saber nada y no escribir, el ensayo es escritura que contiene grados de conocimiento que se ponen a prueba en lo desconocido. De alguna manera, eso es la experiencia. Si hace un momento afirmamos que en el ensayo debía operar un forzamiento geométrico y figural, se debe entender que ese trazo opera entre el conocimiento y el desconocimiento. En primer lugar, se debe saber escribir. Pero, en segundo lugar, el ensayo hace de la escritura una experiencia en la medida en que opera en la sustracción de los saberes disponibles, en la duda y en la crítica de lo que circula como sabido y por saber. Introduce así el vértigo de un tanteo a ciegas, sin el apoyo de las “luces” establecidas. No obstante, el trazo, al operar, al fusionar lo sabido y lo no sabido, establece formas o geometrías que delimitan un espacio que incorpora luz y sombras. Esto no sólo anuncia los próximos pasos del presente artículo que buscará en la experiencia audiovisual alternativas de materialización de los conocimientos, en tanto la configuración de una imagen se

constituye como un ensayo que distribuye luces y sombras, sino que pone de manifiesto un orden diferente respecto a la metodología científica y sus formas de escritura. No se trata de separar, aislar o salvar un objeto de las oscuridades; no se trata de acotar un acontecimiento en la forma de un objeto de estudio para crear las condiciones óptimas de observación y escritura, sino que, de manera diferente, se trata de un proceso de comprensión que sitúa al acontecimiento en relación con su desconocimiento. En el ensayo no se trata de someterlo, por tanto, a procesos de objetivación que cuentan ya con métodos, técnicas y protocolos que se aplican a dicho fin, es decir, no se trata de un saber que se aplica para saber. El ensayo es más bien la ausencia de un saber para conocer. Es poner en duda todo conocimiento del conocer. Eso es la experiencia, conocer sin saber conocer.

Es necesario sumar la perspectiva anglosajona, lo que podríamos llamar el ensayo liberal. Si la experiencia es, en verdad, en el caso kantiano, experiencia de la trascendentalidad y, en Hegel, experiencia del espíritu (Lukács y Adorno respectivamente), para el liberalismo ensayístico inglés, la experiencia es *experiencia concreta*. Es materia, es forma, pero ante todo es dato, lo que resulta de la experiencia. Paradójicamente, el ensayo liberal es una apuesta objetivante. Incorpora, como dice Liliana Weinberg, un “desafío epistemológico, como Bacon o Locke” (Weinberg, 2007, 272) de quienes dice también constituir en el ensayo “la configuración del sujeto como entidad pensante” (Weinberg, 2014, 17). Si bien Starobinski (1998, 32) considera que con Locke “la palabra ensayo no anuncia ya la prosa primeriza de Montaigne, sino que señala un libro que propone ideas nuevas, una interpretación original de un problema controvertido”, él mismo indicará que la palabra “ensayista” nace en Inglaterra y porta un sentido peyorativo (Starobinski, 1998, 32).

¿Qué relación puede haber entre la escritura ensayística y el desprecio por el ensayo? Claramente, una relación paradójica. Walter Mignolo, en su clasificación de los ensayos, denomina a la tradición inglesa “ensayo epistemológico” (Weinberg, 2007b, 111). Ensayo que piensa las condiciones del saber. En su *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Locke afirma que todo conocimiento no parte de ideas innatas, sino que se origina a partir de la experiencia. Las ideas generadas a posteriori son, luego, pensadas interiormente (Locke, 2005, 83-84).

No se trata, por tanto, de un conocimiento de sí, sino de un conocimiento que debe saber organizar la acumulación de sus observaciones. Un sujeto que se organiza a sí mismo. El objetivo de la experiencia es, por tanto, aprehender cómo

funciona el mundo y cómo ese funcionamiento puede ser aplicado a las cuestiones humanas, constituyendo al humano mismo. El ensayo es, por tanto, ensayo sobre el funcionamiento o la lógica del mundo. Parte de la potencia de observación experimental y de todas las posibilidades que el experimento pueda proyectar. Es un ensayo especulativo porque no busca la materialidad de los objetos experimentados, sino, precisamente, la lógica de su funcionamiento. Aquí, la forma es función y se podrá entender, de hecho, que la deriva inglesa sea analítica, pragmática y científica. De ahí que el ensayo inglés sea más bien la teorización constante que actualiza las formas del principio de la experiencia, que piensa el entendimiento capaz de hacerse cargo de la generación de datos que produce la experiencia. No es extraño que, paradójicamente, este tipo de ensayo pueda escribir, por ejemplo, en defensa del *paper* en tanto forma de distribución de los datos de la experiencia. Ahora bien, entendemos por función algo muy parecido a lo que Deleuze y Guattari oponen al concepto. Si bien esta diferencia la ubican para diferenciar la ciencia (función) de la filosofía (concepto), podemos aplicarla a la diferencia entre función y forma en torno al ensayo. Dicen Deleuze y Guattari (1993, 126): “la inseparabilidad de las funciones es lo propio del concepto incondicionado, mientras que la independencia de las variables, en unas relaciones condicionables, pertenece a la función”. Es decir, el ensayo como forma (o la forma como ensayo) busca la composición de una articulación cuyas posibilidades o variables no dependen de los contenidos utilizados y, por su parte, el ensayo como función busca articular las cosas, hacerlas funcionar de acuerdo a fines, objetivos, resultados. Podemos decir que esta dimensión funcional del ensayo, rescatando la idea de Liliana Weinberg, es su dimensión proteica, esto es, “su aspecto cambiante, inasible, movedizo en su extrema plasticidad, en su extrema capacidad de transformación” (2007a, 10). A esto Weinberg opone una dimensión prometeica —que no se iguala necesariamente con la forma— que subraya la dimensión política del ensayo, “su capacidad mediadora entre mundos y articuladora de experiencias” (10) o, diremos, su capacidad política, su condición rebelde.

Esta diferencia entre forma y función puede a veces no distinguirse. La idea de plasticidad formal está en el límite de la función, hace de la forma un núcleo aleatorio, como es el caso, creemos, de la idea de forma ensayística trabajada por Rodríguez Freire, para quien el material de la escritura (libros, *papers*, ensayos, diversidad ante todo) es el lenguaje: “La materia con la que se trabaja, el lenguaje, es plástica o, mejor, plasmática, por lo que cualquier forma puede adquirir fácilmente una nueva o ser múltiple” (2020,10). Lo impresionante aquí es que la materia ya

tiene una forma: el lenguaje. Y el matiz material del lenguaje es su plasticidad, devenir en múltiples formas. Pero éstas arriesgan ser catastradas y la plasticidad se vuelve, en la práctica, una elección de las diversas formas o formatos disponibles: carta, diario, ensayo, poema, etc. Es decir, arriesgamos, en las cosas de la escritura y los saberes, confundir la capacidad (re)formativa del lenguaje con su dimensión material. Pero, por el contrario, la materia no es ni informe ni formada. De ahí que el lenguaje no es la materia de la escritura o la materia con la cual escribimos. Es ya una condición formal que se le da a la materia. Con Rodríguez Freire no se trataría en todo caso de hacer funcionar las cosas sino de hacer funcionar las formas. Formas que funcionan, ensayos que ensayan. Ahora bien, el ensayo liberal es más bien la abstracción escrita de funciones en marcha, la función hecha forma. No formas que funcionan, sino funciones formalizadas, teorizadas, reflexiones de una subjetividad funcional que justifica diversas metodologías de funcionamiento de las cosas.

Por lo mismo, en esta lógica, el entendimiento, finalmente, es la banca. Es decir, la experiencia produce y acumula datos. Por lo tanto, todo un modelo bancario gestiona la experiencia bajo formas que en verdad son formatos (formularios, escritos, libros, ensayos, películas, bits, etc.). El ensayo aquí es especulativo: es el riesgo de una experiencia no sabida a la que se le extrae un producto, un saber, un dato, que se deposita en la banca. La experiencia es capital y, como tal, lejos de un régimen estético del arte, que, con Rancière, introduce una dimensión de no-saber en el saber, en el sentir, (Rancière, 2006), el ensayo liberal permanece en un régimen representativo en donde el dato empírico dicta la norma entre lo que se ve y lo que no se ve, norma que, también con Rancière (2011, 125-126), define este régimen. Así, el ensayo liberal tiene por objeto la construcción acumulativa de una imagen del mundo que sostiene una representación general de lo que éste es. Su garantía es producir una imagen posible dentro de las leyes de lo representable, de lo establecido por un sistema de representación. ¿Qué lo diferencia entonces de un *paper*? La libertad del individuo plasmada como libertad de estilo escritural en la medida en que ya no se ocupa de los datos de la experiencia directamente, sino indirectamente, esto es, como reflexión continua sobre las formas de administración de los datos. Se trata de la plasticidad de la forma aunque, más bien, de la plasticidad de la función: de un formato dado para depositar contenidos, el ensayo liberal se permite “ensayar” las posibilidades del formato en donde es éste quien determina el régimen representativo en cuestión: no bastan leyes específicas que fijen la línea entre lo que puede y lo que no puede ser visto, sino que es la misma disposición de la forma o del formato, la pre-escritura si se quiere, quien lo hace a partir de su

imposición y naturalización. El *paper* es el formato duro, el ensayo su variación experimental. Esto hace que, en este contexto, la ensayística se aboque hoy a examinar o más bien a explorar formas diversas para ordenar y comunicar la información. Es el juego plástico de la representación en donde, insistimos, la forma es función. Se podría decir, parafraseando a Adorno y Rodríguez Freire, respectivamente: *El ensayo como función* o *La función como ensayo*.

Lo común en estas perspectivas clásicas, continentales y analíticas del ensayo, es la posición calibradora del sujeto: los acontecimientos son puestos y nivelados por la acción actuante y pensante de la subjetividad, lugar de comparecencia de lo que sucede. La materia es concebida como materia *del* sujeto. Ya sea la perspectiva estética, donde la escritura ensayística calibra progresivamente la “interioridad” de la subjetividad; ya sea la perspectiva formalista adorniana en donde la calibración tiene que ver con tensar o destensar la relación sujeto-objeto por medio de operaciones escriturales o ya sea, finalmente, la ensayística liberal que promueve la libertad escritural a través de la especulación de las funciones, no es sino *en* la materia donde se plantean movimientos que calibran los acontecimientos, bosquejando estados de comprensión, de nivelación, formas variadas de la información.

No obstante, ¿se puede concebir un ejercicio ensayístico fuera del sujeto como lugar de comparecencia y calibración de los acontecimientos? ¿Un ejercicio ensayístico que trabaje fuera de sí, que, por decirlo de algún modo, no comparezca en ningún lugar? Y, por otro lado, ¿cuál es el papel de la escritura en el ideal moderno que hace del sujeto el lugar de comparecencia? ¿Qué pasa con ella cuando el sujeto pierde la comparecencia? ¿deja de ser la exclusividad material, el tanteo predilecto del ejercicio ensayístico? ¿y no se pone en riesgo el mismo ensayo, en tanto ejercicio inherente a la subjetividad moderna?

2. La escritura y la subjetividad: el ensayo como materia

La escritura en la modernidad es un lugar de ensayo, un lugar que tantea, pone en una balanza activa los acontecimientos. Cabe preguntar, no obstante, por materialidades que puedan ensayar, por ejemplo, sonidos e imágenes. Esta pregunta abre la discusión sobre la escritura audio-visual, como de hecho lo demuestra cierta tradición artística, como el cine ensayo o, de manera inversa, abre una discusión sobre si las imágenes y los sonidos, entre otras materialidades, proponen una diferencia irreductible con la escritura, proponiendo que la materia

no se reduce a ésta y que, por tanto, el ensayo puede ser no escritural. Esto último se encuentra también presente en el cine ensayo.

Efectivamente, hemos examinado el ensayo desde una perspectiva clásica de la subjetividad, la perspectiva moderna. Esto porque la modernidad es su lugar, en la medida en que el lugar de comparecencia, el lugar de balance o nivelación de las cosas y los acontecimientos es precisamente la mente humana, su estructura evolutiva, la coincidencia entre subjetividad y humanidad. De alguna manera, el ensayo es un lugar de constante armado de la realidad, un lugar donde los datos, impresiones e incorporaciones buscan forma a través de la actividad ensayística. Lugar de transcripción, espacio de redacción y formación de las ideas sobre las cosas. Dos observaciones al respecto:

a. El ensayo se concibe principalmente escrito. Queda así reflexionar por qué otras formas ensayísticas, como el cine, lo audiovisual, el video, etc., se posicionan al exterior de esta centralidad escritural. Esta fuerza centrípeta, esta fuerza de centralización nos lleva a un problema planteado por el pensamiento contemporáneo, principalmente por Jacques Derrida, a saber, la crítica a la secundariedad de la escritura, como espacio de notificación y transmisión de lo desarrollado en la mente o, simplemente, de la idea (Derrida, 1986). Derrida invierte los términos: la escritura es anterior, es una archiescritura (Derrida, 1986, 73). Pero esta anterioridad no es de origen, pues el origen es consecuencia de escritura.

Todo sucede, entonces, como si lo que se llama lenguaje no hubiera podido ser en su origen y en su fin sino un momento, un modo esencial pero determinado, un fenómeno, un aspecto, una especie de la escritura. Y sólo hubiera tenido éxito en hacerlo olvidar, haciendo pasar una cosa por otra, en el curso de una aventura: como esta aventura misma (14).

Traducido a los términos que hemos venido empleando, la subjetividad será una consecuencia de escritura, ésta siempre le antecede, incluso a su inconsciente. “Constituyéndolo y dislocándolo simultáneamente, la escritura es distinta del sujeto, en cualquier sentido que se lo entienda” (Derrida, 1986, 89). Aplicado esto al ensayo, se acentúa su carácter escritural: el balance, más que una nivelación de la realidad, es un tanteo escritural. La subjetividad sería pensada –y analizada– luego de movimientos estructurales que no cuentan con una subjetividad preformada. Dicho desde el plano factual: la subjetividad se construye a través de

procesos de escritura que no pueden ser sino ensayísticos, experimentales, pues se desconocen, no coinciden con la consciencia y ni siquiera con el inconsciente.

b. En la misma línea, cabe preguntar si la anterioridad de la escritura es también una anterioridad material. Es decir, si podemos considerar que la imagen y el sonido, por ejemplo, pueden ser materias de ensayo, la pregunta será: ¿el trabajo audiovisual es una escritura y, por tanto, un tipo de escritura? ¿O es otra cosa que la escritura, un tanteo material diferente?

Respecto al primer punto, la cuestión escritural planteada por Derrida nos prepara para una subjetividad que, de sobrevivir a sus condiciones, debe pensarse ya desde su anticipación. Ensayar comprensiones de las cosas, ensayar incluso la posibilidad actual del ensayo, es un aprendizaje en acto, experiencial, que apunta a un tanteo escritural. Se trabaja con trazos escriturales que ensayan actualidades de la subjetividad. No es, por tanto, una comparecencia en la racionalidad hablada del sujeto-humano, sino, por el contrario, un trabajo continuo de escritura lo que permitirá que justamente esta subjetividad pueda todavía permanecer. Trabajo, por tanto, fuera de comparecencia, descentralizado, fuera de sí. Sólo ajustes escriturales permitirán constatar, casi como experimento, ajustes y sobrevivencias subjetivas.

La teoría derridiana es conocida y difundida. Es compleja, consta de múltiples variables y ramificaciones. Aquí simplemente la convocamos para rescatar lo que podemos llamar su enunciado fundamental, el antecedente escritural: *No hay fuera-del-texto* (Derrida, 1986, 202). Esto significa, si pensamos en las posibilidades audiovisuales, que éstas derivan de la textualidad, que son, sin necesariamente recurrir a una especificidad, derivados o formas de escritura. No habría imagen y sonido sin el antecedente escritural. Traducido a la práctica concreta, esto significa que el trabajo de escritura literal se impone al trabajo audiovisual. Incluso si hablamos en términos derridianos, es decir, afirmando que en la escritura no damos cuenta de una comparecencia centralizada y comprensiva de los acontecimientos sino, por el contrario, realizamos con suerte un ajuste cuyas consecuencias son inesperadas, no sabidas, en el campo concreto del ejercicio del pensamiento y en el plano efectivo de los conocimientos y su producción, la escritura literal prevalece. Lo audiovisual aparece como suplemento.

¿Por qué no pensar lo audiovisual separado de lo escritural? En *Filosofía y experimentación sonora* se propone que el sonido es “paralelo” al gramma (Celedón,

2023, 367). Este paralelismo, diremos, es una analogía o una forma de decir que el sonido no es efecto de escritura sino algo de lo cual incluso la misma escritura puede ser efecto. En el “campo” del antecedente, esto es, de lo que antecede al origen, no habría solo escritura en constante movimiento, sino también sonidos. Se puede aplicar lo mismo para las imágenes, no ya como seres representativos o representantes, sino como materia visual. No hay una escritura que anticipe las formas múltiples que se dan en los sonidos e imágenes. Más bien estos divagan junto a la escritura en temporalidades que no se pueden discernir como anteriores las unas de las otras. Dicho de otra forma, sonidos e imágenes pueden estar fuera del texto.

Para Derrida, sonido e imagen son posibilitados por la escritura. Esto pasa porque Derrida no los piensa materialmente, sino que los determina idealmente, en tanto elementos fundamentales de la metafísica de la presencia. En el caso del sonido, se trata del escucharse-hablar propio de un sujeto que se tiene y que se quiere presente a sí (Derrida, 1986, 18-19). En cuanto a la imagen, se torna indispensable para él diferenciarla de la escritura, en la medida en que esta “no es ‘imagen’ o ‘figuración’ de la lengua en general, salvo reconsiderando la naturaleza, la lógica y el funcionamiento de la imagen en el sistema del que se la querría excluir” (Derrida, 1986, 56). De alguna manera, estas apropiaciones históricas de la imagen y el sonido por parte de este sistema excluyente de la lengua metafísica, no permiten a Derrida pensar un afuera audiovisual. Es más, en *Rodar las palabras* (Derrida, 2004), afirma que cuando el cine filma el lenguaje ya no basta el discurso cinematográfico, como si este discurso, diríamos, fuese exclusivo de la imagen. En su trayectoria, alcanzará a lo más la forma del espectro, ese afuera que sigue siendo dentro. Y, por lo demás, es claro: nada hay fuera del texto. Y esto alcanza a las imágenes y los sonidos.

Pero una escena posttextual aparece hoy. Emmanuel Biset, a partir de un texto de Claire Colebrook, afirma: “Como si se pudiera decir, la materia o la vida han reemplazado a la textualidad en el campo de la teoría” (Biset, 2022, 126). Esta escena posttextual describe el presente: surgimiento de los nuevos materialismos, escena que rescata la teoría, pero abandona el texto (127). Escena, explica Biset, que se desprende de dos variantes influyentes, las de Alain Badiou (ligada al realismo especulativo) y de Bruno Latour (ligada al giro ontológico) (129). Destacamos ese abandono del texto que sería contemporáneo a un surgimiento de la materia en el marco estricto de la teoría. Todo pasa como si la escena posttextual

implicara exclusivamente al sujeto teórico. Se piensa y se discuten las problemáticas del “mundo”, en la universidad y en centros de investigación, públicos o privados, pero ya no —o no solamente— a través de los textos, sino en una intromisión directa en las cosas, inmersos en la materialidad.

Pero se hace necesaria una crítica a esta escena posttextual de la teoría: una vez que se dejan los textos para teorizar las cosas o, en el mejor de los casos, los acontecimientos, esto no quiere decir que el campo teórico (académico-investigativo) deje de considerar a las cosas como textos. Pues hay que tener en cuenta que el texto no es solo el escrito. Texto, con Derrida, es todo. Todo acontecimiento es un movimiento escritural, de la escritura, de las huellas. Puedo nunca leer y escribir, pero todas mis operaciones serán textuales. Esto hace que finalmente, con Derrida, la escritura sea la materia del sujeto, de su consciente, de su inconsciente y más allá. Toda la vida se da en el horizonte de la escritura, del texto y no precisamente de *estos* o *tales* textos. La escena posttextual es limitada en su alcance al pensar que se trata, exclusiva y literalmente, de escritos. Esto puede perfectamente ser traducido, dentro del mundo académico, como una lectura que deja prontamente obsoleto lo que lee en la medida en que opera, precisamente, la desvalorización del texto. No es extraño: la acumulación de escritos académicos que nadie lee y, sin embargo, sostienen la academia y la existencia teórica, puede encontrar fundamentos teóricos en la escena posttextual.

Brevemente, en Derrida la materia es la escritura y nos preguntamos si realmente una escena posttextual (post-postestructuralista) puede ser capaz de desligarse de un elemento representativo o formal para comprender o trabajar con la materia. Opondremos así la imagen a la escritura en un mismo plano: la imagen no es escritura y la escritura no es imagen, no pudiendo una ser el antecedente de la otra, manteniéndose, por tanto, en un nivel de igualdad.

En *L'Analyse du film*, Raymond Bellour se plantea la separación entre escritura y filme. Las relaciones entre imágenes y sonidos que se dan en una película no responden en su totalidad a esquemas literarios, entre otras razones, por “la naturaleza misma del significante del cine” (Bellour, 1995, 10). Habrían asociaciones de audio-imagen que se establecen fuera, fuera de texto. De ahí cierta complicación en el análisis cinematográfico en tanto gobernado por funciones de lenguaje y escritura. Y al respecto, los esquemas generales de comprensión del cine están rígidos por formas lingüísticas, narrativas y gramaticales. Lo importante será

entonces lograr una conexión con aquellos movimientos extra-lingüísticos y escriturales que habitan el cine, profundizando así su comprensión y sobrepasando las herramientas lingüísticas y escriturales: *saldrá del texto*. De igual modo, Pasolini consideraba que la expresión no se ve afectada si se desarrolla en una novela o en una película. Pero sí consideraba que los modos y las decisiones de esa expresividad cambiaban rotundamente en ambos dispositivos (Pasolini, 2022, 17-19). No se trata exclusivamente de algo que se *quiere decir* y que puede desarrollarse de manera intacta e indistinta en el cine o en la literatura. Se trata más bien de una sensibilidad anclada en los problemas socio-políticos que se desarrolla indiferentemente a través de materiales diversos. Una idea que se quiere expresar sí puede verse afectada dependiendo de las torsiones expresivas que implicarán los diversos materiales, pero lo importante es cierto grado de objetividad anclado al compromiso político.

Podemos suponer así la audio-imagen como algo cuyo tiempo ontológico no sería posterior al tiempo de la escritura. Ni siquiera un mismo tiempo. Más bien, a un tiempo de la escritura se yuxtapondría un tiempo de la imagen, un tiempo del sonido, un tiempo de la escritura-sonido-imagen. Esto, claramente, si hablamos desde o con el tiempo. Pues, a fin de cuentas, se trata de la materia: informe, como Aristóteles (1994, 213-214), pero no haciendo forma sino al resistir a lo formal, provocando movimientos diferenciales continuos, materializaciones de la misma materia: escritura, imagen, sonido...

Lo que propone el presente artículo es llevar al otro lado del límite esta perspectiva y sostener, al menos hipotéticamente, que la escritura no es toda la materia o que la materia opone, en un cierto grado, resistencia a la escritura. Imágenes y sonidos, como materias o acontecimientos materiales, pueden aparecer como parte de esta resistencia. Esto permite concebir un ensayo no escritural, en estricto sentido, un pensamiento que materialmente no se está escribiendo y que, atravesando, por ejemplo, imágenes, está haciendo algo diferente o con cierto grado de diferencia respecto a la escritura.

Esta dimensión material del ensayo claramente hace ruido con la idea adorniana del ensayo como forma o en el revés que ha reflexionado Raúl Rodríguez Freire, la forma como ensayo. Si para Adorno el ensayo hipotetiza las formas de la dialéctica negativa, es decir, si da forma a lo desconocido o si para Rodríguez Freire es lo que una forma apostada puede producir variablemente, el ensayo en tanto indagación material solo verá formas eventualmente, presionado por una analítica orientada

por una tradición formal. En efecto, si Rodríguez Freire dice, como vimos, que el material de la escritura es el lenguaje, nos saltamos radicalmente la cuestión contemporánea. Pues con Derrida se ha aprendido que el lenguaje o, más propiamente, la lengua, solo puede ocupar su espacio, llegar a su pronunciación, en la medida en que habrá borrado la escritura (Derrida, 1986, 35). Derrida invierte los términos y comprenderá la escritura como la condición material del lenguaje. Si el inconsciente, los estados de cosas y la subjetividad son lenguajes, toda esa idealidad tendrá como condición material la escritura que ha sido borrada.

Ahora bien, si afirmamos en el presente texto que la escritura en tanto condición material no agota la materia, ella misma, la escritura, podría ya contener grados fuertes de idealización. En este caso, Rodríguez Freire no sólo se saltaría la cuestión contemporánea, sino que estaría en verdad bien lejos de la materia. No bastaría, aquí, firmar contra Derrida y pensar simplemente que hay un fuera de texto, una materia haciendo cosas más allá del texto, sin texto. Sobre todo si, firmando contra Derrida, volvemos al lenguaje, al logos. Una tendencia materiolingüística se hace cargo hoy de un pensamiento de la materia y son muchos los casos. No insistiremos en ellos, nos basta enunciar el problema según la problemática abordada: una condición material que se escinde de la escritura no tiene nada que ver con el lenguaje.

Todo esto nuevamente nos posiciona en la posibilidad que dirige este escrito, a saber, la materialización de los conocimientos por medio de trabajos audiovisuales. Hay antecedentes de esta idea. Para Gilles Deleuze la filosofía podría realizarse a través de las imágenes, bajo la forma-cine o la forma-audiovisual. No es, en todo caso, un proyecto. Es más bien la dinámica cinematográfica relacionada a la dinámica del pensamiento. El principio será enunciado en los comienzos de *La imagen-movimiento*: “el plano deja de ser una categoría espacial para volverse temporal; y el corte será un corte móvil en vez de inmóvil” (Deleuze, 1984, 16). Sin embargo, inmediatamente cabe la pregunta: ¿la filosofía se realiza? Habría que negar, dado el pensamiento del propio Deleuze, una anterioridad del pensamiento que busca desarrollarse a través de un medio. En este sentido, estaría pensando en las condiciones de posibilidad e imposibilidad: la materialidad de la imagen (movimiento y tiempo) o, más generalmente, la materialidad de la materia audiovisual tendría más proyecciones y plasticidades filosóficas (o, si se quiere, intelectuales) que la escritura, tal como ésta se desarrolla en la modernidad. Es decir, el cine actualiza la filosofía, le indica un nuevo movimiento y una nueva

temporalidad al pensamiento. Será una suerte de “órgano de la nueva realidad” (21) en la medida en que, tercera tesis de Bergson rescatada por Deleuze, “el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del Todo o de un todo” (22).

Sin embargo, esta condicionalidad o vanguardia del movimiento y del tiempo reflejada como vanguardia del pensamiento, se sostendría en una idea discutible. Pues para Deleuze todo pasa como si la unidad imagen-sonido fuese una unidad casi natural del pensamiento, como si el pensamiento estuviese estructurado por imagen y por tiempo (es decir, Kant) y que los avances de la ciencia y la tecnología, esto es, los avances del conocimiento solicitaran al pensamiento las transformaciones necesarias para la sensibilidad y la intelección. Su recurso a Bergson pasa por ese lado: la imagen sería la materia no representada, el punto-vacío o, mejor, la materia de la representación. Rancière habla a este propósito de naturalismo:

Las imágenes son, pues, propiamente, las cosas del mundo. Consecuencia lógica de ello será que “cine” no es el nombre de un arte: es el nombre del mundo. La “clasificación de los signos” es una teoría de los elementos, una historia natural de las combinaciones de *siendos (étants)*. Nada más empezar, esta “filosofía del cine” adopta, pues, un talante paradójico. En general, el cine es considerado como un arte que inventa imágenes y encadenamientos visuales. El libro, empero, afirma una tesis radical. Lo que constituye las imágenes no es la mirada ni la imaginación ni el arte. La imagen no debe ser constituida. Existe en sí. No es una representación del espíritu. Es materia-luz en movimiento. El rostro que mira y el cerebro que concibe formas son, por el contrario, una pantalla negra que interrumpe el movimiento en todos los sentidos de las imágenes. La materia es ojo, la imagen es luz, la luz es conciencia. Podríamos creer que Deleuze no nos habla en absoluto del arte cinematográfico y que sus dos tomos sobre las imágenes son una suerte de filosofía de la naturaleza (Rancière, 2005, 132).

Rancière advierte una paradoja cuando Deleuze describe el montaje de Vertov y lo define como un movimiento que lleva la percepción a las cosas, cuando, según él mismo, ésta ya estaría en ellas: “La definición del montaje se revela entonces paradójica: el montaje confiere a las imágenes, a los acontecimientos de la materia-luz, unas propiedades que estos ya poseían” (Rancière, 2005, 133).

Esta paradoja se puede explicar, proponemos, de la siguiente manera, dotándola de sentido: las cosas y las representaciones o cosas humanas están compuestas de una misma materia: la imagen. Correlacionismo. En sí misma, la imagen contendría un doble gesto: posibilitaría la representación, pero ella misma no sería la representación. El problema, más allá de todas las aristas que podríamos desde aquí originar, es el siguiente: plantear una diferencia entre la filosofía-escritura y la filosofía-audiovisual nos lleva, con Deleuze, a afirmar que la filosofía-audiovisual sería más *natural* al pensamiento que la filosofía-escritura. Esto implicaría que la filosofía-escritura sufriría el traspíe no-natural. ¿Qué significa esto? Que la filosofía-escritura quedaría atrapada en el contrato moderno, en el pacto social, en una suerte de contrato entre filosofía y escritura. Es decir, la filosofía-escritura sería propiamente moderna porque lo que aquí habría es un distanciamiento respecto a una orgánica del pensamiento a fin de encauzar en dirección a una industrialización del ejercicio filosófico.

Esto no contradice su filosofía de las máquinas. A decir verdad, lo que sucede con el cine en Deleuze es una cuestión de nivelación ontológica: el cine actualizaría el movimiento y la temporalidad de las cosas que tiene como reverso inmediato la actualización del pensamiento. El cine mismo es por tanto un proyecto de pensamiento, de lugar privilegiado en tanto trabaja a la vez con la materia de las cosas y con la materia del pensamiento, la imagen. Dicha actualización pone en jaque a la escritura pues lo que la filosofía-escritura alcanzaría a través de la avanzada del cine, arte industrial y en correlación con los avances de la ciencia, no es sino una limitación del deseo. Es el caso, por ejemplo, de la imagen visual que, a diferencia de los elementos escriturales del cine, como los intermedios del cine mudo, contendría en su totalidad “una lectura que [en el cine moderno] le concierne íntegramente, y que sólo le concierne a ella” (Deleuze, 1987, 325). De ahí que esta limitación sólo podría verse superada por medio de un desplazamiento a la materia audiovisual que, de manera paradójica, sería más natural al deseo de pensamiento (necesitaría menos traducción). Si en Deleuze hay una confirmación de la modernidad a través de la idea de una filosofía-audiovisual, tal como lo plantea su filosofía de la imagen-tiempo y la madurez del cine en el neorrealismo (Rancière, 2005), su pensamiento no deja de sufrir uno o más traspíes. La imagen superaría a la escritura porque con el cine se anuncia una nueva correlación —en el sentido de Meillassoux, lo veremos— entre el sujeto y las cosas, que pasa de la materia-escritura a la materia-imagen o, en su caso, de una materia-escritura literal a una materia-escritura visual.

Hoy, la escritura es absorbida por la imagen (las notas de prensa, los artículos científicos, los conocimientos escritos, no precisamente se leen, más bien se ven). En lenguaje deleuziano, se diría que la escritura es desde siempre su propio devenir-imagen. Una literatura y una filosofía deben conducirse a la imagen, perderse en ese impulso. De modo que el desplazamiento a la materia audiovisual que hoy se insinúa y se propone, respondería, según las coordenadas deleuzianas, a un devenir natural de la escritura y del pensamiento que, por lo demás, a través de los herederos de la filosofía de Deleuze, debería actualizarse a propósito de la imagen y los lenguajes digitales. Tal naturalidad representa la representación, es el núcleo de la modernidad subjetiva: la imagen es, a la vez, la materia de lo que piensa y de lo que es.

Habría que pensar, al respecto, cuáles son las condiciones actuales de la imagen. Y la imagen, hoy, no es un elemento orgánico que se organice, por ejemplo, en un montaje cinematográfico (lo más parecido al pensamiento, diría Deleuze). La imagen no se diferencia simplemente de la escritura o del lenguaje porque:

a) ambas son imágenes, ambas circulan en tanto imágenes a través de internet (el devenir moderno de la escritura como imagen). De hecho, Rancière afirma que lo que hoy circula no es la imagen, sino el lenguaje (Rancière, 2020). En efecto, la materia de las redes sociales es el mensaje, no la materia visual, la cual, a su vez, está construida de códigos. Es, de suyo, puro lenguaje. De ahí que, por otra parte, el deseo deleuziano de una lectura singular que contendría la imagen visual pueda reducirse simplemente a los códigos que constituyen la imagen digital.

b) En este sentido, ambas, en tanto imágenes, están al servicio de la información: su destino, hoy, es la producción de información (ellas son información y a la vez instancias de multiplicación de la información).

De aquí se origina un tercer punto, importante: c) como tales, y en la época digital que hoy se ajusta, imagen y escritura son materias cuya propia materialidad es el lenguaje, pues están capturadas por códigos ensamblados. Lo material mismo parece estar hoy secuestrado por el lenguaje, cumpliendo quizás y más que nunca con la vieja consigna occidental del logos. El digital materializa el logocentrismo, hace del logos una orgánica industrial que se ve, que se palpa, que se experiencia. Que se aplica (Celedón, 2021).

La imagen es, con Deleuze, el nombre de la materia. Y es el nombre del pensamiento. El pensar y lo pensado confluyen en la materia-imagen, no hay nada fuera de la mente, fuera del deseo, materia de la mente o del espíritu. Vanguardia kantiana, el pensamiento deleuziano de la imagen no permite nada ajeno al sujeto, aquí pensado como deseo, como montaje, como deseo que monta, que une, que repite y diferencia. ¿Cómo no va a poder existir algo radicalmente extraño al sujeto, al deseo? Sin siquiera hablar de una realidad como tal, la imagen deleuziana es la absorción de la materia en un deseo concebido de manera intelectual. Dicho de otro modo, la materia no puede sino ser pensada, imaginada como la imagen misma. El naturalismo del cual hablaba Rancière a propósito de la filosofía del cine de Deleuze, es también un mineralismo, un extractivismo: la materia no es la materia, es la materia de la representación, el borde de la representación. Un filme es una continuidad representativa de las posibilidades deseantes de la representación. O, si se quiere, la imagen es la materia constituyente del pensamiento, el lugar en donde el pensamiento conjuga con lo que es y puede, entonces, imaginar, es decir, jugar, moldear infinitamente mundos diversos, virtualidades construidas de una entelequia material. Imaginar (hacer un filme, por ejemplo) es con Deleuze el movimiento natural de la materia como pensamiento o del pensamiento como materia —en la época del cine. No se contradice a la razón, porque los cimientos de la razón son, con Deleuze, imaginativos. Es decir, solo puede haber razón sobre un fondo cada vez más sólido de movimientos aberrantes, propios de la imagen tiempo (Deleuze, 1987, 58-64), o sea, de movimientos brutos de la materia última que, con Deleuze, no puede ser sino la imagen, es decir, el pensamiento como tal. Lo trascendental se hace inmanente cuando se piensa “materialmente” (o la inmanencia es la consideración del caparazón material de lo trascendente). Y para ello, la materia debe ser sacrificada en la locura autocomplaciente del sujeto, en su propia imagen de loco-libre.

No obstante, las señales actuales de superación del sujeto que portan teorías post y transhumanistas, aceleracionistas y realistas deben ser llevadas a sus límites extremos, deben realmente considerar una instancia desprendida del sujeto. Por ejemplo, el pensamiento de Graham Harman y su *ooo* (*object-oriented ontology*), cuya tesis principal es la existencia de objetos que operan fuera del alcance de la percepción humana (2002). Hablamos de la versión liberal de las proposiciones de Quentin Meillassoux (2015), para quien el kantismo, entendido como correlacionismo, esto es, como igualdad entre ser y pensar o constatación de lo que existe en tanto es pensado y representado, ha llegado a su término. Heredero, en

parte, del pensamiento de Alain Badiou, Meillassoux no se plantea en términos de objetividades, sino de acontecimientos. Y los acontecimientos se caracterizan por romper, cada vez, las estructuras de los saberes disponibles, tanto en forma como contenidos (Badiou, 1998). Meillassoux piensa en una literatura que rompa con cualquier tipo de proyección objetiva de la ciencia, incluyendo la ciencia ficción, que es la imaginación y la fantasía objetivante de la ciencia (Meillassoux, 2020). Esto lo obliga, en la senda de Badiou (2018), a buscar modos de acceso a aquello que llama *absoluto* (Meillassoux, 2015). Estos modos tienen que ver, ciertamente, con la escritura, con formas escriturales que puedan dar cuenta de ello. Algo no ajeno a lo que en este trabajo buscamos, sin en todo caso inscribirnos en su línea de pensamiento y sin, tampoco, discutir con él por el momento.

Los nombres de la materia (escritura e imagen, por ejemplo) deben ser traspasados. Si no, las teorías materiales pensarán no otra cosa que materias del yo, materias del ego. En lo que sigue, a través del análisis de algunas películas ensayísticas, buscaremos pensar la subjetividad a partir de una materialidad ajena y su posibilidad después del sujeto moderno. Esto implica pensar la escritura y la imagen no como el peso de la materia en la subjetividad, o como nombres últimos de la materia, sino como eventualidades o contingencias materiales.

3. El ensayo fílmico

El cine es un presente y un legado (Amaba, 2019). En lo que concierne a nuestro tema, habrá ya ensayado la puesta en escena de conocimientos y subjetividades. Hablamos particularmente del cine ensayo o ensayo fílmico. A grandes rasgos, se trata de piezas cinematográficas que teniendo principalmente un tratamiento que podríamos llamar documental, no coincide con él. No haremos aquí un repaso o síntesis de los estudios a él dedicados, remarcando que, de hecho, muchos de estos mismos estudios parten siempre con un repaso que ya se hace redundante. Para fijarnos una idea, marcaremos los puntos en los que prácticamente todos los estudios coinciden: escritura – subjetividad – pensamiento.

Hablamos de un ejemplo singular. Toma su nombre directamente del ámbito de la literatura. No es una novela, no es un cuento, es un ensayo, es decir, es una forma de escribir. Su nombre, insistimos, es importado desde el campo de las letras, cosa que por lo demás suele ocurrir en el ejercicio cinematográfico. Es Alexandre Astruc –muy referido en los estudios sobre cine ensayo– quien habla de una

cámara que escribe (Astruc, 1989). Un cine del futuro que reflexionará a través de su confección, con su hechura, por medio de la generación de imágenes que confluyen en una escritura que piensa el mundo, los acontecimientos. Esta idea de escritura en el cine, en las imágenes, trata de una sensibilidad visual que no permanece fija, sino que practica la asociación, el movimiento, pone en reflexión todos los elementos y acciones que constituyen el cine para poder enriquecerse, construirse. Observamos el mundo, hacemos imagen de él. Esta imagen puede ser incluso una mancha, una sensibilidad lejana. Es justamente eso la escritura cinematográfica de Astruc, un tejido de elementos visuales con los cuales se puede armar un pensamiento visual de la experiencia.

La meditación más estricta, una perspectiva sobre la producción humana, la psicología, la metafísica, las ideas, las pasiones son las cosas que le incumben exactamente. Más aún, afirmamos que estas ideas y estas visiones del mundo son de tal suerte que en la actualidad sólo el cine puede describirlas (Astruc, 1989, 221).

Si hacemos la analogía con el ensayo escrito, se trata de una subjetividad que duda de la imagen del mundo, por tanto, duda de los medios, del cine, de las imágenes circulantes y sus modos de circular para pasar a confiar en las imágenes de su propia experiencia, con las cuales tejerá permanentemente asociaciones que le permitirán generar una subjetividad visual que irrumpe, de algún modo, en el panorama de las imágenes y visualidades que constituyen el campo social del cual el cine es una de sus instituciones. Por eso no es simplemente un documental, pues no busca hacer visible a la comunidad un pedazo de realidad oculta ni tampoco busca contarle historias desconocidas, de personajes, comunidades, etc., más bien, en toda aproximación a la realidad, pone en relieve el proceso subjetivo de las imágenes generadas a propósito de aquella realidad.

En *Lettre de Sibérie* (1956) de Chris Marker, filme que para André Bazin (2000) constituye un verdadero ensayo audiovisual y que, por lo mismo, muchos estudios lo considerarán si no el primero, uno de los primeros y más significativos filmes de ensayo, se dirige a Siberia con el fin, al parecer, de dar cuenta de ese lugar, de esa gran objetividad que sería ese gran pedazo de tierra, industrializado, rico en diversidad, cultura, fauna, historias. No obstante, lo que vemos es la afirmación de la imposibilidad de la objetividad en el cine, diseminándose en imágenes reflexivas y experienciales, atentas a lo que ven y cómo lo ven. Estas imágenes se resuelven en una escritura, una carta dirigida a alguien que verá en ella la presencia del ser

que la escribe en la lejanía del lugar que lo acoge. Esta forma-carta es importante, porque abre para el cine la forma-escritura o, si se quiere, su conciencia de escritura. Para Lourdes Monterrubio es fundamental para el cine ensayo, en la medida en que las primeras obras ensayísticas coinciden con este formato (Monterrubio, 2018) y Josep Català confirmará esta apreciación, haciendo el alcance que, a diferencia de Monterrubio, la cuestión del cine-carta y, por tanto, del cine-ensayo, no reposa en la voz sino en las imágenes: “En realidad, el verdadero punto de contacto entre el film-carta y el film-ensayo se produce, por el contrario, en el terreno de las imágenes” (Català, 2019, 277). Esto es interesante en la medida en que se desentiende de la idealidad de la voz (Derrida, 1985, 134)¹, permitiendo sostenernos en la materialidad de las imágenes, si bien, lo veremos, Català permanece en el plan formal.

Es precisamente esta subjetividad que se imprime en la confección fílmica lo que los estudios del cine ensayo, hemos dicho, confirmarán como su elemento más significativo. Esto puede verse en múltiples estudios (Weinrichter, 2007; García Martínez, 2006; Jacobsen y Lorenzo, 2009). Y si bien hay una relación con la subjetividad propia del neorrealismo, con esa modernidad deleuziana que introduce “la crisis de la imagen-acción” (Deleuze, 17) en donde “ya no se representaba o reproducía lo real sino que ‘se apuntaba’ a él” (11), el cine ensayo no irá necesariamente a lo real de manera directa, a través de la mostración de la vida: su interés radica en la escritura, en la asociación, en el tanteo que, en todo caso, no deja de tener un interés en la realidad, como lo demuestran algunos filmes clásicos como *La Rabbia* (1963) de Pasolini, los filmes de Santiago Álvarez y Fernando Solanas, por ejemplo. Si nos remitimos al campo de las letras, el neorrealismo es a la novela lo que el cine ensayo es, precisamente, al ensayo escrito, si bien algunas veces puede invertirse el asunto. Pero en general, se trata de una subjetividad que no se escribe en prosa. Se escribe en argumentos, dice García Martínez (2006, 82); en versos dicen incluso Jacobsen y Lorenzo (2009, 100); o simplemente en letras. Es lenguaje, dice Philip Lopate (1996). O diálogo (Montero, 2012). Podríamos decir que se desarrolla como una escritura que habla

¹ “Como la idealidad del objeto no es más que su ser-para una consciencia no empírica, aquella no puede ser expresada más que en un elemento cuya fenomenalidad no tenga la forma de la mundanidad. *La voz es el nombre de este elemento*. La voz se oye. Los signos fónicos (las ‘imágenes acústicas’ en el sentido de Saussure, la voz fenomenológica) son ‘oídos’ por el sujeto que los profiere en la proximidad absoluta de su presente. El sujeto no tiene que pasar fuera de sí para estar inmediatamente afectado por su actividad de expresión”.

al mundo y a las subjetividades que lo componen, un poco como piensa Weinberg (2007, 22-23) a propósito del ensayo literario. Pero trata, diremos, no sólo de explicarlo, tampoco de interpretarlo, como afirma Weinberg en las páginas recién indicadas, sino de armar una configuración audiovisual que encuentra sentido, sensibilidad e inteligencia frente a los acontecimientos. Es reflexión sobre la experiencia de sentir el mundo, es escritura de lo sensible pensando: “Si hay algo que liga al ensayo, y al ensayista, con aquello de lo que habla, es que no habla de otra cosa que de sí mismo en situación de estar en el mundo” (Jacobsen y Lorenzo, 2009, 17). Pero diremos que no se trata simplemente de un conocimiento personal en la situación-mundo: se trata de hacer-frente, de una asociación visual que se configura ante los procesos dominantes de la vida contemporánea.

Pasolini, por ejemplo, mostrará y reflexionará sobre la realidad desigual en sus filmes, pero es en películas como *La Rabbia* donde realiza un contrapunto y ensaya no tanto una visión del mundo y las cosas, sino un cine que se ve enfrentado a una cruda realidad y que, como tal, toma posición y forma a través de algo diferente a la narración, a través de una suerte de pequeño tratado sobre las cosas presentes, a través, precisamente, de un ensayo. Pues, efectivamente, se trata de un ensayo (Russo, 2019). Es decir, las imágenes constituyen a un sujeto-cine-ensayo que piensa y muestra el mundo y la historia que vivimos. Un cine que toma posición, que adquiere cuerpo, que materializa la fuerza pensante de la subjetividad.

Es esta acción de pensar el tercer punto que anunciamos como descriptor global del ensayo cinematográfico. Antonio Weinrichter (2007) destaca el enunciado godardiano “La forma que piensa”: “es la forma la que engendra el tema, que sólo existe en los confines del propio film-ensayo, y por una sola vez” (19). Es interesante, porque nos coloca en el plan de Adorno y de Rodríguez Freire. Pero la forma que piensa, con Godard (55), es quizás algo distinto a ambos autores. Pues diremos que en Godard se trata de una forma en formación, de una forma que lucha, todavía, por ser forma. No existiría, en el campo cinematográfico, la solidez y la historia de una ciencia del lenguaje y de una gramática que permita asumir y dar herramientas fijas para la realización de las formas. “Unos piensan, otros actúan, pero la verdadera condición del hombre es pensar con sus manos” (Godard, 1998, 4a 45). Se trata de imágenes desprovistas –rebeldes al curso oficial de las cosas, que es también el modo en que se asocian las imágenes en el cine comercial– que desconocen todavía lo que la forma es:

“...el cinematógrafo / es decir / formas que caminan hacia la palabra / más exactamente / una forma que piensa / que el cine sea ante todo hecho para pensar / se olvidará rápidamente / pero eso es otra historia...” (Godard, 1998, 3a 55)

Es decir, necesariamente la forma que piensa que es el cine —que a su vez se forma en la historia, que su historia es la de una formación—, se dirige a la palabra, pero no es la palabra. Es la sensibilidad pensando. Es la asociación de las imágenes y, en general, de todos los elementos o materiales que componen un filme, lo que está pensando. Por lo mismo, podríamos decir que se trata de formas que se encaminan a las formas. El cine ensayo, en su amplitud, sería esa forma pensante que *imaginan las imágenes*; sería, de alguna manera, la esencia del cine, la asociación, como tal, de las imágenes, esto es, un cine que piensa y se piensa. Pero, ¿qué sucede si consideramos que la palabra *forma* solo puede pensarse por analogía? ¿que no se trata, en rigor, propiamente de una forma?

Si la forma en el campo de las imágenes deberá cambiar incluso aquello que entendemos por forma, podemos concluir que la forma en el cine no es escritural, sino que es propiamente cinematográfica. O, quizás sea propiamente el caso de Godard, que el cine es una forma singular de escritura. Forma de imágenes-sonidos. Asociación de imágenes-sonidos, como sugiere Godard en *Film Socialisme* (2011) a propósito de la nueva materia digital. Hay algo desconocido, una forma desconocida de proyección en la formación visual que no estaría presente en la escritura. Podemos decir que la escritura imagina una forma que no es la que imagina propiamente el cine. La imagen escritural no se corresponde con la imagen de la imagen. Godard insiste en *Scénario du film Passion* (1982) en que las imágenes se asocian con imágenes, que un guión y un análisis sólo pueden resultar imaginativamente. Hay una escisión con la escritura. Farocki hace algo similar en *Schnittstelle* (1995): las imágenes se ven y se resuelven visualmente. Se trata, afirmamos, de una escritura sólo por analogía.

Hablar de ensayo cinematográfico es, de este modo, hablar también de una analogía. Josep Català afirma incluso que es un error “pretender que esta forma era una simple prolongación del ensayo literario” (2019, 277). Podemos así pensar a Astruc desde este prisma: una escritura cinematográfica es también una analogía que busca decir que, en el cine, en la asociación y generación de imágenes, pasa algo *parecido* a la escritura. Por tanto, ensayo cinematográfico es hablar analógicamente de escritura, de forma y, sobre todo, de una subjetividad y de un pensamiento audiovisuales.

Para nosotros esta separación nos coloca en un campo estrictamente material. Y no se trata de pensar la materia como un género mayor del cual la escritura, la forma y la imagen serían subgéneros o virtualidades. Tampoco se trata de oponer la materia a la forma y permanecer en la teoría hilemórfica de Aristóteles, para quien las formas pre-existen, pero sólo se completan en la medida en que se materializan. Y esto hace de la materia un elemento incompleto, “informe” (Aristóteles, 1995, 115), “un no-ser por accidente” (119), “casi una sustancia” (119), algo que existe a medias y cuya actualización es formal.

Sin embargo, la forma no puede desearse a sí misma, pues nada le falta, ni tampoco puede desearla el contrario, pues los contrarios son mutuamente destructivos; lo que la desea es la materia, como la hembra desea al macho, y lo feo a lo bello (120).

Si pensamos el cine bajo esta premisa, una buena película sería el conjunto de materiales que la constituyen (imágenes, sonidos, planos, encuadres, disponibilidad tecnológica, etc.) en dirección a la forma, a la orgánica. Una buena película sería aquella que manifieste una forma desarrollada al punto que ésta pueda igualarse consigo misma, una forma que, a través de los materiales, habrá explorado sus posibilidades más próximas a la idea que ella, como forma, idealiza. En otras palabras, la idealidad no tiene sentido sino en la materia que no puede existir como tal. El cine sería el sueño eidético de occidente a través de sus materiales.

Sin embargo, asumiendo un predominio material en el trabajo cinematográfico, particularmente en el cine ensayo, afirmamos que toda forma es resultado de operaciones materiales y, con ello, que ninguna forma pre-existe. Toda forma pre-existente, es un material (como un tipo de encuadre, de movimiento de cámara, de género cinematográfico, etc.). Esto significa que las formas que constituyen el estado de cosas, esto es, lo oficial, lo formal, lo protocolar, etc., son “desafiadas” por movimientos materiales aún no formalizados cuyos movimientos amenazan la conservación de las estructuras formales. De ahí que el trabajo formal deba siempre buscar reintroducir las formas adecuadas en los conjuntos materiales amorfos. En términos cinematográficos, la misma historia del cine habrá podido dotarnos de formas establecidas que vuelven sobre los materiales para recomponer y actualizar las formas.

En este círculo, sin embargo, la indagación material no partirá desde esta división entre una materia amorfa y la forma actualizante. La materia no desea la forma. Por el contrario, la materia se desprende de las formalidades, gestiona, por así decirlo, una no-forma, opera una de-forma. En arte, en cine, se trata de indagar en los gestos deformativos que propone la pesquisa material. Tal indagación engendrará formas extrañas en la medida en que son resultantes, que no aspiran a encontrar su mejor estado o disposición sino que constituyen la apariencia del pensamiento material. Proponemos pensar el ensayo cinematográfico desde este punto de vista. Si bien el trabajo de Català se constituye como un argumento firme para comprender el cine –particularmente el cine ensayo– como forma, ahí donde “los fenómenos tienen una parte visible y otra invisible” (Català, 2019, 75), esto es, una parte propia y otra aportada por la percepción (75), es decir, por quien ve o percibe el fenómeno, aquí proponemos entender que esa forma pensante del cine, de la cual Godard es su enunciante y su paradigma, no es una forma actualizante, sino una forma resultante de un proceso de deformación que nace de la propia materia y sus indagaciones. No hay formas reales fenoménicas que el cine pueda percibir, asimilar y exponer. Por lo tanto, utilizar la palabra forma o es una delicada analogía que ojalá pudiésemos evitar o, por el contrario, incluso en la analogía, es el camino que nos lleva a la tradición más común de occidente.

En cine, esto consistirá en hacer trabajos diferentes. Y el carácter no identificable del cine ensayo, esto es, la dificultad para ubicarlo en géneros establecidos, dificultad que leemos, por ejemplo, en las páginas de Provitina dedicadas a su definición, donde la diferencia con el documental es un punto de partida que, sin embargo, nos lleva a un espacio de práctica abierta que “sigue siendo, aún, en términos de exploración, un territorio relativamente novedoso, yermo, ignoto, en alguna medida, polémico e impenetrable” (Provitina, 2014, 83), habla precisamente de ese gesto de-formativo y material que lo constituye pues, en cierta medida, pondrá siempre *en balanza* el material disponible, las formas establecidas, las otras posibilidades que estos mismos materiales ofrecen. Las formas se aprecian todavía materialmente, hay una relación perceptiva con los resultados de las experimentaciones. El cine ensayo, por su lado, subjetivizará estas “formas” resultantes, volviéndolas reflexivas, pensantes, volcadas al mundo, volcadas también a sí mismas, al proceso cinematográfico como tal. En otras palabras, parte ya de una inquietud reflexiva, el tanteo porta ya, incluso, procesos reflexivos e inquietos que buscan desenvolverse en los materiales. No formas previas, tampoco formas como objetivo: es como volcarse a escribir un ensayo, por ejemplo, sobre

la ecología o sobre los estados del mundo y desarrollarlo en la escritura, pero, esta vez, a través de materiales audiovisuales que no constituyen desde ya una gramática definitiva y que requieren explorar condiciones expresivas y estilísticas de alguna manera desconocidas, en parte ajenas a las formas establecidas por el canon o por los métodos de evaluación y asignación de género. Aunque, según Josep Català, el cine ensayo pertenece al dominio cinematográfico, particularmente al cine documental, sin que por ello, dada la extensión de este dominio a otras formas, podamos decir mucho (Català, 2022, 12), extendiendo por tanto esta ubicación al post-cine, en la medida en que es rizomático, incapaz de un pensamiento unificado y, por lo tanto, soportado en un plano de inmanencia no unidimensional que por el contrario repliega diversas dimensiones (Català, 2022), cabe destacar, por una parte, que el compromiso político de gran parte de la ensayística visual, de Pasolini a Godard, de Santiago Álvarez a Fernando Solanas y Rosemberg Filho, no confunde su extrema creatividad con formas rizomáticas de las cosas y las mentes y, por otra, que en muchos de estos mismos filmes, el propósito está lejos de concebir el pensamiento que desarrollan como la mentalidad de las cosas, como una fenomenología del espíritu. Por nuestra parte, el cine ensayo interesa no como objeto cinematográfico de estudio, sino como aprendizaje de un conocimiento material de proyección futura. Y si, dice Català, frente a la complejidad del presente “la forma del ensayo y el tipo de mente que lo atesora se vuelven imprescindibles” (Català, 2022, 13), ¿no habitamos, acaso, la complejidad de una realidad que hoy se desprende casi sin retorno de las formas y las mentes?

En este sentido, la base ontológica del cine ensayo no es correlacional, en el sentido de Meillassoux (2015), es decir, no opera sobre la base de la identificación del pensamiento con las cosas, no busca una mentalidad. Se trata de indagar deformaciones en la materia que, por muy complejo que sea el panorama, se nos presenta formada, intencionada, colonizada. El ensayo no es necesario de suyo, es un momento del tanteo material que se origina por la necesidad de hacer frente y ser justos con los acontecimientos.

4. Ejemplos

En definitiva, los conocimientos pueden ser desarrollados y puestos en escena por la materia audiovisual, más allá de cualquier convenio con la escritura. Más allá de cualquier exclusividad. Esto, sin embargo, no debe ser considerado como una innovación. Encontramos en la trayectoria cinematográfica del siglo XX el germen

del ensayo cinematográfico, no tanto como un estilo o un género (del no-género), sino como una práctica material del pensamiento y los conocimientos, es decir, como una práctica que piensa en la medida en que piensa también la construcción del cine, la construcción del filme y, por tanto, lo que este sería. Hoy, tras el giro digital y el advenimiento de su hegemonía, la herencia y continuidad del ensayo visual tiene que ver con su aprendizaje: explorar la materia para ensayar ideas.

a. Materia que piensa

En los trabajos de Santiago Álvarez la materia cinematográfica se muestra tal cual. Y el poder de la creación cinematográfica consistirá en la indagación política y artísticamente inteligente de esta materia. Los materiales son recogidos, observados. Otorgan posibilidades, cruces, ideas. Es decir: se otorga a la materia la posibilidad de pensar y es sobre este pensamiento material que se realizan las ideas propias del filme resultante.

En principio, se trata de una materia desprovista, de una materia marginal. Los filmes de alto presupuesto parecen ser proporcionales al deseo de superar la materia. Podemos afirmar que lo que Deleuze llama la tendencia orgánica de la escuela americana, cuyo punto de origen es Griffith, y que se sustenta en movimientos diferenciados atraídos por acciones de convergencia en donde, finalmente, “una poderosa representación orgánica arrastra así al conjunto y a las partes” (Deleuze, 1984, 54), busca eliminar los cortes, suprimir en el espectador el salto y así hundirlo en la hipnosis de la continuidad, superando la materia, olvidando el cine, los movimientos de las condiciones técnicas, los soportes, la escenificación, la puesta en escena, las texturas, la iluminación, la actuación, la piel, los cuerpos, transformar los materiales en entelequia y naturaleza. La impresión de una desigualdad lumínica en la película –lo que Rancière (2013a, 16) llama un reparto de la luz– debe ser simulada por la producción hegemónica de las imágenes a través del brillo de lo que se muestra.

Por el contrario, los filmes de Santiago Álvarez *exponen* la condición material. De alguna manera, la visión espectadora atraviesa el filme –su temática, sus emociones, lo vivencial– para llegar a su fondo material, a la inteligencia de los materiales del filme. Y a la inversa de los temores hollywoodenses, la materia no entorpece la experiencia cinematográfica, más bien abre una experiencia más profunda de la expectación. El artista no oculta su condición, no guarda ningún secreto, no simula

ningún doblez, no recurre a ninguna propiedad sublime que esté fuera del trabajo con materiales para conformar un filme. El artista articula lo que hay y muestra resultados de articulación, la apuesta articuladora. Lo que espectadores y espectadoras ven es tanto la confección de la película como los sucesos, emociones y mensajes, es decir, el trabajo cinematográfico en integridad.

No se trata de un objeto o de un artefacto. No se trata de una lógica en la materia, de una forma desarrollándose a través de la articulación de materiales. No es la forma incorporándose y moldeando la materia, por tanto, no es la “ideología” de la revolución ordenando los materiales de un filme. Si bien hay un encargo, este se limita a continuar la revolución en el trabajo cinematográfico. Como dice Nicolás Prividera:

Hay aproximaciones cercanas al cine ensayo que, asumiendo su espíritu fronterizo, entienden que no es necesario renunciar a toda pretensión de ‘objetividad’, sino que puede buscársela desde una subjetividad comprometida con el mundo, que no renuncia a dejar hablar a las imágenes por sí mismas (Prividera, 2022, 123).

Tal trabajo opera precisamente como una indagación de la materialidad, es un pensamiento que permite a la materia pensar. ¿De qué materiales disponemos para realizar un filme político, para denunciar el racismo del imperialismo estadounidense y sus tramas de poder conspirativas? ¿Cómo estos materiales se desenvuelven finalmente?

Para responder a estas preguntas es necesario comprender que en el cine de Santiago Álvarez la promoción del régimen es paralela a su libertad creadora. Por lo tanto, no se trata simplemente de la promoción de un ente externo o separado, sino de la promoción de la libertad creativa como promesa y acto de la revolución. Como tal, se trata de un materialismo, de un cine que dispone de materiales al alcance, los hace pensar, es decir, les permite mostrar sus posibilidades asociativas. Tal como dice Fernando Solanas, a propósito de *La hora de los hornos*, se trataba por entonces de oponer al imperialismo un ser humano nuevo, una voluntad que decide y crea, una libertad, una inteligencia, “un cine de investigación” (Solanas, 1988, 71) ligado al conocimiento y la liberación. La revolución no tenía sentido sin esto y el cine era uno de sus lugares. De esta manera, el cine de Álvarez tiene que ver con el desarrollo de ideas a través de la exploración material o, dicho de otro modo, con una reflexión profunda de los materiales, por lo demás carentes y

precarios, para lograr resultados sensibles e inteligentes que darán lugar a una progresiva construcción de subjetividad que, como tal, no existe previamente.

Así vemos en las primeras imágenes de *LBJ* (Álvarez, 1968), luego de los créditos, la obtención de movimiento a partir de una imagen fija, una página de la revista *Lifé*. La cámara se mueve sobre la página, corta planos, los edita. La materia es imaginada, obtenida y trabajada. El arte de la sobrevivencia o de la vivencia como tal. Ese gesto, revolucionario y cinematográfico, no es, insistimos, la transmisión de un mensaje previamente concebido; es la condición material en acto crítico contra la entelequia liberal.

Acá se despliega una suerte de diagnóstico de las condiciones materiales a través de una práctica material. Ese es el punto. Las desigualdades del mundo se ponen en evidencia a través de la visualidad expuesta de los materiales que constituyen los filmes de Santiago Álvarez. La inteligencia, la sensibilidad, el arte por tanto, es vida y sobrevida en los materiales. Un filme, en este caso, no es un objeto que porta una lógica o forma, es una indagación material que hace aparecer una forma, que hace de la forma y de la lógica, por tanto, una apariencia. Invierte duramente los términos. Es decir, la indagación que articula los materiales, eso es precisamente la revolución. La idea comienza a tomar forma porque la materia se encuentra en constante indagación.

A la hora de interpretar una imagen, es fundamental hacerse cargo del contexto de su producción. Álvarez extrae las imágenes de periódicos —las aísla de su lugar natural y de su circunstancia expositiva— para volverlas a mirar de otra forma. Esa otra forma de mirar se ejerce de una manera simple, con un sencillo movimiento descendente y vertical de la cámara que sirve para criticar los modos de opresión de la comunidad afroamericana en los Estados Unidos en la década de los sesenta. Este gesto está teñido de una coloración ensayística, pues hace de la imagen un objeto que sirve para trabajar un concepto (Bouhaben, 2014,150).

Si en el cine hollywoodense lo que opera es una acumulación de la luz, el cine de Santiago Álvarez es el revés de esa acumulación. A este respecto, el reparto de la luz del que habla Jacques Rancière puede considerarse como la radiografía de un poder que opera y que imagina —y se imagina— a partir de un capital lumínico. Podríamos decir: una radiografía del inconsciente del poder en la imagen. Pero es el mismo Rancière (2006) quien nos advierte que antes del psicoanálisis, está la revolución

estética: sólo un quiebre en la sensibilidad habrá podido producir –imaginar, ficcionar– algo así como el inconsciente. Por lo mismo, hay que *extremar* la afirmación de Murielle Gagnebin a propósito del cine ensayo: “En breve, dar a la materia primacía sobre el espíritu” (2004, 16). Extremar pues no hay que identificar la materia con el inconsciente, como ella lo hace, sino llevarla incluso más allá de lo sensible, hacia una separación real con cualquier radio humano, con cualquier plano de inmanencia. Solo en esa relación con la materia podrá pensarse una subjetividad creativa que no imponga su forma a las cosas, sino que tantee las asociaciones materiales con los estados del mundo, con los acontecimientos. Lo que imagina el poder, aun en su nihilismo extremo, aun en la insensibilidad extrema de su eficiencia, se plasma, precisamente, en la producción imaginaria (en la producción sensible, en el entendido de que la imagen no abarca todo el campo de la sensibilidad). Pero una cosa es la estética, esto es, el pensamiento que se ejerce a propósito de las obras de arte, a propósito del “tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas se producen” (Rancière, 2013, 10) y otra cosa es el arte que, lejos de circunscribirse como disciplina, elabora, articula, asocia la materia en contra, precisamente, de la acumulación lumínica. Dicho de otro modo: no sólo se observa y se piensa el arte para entender las fuerzas políticas que constituyen el poder y la “cartografía del mundo” sino que, incluso un poco en contra, el arte actúa desmistificando un estado natural de la materia (por ejemplo, la luz) para articular de otro modo el ámbito de lo imaginario o, siguiendo en el lenguaje de Rancière, para romper estados del régimen representativo que señala, como hemos visto más arriba, qué es lo que puede y no puede ser visto. De ahí que el reparto de la luz apunta a algo más profundo que una forma o metodología de observación o análisis. Puede también transferirse a la producción audiovisual en general, como si algunas pocas cinematografías ocuparan el lugar de la luz y todas las otras sobrevivieran entre claroscuros y oscuridades a secas. Y es ahí donde el cine de Álvarez brilla: de materiales precarios se crea la luz que se quiere. Se inventa la luz, por decirlo de algún modo. Pero una luz distinta, casi inimaginable en el mundo hegemónico de la luz.

Es la desigualdad y su búsqueda de justicia. Pues en principio, la materia es desigual. Es aquí donde toma sentido la precariedad de los materiales con los cuales trabaja Álvarez. La precariedad articulada se vuelve inteligente, sensible, es la misma materia la que es inteligente y sensible. No hay separación, no hay metafísica, no hay arte de la sublimación. Hay sobrevida y la motivación de justicia que nace de la desigualdad material. Todo eso, el cine.

b. Diferencia escritura – imagen

En los filmes de Santiago Álvarez podemos apreciar también la letra o el lenguaje como imagen. El decir, por tanto, no funciona como instancia separada, como lugar extramaterial que reposa sobre la materialidad de la película. Por el contrario, es parte de los materiales de construcción fílmica. Tanto la letra visual (palabras que son imágenes) y la letra oída (la voz en *off*, su relato, sus reflexiones) pasan a ser, de este modo, materiales. Se cae un poco el idealismo de la voz que define Lopate (1996) para el cine ensayo.

La escritura queda así inmersa dentro de una construcción más amplia, pues ella misma es parte de la construcción. Si, por ejemplo, como en muchos filmes, las imágenes de una carta o de un diario que se escribe, como es el caso de *Fragmentos de un diario inacabado* (1983) de Angelina Vásquez Riveiro, alternan con imágenes, son parte de la continuidad y la discontinuidad que propone el filme, podemos afirmar que es la escritura misma la que se vuelve material para una construcción audiovisual que parece ser más amplia que la pura escritura. Se trataría de otro proceso, análogo quizás. Pero no de una escritura como tal, pues la escritura se muestra. Hay tres ejes que se pueden destacar de este filme:

a. Se trata de un diario, de una escritura que se lleva, día a día, para documentar la experiencia de un viaje, en este caso, la vuelta al país de origen, Chile, luego del exilio por la dictadura. Angelina Vásquez Riveiro entra semiclandestinemente el año 1983 durante el estallido social para realizar registros, pero debe abandonar con premura pues es descubierta por los servicios de inteligencia dos meses después. Confía en dos personas de confianza, Pablo Perelman y Pablo Salas y termina montando en Finlandia (Pinto).

b. Este diario actúa, en cierto modo, como formato para el trabajo audiovisual. Pero el trabajo audiovisual termina incluyéndolo, se vuelve su material o, dicho de otro modo, la forma (el formato) se vuelve materia, es material y, por tanto, sirve a la construcción, esto es, a otra cosa que se está experimentando cinematográficamente. Català subraya, hemos visto, que no se trata de la misma forma escritural, sino que se trata de la imagen, por tanto, de otra cosa.

c. Imágenes de letras, frases, párrafos que constituyen el diario propiamente tal, aparecen intercaladas con otras imágenes, planos largos y detenidos que observan,

piensan y captan la transformación del país, la permanencia de una violencia sistémica contra el pueblo y la valentía que este pueblo tiene al levantarse ante un gobierno que es solo injusticia. Asimismo, hay relatos en *off* y relatos de la misma gente que conforma ese pueblo maltratado. Pero todas esas palabras, intercaladas, no actúan como un relato o una reflexión suprema. Son parte de lo que el filme da a ver y oír. Son, constituyen, el filme. Dice Català (2022, 275):

...la visualización de la escritura en el ámbito realista de un film equivale, en general, a la materialización del pensamiento, a su anclaje visual: las palabras no serían solo mediadoras del pensar, sino también formas escultóricas del proceso.

Efectivamente se trata de formas escultóricas, pero sobre todo de imágenes. Por lo mismo, no es necesariamente la representación del pensamiento en el filme. Es, literalmente, la imagen de una o de unas letras. A diferencia de un ensayo puramente escrito, al estilo de Montaigne, por ejemplo, no se trata de la sabiduría de la experiencia, no se trata de una voz experimentada, de una subjetividad que ha sabido rescatar la inteligencia de la experiencia para dejarla a un lado y lograr una plenitud que ahora es capaz de mirar toda la experiencia desde una sabiduría anterior. Es decir, no se trata de una subjetividad que hace de lugar de comparecencia de las cosas. Tenemos aquí, por el contrario, un proceso de observación que se mantiene, de principio a fin, vivo, estable, reflexivo, impactado. Y compartido, por cuanto ella, la realizadora, no pudo seguir filmando. Es decir, la experiencia sigue estando ahí; se sigue en la experiencia colectiva, en la sobrevivencia ante la violencia política que hace de la subjetividad de la mirada, un lugar de compartición, de entrega y confianza. Y si la observación, la mirada, la experiencia de ver junto a las imágenes que se retienen crean una subjetividad, una idea, una reflexión que puede prescindir luego de las imágenes y los sonidos, aquí tenemos siempre imágenes y sonidos. El proceso de reflexión y subjetivación se produce en el mismo filme. Y no solamente eso, pues hay un desdoblamiento de la imagen. Ésta es, a la vez:

- a. lo que inspira la escritura, lo que se ve y se deposita en tanto escritura en el diario y que, no obstante, aparece ampliando la noción de escritura hasta incluso salir de ella
- b. lo que la escritura imagina, esto es, un proceso de lectura, como si el montaje fuese concebido luego de escribir el diario y es el diario el que imagina el filme. En este caso, el filme sería una lectura del diario.

Escritura y lectura en el filme. Es decir, escritura y lectura insertos en el filme, rodeadas de imágenes y sonidos que las sobrepasan y les dan vida. La voz en *off*, por ejemplo, los testimonios de las habitantes, también, son a la vez escritura y lectura, materiales que inspiran y han sido inspirados. La construcción audiovisual es algo diferente a la escritura, aun compartiendo elementos similares, como la asociación, el montaje, el sentido, etc. Esto último es común al cine ensayo y, como hemos visto, una producción importante de ensayos audiovisuales ha recurrido y reflexionado sobre formatos escriturales: cartas, diarios de vida, poemas, postales, etc. Se trata, precisamente, de formatos escriturales que son pensados y tratados audiovisualmente. Pero este mismo tratamiento muestra cómo el formato se transforma más bien en una pregunta, en una suerte de apuesta metodológica para llegar a otra cosa: un trabajo audiovisual que incorpora al formato y lo introduce en un proceso diferente de armado.

c. El mundo materializado

En el filme *Accidente*, Cao Guimarães y Pablo Lobato observan separadamente las regiones de Minas Gerais, uno de los estados más importantes de Brasil. Construyen una suerte de fotografía móvil de cada una de ellas. Cada una de estas imágenes es una reflexión, una observación profunda de cada lugar. Es un proceso no-indiferente: la imagen es un compromiso con el lugar. No capta su “esencia”, más bien construye algo a la altura de una realidad frente a la cual no puede haber indiferencia sino una mirada fuerte, sensible e inteligente. No se trata por tanto de representar, sino hacerse parte de una mirada que habita y, por tanto, siente y piensa el lugar. Una subjetividad sensible que aprende a observar y es solidaria con la observación local, es decir, una subjetividad que no construye una mirada, sino que mirando se abre espacio para su propia profundización. En este sentido, *Accidente* es una obra poética. Ese es su marco escritural, la poesía. Las imágenes, su fotografía y montaje, hacen del filme un acontecimiento expresado en la sensibilidad del movimiento cinematográfico. Udo Jacobsen y Sebastián Lorenzo afirman que “el ensayo fílmico buscará las palabras adecuadas, pero también las imágenes que den cuenta de su condición poética” (2009, 35). Al abandonar la pura posibilidad escrita, diremos, intercalándola en el transcurrir de las imágenes y sonidos, el movimiento se torna poético, artístico, es la sensibilidad de la construcción su fuerza.

¿Acaso en un intento nostálgico Guimarães quiere devolverle el aura al mundo, a la percepción que nos lo devuelve? Esta pregunta, parece tener una resonancia en los sutiles tejidos sonoros de sus films, que abren y alivianan la imagen llevándola por caminos inesperados, que abren ese intervalo entre las hojas que dejan escuchar el acontecimiento que cuando se manifiesta se hace accidente, se hace un concierto para clorofila, donde cada susurro hace estremecer al mundo (Wiedemann, 2014, 20).

De ahí que el proceso de subjetivación sea siempre un descubrimiento, una apuesta en virtud de los acontecimientos, de lo que pasa en los lugares. No se trata de una subjetividad que hace comparecer las cosas en sí misma, a la manera moderna, como centro de actualización y clarificación, sino de una subjetividad que se sensibiliza a partir del acontecimiento. Guimarães viene después de la película, se hace, incompleto, luego de la película, ni siquiera en la película.

Se trata, antes, de una realidad que podríamos llamar impersonal, compuesta de experiencias sensibles, percepciones, impresiones afectivas y sensaciones producidas en el contacto del artista con el mundo, por aquello que se desarrolla ante sus sentidos; las “cosas” propiamente, liberadas de toda utilidad, de toda propiedad, de todo interés egoísta (Lins, 2019, 27).

“Experiencias sensitivas” (30) dice también Consuelo Lins. Cosas liberadas: decolonizadas, expropiadas, no sabidas, es decir, acontecimientos. En términos visuales, la imagen no es suprimida. Es más bien ella la que integra en su continuidad, en su construcción, la subjetividad. El filme es, en este sentido, más amplio que el sujeto. Este navega en él, se sostiene en la firmeza con que han sido contruidos los materiales que se mantienen todavía sensibles. Esto da cuenta de una subjetividad diferente, que ya no suprime la experiencia, que no suprime la imagen, sino que se integra en la construcción de una sensibilidad que se activa con las realidades que habitan, pasando, aconteciendo, los lugares. La construcción sensible alberga al sujeto, este se sostendrá y podrá argumentar recién una vez la construcción sensible—una película por ejemplo— experimente su consistencia. De algún modo, se trata de la materialidad experimentando vínculos a partir de una conexión sensible con los acontecimientos. Se diría incluso que son los acontecimientos mismos los que se abren paso a través de sensibilidades que pueden volver sobre la materia para conectarla.

Referencias

- Adorno, T. (2003). El ensayo como forma. *Notas sobre literatura*. Akal.
- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Akal.
- Amaba, R. (2019). *Narración y materia. Supervivencias de la imagen cinematográfica*. Shangrila.
- Astruc, A. (1989). Nacimiento de una nueva vanguardia. La "Caméra-stylo". *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra.
- Aristóteles (1994). *Física*. Gredos.
- Badiou, A. (1998). *El ser y el acontecimiento*. Manantial.
- Badiou, A. (2018). *L'immanence des vérités. L'être et l'événement 3*. Editions de Seuil. Fayard.
- Bazin, A (2000). Lettre de Sibérie. Chris Marker. Retorno a la inmemoria de un cineasta (Enguita, N; Esposito, M; Regueira, E. editores). Ediciones de la mirada.
- Bellour, R (1995). *L'analyse du film*. Calmann-Lévy.
- Biset, E. (2022). Escena postextual de la teoría. *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, 9, N° 12, 124-150.
- Bouhaben, M. (2014). Santiago Álvarez y el cine ensayo. *Toma Uno*, 3, 145-161.
- Català, J. (2008). *La forma de lo real: introducción a los estudios visuales*. Editorial UOC.
- Català, J. (2019). *Formas de la aparición. La carta fílmica como enigma. Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 19 (3), 267-286.
- Català, J. (2022). News of the End of the World: The Essay Film as Mentality. Dossier: The Audiovisual Thinking Process in Contemporary Essay Films (Lourdes Monterrubio, editora). *Comparative cinema*, 18, 11-31.
- Celedón, G. (2020). ¿Qué significa conocimiento en la investigación artística? *Coordenadas de la investigación artística: sistema, institución, laboratorio, territorio* (C. Benavente, ed.). Cenaltes Ediciones.
- Celedón, G (2021). El problema político-ontológico de la imagen digital. La herencia del cine ensayo como forma de resistencia subjetiva. *Inmediaciones de la comunicación*, 16, 1.
- Celedón, G. (2023). *Filosofía y experimentación sonora*. Ediciones Metales Pesados.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós Ibérica.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Ibérica.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.

- Derrida, J. (1985). *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Pre-Textos.
- Derrida, J. (1986). *De la Gramatología*. Siglo XXI Editores.
- Derrida, J. (2004). *Rodar las palabras. Al borde de un filme*. Arena libros S.L.
- Descartes, R. (2011). *Meditaciones metafísicas*. Alianza editorial (original en francés de 1641).
- Friz, C. (2016). *La Universidad en disputa. Sujeto, educación y formación universitaria en la concepción neoliberal*. Ceibo Ediciones.
- Gagnebin, M. (2004). *L'inconscient à l'essai. L'essai et le cinéma* (dirigido por Suzanne Liandrat-Guiges y Murielle Gagnebin). Champ Vallon.
- García Martínez, A. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. *Comunicación y sociedad*. Vol. XIX, 2, 75-105.
- Godard, J.-L. (1998). *Histoire(s) du cinéma*. Gallimard.
- González, H. (2019). Elogio del ensayo. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina de los 80* (A. Giordano editor). Mimesis.
- Harman, G. (2002). *Tool-Being. Heidegger and the Metaphysics of objects*. Carus Publishing Company.
- Jacobsen, U.; Lorenzo, S. (2009). *La imagen quebrada. Palabras cruzadas. Apuntes y notas (provisorias) sobre el ensayo fílmico (en Chile)*. Fuera de Campo.
- Kant, I. (1998). *Crítica de la razón pura*. Alfaguara (original en alemán de 1781)
- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio*. Espasa Calpe (original en alemán de 1790).
- Lins, C. (2019). *Cao Guimarães : arte documentário ficção*. 7Letras.
- Locke, J. (2005). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Fondo de Cultura económica.
- Lopate, P. (1996). In the Search of the Centaur. The essay film. *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film* (Warren, C., editor). Wesleyan University Press. 243-270.
- Lukács, G. (1970). Sobre la esencia y forma del ensayo. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Grijalbo.
- Meillassoux, Q. (2015). *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Caja Negra.
- Meillassoux, Q. (2020). *Metafísica y ficción extracientífica*. Roneo.
- Montero, D. (2012). Thinking images: the essay film as a dialogic form in European cinema. *New Studies in European Cinema, Vol III*. Peter Lang.

- Monterrubio, L. (2018). *De un cine epistolar. La presencia de la misiva en el cine francés moderno y contemporáneo*. Shangrila.
- Ossandón, C. (2017). Presentación. *Mapocho*. *Revista de Humanidades*, nº 81, 9.
- Pasolini, P. P. (2022). *Pasolini por Pasolini. Entrevistas y debates sobre cine*. El cuenco de plata.
- Pinto, I. (x). *Lo incompleto. Desajuste y fractura en dos diarios fílmicos del exilio chileno*. Publicado en Academia: https://www.academia.edu/2497169/Lo_incompleto._Desajuste_y_fractura_en_dos_diarios_filmicos_del_exilio_chileno_capitulo_de_libro_
- Prividera, N. (2022). *Cine documental*. La marca editora.
- Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo. La mirada que piensa*. La marca editora.
- Rancière, J. (2002). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre emancipación intelectual*. Laertes.
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Paidós Ibérica.
- Rancière, J. (2006). *El inconsciente estético*. Del estante editorial.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Manantial.
- Rancière, J. (2013a). *Figuras de la historia*. Eterna Cadencia.
- Rancière, J. (2020). *Viralidad/Inmunidad: dos preguntas para interrogar la crisis / Entrevistado por A. Inzerillo*. *Revista Latinoamericana del Colegio Internacional de Filosofía*. Sección Tiempos, Salida nº 1.
- Rodríguez Freire, R. (2018). *La condición intelectual. Informe para una academia*. Mimesis ediciones.
- Rodríguez Freire, R. (2020). *La forma como ensayo. Crítica, ficción, teoría*. La Cebra.
- Russo, E. (2019). La Rabbia y los límites del film-ensayo. *Arkadín*, nº8, 1-10.
- Santos Herceg, J. (2015). *Cartografía crítica. El quehacer profesional de la filosofía en Chile*. Libros de la Cañada.
- Santos Herceg, J. (2020). *La tiranía del paper*. Editorial UACH.
- Solanas, F. (1988). La hora de los hornos, 1973. *Hojas de Cine. Vol. 1*. Fundación mexicana de cineastas.
- Starobinski, J. (1998). ¿Es posible definir el ensayo? *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 575, 31-40.

Weaver, T. (2018) “Contra la investigación /Against Research”, *Revista ARQ*, Escuela de Arquitectura, UC Chile, 2018, pp. 12-67.

Weinberg, L. (2007). El ensayo como una poética del pensamiento / Entrevistada por Norma Garza Valdivia. *Andamios*, Volumen 4, número 7, 271-287.

Weinberg, L. (2007a). *Pensar el ensayo*. Siglo XXI editores.

Weinberg, L. (2007b). El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma. *Cuadernos del CILHA*, vol. 8, núm. 9, 110-130.

Weinberg, L. (2014). *El ensayo en busca del sentido*. Iberoamericana – Vervuet.

Weinrichter, A. (2007). Introducción. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (Weinrichter, Antonio, dir.). Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Wiedemann, S. (2014). Entre Folhas: Cao Guimarães y la poética de la microexpresión. *Hambre / Espacio cine experimental*, 18-21.

Filmografía

Álvarez, S. (Director). (1968). *L.B.J.* [Película]. ICAIC.

Farocki, H. (Director). (1995). *Schnittstelle* [Película]. Harum Farocki.

Godard, J-L. (Director). (1982). *Scénario du film Passion* [Película]. JLG Films, Télévision Suisse-Romande.

Godard, J-L. (Director). (2011). *Film Socialisme* [Película]. Vega Film, Office Fédéral de la Culture, Télévision Suisse-Romande (TSR), Ville de Genève, Suissimage, Fondation Vaudoise, Fonds Regio Films, Wild Bunch, Canal+.

Guimarães, C.: Lobato, P. (Directores). *Accidente* [Película]. Cinco em Ponto, Teia.

Marker, C. (Director). (1957). *Lettre de Sibérie* [Película]. Argos Film, Procinex.

Pasolini, P. P. (Director). (1963). *La rabbia*. [Película]. Opus Films.

Vásquez, A. (Directora). (1983). *Fragmentos de un diario inacabado*. [Película]. Coproducción Chile y Finlandia.