



Estudios/
Investigaciones

La filosofía como lente

Analía Melamed
Tatiana Staroselsky



EDICIONES
DE LA FAHCE

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

IdIHCS Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales



La filosofía como lente

Analía Melamed

Tatiana Staroselsky

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

IdIHCS
CONICET

Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales
UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

2026

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: Federico Banzato

Diseño de tapa: Sara Guitelman

Imagen de tapa: Jorge Daniel Battista. (2019). Orilla, recuerdo
(óleo sobre cartón).

Editor por Ediciones de la FaHCE: Juan Pablo Carrera

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

©2026 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-2714-9

Colección Estudios/Investigaciones, 99

Cita sugerida: Melamed, A. y Staroselsky, T. (2026). *La filosofía como lente*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ; IdIHCS. (Estudios/Investigaciones ; 99). <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2714-9>

Disponible en <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/298>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano

Hernán Sorgentini

Vicedecana

María Aurelia Di Berardino

Secretaria de Asuntos Académicos

Mariel Giacomone

Secretario de Posgrado

Fabio Espósito

Secretario de Investigación

Marcelo Starcenbaum

Secretaria de Extensión Universitaria

Liliana Rocha

Prosecretaria de Publicaciones y Gestión Editorial

Verónica Delgado

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
(IdIHCS-UNLP/CONICET)

Director

Juan Antonio Ennis

Vicedirectora

Myriam Southwell

Índice

Introducción. Arte y filosofía: crónicas del contrabando, saberes de la frontera	7
Estilo como lente, filosofía y visión	23
El objeto de la filosofía: ¿conceptos, problemas, lenguajes, técnicas?	33
¿Una filosofía <i>kitsch</i>? Espectáculo y estetización de las humanidades	47
Pureza o impureza del cine y la filosofía	63
Experiencia filosófica y modos de ver	83
Experimentación artística y escritura multimedial	95
Ensayo y error: de la ensayística al videoensayo	113
Referencias bibliográficas	135
Quienes escriben	145

Introducción

Arte y filosofía: crónicas del contrabando, saberes de la frontera

1.

Una playa llena de gente. Algunos están tan cerca de la orilla que podemos imaginar que se mojan los pies. Parece hacer calor, pero no vemos gente nadando ni usando trajes de baño. En lugar de mirar el océano, miran en la dirección contraria, dándole la espalda a las olas. Algunos sostienen sombrillas, otros llevan cámaras de fotos. Siguiendo sus miradas encontramos a un hombre de unos 60 años, con el pelo blanco y un traje que parece de automovilista. Está bronceado y se muestra alegre. Saluda, exhibe un documento (un pasaporte, según parece) y luego lo guarda para perderse dentro de un gran cañón azul con estrellas blancas. Se trata de David Smith, el hombre bala más famoso del mundo. Ha hecho más de ocho mil recorridos aéreos y posee el récord mundial de la mayor distancia atravesada por una “bala humana” disparada desde un cañón.

Lo que estamos describiendo es un registro en video de *Bala perdida* [*One Flew Over the Void*], una acción del artista venezolano Javier Téllez que tuvo lugar en la frontera entre México y Estados Unidos (entre las ciudades de Tijuana y San Diego) el 27 de agosto de 2005. A partir de su trabajo con pacientes psiquiátricos del Centro de Salud Mental del Estado de Baja California, Téllez organizó un evento que incluía

música en vivo, actos circenses, personas con máscaras de animales y carteles (entre ellos “Los enfermos mentales también tenemos derechos”) y el atractivo principal: el vuelo del hombre bala por encima de la barda fronteriza que separa los países y materializa su frontera.

“Mi trabajo pretende crear un puente”, dice Téllez. Podría estar refiriéndose al puente que dibuja entre los países el cuerpo de Smith atravesando el aire, pero se refiere al puente entre “los enfermos mentales —frecuentemente estigmatizados— y la sociedad”.¹ Se trata, eso es claro, de un trabajo con las fronteras.

En la interpretación de Ila Nicole Sheren (2015), la obra de Téllez representa el momento de síntesis de una cierta dialéctica que se despliega en el interior del arte de frontera.² En una primera instancia, los trabajos situados en zonas fronterizas (y especialmente los que se organizaron en torno al espacio limítrofe entre México y Estados Unidos) tendieron a la literalidad: la frontera aparecía como límite geográfico y daba lugar a obras *site-specific*, creadas para interactuar con ese territorio concreto. En un segundo momento, tras el trabajo del artista chicano Guillermo Gómez-Peña, a partir de 1989 la frontera se declara portable; abandona su emplazamiento geográfico y adquiere densidad de metáfora.

Para 2005, entonces,

cuando Téllez lanza a Smith sobre la frontera, la gran mayoría de los artistas y pensadores veían a la frontera primero como una metáfora y solo en segundo lugar como una realidad. La obra de Téllez trastocó las expectativas al presentarle a la audiencia, esencialmente, un cruce fronterizo físico (Sheren, 2015, p. 8).

¹ En el sitio de InSite, organizador del festival de arte en el que tuvo lugar la *performance*.

² La autora rastrea fundamentalmente las obras que tienen lugar a partir del Border Art Workshop/ Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF), que comienza a realizarse en la frontera entre México y Estados Unidos en 1984.

Lejos de tratarse de una reanimación nostálgica del abordaje literal de las zonas fronterizas, la pieza de Téllez es, para Sheren, una especie de síntesis que logra conjugar estas dos caras del arte de frontera. La obra solo puede tener lugar tras la desmaterialización del límite y su inscripción metafórica en el arte, es decir, después de que el arte hizo de la frontera un espacio de experimentación y una zona cultural en disputa.

Tras el despliegue de este movimiento dialéctico, la frontera quedó abierta como significativa, en lo que tiene de metafórico, en lo que tiene de literal y en sus aspectos híbridos: se piensa con herramientas de este tratamiento artístico de la frontera todo tipo de límites conceptuales, materiales o políticos, como los límites entre las disciplinas, entre los géneros, entre las lenguas e incluso entre diferentes estados de conciencia.

2.

En 2019 Paul Preciado publicó un libro de ensayos titulado *Un apartamento en Urano*, en el que reúne textos que aparecieron entre 2010 y 2018 en el periódico francés *Libération*. Como explicita el autor, los textos, “en su mayoría escritos en aeropuertos y en habitaciones de hotel” (p. 19), tienen una autoría también liminal, en tanto comienzan siendo textos firmados por Beatriz y se convierten en textos firmados por Paul. El prólogo del libro pertenece a Virginie Despentes, la escritora que fue pareja de Preciado durante parte del período que comprenden las crónicas. Allí podemos leer: “Tú siempre dices que lo más extraño de convertirse en hombre es conservar intacto el recuerdo de la opresión” (Despentes, 2019, p. 7). La frase resume la migración de la que se trata esta vez o, mejor dicho, una de las migraciones de las que se trata esta vez, porque —como revelan las crónicas— el pensamiento se sitúa en el cruce, en el “pasar de una lengua a otra, de un libro a otro, de una ciudad a otra, de un género a otro” (Despentes, 2019, p. 8).

En la Introducción a cargo del autor, sin embargo, la primera frontera en ser cuestionada no es ninguna de estas, sino la que separa la vigilia del sueño —una frontera proustiana—, ya que es del espacio del sueño de donde surge la imagen del departamento en Urano. Vivir en Urano se instala entonces como deseo, y el autor busca precisar posibles sentidos de esta irrupción onírica. Para los griegos, relata, Urano era el techo sólido del mundo, el límite de la bóveda celeste. Para Karl Henrich Ulrichs, que acuña el término *uranista* en 1864, sin embargo, este planeta representaba a los amores del “tercer sexo”, es decir, a las “almas femeninas encerradas en cuerpos masculinos que se sienten atraídas por almas masculinas” (2019, p. 13). Esto lo explica tratando de hacer entrar su propia identidad en el lenguaje dualista, platónico, que tiene a mano, traduciendo, como señala Preciado, la diferencia al lenguaje de la norma, reduciendo, pero en pos de nombrar.

El intento de Preciado —su desafío— es, no obstante, nombrar sin reducir, “inventar la lengua del cruce” (2019, p. 14), quedarse en la frontera y cuestionar, desde ahí, la existencia de los territorios que se supone que delimita. Trabaja, como Téllez, con fronteras. Se centra, como él, en cruces literales y metafóricos. Enreda, también, la geografía con otros órdenes y otras formas de cartografía. Según el autor,

el cambio de sexo y la migración son las dos prácticas de cruce que, al poner en cuestión la arquitectura política y legal del colonialismo patriarcal, de la diferencia sexual y del Estado-nación, sitúan a un cuerpo humano vivo en los límites de la ciudadanía e incluso de lo que entendemos por humanidad. Lo que caracteriza a ambos viajes, más allá del desplazamiento geográfico, lingüístico o corporal, es la transformación radical no solo del viajero, sino también de la comunidad humana que lo acoge o lo rechaza (Preciado, 2019, p. 19).

Tras la lucidez de Preciado, innegable, emerge no obstante un punto ciego: así como la contracara del vuelo de Smith son los pasos

de los migrantes por fronteras peligrosas, sin pasaporte, sin cámaras, casi sin nombre y seguro que sin red en la que caer, el negativo de Preciado (2019) —que sueña con un departamento donde vacacionaban los dioses griegos y dice ser “la multiplicidad del cosmos encerrada en un régimen epistemológico y político binario, gritando delante de ustedes” (p. 17)— son las miles de vidas pobres y anónimas que negocian todos los días formas de ser alguna otra cosa que hombre o mujer y no morir en el intento. ¿Será que hay fronteras que solo se hacen visibles con otras lentes, desde otras perspectivas? ¿Acaso el arte de frontera y la filosofía del cruce encuentran ellos mismos algunos límites?

3.

Los campos del arte y de la filosofía comparten, al menos, dos características: por un lado, su indefinición, su costumbre de mutar —de temas, de estilos, de formatos, de géneros, de función social, de razón de ser, de lugar en la comunidad— y, por otro lado, su carácter “meta”, esto es, el modo en que los habita casi esencialmente la posibilidad —incluso la exigencia— de referirse a sí mismos, de meditar sobre sí mismos, de convertirse en el objeto de su propia reflexión. Podría pensarse que la primera característica trae ya aparejada a la segunda en la forma de una condena: dado que es imposible dar una definición no polémica de arte o de filosofía, artistas y filósofos se encuentran condenados a pensar una y otra vez acerca de su propia condición, a definirla e incluso a defender su derecho a la existencia.

En el volumen sobre *Filosofía de la filosofía* de la Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía, Óscar Nudler (2012) repara en que

la reflexión filosófica acerca de la naturaleza de la filosofía, o sea, la filosofía de la filosofía o metafilosofía, forma evidentemente al mismo tiempo parte de la filosofía. Podría decirse que, a diferencia de las ciencias, las artes o la poesía, la filosofía constituye un problema para sí misma (p. 20).

Pero el arte, habría que aclarar, también significa un problema para sí mismo, al menos desde hace algún tiempo.

Se trata de ámbitos que se vieron obligados a redefinirse incontables veces a lo largo de sus historias, dos historias largas como las de la humanidad, en tanto se trata de campos que organizan dos de las actividades más antiguas de esa humanidad. Esta organización delimita un adentro y un afuera, dibuja un cierto mapa, con territorios, fronteras, disputas y negociaciones. Una y otra vez se trazan el adentro y el afuera de la filosofía, así como el adentro y el afuera del arte, pero además se cartografía el espacio limítrofe entre ambas actividades.

Téllez y Preciado ofrecen la posibilidad de pensar los bordes, y fundamentalmente de pensarlos no como zonas de mero cruce, que operan una separación, sino como espacios habitables, densos en sí mismos, en los que podemos permanecer o al menos detenernos. Entre el arte y la filosofía existe un lugar así, y es allí donde nos gustaría comenzar este recorrido y donde nos proponemos situar este libro.

4.

En *Cine: 100 años de filosofía*, el filósofo argentino Julio Cabrera (2008) sostiene que los filósofos pueden pensarse en términos de dos categorías: los páticos y los apáticos. Los filósofos apáticos son aquellos que han asumido que la filosofía se juega en una intelectualidad que hace sus mejores esfuerzos por dejar afuera a las “emociones e impactos sentimentales” (p. 9). Sin embargo, este grupo mayoritario fue desafiado en la contemporaneidad por quienes lograron “problematizar la hegemonía de la razón intelectualista y la sistemática exclusión del componente emocional en la tarea de captación del mundo” (p. 9), ampliando sus herramientas de acceso a lo real, haciendo lugar para la sensibilidad y las diferentes turbaciones del ánimo. Estos filósofos —entre quienes el autor ubica “casi con certeza” (p. 14) a Aristóteles, Santo Tomás, Bacon, Descartes, Locke, Hume, Kant y Wittgenstein y, previendo mayor controversia, a Platón y San Agustín— también tra-

bajan con las pasiones o los sentimientos, pero solo en cuanto objetos de estudio, dado que descreen de su utilidad para la comprensión de la realidad y de la posibilidad de que puedan devenir un camino filosófico significativo.

Los filósofos páticos o cinematográficos (como Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard o Heidegger), por su parte, son —según Cabrera— los que creen que en el arte hay una vía exploratoria que se vincula estrechamente con el trabajo filosófico. Esta convicción compartida se expresa de maneras diversas en cada pensador: en el caso de Martin Heidegger, el pensar y el poetizar aparecen enlazados; en el de Walter Benjamin —a quien Cabrera no refiere—, el arte aporta una forma de experimentar con la escritura que desafía el modelo rígido de la demostración y de la deducción y permite explorar diferentes modos de decir y de mostrar.

Este reconocimiento del potencial reflexivo que late en el arte habilita a la filosofía a investigar no solo nuevos interrogantes, sino también —y especialmente— nuevas formas de operar, que cuestionan la hegemonía de la escritura, del lenguaje racional y de la palabra en el campo, y abren la posibilidad de pensar una filosofía que se despliegue en el trabajo con las imágenes, con los objetos, con los sonidos o con los cuerpos. En palabras de Cabrera (2008):

Se podría considerar a la Filosofía, entre otras cosas, como un género literario, como una forma de la escritura. Así, las ideas filosóficas han sido naturalmente, y sin mayor autorreflexión, expresadas literariamente. Pero, ¿quién dice que esto deba ser así? ¿Existe algún vínculo interno y necesario entre la escritura y la problematización filosófica del mundo? ¿Por qué las imágenes no introducirían problematizaciones filosóficas, tan contundentes, o más aún, que las vehiculizadas por la escritura? (p. 15).

A estas preguntas podemos sumar algunas más: ¿acaso las torsiones lingüísticas con las que la filosofía del siglo XX intenta renovar

la forma tradicional de conceptualizar no dan cuenta del límite de las palabras para dar cuenta de la experiencia?; ¿acaso el tratamiento heideggeriano de la angustia no palidece ante las escenas del protagonista frente al mar en *Aftersun* (2022)³?

La definición de *cine* que Cabrera (2008) toma de Jean-Claude Carrière puede servirnos para dar razón del modo en que entendemos en estas páginas la filosofía: “es una experiencia abierta, siempre redescubriéndose a sí misma, huyendo permanentemente de las reglas que tratan de aprisionarla en alguna [forma] canónica bien establecida” (p. 17). Es una definición que, lejos de delimitar un campo de estudios, cuestiona la cerrazón que la profesionalización de la filosofía le impuso a la actividad de reflexionar y al esfuerzo por dar cuenta de la experiencia de ser parte del mundo.

5.

El videoensayo es un artefacto en sí mismo liminar, un anfibio que explícitamente se ubica tanto en el circuito artístico como en el campo de la reflexión, que busca formar parte de debates teóricos a la vez que operar en la sensibilidad del espectador. Su caracterización es esquiva (nos ocuparemos brevemente de ella en el capítulo 7), y casi cualquier definición que vaya más allá de la explicitación del término (que lo coloca en la era audiovisual de la ensayística o en el giro ensayístico del audiovisual) se topa muy pronto con excepciones ineludibles.⁴

³ *Aftersun* es una película escrita y dirigida por Charlotte Wells y estrenada en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes de 2022. El film, que la autora describe como autobiográfico, explora la relación entre una niña de 11 años y su padre, aquejado por la depresión, a través de los recuerdos y los videos de unas vacaciones de verano en Turquía que atesora la hija en su adultez.

⁴ En Staroselsky (2024a) se ofrece un análisis del fenómeno del videoensayismo filosófico y se explora la transformación del campo que pone en marcha el giro audiovisual actual. Se ofrece asimismo un mapa de producciones audiovisuales filosóficas, agrupándolas según tres regiones de origen, a saber, las instituciones académicas, que comienzan a permitir la experimentación con el soporte audiovisual —y en cuyo marco

El trabajo con las obras, no obstante, ayuda a entender la potencia de este género.

En “El embrujo de *La mujer sin cabeza*”, publicado en 2019 en la revista de ensayos audiovisuales *Tecmerin*, Catherine Grant revisa algunos paralelismos entre las películas *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y *El carnaval de las almas* [Carnival of Souls] (Herk Harvey, 1962). El video, que dura algo más de cinco minutos, no comienza con un argumento sino con una cita colocada en letras blancas sobre fondo negro y una música algo inquietante. Allí leemos la definición de intertextualidad de Helen Grace: “sirve como término general para explicar el proceso por el cual los cineastas hacen uso de referencias, así como las complejidades de las cadenas de asociaciones que producen la energía y la fuerza de los trabajos más logrados”. El foco está en las relaciones que el cine trama hacia adentro de su propia tradición, pero no en cuanto guiño erudito, sino como fuente de una *energía* y de una *fuerza*, es decir, como aquello que logra generar las condiciones de posibilidad de una experiencia significativa. Más allá del tratamiento de los temas y de la historia de la que se trata, el cine trabaja sobre nuestro aparato perceptivo propiciando asociaciones de las que no siempre somos conscientes, pero que forman parte de la recepción. Es por ello que Grant lo nombra como un *embujo*.

Los umbrales con los que trabaja la autora son dos: el primero, explícitamente tematizado, separa a la vez que mantiene unidos el mundo de los vivos y el de los muertos. En ambas películas las protagonistas tienen un accidente automovilístico: en el caso de Mary, la protagonista del film de Harvey, el accidente produce su muerte. En

se inscribe el videoensayo de Grant que analizamos en este párrafo—, el circuito artístico, que aloja formas de reflexión híbridas, y el ensayismo audiovisual de circulación masiva en YouTube —en una de cuyas más importantes exponentes nos centraremos en el capítulo 7—, que desafía la cerrazón de las academias e inserta los desarrollos de la disciplina en el debate público.

el caso de Vero, de *La mujer sin cabeza*, el después del accidente no es tan claro: las modificaciones que se introducen en la trama tras este episodio podrían interpretarse como indicando una situación de “desconocimiento espectral”,⁵ como la que se despliega en *El carnaval de las almas*, en el que la muerte propia es en principio ignorada y reconocida solo en la distancia temporal, pero también podrían leerse como parte de una suerte de renacimiento o giro en la propia identidad que involucra un despertar ético. Sobre el final de las historias, ambas protagonistas cruzan —según la interpretación de Grant (2019)— el umbral entre los vivos y los muertos en un movimiento de huida, que en el caso de Vero pugna por deshacer esta conversión moral y volver a la comodidad de sus hábitos de clase, y en el caso de Mary se orienta a desoír el llamado del carnaval de las almas, que la reclama, y continuar negando su propia muerte.

El segundo umbral no es tanto un objeto de reflexión del ensayo como parte de su método. Se trata del umbral entre una película y la otra, que se vuelve poroso por las relaciones intertextuales y los palimpsestos que hilvanan a ambas obras entre sí y con otras. Su indagación descubre las huellas del film de Harvey en el de Martel, pero no se agota en ese trabajo de interpretación (que sigue a su vez la huella de lo dicho por la propia Martel, quien reconoció en una entrevista cierto “hermanazgo” entre las dos obras), sino que emprende una búsqueda audiovisual que *muestra* las relaciones visuales entre las películas. En un montaje que privilegia la superposición de escenas de ambas obras, la autora logra dar cuenta de planos similares, semejanzas formales, gestos reinterpretados y movimientos en espejo que hacen que los cuerpos de las protagonistas entren en diálogo y que el fantasma

⁵ Se trata de la lectura del film que propone Aviva Briefel y que Grant refiere en su videoensayo, que incluye a *Carnival of Souls* como parte del subgénero de terror “*spectral incognizance*” —que la autora misma propone— en el que la muerte es pasada por alto o vivida como un evento reconfortante (ver Briefel, 2009).

de Mary —cuya imagen aparece transparentada y rozando la de Vero— se haga presente en *La mujer sin cabeza*.

6.

Grant refiere, en el breve texto que acompaña la publicación del videoensayo, a Gerard Genette. En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), este autor analiza y clasifica diferentes relaciones entre textos. Nos lega así una herramienta que puede ayudarnos a pensar algunas de las maneras en que los textos filosóficos se enriquecen al incorporar fuentes artísticas, así como el arte se nutre también de la filosofía de formas complejas. Amparado en la idea de “transtextualidad”, Genette delimita cinco formas en que puede darse esta trascendencia textual y las explica —así lo enuncia— en orden de abstracción, explicitación y globalidad creciente.

La primera categoría, la más conocida y habitual, es la de intertextualidad, que el autor define de manera restrictiva como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989, p. 10). Las formas más comunes de intertexto son la cita explícita con comillas, el plagio —o formas experimentales de incorporación de texto ajeno sin comillas, que juegan con el plagio—, la paráfrasis o la alusión.

En apariencia sencilla y poco problemática, esta relación puede dar lugar a debates tan acalorados como extraños. Por un lado, en la peculiar economía de la investigación, el hecho de que un artículo sea citado por otros implica una ganancia, en tanto que el índice de citación se emplea como medida del impacto y la relevancia del *paper*. Por otro lado, esto no ocurre en todos los casos, y la popularidad —o el tipo particular de popularidad que dan las citas— puede volverse en contra. En torno al ensayo de Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1989), particularmente, varios autores han destacado —en general como algo negativo— su carácter de “ar-

chicitado”, incluso de “demasiado citado para casi cualquier cosa” o “demasiado famoso” (Badiou, 2009, p. 199).

Este caso es una buena oportunidad para hacernos algunas preguntas, que no son ajenas a las que Benjamin mismo arroja en su ensayo en torno al valor de culto y al valor de exhibición, ni tampoco están al margen de una reflexión sobre los bordes de la filosofía y sus afueras: ¿cómo podemos interpretar la manifiesta incomodidad de la recepción académica de Benjamin con el hecho de que el autor se haya vuelto “demasiado famoso” y el ensayo esté “archicitado”?; ¿cuántas son demasiadas citas?; ¿se trata de un problema de cantidad o de calidad?; ¿la reacción apunta solo a las “malas” lecturas, a interpretaciones que se entienden como “incorrectas”?; ¿en qué sentido lo son?; ¿es que la fama obtura, acaso, la potencia del ensayo?; ¿es mero recelo?; ¿la filosofía resulta en algún sentido incompatible con la popularidad?

De vuelta en Genette y su intento de taxonomizar las relaciones entre los textos, la segunda relación a relevar —menos explícita y más distante— es la de paratextualidad, esto es, la relación de un texto con toda una cantidad de textos que lo rodean y que modifican cómo lo leemos: títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al margen, a pie de página, epígrafes, ilustraciones, tapa y contratapa se cuentan entre estos textos que enmarcan y condicionan un escrito y los modos de su recepción. Leer un texto como una autobiografía o como un documental, por ejemplo, solo es posible si hay una indicación paratextual en el título, en el subtítulo o en la contratapa. Algunos autores juegan con estas instancias, engañando al lector. La novela *Basada en hechos reales*, de Delphine de Vigan, por ejemplo, lleva como título un paratexto que juega con el pacto de lectura que hacemos con el libro y cierra con una movida también paratextual que pone en duda la suposición inicial.

Algunos escritos usan los paratextos para indicar relaciones más complejas con otros escritos. Por ejemplo, el ensayo de 1995 “The

Work of Art in the Age of Digital Reproduction [La obra de arte en la época de su reproducción digital]”, de Douglas Davis, refiere en su título ni más ni menos que al archicitado texto de Benjamin, para indicar en ese paratexto una cierta relación con él.

En tercer lugar, Genette se refiere a una relación que en filosofía es bien conocida: la crítica, que piensa como parte de la metatextualidad, fenómeno que se da cuando un texto habla de otro o lo tiene como objeto de reflexión. El ensayo de Davis que mencionamos tiene una relación de este tipo con el texto de Benjamin, cuyas tesis problematiza. Sin embargo, las relaciones metatextuales pueden verse de muchas maneras y pueden darse incluso en el interior del propio texto: *Las meninas*, de Velázquez, es una pintura sobre la pintura; *En busca del tiempo perdido* es una novela que a su vez se refiere a la novela; “El ensayo como forma”, de Adorno (2003), es un ensayo sobre el ensayo; *The Fabelmans*, de Spielberg, es una película sobre el cine, y “The Essay Film: some thoughts of discontent” (Lee, 2013) es un videoensayo sobre el ensayismo audiovisual.

La categoría a la que el autor le dedica más espacio de reflexión es la de hipertextualidad, que se explica a partir de las instancias del hipotexto —el original— y el hipertexto —el que reproduce, imita, modifica o reinterpreta a aquel—. Por ejemplo, la *Odisea* de Homero funciona como un hipotexto del que derivan múltiples hipertextos —tanto en la literatura como en el cine—, dado que algo del original se reproduce en estos últimos, como el motivo del héroe que vuelve a la casa luego de superar numerosas dificultades. En el ámbito de la filosofía, el ensayo sobre la obra de arte de Benjamin puede pensarse ya como un hipotexto del que derivan otros, desde el escrito de Davis hasta videoensayos actuales como “Immersive Van Gogh: Why Art is in Crisis?” (2023), publicado en el canal de YouTube de Maia Wyman, *Broey Deschanel*, en el que los conceptos benjaminianos son desplegados para comprender un fenómeno cultural actual.

Las relaciones más claras de hipertextualidad, no obstante, son la parodia o la imitación, en las que aparece una relación crítica que, en lugar de ser explícitamente metatextual, toma aspectos del hipotexto y los reitera. Genette da el ejemplo de Proust, que elige la vía de la imitación voluntaria y metódica de los maestros (Victor Hugo, Balzac, Michelet, Flaubert, Baudelaire) para evitar que en su escritura esos estilos aparezcan emulados inconscientemente.

La última de las relaciones que menciona Genette (1989) es la de architextualidad. En este caso, la relación se da desde la estructura del texto, y específicamente en torno a la forma en que esa estructura remite a un género, y con él a sus otros exponentes. El *paper* científico, por ejemplo, en el que se presenta de un tiempo a esta parte la mayoría de la producción en el campo de la filosofía, es un género muy estructurado, que cuenta con un *abstract*, una sección introductoria, otras dos o tres secciones en las que se desarrollan los argumentos, una sección de conclusiones y un apartado de referencias bibliográficas. Formalmente, todos los *papers* son similares.

Estas operaciones aparecen combinadas, no en forma pura, en todas las actividades que involucran lenguaje. Escribimos dentro de la escritura, ya sea en filosofía, en literatura o en periodismo, y no hay manera de salir de ese universo: imitamos consciente o inconscientemente, parodiamos, criticamos, citamos, respetamos las reglas de un género o las rompemos.

7.

Ahora bien, una diferencia muy atendible entre la filosofía y la literatura es la conciencia de la escritura como actividad, de su importancia. En la escritura literaria hay incluso un espacio lúdico para experimentar, para imitar, para probar diversos estilos y formatos en el camino de desarrollar un estilo propio, de convertirse en escritor. La filosofía, en cambio —como sostiene Benjamin (2007a)—, olvida “que

todo conocimiento filosófico tiene su única expresión en el lenguaje, y no en las fórmulas ni en los números” (p. 172).

En efecto, la tradición filosófica está menos dispuesta a aceptar que su trabajo se hace con la materialidad de las palabras y tiende a comprender su ejercicio en términos de las *ideas*, por lo que no tematiza los modos de exposición, sino que parece irlos asumiendo epocalmente, como si se impusieran solos: diálogos, tratados, *papers*. Algunos coinciden en que una constante en ese periplo es la forma en que se va imponiendo un ideal: el del abandono de la escritura y sus enredos en pos de la transparencia expositiva que se presume como propia de la ciencia. En esta línea, Rorty (1978) ha sostenido —a la luz de lo dicho por Derrida— que la tradición kantiana —una tradición apática, según Cabrera (2008)—:

por mucho que escriba, no piensa que la filosofía deba ser “escrita”, como tampoco debe serlo la ciencia. Escribir es una necesidad desafortunada; lo que realmente se quiere es (...) demostrar, señalar, exhibir, hacer que el interlocutor se quede mirando al mundo (Rorty, 1978, p. 145).

Esta forma de comprender la escritura como un mero instrumento, como un medio que vehiculiza algo así como las ideas o incluso la verdad, es solidaria con la creencia de que la tarea de la filosofía consiste en la resolución de problemas teóricos. El “impulso kantiano”, dirá Rorty (1978), en este contexto, es justamente el impulso de “poner fin a la filosofía resolviendo todos sus problemas” (p. 145). “La escritura filosófica”, entonces, en cuanto “tipo de escritura que quisiera no ser un tipo de escritura sino una epifanía” (p. 156), “está dirigida a acabar con la escritura” (p. 145).

Frente a este desprecio por el lenguaje —que es también un desprecio de la dimensión sensible e incluso del cuerpo y el mundo en su materialidad—, intentaremos en lo que sigue dar cuenta de obras, autores y tendencias que, a través de la hibridación entre arte y pen-

samiento, ensayan diferentes formas de hacer, de decir y de mostrar, que abandonan la pretensión de resolver problemas y prefieren abrir preguntas y habilitar experiencias transformadoras, aunque para hacerlo tengan que lanzarse disparadas desde un cañón.

Estilo como lente, filosofía y visión

1.

En *Ensayo sobre el método filosófico* (1965), R. G. Collingwood considera como eminentemente filosófico el autoexamen sobre el método y sostiene que los períodos de crecimiento de la filosofía fueron impulsados por tratados metodológicos como el *Discurso del Método* de Descartes y la *Crítica de la Razón Pura* de Kant. En ese contexto introduce la inquietud sobre si la “literatura filosófica” debe tener alguna peculiaridad correspondiente al pensamiento que intenta expresar. Así, su disquisición acerca del método mantiene la distinción entre el pensamiento y el método filosóficos, por un lado, y el lenguaje en el que esto se expresa, por el otro, como dos planos relativamente separados. Pero, si así fuera, la consideración sobre el estilo en filosofía sería inconducente y, más aún, al extrapolar una categoría vinculada a la literatura y al arte, se trataría de una reflexión sospechosa de estetización o de banalización.

Sin embargo, pensar sobre el estilo, aun cuando nos enfrentamos a un concepto extremadamente polisémico y ambiguo, podría resultar una vía para explorar las fronteras porosas entre la filosofía y el arte e iluminar los vínculos no solo con la literatura —una relación bastante establecida—, sino especialmente con las artes visuales, un espacio común cada vez más poblado y tan interesante como problemático.

2.

Estilo, en su sentido más elemental, alude a la marca personal, a una impronta original y propia en la manera de escribir o de actuar, a un conjunto de características que distinguen una corriente artística, un autor, etc. En la entrada referida al término *estilo* del *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales* (2006, pp. 182-183) se encuentra un gran número y variedad de definiciones, entre ellas, un modo de calificar a una escritura estéticamente placentera, la expresividad de un autor, la unidad de forma y contenido, los rasgos de dicción, imágenes, sintaxis. Asimismo, el diccionario recoge la coincidencia entre autores como John Haynes (1989) y John Childs (1986) en cuanto a que en la consideración del estilo debe ponerse el acento en textos específicos, de modo que puedan percibirse las interacciones entre una matriz semántica, conformada por convenciones culturales y literarias, y la transformación de esa matriz en este texto dado. Aquí se circunscribe el concepto de estilo a los textos y a la escritura.

Por su parte, Theodor Adorno despliega las contradicciones inmanentes a la noción de estilo en *Teoría estética* (2004). Advierte que en el estilo y en sus campos de aplicación se ponen en evidencia rasgos sociales profundos, ya que en él se expresan momentos diferentes del proceso artístico. Así, el peso de lo consagrado y establecido encuentra en el estilo la expresión de la tradición y la autoridad artística: “Se llama estilo a las convenciones en el estado de su equilibrio (aún inestable) con el sujeto” (2004, p. 341). De ahí el rechazo del romanticismo al concepto de estilo y a la copia de estilos, así como el rasgo de modernidad radical de Schönberg al renunciar al estilo.

Está claro de manera irrevocable que lo vinculante de los estilos es un reflejo del carácter coactivo de la sociedad, que la humanidad intenta quitarse de encima de manera intermitente y con la amenaza constante de una recaída; el estilo obligatorio es inima-

ginable sin la estructura objetiva de una sociedad cerrada y, por tanto, represiva (Adorno, 2004, p. 342).

Pero, como contracara de la noción de estilo en cuanto imposición social, el estilo también es, en las obras individuales, “el conjunto de sus momentos lingüísticos: la obra que no se subsume a ningún estilo ha de tener su estilo” (Adorno, 2004, p. 342).

En el ensayo sobre la industria cultural, escrito con Max Horkheimer en la década de 1940, los autores vinculan la noción de estilo con la homogeneización del capitalismo y afirman que los productos de la industria cultural tienen el estilo de lo sin estilo. Pero, más aún, homologan el funcionamiento de la industria cultural con el esquematismo kantiano: “la tarea que el esquematismo kantiano esperaba aún de los sujetos, a saber, la de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales, le es quitada al sujeto por la industria” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 169). Como la estructura *a priori* de la razón en Kant, la tarea principal de la industria cultural es la de administrar el aparato perceptivo humano, esto es, proporcionar las condiciones de experiencia.

Algunas décadas después, Andy Warhol, uno de los iniciadores del *pop art*, tomó los objetos y el diseño de la cultura de consumo y los presentó bajo los cánones de la cultura elevada. Utilizó técnicas mecánicas y de la industria cultural e intentó así sustraerse al cliché del estilo, pero también mostrar que aun los productos de la cultura de masas tienen un estilo. Puede encontrarse en estos desplazamientos una reflexión artística en torno al concepto de estilo que resultó clave en la transición hacia el llamado arte contemporáneo. Su producción establece un contrapunto con Adorno ya desde el nombre de su lugar de trabajo, conocido como *The Factory*.

3.

Si tenemos en cuenta las férreas pautas formales que rigen la producción académica de textos filosóficos, podemos conjeturar que se

manifiesta también allí el aspecto coactivo del estilo que detectara Adorno, o al menos un indicio sobre una fuerte aspiración a lo impersonal, esto es, en cierto sentido, a lo carente de estilo. Pero si la obra que no se subsume a ningún estilo ha de tener estilo, esto se aplica también a la filosofía. Aun a los textos académicos.

Por otra parte, lo que las *Meditaciones Metafísicas* (1980) tengan para comunicar resulta inseparable del registro autobiográfico de su escritura, así como de sus numerosas imágenes y metáforas. Y si pensar equivale a poetizar, como afirma Heidegger (2010), o si la filosofía es una práctica de esclarecimiento del lenguaje, de acuerdo con Wittgenstein (1997), estas visiones son inseparables de las características singulares de una expresión filosófica. Esta, que ha privilegiado la escritura y la oralidad, al requerir la elección de las palabras, la construcción de una sintaxis, tiene inevitablemente un ritmo y una respiración propios y lleva la marca de su autor o autora, como también la marca de su época. Dicha marca es una impronta de estilo en su sentido más elemental; son huellas o indicios ligados en gran medida a lo involuntario o inconsciente, que remiten no al tema del que se trata sino a la personalidad o punto de vista de quien habla o escribe. Un rastro que en general la filosofía tiende a borrar. De ahí que, si el estilo como marca personal constituye una dimensión no del todo voluntaria, la reflexión de la filosofía sobre su propio estilo implicaría considerar un aspecto no especulativo, no conceptual sino sensorial y personal, en el corazón de su propia tarea.

Si no se puede escapar al estilo, tal vez deban examinarse nuevamente las pretensiones de que las ideas filosóficas son independientes del modo de exponerlas, es decir, de cualquier atisbo de estilo, y que en ese sentido la filosofía consista en una práctica libre de dimensiones emocionales o no puramente conceptuales.

Observa Giorgio Agamben en *El final del poema* (2016) que hay una “doble intensidad” en la lengua en la tensión entre lo semiótico y lo

semántico, o entre el sonido y el sentido, que se pone particularmente de manifiesto en la poesía. Concluye con la siguiente referencia a Wittgenstein:

Wittgenstein escribió alguna vez que “la filosofía debería realmente ser sólo poetizada” [*Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten*]. En tanto que se comporta como si sonido y sentido coincidieran en su discurso, la prosa filosófica corre el riesgo de caer en la banalidad; arriesga, en otras palabras, la ausencia de pensamiento. En cuanto a la poesía, por lo contrario, se podría decir que es amenazada por un exceso de tensión y pensamiento. O más bien, copiando a Wittgenstein, que la poesía debería sólo ser filosofizada (p. 258).

Todo lenguaje comunica y metacomunica. Lo filosófico no radica solo en lo que explícita y voluntariamente se pretende comunicar, sino que se juega particularmente en la tensión entre lo explícito y aquello que el texto pretende olvidar pero que aun así deja traslucir. En un breve apunte publicado en el tomo VI de sus *Obras*, Benjamin (2017) se refiere a esta tensión con la siguiente imagen:

Pensamiento y estilo. El estilo es la soga que debe saltar el pensamiento para entrar en el reino de lo escrito. El pensamiento debe reunir, debe acumular, todas las fuerzas. Pero el estilo debe ir a su encuentro y relajarse, tal como sucede con la cuerda volteada por los niños cuando alguno está a punto de saltar (pp. 282-283).

4.

El estilo, sea cual fuere la disciplina que tratemos, también puede caracterizarse en términos visuales, como instrumento óptico, como un modo de expresar y organizar una visión del mundo. Esta manera de entenderlo deriva de un enfoque mixto, que reúne el arte y la filosofía, ya que retoma la teoría kantiana del conocimiento tal como ha sido reinterpretada desde la estética de Marcel Proust, tanto la inma-

nente a su novela *En busca del tiempo perdido* como la que expone en sus ensayos y artículos.

Así, en “A propósito del estilo de Flaubert” (1971), Proust concentra consideraciones fundamentales sobre el estilo, el arte, el papel de la crítica y también una reelaboración de la filosofía kantiana. Contra las críticas a la literatura de Flaubert, Proust rescata en este ensayo el uso novedoso y personal de tiempos verbales (el pasado definido y el pasado indefinido), de algunos gerundios, pronombres y preposiciones. En este sentido, señala que su renovado uso del estilo indirecto modifica el aspecto de las cosas y los seres, del mismo modo que lo hace una lámpara que ha sido cambiada de lugar. Asimismo, afirma que el subjetivismo de Flaubert se expresa en las singularidades de una sintaxis deformante (1971), en la maestría de los saltos narrativos con los que sabe dar la sensación del tiempo.¹ Si, como afirma Gerard Genette (1989), no hay una sola concepción del estilo en Proust, aquí el estilo consiste en una visión singular del autor que se expresa gramaticalmente y que transforma la visión del lector. En este caso, de acuerdo con Milly (2014), el estilo se confunde con la literatura misma.

En el marco de esta concepción, el estilo de Flaubert transforma nuestra perspectiva, afirma Proust, como lo ha hecho Kant con sus categorías y las teorías sobre el conocimiento y sobre la realidad del mundo exterior. La comparación con Kant en este punto es fundamental y recurrente, ya que lo encontramos también en la novela. En efecto, de las cuatro oportunidades en las que se menciona a Kant en la *Recherche*, la referencia que se conecta con este artículo sobre Flaubert es aquella en la que describe a la duquesa de Guermantes. Allí, Proust, afín a su procedimiento narrativo de definir a los personajes por sus peculiaridades lingüísticas, liga la limitación del pensamiento

¹ Proust señala que si en Balzac esos saltos narrativos, esos cambios de tiempo, tienen un valor documental, Flaubert los aligera del parasitismo de las anécdotas y de las escorias de la historia, es el primero que “les pone música” (1971, p. 595).

de la duquesa con la pureza medieval de su manera de hablar, con su acento y la elección de las palabras. El estilo del lenguaje de madame de Guermantes es un signo de que su sensibilidad y su inteligencia son impermeables a las novedades, por completo diferente del de su sobrino Saint Loup, turbado “por las ideas de Kant y la nostalgia de Baudelaire” (Proust, 1991, p. 544). La mención a Kant alude en principio a la filosofía de la modernidad que, junto con Baudelaire (quien ha contribuido de manera decisiva a la caracterización de la modernidad), turba el espíritu e impide escribir en “el lenguaje exquisito de Enrique IV” (1991, p. 544). Más oblicuamente, la mención hace referencia a un paralelismo entre la función del lenguaje y la teoría kantiana del conocimiento. La filosofía kantiana advierte que nuestra relación con la realidad está mediada por esquemas *a priori*. Proust retoma y resignifica esta mediación al desplazar el esquematismo kantiano físico-matemático hacia un condicionamiento de la experiencia por parte de los diversos lenguajes y especialmente los lenguajes artísticos. El papel del arte en este sentido consiste en organizar la percepción, de modo que aplica a la obra de arte la metáfora óptica del cristal o lente que determina la visión. En este marco, encontramos, por ejemplo, la mención de las pinturas de Renoir (Proust, 1993, p. 623) y el impresionismo. Hay un modo Renoir que cuando se impone hace que se vean por la calle mujeres Renoir. El artista, como un oculista, crea una visión del mundo única. El artista es original en la medida que crea un lente nuevo, pero a la vez perecedero. El concepto de estilo liga aquí a la técnica y a un modo de visión.

La obra artística es un instrumento óptico que modifica la sensibilidad del público a partir de utilizar de modo inesperado sus propias herramientas expresivas, es decir, sus recursos técnicos. La tarea del crítico es explicitar esto que de manera inconsciente afecta la visión del público. Por lo tanto, Proust admite un ideal de originalidad artística (idea derivada de Kant y Schopenhauer) en tanto la obra propone

esquemas que van en contra de los modelos perceptivos establecidos y de los ordenamientos cristalizados. La originalidad consiste no en el tema, sino en una suerte de renovación de la sensibilidad, que no responde entonces a patrones fijos y universales como en Kant. De ahí que la obra original provoca el rechazo de los contemporáneos, ya que su público siempre está en el futuro y es la obra misma la que lo forma. Va imponiéndose lentamente una nueva forma de mirar. Proust (1992) proporciona en este punto un ejemplo tomado de la música: los cuartetos de Beethoven fueron rechazados por sus contemporáneos, pero educaron la sensibilidad de un público capaz de apreciarlos (p. 522).

Este papel del arte en Proust anticipa en cierta medida la perspectiva de Walter Benjamin, quien en textos como “Experiencia y pobreza” (2007) atribuye una historicidad fundamental a la experiencia. Asimismo, puede encontrarse afinidad con la idea benjaminiana de que la crisis de la experiencia, resultado de las transformaciones técnicas de las condiciones de vida y de la comunicación, concierne no solo a los estilos artísticos, sino a las posibilidades mismas de conformación de lo humano.

Arte y filosofía comparten su función de lentes que transforman la visión de las cosas. En cuanto lente, habría que admitir cierto paralelismo de la investigación filosófica con la búsqueda artística de nuevas formas de mirar, ya que también supone una exploración de nuevos lenguajes, nuevos medios expresivos que renueven los modelos, explicaciones y modos de ver establecidos.

5.

En octubre de 2004, en el marco de la llamada *nuit blanche* en el Palais de Tokyo de París se llevó a cabo *24 hs. Foucault*, exposición proliferante, festival filosófico y *happening* de Thomas Hirschhorn. La propuesta del artista consistió en conocer el interior de la mente del filósofo en conmemoración del vigésimo aniversario de su fallecimiento. Según lo reseña Christian Von Wissel:

una vez adentro de la mente de Foucault, nadie pudo negarse a quedar involucrado. La noche, llena de acción, lectura, pláticas, juegos y vodka tenía el formato de un happening interactivo y participativo, entrecruzado y multinivel, que invitó al público a tocar y cuestionar, a valorar o rechazar, y hasta a llevarse a su casa lo que le sirviera para establecer un vínculo más personal con el filósofo: en primer lugar, las fotocopias de la biblioteca temporal y, después de un largo proceso de autointerrogación sobre si era o no correcto apropiarse así de la filosofía, las playeras y ceniceros marca Fuck-o (2004).

Esta presentación osciló entre *happening* interactivo, obra “en proceso” y *performance* que incluía objetos y prácticas diversos, discusión de ideas y pornografía. Podría decirse, sin embargo, que su formato desconcertante y difuso no podía sino evocar algunas de las preguntas de Foucault, en especial las referidas a qué es una obra y cuáles son sus límites. También, al poner en cuestión varios órdenes de reglas —tanto las que rigen el acceso a las ideas de un filósofo, como las que determinan la conformación de un objeto de arte, o las del comportamiento en un museo y aun las de la moral— la exposición aludió a otro motivo foucaultiano, el del orden del discurso y al modo como se constituyen los discursos disciplinarios. Porque, finalmente y en línea con el pensamiento de Foucault: ¿qué es un autor?; ¿consiste en algo más que un principio productor de un conjunto de ideas o de textos?; ¿podría sostenerse, como se sigue de esta experiencia de arte contemporáneo, que las ideas expuestas en un texto pueden traducirse de manera discursiva o no discursiva, en determinados objetos, imágenes, prácticas o manifestaciones artísticas? Ciertamente, puede advertirse que el tratamiento del tema del poder en Foucault es, por ejemplo, traducible arquitectónicamente. De la misma manera, hay encuentros con el cine en múltiples niveles, en cuanto involucra operaciones de pensamiento afines con la filosofía. Así, afirma Dork

Zabunyan en *Foucault va al cine* (2012), que al pensamiento arqueológico que busca el acontecimiento minúsculo, el grano de la historia, Foucault le encuentra sinónimos cinematográficos, como en el caso de la película de Antonioni *Blow Up* (pp. 38-39). Esto se vincula asimismo con al menos uno de los modos en que Foucault entiende a la filosofía:² “Me parece que la filosofía hoy no existe más, no que haya desaparecido, sino que está diseminada en una gran cantidad de actividades diversas” (citado en Castro, 2004, p. 137). A su vez, plantea que:

Es filosofía el movimiento por medio del cual (no sin esfuerzos y obstáculos, sueños e ilusiones) uno se distancia de lo que está adquirido como verdadero y busca otras reglas de juego. Es filosofía el desplazamiento y la transformación de los cuadros de pensamiento, la modificación de los valores recibidos y todo el trabajo que se hace para pensar de otra manera, para hacer otra cosa, para devenir distinto de lo que se es (citado en Castro, 2004, p. 138).

² En la entrada referida al término *Filosofía* de *El vocabulario de Michel Foucault*, Edgardo Castro sostiene que Foucault considera a la filosofía o bien como actividad diseminada en otros dominios, luego de la crisis de las filosofías del sujeto y de la pretensión totalizadora de la filosofía, o bien como un diagnóstico del presente. Esta última caracterización es la que contiene su propio trabajo, al que denomina “ontología del presente” (2004, pp. 136-139).

El objeto de la filosofía: ¿conceptos, problemas, lenguajes, técnicas?

1.

En el año 2018, en una entrevista para la revista *Playboy* de Colombia, Lucrecia Martel dijo lo siguiente respecto del cine:

Hacerle creer al espectador que una película es el argumento es atontarlo. Ya ahí lo estás atontando. Es quitarle posibilidad expresiva a la imagen (...) Correrle del argumento te obliga a usar todo mejor, y muchas veces la industria, más allá de sus malas intenciones ideológicas, son vagos. Una industria de vagos (Playboy Colombia, 2018, min 10:14-10:43).

El fragmento es interesante para pensar la naturaleza del cine y su función, pero también para pensar la naturaleza y la función de la filosofía. Es posible extrapolar una parte de lo que sostiene la cineasta de manera bastante directa, adaptarlo y ver cómo funciona. La acepción doble de la palabra *argumento* (como trama y como argumentación) nos ayuda en esta tarea: “Hacerle creer al lector que la filosofía es el argumento es atontarlo”. Ahora bien, ¿qué es la filosofía si no es el argumento?; ¿a qué le quitamos posibilidad expresiva si nos limitamos a pensar en el argumento?; ¿acaso al lenguaje, a la palabra?; ¿será que en filosofía también es cierto que “correrle del argumento te obliga a usar todo mejor”? y ¿qué elementos conforman ese todo?; ¿habrá una similitud en torno a lo que Martel llama “vagancia”?

Quizás una diferencia atendible esté en las intenciones. En contraste con lo que sucede en la industria millonaria del cine, en nuestro caso esa “vagancia” nos afecta como académicos más allá de nuestras “buenas intenciones ideológicas”.

2.

En otra oportunidad, esta vez en el año 2023, Martel profundiza sobre la importancia de aprovechar la riqueza de las herramientas técnicas con las que cuenta el cine y dice: “una película no es lo que te cuenta sino las condiciones de percepción en las que te pone” (Fundación Andreani, 2023, min 1:03:43).

Como se exploró en el capítulo anterior, la relación de la filosofía con la percepción se nos presenta como menos directa. Una imagen benjaminiana puede ayudar a pensarla: en “Hacia el planetario”, el breve texto que cierra *Calle de mano única* (2014) da cuenta de un hito histórico en lo que respecta a la historia de los aparatos que configuran nuestra experiencia:

Nada diferencia tanto al hombre antiguo del moderno como su entrega a una experiencia cósmica que el último casi no conoce. La caída de esta experiencia se anuncia ya en el florecimiento de la astronomía a principios de la edad moderna. Ciertamente, a Kepler, Copérnico y Tycho Brahe no los movieron sólo impulsos científicos. Y sin embargo, poner el acento en la conexión óptica con el universo, algo a lo que muy pronto llevó la astronomía, implicaba un presagio de lo que debía venir. La relación de los antiguos con el cosmos se desarrollaba de manera distinta: en el éxtasis (p. 122).

Ahora bien, ¿puede hoy una filosofía obviar las mediaciones técnicas que educan nuestra percepción? ¿Puede el lenguaje saltar los aparatos y reestablecer la conexión extática con el cosmos que imagina Benjamin cuando piensa en el pasado? Puede intentarlo, solo para descubrir la imposibilidad de la operación. O puede detenerse a jugar

con esos aparatos ópticos (telescopios, microscopios, lentes, pantallas, filtros), integrarlos a los materiales de trabajo, experimentar con las distorsiones que generan. Implica pensarse —de nuevo la idea es de Benjamin— como un productor y no como un “intelectual” o un “hombre de espíritu”; como alguien que usa aparatos y no como quien maniobra entre abstracciones.

La analogía con el cine se vuelve más densa. La tradición filosófica puede pensarse como una cámara o como un conjunto de lentes: algunos prometen que la visión será por fin adecuada, que la imagen será por fin idéntica a la realidad (o por qué no *mejor* que la realidad, *más real* que la realidad), otros son más psicodélicos, intencionalmente distorsivos. Algunos autores intentan que sus lentes permanezcan siempre fuera de campo, mientras que otros buscan formas de incorporarlos al plano, problematizar su presencia.

3.

La escritura filosófica nunca se decidió por un género: se supo mover entre aforismos, diálogos, tratados, ensayos, manuales y, más recientemente, tesis, *papers* y trabajos monográficos. Algunos de estos géneros resultaron prevalentes en diferentes épocas o se asocian a autores específicos (como el diálogo), otros parecen haberse extinguido (como el tratado y algunas formas de aforismos) y algunos otros se fueron transformando, modificando y adaptando a diferentes tiempos (como los manuales y el ensayo).

El género, en el sentido literario del término, ha sido muchas veces desatendido a la hora de escribir la historia de la disciplina, centrada en los debates en torno a los diferentes temas o motivos que fueron adquiriendo relevancia en diferentes momentos o ámbitos. Sin embargo, y como planteamos respecto del estilo, lejos de ser una elección posterior al tema o un aspecto accesorio, en filosofía la forma de exposición resulta esencial, en tanto —así como una película no es su argumento— una obra filosófica no está definida solo por los

conceptos o problemas que aborda. La escritura filosófica no consiste ni ha consistido nunca en el acto de plasmar en palabras aquello que sucede fuera de las palabras (en el laboratorio, en el trabajo de campo, en el archivo, en algo así como la mente), sino que se desarrolla en el acto mismo de enlazar las palabras y las frases, de dar desarrollo a los argumentos, de elegir los términos.

4.

En “La estandarización de la escritura”, Marina Garcés Mascareñas (2013) reflexiona sobre la enseñanza de la filosofía y el rol particular de la escritura en el campo. Allí sostiene:

Hay ideas, descubrimientos, inventos y conocimientos que suceden en un laboratorio, en una computadora, en un quirófano, en un archivo o en una excavación y que se comunican por escrito a la comunidad de expertos correspondiente y, finalmente, a través de las publicaciones de divulgación, al conjunto de la sociedad. La filosofía no funciona así. (...) En filosofía, la escritura no es un medio para comunicar ideas o conocimientos, es la materia prima con la que los problemas y los conceptos se elaboran. La filosofía es un pensar que toma cuerpo en la escritura y la del filósofo es una voz que se rehace escribiendo (p. 31).

En ese camino de analizar y criticar las derivas de la escritura académica, Pablo Kreimer llega aún más lejos, y ya en 1998 —en “Publicar y castigar. El *paper* como problema y la dinámica de los campos científicos”— sostiene que en las ciencias que sí utilizan laboratorios, tejidos y microscopios, la escritura tampoco funciona como un medio para comunicar lo que sucede fuera de ella, fundamentalmente en la actualidad, cuando la publicación de *papers* se ha convertido en un fin en sí misma para los investigadores (o más bien en un medio para la subsistencia). Mientras que la creencia general es que “se ‘hace público’ aquello que se guardaba dentro de las paredes del laboratorio (...) por la relevancia que los hechos aludidos adquieren” (Kreimer, 1998,

p. 51), la realidad respecto del funcionamiento de la ciencia es muy distinta, tal y como demuestran los estudios de Bruno Latour o John Law y, en general, los aportes de la nueva sociología del conocimiento. En palabras de Kreimer (1998): “la redacción del artículo mismo es una parte del proceso mismo de investigación, y no una conclusión de ese proceso que está por afuera, algo así como el moño de un paquete de regalo” (p. 55).

Si pensamos nuevamente en la filosofía, en este campo la relación entre lo dicho y el modo de decirlo es tan estrecha que imaginar las ideas que Platón pone en boca de Sócrates en sus diálogos siendo presentadas con la estructura que demanda un *paper*, o pensar en una reescritura ensayística del *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein resultan ejercicios tan extraños como imaginar que un poema fuera una novela o que una pintura se convirtiera en una ópera.

5.

La analogía con el arte para pensar los modos de presentación de la filosofía se remonta a Walter Benjamin: en el “Prólogo epistemocrítico” que precede al libro sobre *El origen del Trauerspiel alemán* (2006), el autor plantea que el filósofo puede ser comprendido como una figura intermedia entre el investigador y el artista, en tanto “es propio de la escritura filosófica enfrentarse de nuevo, a cada viraje, con la cuestión de la exposición” (p. 223). En ese contexto, afirma también que “ha sido corriente colocar al filósofo demasiado cerca del investigador, a menudo en la que es su versión más limitada. Ninguno parecía ser lugar, en la tarea propia del filósofo, para atender a la exposición” (Benjamin, 2006, p. 228).¹

¹ El énfasis en el modo de exposición recorre, como señala Steiner (2002, p. 276), la obra de Benjamin acompañando sus transformaciones. En la década del 30, y especialmente en el marco del monumental e inacabado *Passagen-Werk*, esta inquietud se ligará al montaje y a la construcción, adquiriendo la forma de la conocida fórmula metodológica del filósofo alemán: “Nada que decir, sólo mostrar” (Benjamin, 2013, p. 739).

La historia de la filosofía, al hacer hincapié en presentarse como una “historia de las ideas”, o como el despliegue evolutivo de una postura a otra acerca de un tema (el conocimiento, la justicia, la belleza, muchas veces incluso con mayúscula), relegó la reflexión sobre la *actividad* que implica la producción de filosofía, e incluso la historización de las formas de producción de conocimiento en el campo.

Benjamin aborda este problema de manera bastante directa en “El autor como productor” (2009), de 1934, donde echa luz justamente sobre ese punto ciego del análisis del trabajo de los intelectuales, preguntándose qué lugar ocupan dentro del aparato productivo en que se insertan. El tema del escrito es la tensión entre la “tendencia” política de una obra y su “calidad” artística, que en los términos de Martel podría pensarse como la tensión entre las buenas o malas “intenciones” ideológicas y la presencia o no de la “vagancia” en torno a la experimentación con las herramientas disponibles.

Según Benjamin, debemos descentrar la atención de lo que el escritor dice —en la constelación de los temas, las opiniones, los debates, el contenido, acaso el argumento— y dirigirla al proceso real de producción de los textos, donde la frontera entre forma y contenido se diluye (Melamed, 2018; Melamed y Staroselsky, 2017). En este sentido, el autor rechaza la variable de la “tendencia” política como herramienta productiva para la crítica política literaria, y prefiere centrarse en la calidad de la obra. Benjamin (2009) expone: “Cuando la crítica materialista estudia una obra suele preguntar qué relación guarda dicha obra con las relaciones sociales de producción propias de su época” (p. 299). El reemplazo que propone es el siguiente:

Antes de preguntar qué relación guarda cierta obra *con* las relaciones de producción propias de su época, quiero preguntar cómo está *en* ellas. Esta pregunta se refiere de inmediato a la función de esa obra dentro de las relaciones de producción literaria de una

época. O, en otras palabras: se refiere inmediatamente a la *técnica* literaria de las obras (p. 300, las cursivas son nuestras).

Benjamin (2009) da el ejemplo de los intelectuales de izquierda de Alemania, quienes “han desarrollado una mentalidad revolucionaria sin estar en condiciones de repensar revolucionariamente su propio trabajo y su relación con los medios de producción, así como su técnica” (p. 303), y que en ese sentido experimentan “su solidaridad con el proletariado solamente en su mentalidad” y no en cuanto productores (2009, p. 303). Las intenciones revolucionarias están, pero la práctica es conservadora desde su misma organización.

Si bien la conferencia está orientada a pensar en obras literarias, es interesante imaginar con ella herramientas conceptuales —como la idea misma de *técnica*— para un análisis de la materialidad de las obras filosóficas. Más allá de su contenido, que puede versar sobre temas de la agenda progresista, un *paper* es también un engranaje material claro en una maquinaria que ya está en marcha y que implica formas de producción, de evaluación y de circulación del conocimiento que, lejos de criticar el *statu quo*, lo aceptan.

6.

Joseph Kosuth (1991) sostuvo algo similar respecto de la producción artística, a saber, que mientras alguien haga pinturas está aceptando mucho más sobre el arte de lo que puede cuestionar con el contenido de esas pinturas (p. 18). En consonancia con su propio consejo, este artista abandonó el territorio habitual del arte y exploró conceptos; así, entró sin permiso a la filosofía y produjo una obra que hibrida la reflexión teórica y el trabajo vinculado a textos de la tradición filosófica con el arte y la comunicación.

En “Art after Philosophy”, su programático escrito de 1969, Kosuth (1991) sostiene que “hemos de juzgar a los artistas en función de su modo y capacidad de cuestionar la naturaleza del arte” (p. 18).

En este sentido habría, para Kosuth, un antes y un después de la obra de Marcel Duchamp, en la medida en que este artista fue el primero en cuestionar el lenguaje del arte, el cual permanecía inalterado previo a su obra, mientras que después de esta —particularmente de sus *ready-mades*— hubo de cambiar para siempre de un modo que ningún artista podría ignorar. Aquello que hace a la obra de Duchamp tan relevante a los ojos de Kosuth (1991) es el hecho de que, antes de él, “el lenguaje del arte permanecía inalterado, pero estaba diciendo cosas nuevas” (p. 18), mientras que, después de él, el arte se centra en trabajar sobre su propio lenguaje, dándose lenguajes nuevos, tras descubrir que “era posible hablar otro lenguaje y aun así hacer algo que tuviera sentido” (p. 18).

En *Crónica de Berlín* [Berliner Chronik] (2017), Kosuth citó fragmentos de obras de Benjamin en las páginas del diario *Die Tageszeitung (taz)* durante siete días, e intervino también otras áreas de la comunicación (televisión, cine, teatro, arquitectura e internet) con pasajes de la obra del filósofo: en el canal de televisión B1 fueron vistas citas de Benjamin durante diez días; durante otros veinte días fue proyectado un tráiler (cuyo contenido hoy se desconoce) en nueve cines de Berlín. El artista situó en lugares públicos de la ciudad frases de Benjamin que permanecieron allí por nueve días. Una de las frases que elige Kosuth, de *El autor como productor*, se refiere justamente a la tensión entre la tendencia y la calidad de la obra:

Man kann erklären: ein Werk, das die richtige Tendenz aufweist, braucht keine weitere Qualität aufzuweisen. Man kann auch dekretieren: ein Werk, das die richtige Tendenz aufweist, muss notwendig jede sonstige Qualität aufweisen [se puede decretar, pudiendo declararse que una obra con la tendencia correcta no necesita de otra calidad. Y también puede decretarse que una obra con la tendencia correcta ha de tener necesariamente todas las restantes calidades] (Benjamin, 2009, p. 298).

7.

Benjamin comienza *Calle de mano única* (2014) con esta frase: “La construcción de la vida se encuentra de momento mucho más en poder de los hechos que de las convicciones” (p. 43). Es otra de las formas que encuentra para referir a la esterilidad de una intelectualidad que no entiende su propia encarnadura y que confía en que la definen sus opiniones, sus intenciones y sus declaraciones. En el mismo texto breve (titulado “Estación de servicio”) sostiene que se deben cultivar “los discretos formatos del volante, el folleto, el artículo de revista y el cartel publicitario, que se corresponden mejor con su influencia en las comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro” (p. 43). Lo sostiene en un libro, pero en uno que se aleja de las pretensiones universales y se presenta como una colección de fragmentos yuxtapuestos cuya temática resulta poco uniforme y cuyo argumento es simplemente tan imposible de reconstruir como el de un cuadro. La experiencia que ofrece el libro, de a ratos confusa, no nos ayuda didácticamente a comprender mejor el mundo, sino que nos enfrenta con lo extraño que nos rodea y nos constituye, con la convicción de que “el tipo peculiar de comprensión que proporciona la filosofía ya no necesita de la ficción de sistematicidad” (Rendueles, 2013, p. 170).

El cuestionamiento de la disociación entre la intelectualidad y la materia insiste en el libro. En otro esfuerzo por dejar de pensar al escritor como alguien que trabaja principalmente con ideas u opiniones, Benjamin relata la historia de la escritura en su materialidad, haciendo hincapié en la posición de las palabras y en la forma en que interactúan con nuestro cuerpo:

La escritura, que había encontrado asilo en el libro impreso, donde llevaba adelante una existencia autónoma, es sacada a la calle y sometida a las brutales heteronomías del caos económico. Esa es la severa escolarización de su nueva forma. Si hace siglos empezó paulatinamente a inclinarse, pasando de la inscripción vertical a

la oblicua letra a mano que reposa sobre atriles, para por último recostarse en la letra impresa, empieza ahora con la misma lentitud a levantarse otra vez del piso. Ya el periódico se lee más en vertical que en horizontal, mientras que el cine y la publicidad empujan la letra hacia la verticalidad dictatorial. Y antes de que un contemporáneo llegue a abrir un libro ha caído sobre sus ojos un torbellino tan denso de letras de moldes versátiles, coloridas y contendientes, que las chances de penetrar en la arcaica tranquilidad del libro han quedado disminuidas. Los enjambres de langostas escritas, que hoy ya les ensombrecen a los habitantes de las metrópolis el sol del supuesto espíritu, se harán más densos con cada año venidero (p. 66).

Los enjambres de langostas escritas se hicieron, en efecto, cada vez más densos, y vinieron acompañados de modificaciones que Benjamin no podía imaginar. ¿Nos enfrentamos hoy a palabras que se alzan verticales o que reposan horizontalmente?

8.

Miriam De Rosa y Wanda Strauven (2020) analizan en detalle la reorganización de nuestra experiencia en torno a la producción y recepción de textos, tan compleja como provisoria. Dado el carácter portátil de los dispositivos que utilizamos para informarnos, trabajar y entretenernos, no es fácil pensar los ejes axiales que organizan hoy nuestra lectura y nuestra escritura, como tampoco es fácil separar la lectura del visionado de imágenes en movimiento o la audición, dado que muchas veces estas actividades se solapan. Observan las autoras:

Colocado sobre la mesa, el teléfono inteligente es un ejemplo perfecto de «dispositivo móvil de pantalla», listo para coger y llevar (...) Cuando se coloca sobre la mesa, el teléfono inteligente introduce una nueva posición de la pantalla, que ya no es vertical, sino horizontal, es decir, paralela a la superficie de trabajo de la mesa. Sin embargo, al tratarse de una pantalla móvil, puede adoptar toda

una serie de inclinaciones diferentes, desde ligeramente inclinada hasta vertical. En la mano de su usuario, el smartphone tiende a permanecer en una posición predominantemente horizontal para actividades como enviar mensajes de texto, navegar por Internet, consultar publicaciones en redes sociales e incluso realizar llamadas telefónicas cuando se dispone de auriculares. Esta orientación horizontal, aunque ligeramente inclinada, de la pantalla implica una «actitud de mirar hacia abajo», que caracteriza a los adictos actuales a los teléfonos inteligentes (...) Independientemente de sus implicaciones asociales, lo que nos interesa aquí es que esta (nueva) postura de mirar hacia abajo se opone claramente al modo tradicional de visión frontal de la pantalla, ya sea el monitor de un ordenador, la pantalla de una película, la pared de una instalación de vídeo, un cuadro, etc. (pp. 233-234).

En ese trabajo se ocupan también de analizar el modo en que estas reorientaciones espaciales se presentan en diferentes obras de arte, atendiendo tanto a obras que involucran pantallas como a las que prescinden de ellas. Para hacerlo, piensan tanto en la instancia de producción (es decir, en la orientación axial de la superficie de trabajo en el momento creativo) como en la instancia de la recepción de la obra por parte del espectador o lector, haciendo hincapié en la materialidad de las obras, los gestos y los movimientos físicos.

En la escritura académica, a la que no se refieren pero que podemos pensar con su ayuda, se produce conjugando la orientación del teclado y la de la pantalla: el primero reposa en el escritorio, y sus teclas se activan ejerciendo una presión hacia abajo con los dedos; la segunda se alza verticalmente, configurando un segundo campo de trabajo entre el ojo y la aparición de las letras en el documento. Las manos y el teclado colaboran en la producción del texto, y la pantalla y el ojo revisan y editan lo que va apareciendo. ¿En qué afecta esta estructura dual al trabajo filosófico? ¿Escribiríamos en el mismo estilo si en lugar del teclado y la pantalla nos acompañaran el papel y la tinta?

Luciana Szeinfeld (2025) se hace preguntas en torno a la escucha, que van en la misma dirección de atender a la materialidad del trabajo con el lenguaje:

mientras escribo, escucho el rebote de mis dedos percutiendo de forma irregular contra las teclas y pienso en la sonoridad de la escritura: qué distinto suena el acto de escribir percutiendo sobre un teclado que trazando líneas sobre papel... ¿tendrán alguna incidencia esas diferentes sonoridades sobre lo que efectivamente llegamos a escribir? Quizás lo que escribimos responde al deseo de percutir un poco más sobre ese teclado o de rozar un poco menos ese papel (p. 40).

9.

El presente de la producción filosófica no es uniforme, y dos caminos se despliegan en tensión. Por un lado, y como menciona Garcés Mascareñas (2013),

la diversidad de géneros y de voces, de registros y de tipologías que concurren en el ámbito del conocimiento y lo componen, han sido reducidos a uno solo: el “paper”, como unidad de medida y vehículo de comunicación de la investigación en todas las áreas del saber (p. 30).

En efecto, la forma que se impone como hegemónica para filosofar es el artículo científico, fundamentalmente porque es valorado de manera positiva en las evaluaciones para acceder a cargos de docencia e investigación. Los problemas de esta estandarización ya han sido señalados: se trata de un formato que nace respondiendo a las necesidades de campos muy diferentes a las humanidades, como las ciencias naturales y exactas, que imponen una estructura que no siempre se conjuga bien con aquello que se quiere decir. Su estructura invita al contenido a plegarse a la tendencia hiperespecializadora en la producción de conocimiento, que inhabilita algunas reflexiones de corte

más general y somete a los textos estructurados mediante un problema no tan específico a un tipo de escrutinio microscópico para el que difícilmente estén preparados. A su vez, y como mencionamos, la tendencia en esta escritura meramente instrumental es a desatender el ejercicio mismo de la escritura y el desarrollo del estilo.

Ahora bien, la segunda tendencia es la contraria. Más allá de la preeminencia innegable del formato del *paper* académico en la actividad profesional de los filósofos, es posible observar una presencia creciente de ensayos filosóficos que ponen al alcance del lector no especialista reflexiones orientadas a los temas más variados. Entre los protagonistas de este fenómeno cabe citar a Byung-Chul Han, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman o Slavoj Žižek, pero también a una variedad de autores (Sara Ahmed, Laurent Berlant, Diego Sztulwark) que se inscriben en lo que se conoce como el “giro afectivo” [*affective turn*] (Solana, 2020; Lara y Enciso, 2013). Estos autores trabajan con una doble inscripción, en las academias y fuera de ellas, en tanto su obra logra romper la barrera de los lectores especialistas y es consumida por un público interesado en temas filosóficos, pero que no focaliza su actividad profesional en este campo. El género del ensayo (en el que nos centraremos en el capítulo 7) es el que habilita esta apertura: es en el que los autores se permiten exploraciones generales, momentos autobiográficos, comentarios acerca de obras de arte y hechos de la vida social y política, y es también el que le permite al público en general ingresar al muchas veces críptico e inaccesible mundo de la filosofía como saber específico que posee códigos propios.

Los formatos no académicos que cuentan con más tradición, a su vez, no se reducen al ensayo, sino que incluyen también la reseña periodística, la crítica, las columnas de opinión y los ya bien establecidos espacios de divulgación en radio y televisión. Se suman a estos espacios, en la actualidad, las producciones que nacen con el crecimiento de las plataformas digitales. Lejos de tratarse de instancias

de divulgación de la filosofía, las obras que aparecen en las nuevas plataformas pueden ser pensadas —no sin contradicciones ni matices— como esos nuevos formatos que, como mencionaba Benjamin, intentan conectar con las comunidades en las que se insertan. Resta evaluar, si acaso cabe, en qué medida lo logran.

¿Una filosofía *kitsch*? Espectáculo y estetización de las humanidades

1.

La expresión “filosofía *kitsch*” puede resultar contradictoria, porque reúne actitudes y prácticas —la filosofía y el *kitsch*— que parecen en principio contrapuestas. La posibilidad de establecer si en efecto hay una filosofía *kitsch* depende de que se precise el concepto de *kitsch*, y en función de ello se determine a qué versiones de la filosofía podría aplicarse.

La mutación de lo que se entiende por *kitsch* en apenas un siglo de historia ha sido considerable. Sus desplazamientos semánticos pueden advertirse en la distancia que va desde la caracterización llevada a cabo por su primer teórico, Hermann Broch, hasta sus connotaciones a comienzos del siglo veintiuno y en la actualidad. Tal vez uno de los ejemplos más opuestos al de Broch sea la manera como entiende el *kitsch* el artista argentino Federico Klemm. En general podría decirse que el *kitsch* ha sufrido una suerte de estetización, esto es, que paulatinamente ha perdido su carga crítica y política, así como la base metafísica de la que surge. Se ha desplazado también su campo de aplicación: de referirse en un principio a un fenómeno psicológico, social y a una suerte de distorsión del arte ligada a la estetización fascista, pasó a caracterizar ciertos fenómenos de la industria cultural y de la cultura de masas, para finalmente resultar

incluido como una actitud artística o un rasgo estilístico más dentro del arte. Pero, si en su recorrido el concepto ha sido vaciado de gran parte de su contenido, el fenómeno descrito inicialmente por él persiste por fuera de las fronteras del arte en diversos campos, y quizá, también en la filosofía.

2.

Si bien el término *kitsch* tiene un origen impreciso, es Broch quien en las primeras décadas del siglo veinte le da espesor semántico y estatus de categoría teórica. Sin duda es un concepto que desde su nacimiento habita en las fronteras, y de ahí su interés. Lo mismo puede afirmarse de la figura y el itinerario de Broch, quien fue, en efecto, un personaje de múltiples fronteras y errancias intelectuales y vitales. Condenado al exilio por el ascenso del nazismo, rescatado de un campo de concentración gracias a un petitorio firmado por intelectuales de la talla de James Joyce, dedicó gran parte de su obra a comprender, como él mismo lo describe en 1941, “el problema y el fenómeno de ese gigantesco maquiavelismo que se viene preparando intelectualmente desde hace unos cincuenta años y cuyas consecuencias apocalípticas vivimos hoy en la realidad” (2003, p. 83). Así, gran parte de su producción ensayística y literaria puede interpretarse como el intento de comprensión de la crisis del mundo europeo, que se hacía patente ya en su lugar de nacimiento, la Viena de entre siglos. Como ha sido largamente estudiado, Viena era una capital mundial artística e intelectual en la que las vanguardias en todas las disciplinas tenían como contexto los rasgos grotescos y frívolos de la vida social de la ciudad. Convivían en Viena Freud, Mahler, Wittgenstein, Schönberg, Klee, Schiele, Kokoschka y Kraus, entre otros. En *Karl Kraus satírico apocalíptico. Cultura y catástrofe en la Viena de los Habsburgo* (1990), Edward Timms describe la tensión entre el vacío y la artificiosidad de la vida de los vieneses y la profunda renovación artística, científica y filosófica que tenía lugar simultáneamente en la ciudad:

La ciudad que celebrara a Johann Strauss el joven respondía con fría incompreensión a las innovaciones más radicales de un Bruckner o un Schönberg. (...) Las composiciones de Bruckner eran ridiculizadas, las visiones arquitectónicas de Otto Wagner denunciadas como absurdas extravagancias. Llegaron a organizarse peticiones populares contra los cuadros de Klimt y el ayuntamiento intentó conseguir un interdicto contra el amenazadoramente modernista edificio de Adolf Loos en la Michaelerplatz. Freud se vio condenado al ostracismo por sus colegas y su discípulo, Otto Gross, fue llevado a prisión por su propio padre alegando conducta desviada. Los conciertos de Schönberg eran interrumpidos por un público escandalizado y las actividades que se desarrollaban en el estudio de Egon Schiele escandalizaron de tal forma a sus vecinos que fue detenido por inmoralidad. Los cuadros de Kokoschka también provocaron numerosas protestas. La primera exposición al público de su obra habría sido destruida por espectadores encolerizados de no haber llamado Kraus a la policía (1990, p. 22).

Estas tensiones entre las vanguardias en todos los campos y el entorno social conservador fueron en gran medida las que inspiraron en Broch la categoría de *kitsch*. Asimismo, en estas prácticas y procedimientos entrevió los fundamentos psicológicos y metafísicos del ascenso de los totalitarismos.

Sin duda, para Broch el *kitsch*, si bien se presenta como una categoría estética, es una posibilidad para cualquier disciplina o actividad y, sobre todo si se quiere comprender sus connotaciones negativas, resulta inseparable de la filosofía. Ello puede apreciarse en su ensayo sobre el *kitsch*, fechado en agosto de 1933, “Kitsch y arte de tendencia” (1970), al que le siguió la conferencia del invierno de 1950-1951, “Notas sobre el problema del Kitsch” (1970). Lo expuesto en el primer ensayo no puede dejar de relacionarse con sus novelas escritas entre 1928 y 1930 incluidas en la trilogía *Los sonámbulos* (1946). En

estos textos no aparece el término *kitsch*, pero sí el fenómeno social, psicológico y político alcanzado por él.

En “Kitsch y arte de tendencia” se caracteriza al *kitsch* como un sistema de imitación, en el que se subordina lo artístico a lo extraartístico. El *kitsch* se determina por el modo en que se produce la incorporación de elementos extraños en la esfera autónoma del arte. No resulta cuestionable para Broch (1970) el hecho de que los valores religiosos, políticos o históricos aparezcan en el arte, ya que, según su parecer, el arte no tiene temas propios y debe moverse siempre en “territorio extraño” (p. 8). Lo objetable es la manera como esos sistemas de valores son tratados artísticamente. En cuanto a los valores representados, el arte “los ha de mostrar en su cualidad de abiertos, en un desarrollo vivo, los ha de representar ‘como son realmente’ y no ‘cómo desea que sean’ o ‘cómo ellos desean ser’” (Broch, 1970, p. 9). De ahí que, si el arte incluye la contingencia, la variación, los matices y la incertidumbre de los valores que representa, el *kitsch*, por el contrario, los presenta con la certeza de lo fijo, lo cerrado. Hay en el *kitsch* una perspectiva reduccionista y autosuficiente que suele ser propia del arte político, religioso o de una escuela artística determinada, es decir, del arte de tendencia. En consecuencia, no habría temas o motivos *kitsch* sino modos de presentarlos o tratarlos. El *kitsch* sería en primer lugar, y antes que nada, un modo de proceder que distorsiona la apertura de la búsqueda artística en función de una meta establecida de antemano y a través de una técnica ya conocida —lo que Broch (1970) denomina en el segundo subtítulo del ensayo como “La técnica reaccionaria del efecto”—. En este apartado encontramos la caracterización más conocida del enfoque del autor: “la esencia del kitsch consiste en la substitución de la categoría ética con la categoría estética; impone al artista la obligación de realizar, no un ‘buen trabajo’ sino un trabajo ‘agradable’: lo que más importa es el efecto” (p. 9). El *kitsch*, en cuanto técnica de los efectos, consiste en emplear recursos ya ex-

plorados en busca de consecuencias previsibles; “utiliza vocablos prefabricados que con su poder se hacen rígidos hasta convertirse en *clichés*” (p. 10). De ahí la vocación conservadora del *kitsch*, que se refugia en lo ya probado y esperable.

Sin embargo, esta técnica repetitiva de búsqueda de efectos responde, para Broch (1970), a una dimensión a la vez existencial y política:

[el *kitsch*] también depende de la angustia de la muerte y si, de acuerdo con su vocación conservadora, éste intenta comunicar al hombre la seguridad del ser para salvarlo de la amenaza de la oscuridad, como sistema de imitación, el *kitsch* es únicamente reaccionario (p. 10).

Así, el *kitsch* resulta una huida ante la incertidumbre y el vacío hacia los valores de un pasado idealizado y estereotipado; es una fuga racional hacia lo irracional. Esa mirada nostálgica hacia el pasado en su copia de las convenciones que lo preceden, hace que el autor lo vincule con el Romanticismo.¹

Broch enfatiza asimismo la dimensión moral del procedimiento *kitsch* que florece en épocas —como la suya— en la que se produce una disolución de valores. El *kitsch* se ha de considerar el mal, dice, porque en su búsqueda de efectos —lo agradable en vez de lo bueno— da lugar a prácticas estetizantes. Así, denomina “esteta radical” (Broch, 1970, p. 13) al que usa procedimientos ya conocidos para lograr efectos conmovedores. Menciona como un ejemplo de la “elefantiasis del *kitsch*” (p. 13) el espectáculo ideado por Nerón con los cuerpos de los cristianos ardiendo para poder cantar la escena acompañado por su laúd. No podemos dejar de observar que la estetización radical de este

¹ Una discusión más pormenorizada de la relación entre *kitsch* y Romanticismo se desarrolla en el capítulo 4 del libro *Adiós al cuerpo. Marcel Proust y las estéticas y poéticas contemporáneas* (Melamed, 2022).

ejemplo se replica en la espectacularización del sufrimiento humano en lo que hoy no se denomina *kitsch* sino *información* y a veces *arte*.²

Las novelas de *Los sonámbulos* (1946) muestran ficcionalmente el vacío existencial, la incertidumbre y la crisis de valores, que para Broch constituyen una condición necesaria del ascenso del nazismo y, en ese sentido, anuncian los temas tratados en el ensayo sobre el *kitsch*. La trilogía contiene *1888 Pasenow o el romanticismo*, *1903 Esch o la anarquía* y *1918 Huguenau o el realismo*. La trama de las novelas reconstruye en tres momentos sucesivos la vida alemana desde finales del siglo diecinueve a principios del veinte: la situación de las familias de terratenientes y militares prusianos y sus rígidos códigos de comportamiento, las instituciones del matrimonio y el concubinato, la nobleza rural y la burguesía, los pequeños burgueses al borde de la proletarianización, los que aprovechan la desgracia ajena. En cada uno de los libros, a través de un personaje puede advertirse lo que Broch llama el “estilo” de la época, esto es, una unidad o espíritu de la época. Su visión de la historia puede ser leída en sus afinidades con la perspectiva hegeliana, sin embargo, el propio autor aclara que, si Hegel vio en la historia la senda para la liberación del espíritu, esta se convirtió en la senda para el autodesgarramiento de todos los valores (1946, p. 558). En efecto, el estilo de pensar de su época reside —para Broch— en la disgregación o socavamiento de toda centralidad. Los distintos campos de valores permanecen aislados entre sí, extraños

² El concepto de “espectacularización” ha sido trabajado por Guy Debord (2002) en *La sociedad del espectáculo* (1967). Allí, el autor se refiere al espectáculo como “el momento histórico que nos contiene” (p. 3) y lo define como la “tendencia a hacer ver por diferentes mediaciones especializadas el mundo que ya no es directamente aprehensible” (p. 4). Debord no parece tener en cuenta que el mundo no solo resulta inaccesible hoy sin mediaciones técnicas, sino que lo fue siempre, puesto que no posee un núcleo duro que las mediaciones oculten, sino que se configura a través de esas mediaciones, como han visto Benjamin y Proust. Para una discusión más detallada de este tema, ver Staroselsky (2023).

unos a otros: los negocios por los negocios; el arte por el arte; los valores militares, deportivos, técnicos, todos cerrados sobre sí mismos. El individuo, ante la fragmentación y descentramiento, absolutiza los valores que forman parte de su mundo individual, de su oficio o profesión. Podría afirmarse —aunque no lo sostenga explícitamente— que el *kitsch* como consecuencia de la fragmentación y la ausencia de sentidos últimos forma parte del estilo de su época.

La escritura de las novelas de esta trilogía tiene una progresión que va de la estructura narrativa más bien clásica de las dos primeras a la fragmentación e hibridez de la última. Acorde con esta idea de disgregación, en el último de los libros —*1918 Huguenau o el realismo*— Broch difumina la trama, disuelve la estructura narrativa, y acentúa una estructura de montajes, con la inserción de digresiones, poesías y ensayo filosófico. Aparecen en él la cuestión judía y un personaje central abominable, Huguenau, cínico, estafador, traidor, de modo que se anuncia claramente la gestación del nazismo. Broch percibe su época al borde del precipicio, en el que la palabra pierde su valor, y es también cuando el juego de la filosofía por la filosofía misma se convierte en un juego estetizado y *kitsch*:

yo intento filosofar... ¿pero dónde ha quedado la dignidad del conocimiento? ¿No se ha extinguido hace mucho, no ha decaído la filosofía misma a mera palabrería frente al derrumbe de su objeto? Este mundo sin esencia, este mundo sin paz, este mundo que puede hallar y mantener todavía su equilibrio solamente en la aumentada velocidad...; su furor se ha convertido en aparente actividad del hombre, para lanzarlo a la nada... ¡oh, hay una resignación más profunda que aquella de una época que ya no puede filosofar! ¡Hasta el filosofar se ha tornado juego estético, un juego que ya no se realiza; ha caído en la marcha en el vacío del mal, ocupación para burgueses que se aburren por la noche! (Broch, 1946, p. 556).

3.

Contemporáneo a Broch, en la obra de Benjamin pueden encontrarse algunas preocupaciones y perspectivas afines. Fugazmente aparece el término *kitsch* en los textos de este autor, en particular en “Onirokeitsch, glosa sobre el surrealismo” (1998), de 1925. Allí Benjamin vincula los sueños al *kitsch* de los objetos del mundo moderno y de la cultura de masas. Como sostiene Martin Jay (2009), Benjamin se interesó por el intento de Aragón de analizar no los sueños de los sujetos singulares, sino los de los objetos en la ciudad moderna (p. 377). Y en esa dirección, dicho breve texto benjaminiano vincula al *kitsch* de las mercancías con la manera como se da lo onírico en el capitalismo: en el lado banal de las cosas, en la opacidad de lo habitual. El *kitsch* refiere entonces, para Benjamin, a la suerte de abaratamiento del sueño que enmascara la reaparición en la sociedad industrializada de fuerzas míticas y de antiguos impulsos de la infancia.

Aunque no utiliza la expresión “*kitsch*”, también se pueden establecer vínculos con el texto “El autor como productor” (2009) en el que Benjamin —como se vio en el capítulo anterior— reflexiona en un sentido próximo a Broch sobre el arte de tendencia. Sostiene que el llamado arte de tendencia (o revolucionario) es políticamente justo si es literariamente justo, y ello implica que es revolucionario si su técnica literaria lo es. Coincide con Broch, entonces, al afirmar que lo relevante en el arte no es tanto la idea o el valor que se sostiene sino el procedimiento mediante el cual se lo sostiene. Broch afirma en “Notas sobre el problema del kitsch” que el artista, como el científico, tiene que someterse incondicionalmente a su objeto, y dedicarse a la exploración y la investigación. La verdad o la belleza son consecuencias adicionales de una obra lograda (1970, p. 25). Como para Broch, para Benjamin una obra es reaccionaria, más allá de los valores que sostenga, si su técnica es conservadora, esto es, si imita procedimientos ya conocidos para lograr los efectos (conmover con la belleza) buscados de antemano.

Otra afinidad se advierte en la referencia benjaminiana a la galvanización de la experiencia en “Experiencia y pobreza” (2007), un texto de 1933. Allí aparece la idea de la crisis de la experiencia que retomará en textos como “Sobre algunos temas en Baudelaire” (Benjamin, 2010), donde advierte que las condiciones mecanizadas de vida del capitalismo provocan una transformación radical en el aparato perceptivo humano y los esquemas espaciotemporales. Así, la estructura de la experiencia resulta atomizada por el doble aislamiento del pasado individual y de la tradición, por la fragmentación del tiempo en múltiples presentes, por la alerta constante a los estímulos exteriores. En “Experiencia y pobreza” (2007) diagnostica una pérdida de las certezas, de sentidos últimos; es decir, la crisis de la experiencia da lugar a búsquedas en el yoga, la astrología, la quiromancia, el espiritismo, cosmovisiones de otras culturas, todo lo cual no constituye una reanimación auténtica de la experiencia sino una forma de galvanización de lo que tuvo lugar, esto es, de revivirlo de manera artificial.

Pensemos al respecto en aquellas grandes pinturas de Ensor en las que las calles de las grandes ciudades aparecen llenas de monstruos: burgueses con disfraces de carnaval, máscaras desfiguradas por la harina, coronas de oropel sobre la frente. Estos cuadros tal vez no sean otra cosa que un reflejo del terrible y caótico renacimiento en el que tantos ponen sus esperanzas (Benjamin, 2007, p. 218).

También hay otra fuerte afinidad entre ambos autores en su preocupación por la estetización. Es bien conocido el final de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1989), donde Benjamin cita el “*Fiat ars – pereat mundus*” (hágase el arte – perezca el mundo) de Marinetti (p. 57). Un peligro de la posibilidad de reproducción técnica de las obras es la estetización fascista de la política, que lleva a que la humanidad contemple su propia destrucción como un espectáculo. Lo cual se complementa con el ejemplo de Nerón con el

que Broch cierra su ensayo de 1933 y que ilustra la elefantiasis *kitsch*. La estetización fascista, como el *kitsch*, consiste en la subordinación del valor ético al valor estético.

4.

A lo largo del siglo veinte numerosos autores del campo de la estética profundizaron en esta categoría de *kitsch*, aportando nuevos matices y desplazando sus campos de aplicación. El fundamento metafísico y la dimensión política y moral del *kitsch* se van difuminando paulatinamente. En 1965 Umberto Eco redefine el *kitsch* en el capítulo “Estructura del mal gusto” de *Apocalípticos e integrados* (1968). Sobre la base de la conceptualización de Broch, lo caracteriza como “comunicación que tiende a la provocación del efecto” (1968, p. 88) y afirma que “espontáneamente” este se identifica con la cultura de masas y la industria cultural, que se ven forzadas a vender efectos ya confeccionados a un público no familiarizado con las complejidades del arte. Eco establece así un contrapunto entre la vanguardia (el arte en su función de descubrimiento) y el *kitsch* (cultura de masas). La relación entre ambos es dialéctica: la vanguardia es una reacción al *kitsch* y este toma las obras de la vanguardia y las adapta al gran público. Concluye Eco (1968):

La situación antropológica de la cultura de masas se configura como una continua dialéctica entre propuestas innovadoras y adaptaciones homologadoras, las primeras continuamente traicionadas por las segundas: con la mayoría del público que disfruta de las segundas, creyendo estar disfrutando de las primeras (p. 92).

Abraham Moles publica en 1971 *El kitsch, el arte de la felicidad*, donde sostiene que el *kitsch* es un fenómeno social universal, un movimiento permanente en el interior del arte entre lo original y lo vulgar (1973, p. 29). Sin embargo, tiene su momento de prosperidad con

el acceso a la abundancia de la cultura burguesa. Es un fenómeno de la sociedad opulenta, donde hay un exceso de medios en relación con las necesidades. El *kitsch* incluye un estilo, una época y especialmente una actitud, por tal motivo es menos una cosa que la relación del hombre con las cosas, es un adjetivo más que un sustantivo, un modo estético de relación con el ambiente. El *kitsch* diluye la originalidad de la obra de arte, hace un arte a la medida del hombre, adapta lo inconmensurable del arte al ambiente humano, de tal manera que hay en el *kitsch* una receta de la felicidad. Es, concluye Moles, el arte de la felicidad (p. 32).

5.

Federico Klemm fue coleccionista, gestor cultural, mecenas y artista controvertido en el panorama cultural argentino de finales del siglo veinte. En el marco de una fusión entre vida y obra, su producción visual es afín a la impronta cultural de la época, inseparable de su contexto social y del carácter performático y de voluntaria autopresentación *kitsch*. Entre 1994 y 2002 condujo y fue productor de un programa televisivo por cable sobre historia del arte que llamó *El banquete telemático*. Allí presentaba ensayos audiovisuales en los que se ocupaba de temas como el amor, al arte o el arte conceptual, y de diversos personajes, desde Andy Warhol a Basquiat, o Eva Perón. Centrado en su figura y puestas en escena por igual extravagantes, este programa es valorado como uno de los aspectos más interesantes de su legado como un gesto de relocalización de la crítica de arte por fuera de los límites de la academia (Álvarez, 2021, p. 105).

En el capítulo “Cultura Kitsch” de *El banquete telemático*, Klemm expone, junto al crítico Charly Espartaco, una suerte de teoría y puesta en práctica del *kitsch* en varios niveles. Su modo de presentación es cuidadosamente artificial: viste un traje de piel de reptil y se rodea de una cantidad de obras propias o de artistas como Andy Warhol, a las que considera *kitsch*, según sus propios términos. Su exposición acer-

ca del *kitsch*, a la vez *kitsch* y *metakitsch*, se enmarca en la distinción entre el buen y el mal gusto. La identificación que realiza Klemm de lo *kitsch* con el mal gusto remite en cierta medida a Eco y a la línea de Gillo Dorfles en *Nuevos mitos, nuevos ritos* (1969, pp. 181 y ss.). Sin embargo, no refiere a ningún teórico sobre el *kitsch*, sino que retoma una suerte de sentido común sobre el tema. Sostiene la relatividad histórica de la distinción entre mal y buen gusto, y atribuye, no obstante, mayor potencial al mal gusto, al que le asigna más libertad creativa. Actualmente, afirma Klemm, el *kitsch* es una noción totalmente autorizada que tiene un impulso artístico ligado a la exacerbación de lo artificial y lo desmesurado. Según su coconductor Espartaco, el *kitsch* es una estética del riesgo, que se ha transformado en una posibilidad artística revolucionaria. La reivindicación a ultranza del *kitsch* devenido en sinónimo de arte puede resumirse en la siguiente afirmación de Klemm: “Cuando se dice que una obra roza el *kitsch* es como cuando se dice que roza la genialidad o la grandeza” (2018, 9:30).

Esta actitud de Klemm, que conjuga levedad y artificiosidad, podría interpretarse como una deriva del *kitsch* hacia el *camp*. Según Susan Sontag (2011), una de las primeras en detectar y describir el tema, el *camp* consiste en un tipo de sensibilidad que mira al mundo de un modo estético; es el apego por lo no natural, por el artificio y la exageración. José Amícola (2009) sostiene que para Sontag hay mucho de *camp* en el *pop art*, sobre todo asociado a la figura de Andy Warhol, y agrega:

En este sentido, podemos decir que el “camp”, al pasar de su ámbito de origen como término de una jerga cerrada hasta invadir otras esferas públicas, está mostrando en su vinculación con la figura de Andy Warhol un nexo indiscutible con las posvanguardias que van a caracterizar a la cultura de la segunda mitad del siglo XX. Las vanguardias de los años 20, en cambio, habían sido incapaces de adoptarlo, quizás justamente por el rechazo de estos

movimientos para vincularse con la idea de exceso, ya sea por su horror ante cualquier apasionamiento exagerado, por sumisión a la todavía reinante doctrina romántica o por la cercanía del camp al melodrama y a las culturas populares (pp. 286-287).

6.

La estetización del mundo, que diagnostican por ejemplo Lipovetsky y Serroy (2015), podría interpretarse como el triunfo del *kitsch* en el sentido de Broch, esto es, el triunfo del valor de la belleza por sobre cualquier otro. En ese marco el concepto de *kitsch* se desdibuja porque refiere a una suerte de sentido común o estado de las cosas generalizado. Si todo es *kitsch*, nada lo es. Sin embargo, el desplazamiento al *camp* podría pensarse a su vez como un giro irónico y crítico que exagera y subraya hasta la saturación la búsqueda obsesiva de belleza, para destacar su papel como imperativo económico (Lipovetsky y Serroy, 2015, p. 40). En ese sentido, Amícola critica la afirmación de Sontag de que el *camp* es apolítico. Para este autor, por el contrario, el *camp* se vincula no solo a las posvanguardias, sino también a “la sub-cultura homosexual neoyorkina” (Amícola, 2009, p. 283) y entraña una actitud rebelde en su extravagancia disonante.

7.

Podemos preguntarnos cuál es la relación del *kitsch* con la filosofía. Como el mismo Broch sostiene, es ineludible encontrar algunas gotas de *kitsch* en todo arte y presumimos que también en la filosofía. Más allá de eso, señalamos en los capítulos precedentes algunas características de posiciones y prácticas filosóficas que, a la luz de las conceptualizaciones sobre el *kitsch* que expusimos, podrían quedar comprendidas bajo esta categoría. En efecto, mencionamos la cerrazón que la profesionalización de la filosofía le impuso a la actividad de reflexionar. En ese sentido observamos cierto dogmatismo *kitsch* en el apego de algunas posiciones filosóficas a determinadas formas de

escritura y de argumentación como camino excluyente de problematización filosófica del mundo, así como también en su rechazo a considerar las imágenes y los lenguajes no verbales como caminos dignos de explorar filosóficamente. Se puede conjeturar que, así como en el arte es fundamental la exploración de sus propios recursos y técnicas, también la filosofía debería evitar cristalizarse en lenguajes y formas prefijadas. Autores como Rorty, Derrida, Foucault, Adorno o Benjamin, como vimos, han reflexionado e intentado producir rupturas en esta dirección.

Si el *kitsch* es resultado de la fragmentación de las actividades humanas en campos separados y que funcionan cada uno con independencia del otro, la espiral de reflexión de la filosofía sobre sí misma, el encorsetamiento de su producción en *papers* con una estructura prefijada y su publicación como un fin en sí mismo o como un medio para la subsistencia también parecen crear las condiciones para la proliferación del *kitsch* filosófico. Heidegger ha observado esta característica, que denomina el opacamiento de la interrogación radical que acontece en la filosofía, merced al despliegue de la técnica como dispositivo fundamental de la racionalidad moderna. En *Introducción a la metafísica* (1969) se refiere a la instrumentalización del mundo espiritual humano a partir de su planificación y parcelación en dominios separados, una idea que coincide con la expresada por Broch, como puede verse a continuación:

Esos dominios se convierten en campos de libre acción, la cual, dentro del significado que ella justamente alcanza, se pone criterios a sí misma (...) la poesía en virtud de la poesía; el arte en virtud del arte; la ciencia en virtud de la ciencia (Heidegger, 1969, p. 85).

Podría también pensarse que la producción de videoensayismo filosófico y la filosofía que tiene como soportes a YouTube u otras plataformas son síntomas en la filosofía de la estetización capitalista.

En este sentido, el recurso a las imágenes sería un modo de evadir la profundidad conceptual del lenguaje verbal y de soslayar las complejidades inherentes a la filosofía. Pero, en realidad, la exploración de la imagen supone otro tipo de complejidades. Lo paradójico es que, en un mundo como el contemporáneo construido predominantemente sobre la base de lo visual se desestime el espesor de las imágenes y no se enseñe a leerlas y producirlas del mismo modo que se enseña lectura y escritura. Posiblemente, el camino sea no el de evadir las imágenes, sino el de explorarlas en toda su complejidad y en sus posibilidades para la filosofía.

Kevin Lee, ensayista audiovisual que trabaja en ámbitos académicos y artísticos, sostuvo en una entrevista (Lee y DiGravio, 2020) que la promesa del videoensayo radica justamente en la forma en que se relaciona de manera crítica con el contenido que lo rodea, esto es, con el archivo, con la imagen, con los medios y con el propio objeto de investigación. Lee parte del hecho de que hay aparatos que estructuran nuestra experiencia del mundo, y de que hoy vivimos inmersos en datos audiovisuales. A partir de ese hecho innegable, y del que es imposible escapar —aunque no falten los intentos—, busca desde la práctica posibilidades de explorar el medio digital y nuestra relación con la información que consumimos cotidianamente. Según sus palabras, en las que se escucha el eco de la voz de Benjamin:

Cada momento en la historia tiene oportunidades y posibilidades específicas que tenemos que ser capaces de ver y de saber cómo relacionarnos con ellas y cómo aprovecharlas. Eso es algo sobre lo que quiero ayudar a mis estudiantes a pensar profundamente (Lee y DiGravio, 2020).

En este sentido, el mismo Lee (2013) se pregunta en uno de sus ensayos audiovisuales: “Si estamos sumergidos en palabras e imágenes, ¿no podremos de algún modo usarlas para mantenernos a flote?”.

Pureza o impureza del cine y la filosofía¹

1.

Arthur Danto establece, en *Después del fin del arte*, una analogía entre el arte y la filosofía modernos, en el sentido de que en ambos se opera un desplazamiento hacia la reflexión sobre el propio modo de representación del mundo: así como la filosofía cartesiana pone en el centro de sus preocupaciones las estructuras con que la mente piensa la realidad, en el arte se vuelven un tema central las propias condiciones de representación. En este marco cita el artículo de 1960 “Pintura modernista” del crítico Clement Greenberg, en el que se afirma que lo propio de la modernidad consiste en la utilización de los métodos específicos de una disciplina para autocriticarse, pero con el propósito de establecer con mayor firmeza su área de competencia (Danto, 1999, pp. 28-29). Puede desprenderse de esto, entonces, que la cuestión de la pureza de las disciplinas se vincula con la importancia que se asigna a los procedimientos productivos, a las técnicas específicas, por sobre lo que sería el “contenido”.

En el cine la discusión sobre su pureza o impureza se dio tempranamente entre los críticos, sobre todo por una transformación técnica-

¹ Algunas ideas de este capítulo fueron expuestas en 6.ª Jornada de Estudios Cinematográficos organizada por el Seminario de Estudios Cinematográficos (SEC) en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), Puebla, México, 7-11 de noviembre de 2023.

ca, como fue el surgimiento del cine sonoro. Estos debates anticiparon ciertas tendencias del arte y la cultura contemporáneos, en los que se constata la progresiva disolución de los límites entre disciplinas y la fusión de lenguajes, en gran medida generada por la progresiva inespecificidad de las técnicas. Podría decirse que en la segunda mitad del siglo veinte se advierte un efecto de impureza de disciplinas artísticas como la pintura, la música, la escultura o la danza. Así, la crítica Rosalind Krauss (1999) caracteriza esta época del arte como la de la condición “post-medio” (pp. 9-12). En ese sentido, para las reconfiguraciones que también se dan en el cine se utiliza la expresión “pos-cine” (Bernini y Dottorini, 2015, p. 241). Estas transformaciones y desplazamientos encierran el interrogante de hasta qué punto el cine se mantiene entre los modos hegemónicos de narración como lo fuera en gran parte del siglo veinte.

2.

Siguiendo a Platón, Alain Badiou afirma que la filosofía tiene una doble filiación: nace del poema y de las artes y también descende de la crítica racional y de la matemática (2004b, p. 31). Algo semejante puede decirse del cine, por un lado, hijo de la pintura, la literatura y el teatro y, por otro, producto de los desarrollos tecnocientíficos de los siglos diecinueve y veinte. Hay una impureza de origen en ambos campos que parece apuntar a un destino común de múltiples encuentros, como puede advertirse en el videoensayismo actual.

Desde su aparición, el cine —en cuanto dispositivo técnico para producir imágenes, junto con la fotografía y luego la televisión y las tecnologías digitales— configura un horizonte común de condiciones de experiencia. Podría hablarse de un espacio a la vez público y privado donde se conforman la imaginación, la sensibilidad y la vida afectiva, y en el que se ponen en juego procesos psicológicos que modelan y transforman las capacidades perceptivas.

Uno de los aspectos más interesantes de las interacciones entre las máquinas y el aparato psíquico, entre lo humano y lo mecánico, es el desarrollo de lo que Benjamin denomina *inconsciente óptico*. En efecto, el filósofo advirtió con una agudeza singular el entramado de producción técnica, condiciones de experiencia y procesos psicológicos. Se interrogó por la recepción social de la tecnología, así como por las consecuencias de la alienación sensorial sobre las condiciones de la experiencia y la consiguiente capacidad de acción política. Como dice Miriam Bratu Hansen (2019), Benjamin parece sugerir que la función histórica del cine consiste en establecer un balance entre los humanos y la tecnología (pp. 225 y ss.). Su condición de arte híbrido e impuro es seguramente lo que permite reconfigurar el mundo humano y humanizar la técnica. La filosofía, disciplina también híbrida e impura, puede trabajar en el espacio que ese balance le habilita.

3.

En las discusiones en torno a la impureza del cine pueden encontrarse pistas sobre cómo este se va desplazando hacia una cultura audiovisual más amplia, que sintetiza diversas tecnologías y que se proyecta también como un soporte posible de la filosofía.

Hay tres enfoques fundamentales sobre la cuestión de la impureza, que se corresponden con momentos distintos del problema: el primero, al que se refiere uno de los padres de la crítica cinematográfica, André Bazin, dedicado especialmente a los vínculos con el teatro y la novela en las primeras décadas del cine y a partir del surgimiento del cine sonoro; el segundo, hacia fines del siglo veinte, en el que la noción de impureza alude a los vínculos del cine con las otras artes, con los productos estandarizados de la llamada industria cultural y la cultura de masas y con la filosofía, tal como lo estudia Alain Badiou; el tercero, en el siglo veintiuno, que se pregunta fundamentalmente por las transformaciones en la recepción y producción operadas por la pandemia. Parece consolidarse otra fase del fenómeno que puede

caracterizarse como de “deslocalización” del cine por su adaptación e integración a otros formatos, por ejemplo, en su relación con los productos y prácticas ligadas a las plataformas de internet.

La defensa más acabada de la impureza del cine en el momento de la conformación de la teoría y crítica cinematográficas la encontramos en Bazin, en las páginas de distintas revistas sobre cine y en especial de los *Cahiers du Cinéma*, donde desarrolló un método propio que lo convirtió en uno de los críticos más influyentes de la historia del cine.

En relación con lo expuesto en capítulos anteriores, es interesante la posición de los *Cahiers du Cinéma* respecto de qué se considera arte comprometido o de “tendencia”, que resulta muy similar a lo que sostenía Benjamin en “El autor como productor” (2009) y que, por otra parte, apunta hacia cierta pureza del cine en cuanto a sus vínculos extraartísticos. Así lo describe Emmanuel Burdeau (1997), colaborador de la revista:

La revista siempre sostuvo que la estética y la moral en el cine son la misma cosa. Esto se puede ilustrar con lo que ocurría en los 60 con la oposición entre *Cahiers* y *Positif*. *Positif* defendía un cine comprometido, un cine que tenía que ver con la toma de posición sobre las cuestiones morales. Los críticos de *Cahiers* eran tildados de estetas, es decir, de individuos para los que el cine no tenía nada que ver con la coyuntura, con los asuntos del mundo. Hoy se ve claramente que era al revés, que hay que dar vuelta el problema: la única moral que los *Cahiers* defendían era la moral de la puesta en escena y que un film de esteta podía ser más comprometido, tener una ética más respetable que un film que trata abiertamente un tema político pero cuya puesta en escena no tiene nada que ver con ese tema, con ese compromiso (p. 36).

Como señala Dudley Andrew (1993), cuando los estudios sobre cine no eran considerados todavía en el ámbito académico, Bazin, por fuera del sistema universitario, trajo al cine los problemas, recursos y

descubrimientos de la filosofía, la historia del arte, la crítica literaria y la psicología. Su método, sin embargo, partía de la especificidad del hecho cinematográfico. Empezaba por apreciar de cerca una película, por examinar sus particularidades y, a partir de allí y sobre la base de ejemplos tomados de la obra misma y de otras similares, la ubicaba en un género determinado o proponía un género nuevo. De la singularidad del film llegaba a una teoría más general (Andrew, 1993). Conforme a su perspectiva existencialista, Bazin (1990a) afirmaba que “la existencia del cine precede a su esencia” (p. 124), de modo que, a pesar del título de su conocido texto *¿Qué es el cine?*, no trató de buscar una definición última o una esencia del cine. Podríamos decir que será una metodología de estética aplicada y no de una estética prescriptiva la que desde un sistema abstracto busque determinar lo que deba hacerse o lo que deba ser el cine. Uno de sus méritos fue el de haber planteado muchas de las preguntas que luego concentraron a los críticos y filósofos, en algunos casos hasta hoy, como es la que concierne a la impureza del cine.

4.

A mediados del siglo veinte, Bazin (1990a) escribió una enfática defensa de la multiplicación de las adaptaciones al cine, para confrontar con la crítica cinematográfica de su época, que estaba preocupada por proteger la pureza del séptimo arte, tanto en relación con los temas como en lo que concierne al lenguaje. El autor se declara a favor de un fenómeno que no solo se ocupa de restituir lo esencial de la letra y del espíritu de las obras literarias, sino que también logra alcanzar, con respecto a la obra adaptada, una fidelidad creativa. De este modo, se opone a la actitud que pretende proteger una supuesta pureza del cine.

En el artículo de 1958 titulado “A favor de un cine impuro” y subtítulo “Defensa de la adaptación” (Bazin, 1990a) se ocupa de la cuestión de la influencia recíproca de las artes y de la adaptación en

general. En su argumentación a favor de los vínculos con el teatro y la literatura, en la que da lugar a las tensiones y complejidades del tema, Bazin, a la vez que parece admitir conceptos centrales de la modernidad estética como son los de autonomía, progreso y pureza artística, se inclina, sin embargo, a favor de la impureza. Se basa para ello no en lo que el cine debería ser, sino en lo que de hecho es. Proporciona así una perspectiva que se abre a la que será la situación del arte (incluido el cine) de fin de siglo, caracterizado por la inespecificidad y la fusión de lenguajes, así como por el surgimiento de formatos y soportes audiovisuales híbridos que se ubican en una zona difusa y difícil de categorizar.

Ya Jean Paul Sartre se había inclinado en 1948 a favor de la impureza del arte en *¿Qué es la literatura?* (1950) con un sesgo fuertemente político:

el arte nunca ha estado de parte de los puristas (...) el purismo estético era sencillamente una brillante maniobra defensiva de los burgueses del siglo pasado que preferían que los denunciasen como filisteos a que se descubriera que eran unos explotadores (p. 56).

Por su parte, Bazin plantea la cuestión desde una perspectiva intraartística del siguiente modo: “el cine ¿es hoy incapaz de sobrevivir sin el apoyo de la literatura y el teatro? ¿está a punto de convertirse en un arte subordinado y dependiente de cualquier arte tradicional?” (1990a, p. 103). Sin embargo, la pregunta contiene —señala el propio autor— ciertos malentendidos. Por una parte, afirma que en todas las artes consagradas la pretendida pureza parece ser un punto de llegada y no de partida, ya que históricamente hubo, entre la escultura y la pintura o entre el teatro y la literatura, vínculos de imitación o adaptación tanto en las técnicas como en los temas. En este sentido se explica que la figura del plagio sea relativamente reciente, pues data del siglo dieciocho.

La argumentación de los que veían en el cine mudo un cine puro se basa, según Bazin, en que, contrariamente al camino que han realizado las otras artes desde la impureza hacia la pureza, el cine ha logrado desde su origen una cierta autonomía por la novedad de sus medios de expresión y la originalidad de sus temas. Por tal motivo, los defensores del cine puro han considerado la llegada del sonido como una decadencia respecto del cine mudo en sus primeros veinticinco o treinta años. Según los defensores de la pureza, la inclusión de la palabra en el cine logró subordinarlo al teatro y a la literatura. Si bien naturalmente Bazin no lo menciona en este artículo, Alfred Hitchcock —autor admirado por los críticos de los *Cahiers*— fue uno de los más célebres defensores de la idea de un cine puro, como puede leerse en sus conversaciones con Truffaut publicadas en el libro *El cine según Hitchcock* de 1966. En palabras de Hitchcock:

Las películas mudas son la forma más pura del cine. La única cosa que faltaba a las películas mudas era evidentemente el sonido que salía de la boca de la gente y los ruidos. Pero esta imperfección no justificaba el enorme cambio que el sonido trajo consigo. Quiero decir que al cine mudo le faltaba muy poca cosa, sólo el sonido natural. Por consiguiente, no se hubiera debido abandonar la técnica del cine puro como se hizo con el sonoro (...) En la mayoría de los films hay muy poco cine y yo llamo a esto habitualmente “fotografías de gente que habla” (...) Lo que se puede lamentar es que, con el advenimiento del cine sonoro, el cine se estancó bruscamente en una forma teatral. La movilidad de la cámara no cambia nada. Incluso si la cámara se pasea todo lo largo de una acera, es siempre teatro. El resultado es la pérdida del estilo cinematográfico y la pérdida también de toda fantasía (1974, pp. 51-52).

Según Bazin, esa pureza original del cine, considerada desde una perspectiva histórica, resulta engañosa. Señala que en la génesis del cine se encuentra la misma pretensión de realismo que en los inicios

de la pintura, en su deseo de duplicación del mundo concreto y también en la literatura del siglo dieciocho.² Asimismo, es innegable la influencia de la cultura popular: “los primeros cineastas han robado lo necesario del arte cuyo público querían conquistar, es decir, el circo, el teatro de feria y el *music hall*, que proporcionaron, en especial a los films burlescos, una técnica y unos intérpretes” (Bazin 1990a, p. 105). Por ejemplo —dice— a la literatura popular de la época se le debe *Fantomás* de Louis Feuillade (1913), una de las obras maestras de la pantalla.

Los vínculos con la literatura, por su parte, han resultado fluidos en ambas direcciones. La literatura también ha sufrido modificaciones por el cine, por ejemplo, en el recurso del montaje —que se hace presente también en la escritura filosófica en el siglo XX— o el trastocamiento de las genealogías. Según Bazin (1990a): “en realidad no sabemos si *Manhattan Transfer* o *La condición humana* hubieran sido muy distintos sin el cine, pero estamos seguros de que *Thomas Garner* y *Citizen Kane* no hubieran sido concebidas jamás sin James Joyce y Dos Passos” (p. 112). Bazin argumenta que, si bien el peligro de la adaptación es la vulgarización y homogeneización de las novelas de

² En este sentido es muy interesante la argumentación del crítico Eduardo Russo a favor del cine mudo por su dimensión pictórica, lo que sugiere también una cierta impureza de “origen”: “En cierto sentido, al cine mudo no le faltaba nada. (...) Es *a posteriori*, a partir del cine parlante, cuando decidimos llamar mudo al anterior. Pero los creadores trabajaban con la integridad de la materia que tenían a su disposición. Friedrich Wilhelm Murnau compuso su *Sinfonía del horror* —subtítulo de *Nosferatu* (1922)— con los elementos visuales de que disponía el cine entonces. Construyó, así, toda una estrategia de pavor para los ojos, heredada de la fantasmagoría y de la iconografía del más negro romanticismo. Pintores como Karl Blechen, Ernst Ferdinand Oehme, pero principalmente Caspar David Friedrich y su concepción trágica del paisaje se procesan en *Nosferatu* como no se vería otra vez en el cine. A falta de poder lograr la cualidad envolvente que el sonido aporta a la percepción de una película, y el terror rodeando acústicamente al espectador, Murnau centra su esfuerzo en el trabajo sobre la mirada, colocando puntos de perturbación que enrarecen las imágenes, las velan, las enmascaran y sugieren lo oculto en el juego de luces y sombras” (Russo, 1995, p. 45).

Stendhal o Gide en manos de los industriales del cine, que no las han leído, aun así, esto no afecta al original, y podría constituir una invitación a la lectura para quienes no conocen a Stendhal, lo que es finalmente una ganancia para la literatura. Por el contrario, la adaptación sería un posible factor de progreso en el cine en la medida en que los directores intenten no adaptar sino traducir al cine. La fidelidad a la obra literaria no consiste en una servidumbre a las leyes estéticas extrañas, sino en una búsqueda de las equivalencias cinematográficas. En ese sentido, sostiene que la técnica moderna permite una suerte de escritura cinematográfica. Por eso, en “La evolución del lenguaje cinematográfico” afirma que el cineasta ha llegado a igualarse con el novelista (Bazin, 1990b, p. 100).

El crítico propone la idea de que, de hecho, el modo de ser del cine es impuro, lo que equivale a decir que es abierto a otras artes: se trata de un lugar de síntesis y de articulaciones de los demás lenguajes y técnicas. Tal vez podría vislumbrarse en estas declaraciones de Bazin una herencia del ideal romántico de obra de arte total, de una obra que reúne a todas las artes. Sin embargo, Bazin advierte también que el cine puede ser impuro y vincularse con otras artes, justamente porque conserva su singularidad y la seguridad sobre sus propios medios. Es decir, a través de la impureza llegaría a una certeza de sí, a una forma de pureza. La perspectiva de cierta modernidad estética está implícita en el texto. Según esta perspectiva, la historia del arte evoluciona en el sentido de la autonomía y la especificidad y el concepto de arte puro se refiere a una realidad estética tan difícil de definir como de rechazar. En sus palabras:

Llegará el tiempo de un cine nuevamente independiente de la novela y del teatro. Pero quizá porque las novelas estarán directamente escritas en cine. Mientras espera que la dialéctica de la historia del arte le devuelva esta deseable e hipotética autonomía, el cine asimila el formidable capital de asuntos elaborados, ama-

sados a su alrededor por las artes ribereñas a lo largo de los siglos. Se las apropia porque las necesita y porque nosotros sentimos el deseo de reencontrarlas a través suyo (Bazin, 1990a, p. 127).

Bazin supo ver que, en la impureza —es decir, en el hecho de emerger en un territorio donde se entrecruzan el teatro, la literatura y la plástica, pero también la ciencia, la fantasía y las máquinas— encuentra el cine su mayor fortaleza. Lo que no pudo sospechar es que en su impureza el cine anunciaba el modo de ser del arte contemporáneo, esto es, que no solo el cine adoptaría otras formas de impureza, sino que todo el arte en general dejaría de “progresar” hacia la autonomía de las disciplinas.

5.

El cine es, al mismo tiempo, la posibilidad de una copia de la realidad y la dimensión totalmente artificial de esa copia. Lo cual equivale a decir que el cine es una paradoja, que gira en torno a la cuestión de las relaciones entre el “ser” y el “aparecer”. Es un arte ontológico. Y muchos críticos lo señalaron desde hace mucho tiempo, en particular, el gran crítico francés André Bazin, quien más tempranamente mostró que la cuestión del cine, el problema del cine, era en realidad el problema del “ser”. El problema de lo que es mostrado cuando se muestra, es la primera razón por la cual hay una cuestión —o un problema— del cine (Badiou, 2004a, p. 28).

Es imposible resumir lo que separa el primer planteo del problema del segundo a fines del siglo XX, es decir, lo que separa los textos de Bazin y de Badiou, a quien seleccionamos por su interesante reinterpretación del tema de la impureza. En efecto, resulta necesaria la ampliación de esta categoría, dado el contexto del enorme desarrollo del cine como arte y sobre todo como industria, de la consolidación de un campo de estudios del cine y de las teorías cinematográficas, y —particularmente en un marco de crecimiento abrumador de la in-

dustria cultural y de la producción audiovisual— de la estetización capitalista de todas las esferas de la vida.

Hay que señalar también que el cine se convirtió en un objeto privilegiado de reflexión al que pocos filósofos e intelectuales se sustrajeron. Se advirtió en él una capacidad de exponer, con sus recursos ficcionales, problemas para los que la retórica filosófica parece insuficiente.

En “El cine como experimentación filosófica” (2004a), Badiou se ocupa de la transformación mutua entre ambos campos, por lo que la noción de impureza es por una parte intraartística —como veremos—, pero también refiere a los vínculos con la filosofía.

Badiou admite que la impureza es inherente al cine, pues un film convoca y desplaza otras artes como el teatro, la música, la pintura o la novela. Según su perspectiva, el cine retiene algo de todas estas artes y ese algo es generalmente aquello que es más accesible, de modo que impulsa la popularización o la democratización de todas ellas, por eso tiene vocación universal. Es “pintura sin pintura, música sin música, novela sin psicología” (Badiou, 2004a, p. 33), pero es también un arte al borde del no arte. Es imposible, sostiene en “El cine como falso movimiento”, pensar el cine al margen de su conexión con las otras artes. Su condición de séptimo arte implica un vínculo particular con las otras seis; “opera sobre ellas, a partir de ellas, por medio de un movimiento que las sustrae a ellas mismas” (Badiou, 2005a, p. 21).

En el artículo “Sobre la situación actual del cine (1998)”, texto donde también recoge la noción de impureza del cine, que está referida —como vimos en Bazin— a su relación con otras artes, sostiene la necesidad de ampliar esa tesis de impureza según el siguiente principio: el cine es un lugar de indefinibilidad intrínseca entre arte y no arte (2005b, pp. 42-43). Puesto que todo film necesariamente arrastra pedazos absolutamente impuros —“imaginería ambiente, desechos de otras artes, convenciones, etc.” (Badiou, 2005b, pp. 42-

43)—, una película siempre contiene imágenes banales, material vulgar y estereotipos. De este modo, la actividad artística cinematográfica consiste en una depuración siempre inacabada de su carácter no artístico inmanente. La técnica godardiana del “sonido sucio” (frases inaudibles, superposiciones sonoras, ruidos parásitos, etc.), por ejemplo, es un intento de depuración formal de lo que ha invadido la producción, del enmarañamiento constante de la música o de los sonidos brutales (armas, explosiones, aviones y diálogos inconducentes). Otro ejemplo es el del director John Woo y su caligrafía ralentizada que estiliza la superabundancia de imágenes sobre catástrofes, los efectos especiales, etc. (2005b, pp. 43-44).

Estas operaciones artísticas de depuración, propias del arte cinematográfico, forman parte de su inteligibilidad. En consecuencia, para Badiou se puede enunciar el siguiente principio: “un film es contemporáneo, y por lo tanto destinado a todos, en la medida en que el material cuya depuración asegura es identificable como perteneciente al no arte de su tiempo” (2005b, pp. 45). Esto es lo que hace del cine un arte de masas, pues su referente no es la historia del arte —lo que supondría un espectador educado—, sino los imaginarios, convenciones y lugares comunes que las operaciones artísticas del cine depuran, pero que son, en palabras de Badiou, indicadores ideológicos de la época. La referencia al no arte parece aludir sobre todo a la industria cultural; de todos modos, amplía la noción de impureza respecto de la de Bazin a lo extraartístico.

Encontramos, entonces, un desplazamiento de la noción de impureza y también un cierto ideal de pureza en el procedimiento cinematográfico nunca acabado de depuración. Pero en la impureza del cine radica su fuerza: ese movimiento continuo que vincula las formas expresivas de otras artes —diversos espacios, cuerpos, sonidos— es el que tiene la posibilidad de hacer surgir un pensamiento propio. Por su impureza, el cine, aquel que es capaz de transgredir sus propias

normas y lugares comunes, establece un vínculo especial con el pensamiento. Su carácter de arte impuro tiene la potencia de dar la idea de la impureza de toda idea (Badiou, 2005a, p. 25).³

6.

En la situación actual, el arte y la cultura, y particularmente el diseño, se constituyen en motores del consumo y, por tanto, de la economía. La imagen cinematográfica debe coexistir con una variada profusión de imágenes, la mayor parte publicitarias. En este capitalismo denominado estético o transestético (Lipovetsky, 2015) el cambio en los diseños tiene mayor velocidad que las transformaciones técnicas, lo cual puede también advertirse en el cine. Así, reformular hoy la cuestión de la impureza requeriría considerar diversos factores, que aun desde un plano extraartístico contribuyen a una suerte de metamorfosis del cine contemporáneo. Entre ellos encontramos las diversas recontextualizaciones y desplazamientos del cine, en sus aspectos receptivos, y los vínculos con las nuevas modalidades de producción de contenidos audiovisuales. En cuanto a los desplazamientos, en las últimas décadas se advierte que el cine se ha movido físicamente en una dirección que podríamos llamar *del cine fuera del cine*; en efecto, y como una consecuencia más de la pandemia, su recepción se produce cada vez más en la esfera privada, en diversas plataformas, lo cual altera radicalmente las condiciones de apreciación implícitas en el dispositivo espectador-sala

³ Ese movimiento del cine descrito por Badiou, consistente en sintetizar materiales heterogéneos, guarda ciertas semejanzas con el modo de proceder de las artes contemporáneas. Por ejemplo, Nicolás Bourriaud (2007) utiliza el término posproducción, tomado del cine, la televisión y el video, para describir el modo de componer, no de crear, del artista contemporáneo. El arte de la posproducción, sostiene el autor, no trabaja con materias primas sino con materiales ya informados por otros, con objetos que circulan en el mercado cultural, contribuyendo así a eliminar las distinciones entre producción, consumo, original, *ready-made*, copia (Bourriaud, 2007, pp. 13-14).

de cine-película. Ya la recepción no se da en la sala oscura de los cines, sometida a las condiciones espaciotemporales de su proyección, sino que se configura en espacios y dispositivos privados, bajo condiciones gobernadas por el propio receptor.

Otro fenómeno de desplazamiento consiste en la entrada de las películas en el espacio de las artes plásticas, cuando pasan a formar parte de instalaciones o *performances*, o como un material que interactúa con otros en el espacio de un museo o de un teatro. Del mismo modo, fragmentos de películas, escenas desmembradas, suelen aparecer entremezcladas con imágenes de diversas procedencias en las plataformas de internet, en montajes vertiginosos como los *reels* de Instagram o los videos de TikTok.

Si Bazin y Badiou coincidían en señalar que el cine apunta en su impureza hacia una depuración de sus propios medios, una tendencia contemporánea es la creciente inespecificidad en el plano técnico. En parte, eso se vincula con el desplazamiento de la técnica analógica a la digital. En este sentido, autores como Emilio Bernini y Daniele Dottorini (2015) sostienen que nos encontramos en la antesala del poscine, por la transformación en las condiciones de recepción y por esa creciente pérdida de especificidad que se aprecia especialmente en el plano tecnológico:

Ya no podemos afirmar que vemos cine para observar el mundo tal como ha sido registrado, así como no podemos sostener que nos interesa la fidelidad físico-química de la imagen respecto del mundo: toda la presencia del mundo por sí mismo en la imagen, casi sin intervención humana, como teorizó André Bazin, ya no es cierta, ya no forma parte del registro físico. Ahora las alteraciones y recreaciones digitales conviven con ese registro, sin que el espectador se plantee dilucidar la construcción de la imagen, sino en todo caso entregarse sensorialmente a los efectos de las nuevas tecnologías de la simulación (el 3D) (p. 241).

El poscine se vincularía especialmente con la variación de las condiciones de visión de un film, puesto que las expectativas de recepción ya no parecen consistir en la espera de una imagen verdadera —“física”— del mundo. En ese sentido, afirman, el cine ya (casi) no filma, es decir, no registra el mundo frente a una cámara.

Por su parte, también en el plano de la producción se advierte la tendencia a no adaptar o depurar otros lenguajes, operaciones que describen Bazin y Badiou respectivamente. En cambio, el cine se adapta a un lenguaje heterogéneo, propio de las plataformas de internet más populares. Un ejemplo extremo está dado por la película reciente *Todo en todas partes al mismo tiempo* (2022) de Dan Kwan y Daniel Scheinert. Allí, la historia en principio banal de una inmigrante china, Evelyn, que lucha por mantener a flote a su familia y evitar la quiebra, da lugar a un torbellino de realidades múltiples. La película explota todas las posibilidades de una poética de universos paralelos: despliega un árbol aparentemente infinito de situaciones —el llamado *multiverso*— en virtud del cual la protagonista encarna de manera vertiginosa distintos roles y relaciones. Los directores reflexionaron sobre las influencias no cinematográficas de la película en los siguientes términos:

En más de un sentido, estamos algo preocupados por lo que Internet ha hecho con nuestro cerebro. Tenemos un conflicto con ese tema y queríamos explorar eso en el film. Es una libertad y un peso al mismo tiempo, ya que Internet nos hizo insensibles a las experiencias humanas normales. Nuestro cerebro no vino preparado para mirar *feeds* todo el tiempo. No evolucionamos para eso y es difícil decir qué cosas está generando en nuestra salud mental. En la película, Jobu y Joy crecieron con Internet, pero Evelyn no. Esa brecha generacional entre nosotros y nuestros padres es única. De alguna manera jugamos con eso en la película, una mezcla de reflexión y crítica sobre un tema que es realmente aterrador (citado por Brodersen, *Página/12*, 29/5/2022).

La operación artística de exploración consistió justamente en construir una película con la dislocación narrativa y temporal semejante a una cadena de *feeds*. Lo innovador de la película no sería tanto el vértigo de su retórica —que parece reconstruir la práctica de *scrolling*⁴ en Instagram (por lo que la narración debe detenerse para explicar al espectador su sentido)—, sino el hecho de que esta retórica vertiginosa esté en función de un tema que podría resumirse como las dificultades de una inmigrante para pagar los impuestos. No se advierte un procedimiento de traducción o distanciamiento, sino más bien lo que ya describía Bazin respecto del cine mudo, un robar lo necesario del arte cuyo público quería conquistar.

Estas incursiones fuera de su espacio específico, este adaptarse a las lógicas de otras formas de producir y consumir imágenes, sugieren que el cine en sus transformaciones más recientes cedería su papel de apropiador de las otras artes para convertirse en lo apropiado; de ser integrador de las diversas artes pasaría a ser integrado y a contribuir, y a menudo dar espesor, a otras manifestaciones.

Ante el panorama actual de interrelación entre disciplinas artísticas, que borra los límites entre lenguajes y da cada vez más lugar a las producciones y recepciones híbridas —incluso a “imágenes en movimiento híbridas” [*hybrid moving images*], como propuso llamarlas Jihoon Kim (2016, p. 3)—, debería recurrirse, como hizo Bazin, al principio de no basar el análisis en lo que el cine debiera ser sino en lo que en realidad es. Y si bien está el peligro cierto de que el cine se convierta en réplica de manifestaciones de otros medios, también está como contrapartida la advertencia de Bazin de que el cine, a diferencia de otras artes, para subsistir necesita un mínimo (y este mínimo es inmenso) de espectadores. “La única posible semejanza contemporánea habría que buscarla en la arquitectura, porque una casa

⁴ Acción de mover el dedo verticalmente por la pantalla para avanzar a lo largo de lo que muestre una plataforma o dispositivo.

solo tiene sentido si es habitable” (Bazin, 1990a, pp. 123-124). Esta analogía permite considerar al cine como una manifestación popular que, para ser habitada, debe buscar a sus espectadores donde sea. Asimismo, resulta necesario reconsiderar la pertinencia del interrogante “¿qué es el cine?”, al que una y otra vez se acercó Bazin, pero que no entrañaba —según sus palabras— la promesa de una respuesta, sino justamente el anuncio de la pregunta.

7.

Practices of Viewing (2021-2022) es una serie de doce videos breves realizados por el videoensayista Johannes Binotto, en los que se investigan distintas prácticas o estrategias ligadas a la visualización y manipulación de material fílmico. El autor conjuga consideraciones teóricas con formas de experimentar con el video y de documentar esa experimentación, lo cual produce una desnaturalización de los modos de ver a los que estamos acostumbrados. Estudia, por ejemplo, el modo en que, al mirar videos en nuestros dispositivos móviles, nos convertimos en operadores: mientras que en la sala de cine estábamos en un lugar fijo, a una distancia específica de la pantalla, y a merced de los ritmos del film, hoy hay una posproducción después de la posproducción a nuestro cargo. Binotto analiza esa recepción, a la vez que busca comprender la relación del hombre con determinados sistemas de aparatos y suma capas al descubrimiento del inconsciente óptico.

Y es que, como ya viera Benjamin en 1936, “las masas de participantes, ahora mucho más amplias, han dado lugar a una transformación del modo mismo de participar” (2015, p. 63). La empresa benjaminiana de análisis y reflexión sobre las modificaciones históricas de nuestra percepción es continuada, pero esta vez en un nuevo soporte que permite la manipulación de las imágenes de archivo e incorpora modos audiovisuales de reflexión.

En *Fast Forward [Practices of Viewing]* (2021-2022), Binotto indaga sobre las posibilidades que brinda la manipulación de la velocidad de reproducción. Contrasta las limitaciones del espectador de cine con las prácticas que permiten los controles remotos de los televisores o las opciones de ciertas plataformas para dominar la velocidad de reproducción, y plantea que acelerar las imágenes posibilita nuevas formas de percepción que revelan aspectos ocultos. En *Pause*, congela distintas películas analógicas y digitales y da cuenta de la dinámica que esa acción pone en juego en cada caso. En las proyecciones de celuloide, pausar resultaba peligroso, ya que la sobreexposición al calor de la luz podía incendiar la película. En las reproducciones digitales el peligro es cada vez menor: la imagen puede pixelarse o *glitchearse*, pero no se destruye, e incluso puede verse con total nitidez. Aun así, la acción de pausar sigue resultándonos significativa y guarda la memoria de aquella posibilidad de fuego. Haciendo hincapié en la inestabilidad y el carácter forzado del mantenimiento de la quietud, el autor afirma que “la pausa nunca es calma” (Binotto, 2021-2022). En el video dedicado al *Loop* —esto es, a la repetición cíclica de un fragmento de video—, Binotto presenta la historia del cine partiendo de las primeras pruebas con el formato, que no involucraban una secuencia de principio, desarrollo y final. “En el principio”, escribe Binotto en la pantalla, “no había principio sino repetición” (2021-2022). Vemos algunas de las formas primitivas en que las imágenes comienzan a moverse en círculos, sin las secuencias narrativas que hoy nos son familiares. En las primeras proyecciones cinematográficas los espectadores podían ingresar a la sala en cualquier momento, y simplemente se retiraban cuando volvía a aparecer lo primero que habían visto, como ocurre al día de hoy habitualmente en los microcines de los museos de arte. El fin de este fenómeno se da con películas como *Psycho* (1960), que, al involucrar un punto clave en la trama, recomendaba su visualización desde el principio. Binotto reflexiona sobre este hecho, que implicó, a

la vez, un avance para el cine como arte y la pérdida de este carácter más aleatorio de la experiencia del espectador, que se encontraba en cada caso con un film diferente. ¿Qué podría generar la recuperación de esta vivencia cíclica del *loop*, que se está generando en algunas plataformas como TikTok?; ¿qué permite ver el bucle que no es posible ver en una secuencia?; ¿cómo vemos esos comienzos una vez que ya vimos el final?; ¿qué detalles aparecen en la repetición?

En *Screenshot [Practices of Viewing]* (2021-2022), Binotto se centra en la práctica de realizar capturas de pantalla y en el archivo de imágenes al que esa práctica da lugar. Hoy es muy sencillo capturar la imagen que vemos en la pantalla de la computadora o en la de nuestro teléfono, mientras que hace algunos años no era siquiera posible: debíamos buscar imágenes fijas producidas durante la filmación (que nunca coincidían con lo que veíamos en la película porque no estaban sacadas desde el mismo ángulo exacto ni con la misma cámara) o hacer una foto de la pantalla del cine o de nuestra televisión (la cual incluía necesariamente la manifestación misma de la pantalla en la imagen, ya sea de sus bordes o de su textura). Al indagar en su propia carpeta de *screenshots*, el autor se pregunta qué historias cuenta esa secuencia de miles de imágenes a las que rara vez vuelve. Encuentra un retrato crudo de sus obsesiones, sus gustos y sus inquietudes, que no sabía que estaba siendo pintado. Una detrás de otra, en movimiento, ¿forman estas imágenes una película de su propio inconsciente?; ¿cómo interactúa esta memoria externa que se va sedimentando en nuestra computadora con lo que tradicionalmente entendemos como nuestra memoria?

Experiencia filosófica y modos de ver

1.

Pantallas e imágenes forman gran parte del hábitat humano. Un mundo visual en el que la relación con las imágenes nunca es sencilla a pesar de su aparente disponibilidad y el cada vez más simple acceso a su recepción y producción. Aunque la tecnología reduzca progresivamente la materialidad de las imágenes —como puede advertirse en las diferencias entre una pintura y una imagen digital—, su espesor semántico no se reduce. Por eso resulta llamativa la asimetría entre el papel social y político de las imágenes en la conformación de las subjetividades y un extendido analfabetismo visual que solo puede derivarse de una ilusión sobre la ingenuidad de las imágenes o de la confianza en una sabiduría espontánea para su decodificación. La imagen, cualquier imagen, es también un hecho de múltiples fronteras, entre lo visible y lo invisible, el ser y el aparecer, la memoria y el olvido, la realidad y el artificio. En el modo de abordar esos umbrales radica el elemento político, pero también filosófico, de las imágenes.

2.

En enero de 1972, la BBC emitió los cuatro episodios de la serie televisiva *Ways of seeing* [Modos de ver], de John Berger. La serie es, entre otras cosas, una respuesta a otra serie, *Civilisation* (Clark, 1969). Transmitida en la BBC en 1969, éxito total de audiencia, *Civilisation* consiste en una defensa de la civilización occidental a través de la presentación de algunas de sus obras maestras a cargo del historiador

del arte Kenneth Clark, cuyo primer episodio reflexiona acerca de los peligros que acechan a Occidente, y todavía hoy recoge en YouTube comentarios xenófobos.

El primer episodio de la serie de Berger, titulado “Camera and Painting”, de 30 minutos de duración, está inspirado en las ideas que Benjamin presenta en su ensayo sobre la obra de arte de 1936, aunque Berger no lo nombra ni lo cita. En el libro del mismo título basado en la serie, sobre el final del primer ensayo se coloca una nota, acompañada de la clásica foto de Benjamin con la mano en el mentón y la leyenda: “Muchas ideas del ensayo precedente han sido tomadas de otro, escrito hace más de cuarenta años por el crítico y filósofo alemán Walter Benjamin. Su ensayo se titulaba ‘La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica’” (Berger, 2016, p. 42).

En el comienzo del video, encontramos a Berger frente a *Venus y Marte*, de Botticelli, cortando el lienzo y retirando la imagen de Venus que luego vemos impresa junto a otras imágenes y algunos aparatos. La tesis, que se aborda en el análisis de pinturas europeas producidas entre 1400 y 1900, es que el proceso de ver pinturas, o de ver cualquier otra cosa, es menos espontáneo y natural de lo que tendemos a creer y, específicamente, que la invención de la cámara introdujo una modificación importante en lo que vemos y en nuestro modo de ver, y modificó también las imágenes producidas antes de su aparición.

En el minuto tres, con algunas secuencias de imágenes de *Man with a movie camera* (1928) de Dziga Vertov, Berger comienza a presentar la tesis de Benjamin: como el ojo, la pintura puede estar en un solo lugar, la cámara la reproduce y la hace disponible en muchos sitios al mismo tiempo. Vemos las imágenes en el contexto familiar de nuestra propia casa, entre otras imágenes que nosotros mismos yuxtaponemos. La imagen viaja, pero para hacerlo se convierte en información que puede ser usada para cualquier cosa y que puede ser modificada: achicada, agrandada, recortada, puesta en relaciones im-

pensadas. El significado de la pintura se vuelve manipulable, ambiguo, dependiente de los nuevos contextos en que se puede colocar la imagen reproducida.

En el minuto siete se introduce la objeción: las reproducciones distorsionan, y las pinturas originales siguen siendo las que visten las paredes de los museos, ante las que deberíamos sentir algo: su autenticidad, su unicidad. Pero, ¿en qué radica? En el catálogo de la National Gallery, desde donde nos habla Berger, lo que encontramos sobre los cuadros es información legal y unida a la historia de sus adquisiciones y su valor de mercado. Pero el misterio y la religiosidad que rodea a las piezas, usualmente ligados al valor monetario, son invocados en nombre de la cultura y la civilización. La tesis del video, que se formula como una pregunta, reza: ¿este falso misterio y esta falsa religiosidad que rodea a las piezas no será “de hecho el sustituto para lo que perdió la pintura cuando la cámara la hizo reproducible?” (Enlight Studies/ Berger, 2020, 10:28-10:37).

El libro de arte, dice Berger, aun cuando depende de las reproducciones para existir, muchas veces logra que aquello que la reproducción había hecho accesible se empiece a volver inaccesible en el largo e intrincado texto con el que se presentan las obras. Lo que se podría volver parte de nuestro lenguaje es celosamente guardado y preservado en la estrecha reserva del experto en arte (2020, 22:23-22:31). Citando un libro sobre el pintor holandés Frans Hals, Berger dice: “es como si el autor quisiera enmascarar las imágenes, como si le temiera a su franqueza y accesibilidad” (2020, 24:35-24:41), “es como si no quisiera que nosotros les diéramos sentido en nuestros propios términos” (25:13-25:19). Luego, agrega: “Esto es mistificación” (25:51-25:54).

En *Ways of seeing*, una fuente teórica (Benjamin) es el puntapié para la construcción de una forma alternativa de pensar nuestra relación con las imágenes en un medio hasta entonces dominado por

relatos mistificadores acerca de la civilización occidental, sus grandes hombres, sus grandes obras y el peligro acechante de la barbarie. La serie y el libro de Berger son —literalmente y como quería Benjamin— formas de introducir conceptos nuevos para pensar el arte diferenciados de los que usa Clark, por el hecho de que son completamente inutilizables para los fines del fascismo.

Modos de ver es también una invitación a entrenar —o desentrenar— el ojo, a jugar con la percepción y a apropiarse de esos objetos aparentemente ajenos que configuran el acervo cultural.

3.

Para Badiou (2004a) el vínculo entre filosofía y cine radica en que en ambos hay una relación con la ruptura y la contradicción. El cine es una situación filosófica porque se asienta en las rupturas entre realidades heterogéneas. Como ya se dijo, el cine bascula entre los valores plásticos y los valores musicales, entre el tiempo del montaje y la duración pura, entre las artes, entre arte y no arte. “Si la filosofía es realmente el invento de nuevas síntesis, síntesis dentro de la ruptura, el cine es muy importante, porque modifica las posibilidades de la síntesis” (Badiou, 2004a, p. 38). Por lo tanto, estas operaciones de síntesis dentro de la ruptura hacen que para Badiou tanto la filosofía como el cine sean distintas maneras del pensamiento de lo otro, es decir, distintas maneras de hacer existir lo otro.

¿Qué sabríamos de Irán sin Kiarostami? Lo mismo sucede con el cine asiático. Hong Kong, Taiwán, Japón ¿qué son para nosotros sino Ozu, Kurosawa, Mizoguchi, Wong Kar Wai y otros? (...) El cine nos presenta lo otro en el mundo, nos lo presenta en su vida íntima, en su relación con el espacio, en su relación con el mundo. El cine amplifica enormemente la posibilidad de pensar lo otro, de tal manera que si la filosofía es el pensamiento de lo otro, como dice Platón, entonces hay una relación entre la filosofía y el cine (Badiou, 2004a, p. 56).

4.

Puan (Alché y Naishtat, 2023) es una película sobre la filosofía como el lugar posible e imposible de las síntesis de numerosas contradicciones. Por una parte, reúne un relato bastante sencillo y con tono de comedia con un objeto de pensamiento filosófico y político. También concilia un carácter anticipatorio con una disciplina que en general reivindica su inactualidad.¹ Se cristaliza así en la película una tensión, que es inmanente a la misma filosofía, entre lo actual y lo inactual, que no es otra cosa que el salto irresoluble entre la teoría y la vida. En esta oscilación la ficción da lugar también a una relectura de qué se entiende por filosofía, propone un modo de entenderla, al tiempo que visibiliza la cuestión de hasta qué punto su ejercicio es posible en tiempos adversos. Una primera síntesis es la contundencia de la pregunta “¿Qué hacer?”, que formula una representante del centro de estudiantes que interrumpe la clase en la que Marcelo, protagonista de la película, explicaba el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, de Rousseau. “¿Qué hacer” es la pregunta de Lenin que retoma la estudiante para incitar a tomar las calles luego de describir una universidad sin presupuesto y un país en llamas. Y “¿Qué hacer?” es la pregunta que se mantiene en el trasfondo de toda la narración.

La película muestra a la filosofía en su dimensión encarnada. *Puan* refiere al nombre de una calle de la ciudad de Buenos Aires donde se ubica la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y es el modo como habitualmente (por metonimia) se denomina a esa institución. El conflicto por la sucesión en un cargo, que es el punto de partida de la

¹ Los vínculos de la filosofía con las coyunturas políticas y sociales son al menos problemáticos, ya que se trata de una disciplina cuya tradición, en muchos casos, pretende trascender los hechos. La filosofía resiste al vínculo directo con la “actualidad” o lo coyuntural o bien para enfocar sus primeras causas y principios, por ejemplo, según la herencia aristotélica, o bien, de acuerdo con la concepción hegeliana, porque la filosofía aparece una vez que los acontecimientos se consumaron.

trama, se nos propone como un tránsito por espacios habitados cada uno con una densidad propia: las aulas, los pasillos, el patio de Puan, los bares, las casas, las bibliotecas, las calles de Buenos Aires, las más céntricas y la de un barrio carenciado, el aula de la escuela de adultos donde enseña el protagonista, entre otros. Encontramos así lo que podríamos llamar una dimensión arquitectónica de la filosofía y la visión espacial de la tarea de los/as filósofos/as en Buenos Aires, de modo que, tal vez, lo más potente de la narración —y su caudal más profundamente político— sea justamente la función narrativa del espacio. Podríamos hablar entonces de una retórica del espacio, en la que la distribución y organización de los objetos y de los personajes componen “un cuadro de situación, postulan un ‘aquí y ahora’ con todas sus implicancias laterales” (Faretta, 2005, p. 149), lo que el teórico argentino Angel Faretta (2005) llama una *diégesis*: “un determinado marco o acotamiento a partir del cual se despliega la ficción” (p. 149).

De esta manera, la disposición escenográfica y la iconografía del film entrelazan los espacios para así dar cuenta de las tensiones y conflictos latentes en el relato. Los diversos espacios guardan entre sí relaciones de continuidad u oposición: el aula de la Facultad donde dicta la clase Marcelo mantiene cierta tensión con la de la escuela para adultos del barrio (en la que, según disposición de las autoridades, resulta necesario tener un policía en la puerta), y con el aula de la Facultad, donde Rafael —el antagonista de Marcelo, recién llegado de Europa— dicta una conferencia (vacío-lleno, acogedor-hostil). El departamento atiborrado y minúsculo donde viven Marcelo y su familia muestra un contrapunto “decorativo” con la casa en ruinas que le muestra una agente inmobiliaria como lo único al alcance de su presupuesto, y también con la mansión de la anciana a la que le dicta clases particulares. El orden del escritorio y de la biblioteca del mentor de Marcelo recientemente fallecido contrasta con el caos de cajas y papeles que, a modo de escritorio y biblioteca, se pueden ver en su propia casa.

Asimismo, todos estos elementos de la diégesis cinematográfica despliegan a su vez su propio fuera de campo. Es decir, elementos que no están en pantalla pero que, aun fuera del campo visual, son indispensables para la narración. Una paloma en el aula de la facultad, los carteles en los pasillos que recuerdan a los desaparecidos de la última dictadura cívico militar, el sonido de gritos, cánticos, tambores de una manifestación que llegan desde la calle cuando Marcelo está en un bar o el policía en la puerta del aula habilitan un fuera de campo específico, que contribuye a narrar las condiciones del mundo en el cual se da el conflicto por la sucesión en la cátedra de Filosofía Política.

Este modo de organizar la visualidad del film es, como decíamos, lo decididamente político de la película. Jacques Rancière (2011) está entre los autores que sostienen esta idea de que el elemento político del arte consiste en una reorganización de lo sensible.

Un régimen de identificación de un arte es un sistema de relaciones entre prácticas, de formas de visibilidad de esas prácticas, y de modos de inteligibilidad. Por lo tanto es una cierta forma de intervenir en el reparto de lo sensible que define al mundo que habitamos: la manera en que éste se nos hace visible y en que eso visible se deja decir, y las capacidades e incapacidades que así se manifiestan (p. 20).

Rancière, por supuesto, retoma una tradición que se remonta a Proust, autor que —como vimos en el capítulo 1— explicita el papel del arte como instrumento óptico que afecta el modo como se percibe el mundo. Y, en efecto, el cine establece regímenes de visibilidad y en el caso que estamos analizando especialmente de no visibilidad, por el papel central que juega el recurso del fuera de campo. Porque, ¿dónde ocurren todos los elementos de la película que están fuera del campo visual? Como dice Faretta (2005), la continuidad de lo mostrado en la película con situaciones que se extienden más allá del marco

de representación logra que la acción y el relato continúen en la mente del espectador (p. 23).²

Encontramos entonces el diálogo que la película establece con la dimensión inconsciente e involuntaria del espectador. Como se señaló en anteriores capítulos, Benjamin advirtió el alcance político de este fenómeno, que comunica a la técnica (fotografía y cine) con la psicología y que denominó *inconsciente óptico*. En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1989) sostiene que el cine ha enriquecido nuestro mundo perceptivo de un modo análogo a *Psicopatología de la vida cotidiana* de Freud, ya que ambos han notado cosas que antes pasaban desapercibidas y las han hecho analizables. Es decir, tanto en el mundo óptico como en el mundo anímico cine y psicología han ampliado nuestra percepción (p. 46). Y agrega:

Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme. Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario (Benjamin, 1989, p. 47).

² Griffith, uno de los fundadores del cine, introdujo en el lenguaje cinematográfico el primer plano, el *flashback*, el montaje y, sobre todo, el fuera de campo. Este último, especialmente interesante, extiende la narración cinematográfica a elementos que se encuentran fuera del rectángulo de la pantalla. Según Faretta (2005), el fuera de campo implica el desglose de la acción, al tiempo que secciona el ilusionismo espaciotemporal de la representación liberal burguesa y liga lo visto y actuado con otra posible dimensión. Así se logra que la acción y el relato continúen en la mente del espectador, liberándolo de su pasividad. Griffith, dice Faretta, no se limita a crear el cine, sino que también crea al espectador de cine. Para ampliar, ver capítulo 7 de Melamed (2022).

Benjamin señala que con el retardador y el amplificador la cámara puede hacer perceptible en lugar del espacio elaborado conscientemente uno elaborado inconscientemente. Accedemos a este inconsciente óptico por la fotografía o el cine del mismo modo que por la psicología accedemos al inconsciente pulsional.

Y con el fuera de campo, con lo que no es visible, pero constituye un elemento central en la narración, la obra requiere necesariamente del trabajo del inconsciente del espectador. En efecto, esta poética de la espacialidad que se despliega en el film se vincula con una concepción espacial, arquitectónica, geográfica e involuntaria de la memoria. Porque la memoria no es un mero hecho psicológico, sino que, por el contrario, se encuentra en los intersticios entre los que se enlazan el espacio vivido y una determinada sensibilidad. Por ejemplo, el narrador que despierta en la novela proustiana para saber quién es debe saber dónde está. Y Benjamin para reconstruir su infancia debe evocar la ciudad de Berlín, su casa, sus calles, sus parques, sus negocios. John Ruskin, en *Las siete lámparas de la arquitectura* (1994) afirma que la poesía y la arquitectura son los únicos vencedores frente al olvido, y que la última engloba a la primera, ya que, si bien es bueno tener lo que las personas han pensado y sentido, es mejor tener “lo que sus manos han manipulado, su fuerza, forjado, sus ojos, contemplado todos los días de su vida” (Ruskin, 1994, p. 15).

Así, la iconografía ficcional que evoca como fuera de campo un espacio social convulsionado, violento, se reconstruye en la mente del espectador a partir de su propia experiencia en espacialidades afines. Es imposible determinar el modo como construye cada espectador ese fuera de campo, porque queda librado a la manera como cada cual resignifica su propia experiencia. Sin embargo, es posible presumir que el espectador argentino, en 2023, 2024 y 2025, encuentra en la película una oscilación temporal que reenvía hacia el pasado, hacia el presente y hacia el futuro. Porque, si bien la película no precisa un

momento histórico concreto, parece evocar, por una parte, los conflictos en defensa de la educación pública de los años 80 y en especial de los 90, y, por otra, anticipa una oscuridad por venir, que efectivamente se convirtió en el implacable hostigamiento económico y cultural que sufrieron la Universidad y la educación pública en los años que siguieron al estreno del film. Así, el fuera de campo de la obra, que luego gana el centro de la trama, al menos para gran parte de los espectadores argentinos, es un mundo ficcional que evoca, describe y anticipa tiempos de oscuridad. Como decíamos, un juego de actualidad e inactualidad.

Podríamos decir que hay una metafilosofía expresada en términos cinematográficos, ya que se muestra a la filosofía como un mundo siempre dentro del mundo, una suerte de geografía espiritual y fundamentalmente un modo de transitar diversos mundos en apariencia ajenos a los propiamente filosóficos. Marcelo, y también Rafael, muestran que lo más arduo de la práctica filosófica —y tal vez lo más propio— consiste en saber cómo atravesar con la filosofía de un espacio a otro, de un mundo a otro. Entonces, con un eco indudablemente benjaminiano, se desprende de aquí que la filosofía es sobre todo un saber de umbral. ¿Cómo atravesar con la palabra filosófica de la facultad a la escuela para adultos y luego a la mansión donde una anciana duerme mientras Marcelo le explica el salto al abismo heideggeriano? ¿Cómo atravesar de los círculos filosóficos europeos más exquisitos a la academia empobrecida de Argentina? ¿Cómo pasar con la filosofía del aula de la facultad al corte de calles y a la barricada? ¿Cómo conciliar la necesidad de argumentación, la búsqueda de sentidos, con contextos de exaltación de la irracionalidad? Entonces, la filosofía no es exactamente teoría, letra muerta, sistema de ideas o conjuntos de textos, pero tampoco es la vida, eso que fluye, deviene y que se vuelve por completo inaprehensible, sino que es el camino que debe recorrerse entre una y otra. Es un lugar oscilante e intermitente, siempre

en construcción, que va y viene de la imagen a la palabra, del texto visual al escrito. Es el lugar que se abre a la angustia en la pregunta “¿Qué hacer?”, que en la película refiere a la frase de Lenin de 1902, pero que se conecta también a la pregunta de la moral kantiana.

Puan es, entonces, una experiencia filosófica narrada en términos cinematográficos, muestra una dimensión encarnada de la filosofía en sus múltiples conexiones con lo social y político, pero también con la música, con el *kitsch*, con la parodia, con el humor y con el arte de masas.

Experimentación artística y escritura multimedial

1.

Cuando piensa en ella misma, la filosofía se pregunta fundamentalmente por su propia definición o por su función social. El videoensayismo, por su parte, a estas preguntas le suma una fundamental del arte, a saber, la pregunta por el modo de exposición, por la forma de presentación, por el cómo de su propio aparecer, que formula a veces explícitamente (o, mejor dicho, con palabras) y otras veces con recursos propios del pensamiento audiovisual.

En esta búsqueda, y dada la ausencia de formas estandarizadas de citar y referir, resultan fundamentales la reflexión y la experimentación respecto de cómo incluir en las propias obras el material de archivo y de consulta, como escenas de películas, imágenes, recortes de internet, citas textuales o referencias. Paul Arthur (2017) se ha referido, en este sentido, al *collage* como procedimiento endémico —podríamos incluso pensarlo como método— del videoensayismo, dada la presencia habitual de yuxtaposiciones de imágenes y comentarios en tiempo presente (p. 164). Cristina Álvarez y Adrián Martín (2015), por su parte, aportan una de las preguntas centrales para quien monte imágenes y sonidos:

¿queremos que nuestro conjunto de elementos diversos forme un todo sin costuras (como, de manera reveladora, se le suele llamar) o queremos que las costuras, los intervalos, los huecos y las

discrepancias sean visibles y tengan, además, un papel impulsor, energético y formativo en el resultado final? (párr. 8).

El carácter reflexivo del ensayo audiovisual no está solo en aquello que conforma el montaje (la elección de los materiales, la organización del archivo), sino que permea también las formas de editar y todas las decisiones que se llevan a cabo en el nivel técnico respecto de la imagen, el sonido y la inclusión o no de texto.

Un género específico de videoensayo, que construye una respuesta posible a esta pregunta, lo constituye el *desktop documentary* (o documental de escritorio), definido por Catherine Grant (2016) como sigue:

Esta variedad particularmente performativa del cine digital “hágallo usted mismo” [DIY] utiliza la tecnología de captura de pantalla para tratar la interfaz del ordenador (su espacio de pantalla, ventanas internas y micrófono) como lente de cámara, dispositivo de grabación de audio y lienzo (audiovisual) (párr. 8).

El *desktop documentary*, al explorar las condiciones de su propia enunciación, se encuadra en lo que Alberto García Martínez (2006) llama “vertiente metafílmica” del videoensayismo (p. 101). Esta vertiente aprovecha recursos metacinematográficos preexistentes, como la aparición en escena de las herramientas creativas (el programa de edición de video, las herramientas de investigación) o la presencia del narrador-comentarista, y “constantemente trata de desentrañar el porqué de las representaciones que va mostrando, de transparentar el flujo discursivo de sus imágenes y lo que explican sobre sí mismas” (p. 101).

Cuando vemos un documental de escritorio la sensación que experimentamos es algo extraña: los movimientos que solemos ver en nuestra pantalla y que responden a nuestros propios deseos y comandos —ventanas que se abren o se cierran, videos que se inician, se pausan o se aceleran, la cámara de nuestra computadora que nos enfoca,

una videollamada que se inicia o se responde, un texto que se escribe, un archivo que se modifica o se guarda— parecen haber cobrado vida propia. Lo que vemos es, en realidad, la grabación de una pantalla ajena y el registro de acciones ajenas que se asemejan a las nuestras. Esa experiencia tan particular, que pone el foco en un entorno al que en general no le prestamos especial atención, logra —en palabras de Johannes Binotto (2023)— “hacernos conscientes de que el escritorio de nuestra computadora se ha convertido en un ambiente que es al mismo tiempo preciosamente íntimo y abrumadoramente global” (s/p).

Grant (2016) ve en el documental de escritorio una búsqueda de representar —tanto como de cuestionar— las formas en que exploremos el mundo a través de la pantalla del ordenador, que podemos pensar en continuidad con otras formas de cuestionar nuestro acercamiento a los hechos, esa actividad a la que la filosofía estuvo históricamente tan orientada. Un exponente muy destacado de este género es Lého Galibert-Lainé,¹ un académico que se refiere a su propio trabajo como “investigación videográfica” [*videographic research*] (2020, p. 1). Este autor, al referirse al pasaje desde la investigación tradicional hacia el video, reflexiona: “evolucioné desde ver el videoensayo como un formato para divulgar mi investigación preexistente a explorar su potencial como un método de investigación experimental, libre y lúdico” (p. 2).

2.

En *Watching The Pain of Others* (2018), Galibert-Lainé compone un film a partir del registro de su trabajo de investigación sobre otra película, *The Pain of Others*, un documental realizado por Penny Lane también en 2018, a partir de la compilación de material de YouTube

¹ Lého Galibert-Lainé modificó su nombre (y su identidad de género) con posterioridad a la publicación de la obra que analizaremos a continuación. Nos referiremos al autor, respetando esta acción, en masculino.

en el que diferentes mujeres narran sus experiencias con una dolencia extraña que la medicina no reconoce ni trata. Todas las capas que median entre el fenómeno mismo y nosotros como espectadores están a la vista: la primera mediación es la narración de estas mujeres, la segunda es la película de Penny Lane, la tercera es la propia mirada de Galibert-Lainé, que interactúa de múltiples maneras tanto con las voces de las dolientes como con la reconstrucción de Lane y los otros testimonios que cita en su documental.

Al inicio del film, letras blancas componen sobre fondo negro una cita de Susan Sontag. Se trata de un extracto de *Ante el dolor de los demás* [*Regarding The Pain of Others*], referencia de ambas obras, que alude a la dificultad de comprender el dolor ajeno cuando lo atestigüamos. Luego de ello, vemos el escritorio de una computadora Mac: los íconos en la parte inferior, un fondo de cielo celeste, algunas carpetas de archivos y dos ventanas abiertas. A la izquierda, comienza a reproducirse un video en Vimeo, que muestra primero algunos créditos y luego a una mujer hablando a cámara. Vemos el título debajo del video: se trata de *The Pain of Others*, de Penny Lane. La mujer que habla a cámara, cuyo nombre se sobreimprime a la imagen —Tasha, @Tasha-Lee— explica que el video tendrá el objetivo de educar a la gente y de apoyar a quienes no pueden alzar la voz por sí mismos. Mientras, en la parte izquierda de la pantalla, se reproduce otro video, sin sonido, que muestra a Galibert-Lainé mirando la pantalla. Se trata de la imagen que registra la cámara de su computadora mientras mira la película de Penny Lane. A los pocos segundos, una tercera ventana se abre en el cuadrante inferior derecho. Se trata esta vez de un correo electrónico que comienza a redactarse, dirigido a Penny Lane. Allí, Galibert-Lainé presenta su investigación y, tras contar que no pudo terminar de ver el video cuando se proyectó en Rotterdam porque le generó mucha incomodidad, le pregunta a Lane si lo puede compartir con él para intentar verlo nuevamente. Tras algunas correcciones, el *mail* es enviado.

Como espectadores, mientras leemos el correo (que no vemos a Galibert-Lainé escribir, dado que permanece mirando a la pantalla con una mano en la barbilla) dejamos de prestar atención al video de la izquierda, en el que Tasha llora y se lamenta del trato que los médicos le otorgan a su padecimiento, al que tildan de enfermedad delirante y al que ella refiere como una enfermedad real. La película es exigente con nuestra atención en más de una oportunidad; nos obliga a priorizar qué línea seguir, en qué elemento concentrarnos, qué leer. Cuando el *mail* es enviado, la reproducción del documental de Lane recupera el protagonismo en el momento en que muestra a un periodista en un programa informativo que presenta la curiosa y misteriosa enfermedad de Tasha como “morgellons”. Vemos, en esa misma ventana y como parte del informe televisivo que se incluye en el documental de Lane, algunas imágenes de personas que sufren de esta enfermedad, que consistiría en el crecimiento de fibras semejantes a hilos en la piel. Entre ellas, impresiona la cara de una mujer con pústulas, que queda fijada cuando el video se pausa junto con el otro video, que también se congela. En esa quietud escuchamos por primera vez la voz de Galibert-Lainé, que dice que esa es la imagen que hizo que abandonara la sala de cine la primera vez que se enfrentó a *The Pain of Others*. Ahora, en su computadora y con las luces encendidas —nos cuenta—, se sentía mejor y pudo ver el film completo. Mientras el Galibert-Lainé del video —a la derecha de nuestra pantalla— se aleja y sigue mirando su computadora, se nos muestran los créditos con los que termina el documental que veíamos a la izquierda, que incluye agradecimientos a Tasha y a otras dos mujeres por su coraje, honestidad y apertura. Al mismo tiempo su voz narra la confusión que sintió al terminar el documental. Y es esta confusión la que da lugar al videoensayo que estamos viendo: para ganar claridad —nos dice— instaló la película completa en su mesa de operaciones y empezó a examinarla. Vemos cómo el autor se acerca a la computadora

nuevamente y cómo se abre el Adobe Premiere, un famoso programa de edición de video.

A partir de este momento, *Watching The Pain of Others* cambia radicalmente y la posición autoral se modifica: de estar mirando, Galibert-Laîné pasa a estar operando sobre lo que antes miraba.

3.

Como quien realiza una cirugía, Galibert-Laîné comienza a diseccionar el documental de Penny Lane, al que describe como un *collage* de videos de YouTube. Su primera movida consiste, según narra con su voz en *off*, en reeditararlo. El objeto no se observa de manera distanciada, sino que se analiza y, para eso, se destruye, se desarma y se vuelve a armar. Galibert-Laîné cuenta y muestra cómo identificó a los tres personajes principales del film, Carrie, Tasha y Marcia —las tres pacientes de morgellons más activas en la plataforma en el momento en que Lane realizó el documental—, cuyos videos se representan con diferentes colores en la línea de tiempo de la película que vemos en el editor de video.

El montaje de Lane —dice Galibert-Laîné— consiste en largas secuencias de *vlogs* que se responden entre sí y se intercalan con contraplanos de informes televisivos que muestran fundamentalmente a médicos y periodistas. Estas intervenciones son indicadas en la línea temporal de Adobe Premiere con otro color, lo que facilita aprehender de un vistazo el ritmo de la edición original y el bucle que repite el montaje: testimonios de las tres dolientes – informe médico periodístico – testimonios de las tres dolientes – informe médico periodístico. Esto sucede en la película de Penny Lane al menos cuatro veces, según podemos ver en la secuencia coloreada en el programa de edición de video. Identificadas las secciones y la forma en que se ordenan y se montan en el documental original, asistimos al descubrimiento de la fuente de las sensaciones de incomodidad y confusión: el arco narrativo del film, compuesto fundamentalmente a partir de estas dos

instancias intercaladas, sigue una trayectoria doble (min 3:25). En palabras de Galibert-Laîné (2018): “Si se escuchan solo los testimonios de las pacientes, al comienzo uno realmente quiere creerles, luego sus historias se tornan más y más inverosímiles y se vuelve más difícil dar crédito a su palabra o sus consejos”, mientras que

a la vez, si solo se presta atención a los momentos en los que hablan los doctores, uno estará completamente convencido de que la enfermedad es imaginaria, pero, mientras el film avanza, más querrá tomar en serio a las pacientes (min 3:29 - 4:17).

En la tesis de Galibert-Laîné, el final del documental (que abandona el bucle no con las entrevistas a los médicos sino con imágenes de las fibras saliendo de la piel de las manos de una de las dolientes), tras exponer estos dos arcos narrativos, queda abierto: nos deja decidir si confiamos más en la ciencia o en la experiencia íntima y corporal de estas tres mujeres.

En toda la extensión del videoensayo vemos exclusivamente la pantalla de la computadora de la realizadora. Como mencionamos, por momentos el editor de video es el lugar de experimentación y disección del material. En otros momentos el navegador se convierte en la zona de investigación: Galibert-Laîné busca otra película de Penny Lane, reproduce unos minutos, ubica esta ventana al lado de la ventana en la que reproduce *The Pain of Others*; busca un artículo sobre el síndrome de morgellons, lo encuentra, lo abre, hace que la voz artificial de la computadora lea una línea; repasa obsesivamente entrevistas a Penny Lane, así como artículos, reseñas y escritos, encontrando hilos conductores, como el cuestionamiento del saber médico y la recuperación de experiencias femeninas respecto del propio cuerpo; investiga los canales de YouTube de Carrie, Tasha y Marcia y descubre otros aspectos de estas mujeres —Carrie hace contenido terraplanista; Marcia niega la existencia del sol y habla de *aliens* y reptilianos; Tasha solía publicar videos musicales en los que rapeaba sobre su en-

fermedad, convertida en espectáculo y en negocio, hasta que decidió dejar de anclar su identidad en esta dolencia—. Finalmente, Skype es el escenario del encuentro entre Galibert-Lainé y Penny Lane, al que asistimos y en el que se recuerda el primer contacto entre la cineasta y el videoensayista.

Si bien el realizador tiene una presencia constante, recién tras diez minutos de video (un tercio de la duración total de *Watching The pain of others*) su voz y su imagen se unen. Lo vemos hablando sobre la experiencia de ver esta película en primera persona, pero en diálogo con la experiencia de la escritora Leslie Jamison tras asistir a una conferencia sobre esta enfermedad.² En esta instancia se pregunta en qué punto prestarle demasiada atención a lo que otra gente siente puede lograr enfermarnos, hacernos sentir físicamente aquel dolor que tratamos de entender. Incorporando su propia experiencia como parte significativa de la investigación, cuenta que está trabajando en torno al documental de Lane desde hace más de tres meses, y que a raíz de ese proceso le han aparecido algunas cicatrices o marcas en la piel (lo mismo le ocurre a Jamison). Además de narrarlo, lo muestra: vemos cómo toma su teléfono celular y lo apunta a su pierna, y vemos aparecer en la pantalla una nueva ventana que nos permite mirar lo que enfoca la cámara del *smartphone*, a saber, un pequeño círculo irritado en su piel, luego otro. En una escalada paranoica, Galibert-Lainé *googlea* —lo vemos en una nueva pestaña en la ventana del navegador que ya estaba abierta— cómo se ven las heridas de morgellons, búsqueda que arroja imágenes muy impresionantes de pieles gravemente heridas.

“En verdad, es así como se transmite la enfermedad de Morgellons” (min 13:50), concluye. Se trata de la *viralidad* de las imágenes *online*. Se trata de una empatía que se mete en el cuerpo, y especialmente en el cuerpo de las mujeres; del condicionamiento de las mujeres a observar obsesivamente la superficie de su cuerpo con espejos

² Jamison (2013) escribió sobre esta experiencia para *Harper's Magazine*.

magnificados. Se trata de una dolencia que técnicamente no duele, en tanto los testimonios refieren a modificaciones en la piel que se perciben exclusivamente de forma visual; de una confusión entre despertar empatía y conseguir visualizaciones, de caminar en el filo de los significados de la palabra *reconocimiento*, entre ser vista y ser famosa.

El final de la película, tras la conversación con Penny Lane, es un montaje de conversaciones en Skype que no ocurrieron: de Galibert-Lainé con Carrie y Sasha, de Penny con Sasha, de Marcia con Carrie. Para emularlas, el videoensayista se vale del montaje y usa frases que las protagonistas pronuncian en algún registro de video existente, pero elige enrarecerlas con una voz computarizada. Las primeras personas, tanto las propias como la ajena, se presentan siempre despojadas de autoridad, pero no de valor: entran en diálogo, se distorsionan, se analizan y se manipulan. La experiencia personal es la protagonista de *Watching The pain of others*, pero —como en el caso de *The pain of others*— no lo es para ser corroborada o refutada, sino como parte de una investigación que la excede.

4.

En 1969, un pionero del videoensayismo explora, con herramientas diferentes, la misma imposibilidad que Galibert-Lainé —y que Sontag—: la de hablar del dolor ajeno, mostrarlo o narrarlo. Se trata de Harun Farocki y su exploración de la guerra de Vietnam en *Fuego inextinguible* [*Nicht löschesbares Feuer*] (1969), en la que también lidia con la inclusión de elementos heterogéneos, como voces que no son la suya, información científica e imágenes documentales. Allí, en palabras de Didi-Huberman, Farocki, “a la manera de los mejores filósofos, nos presenta una *aporía para el pensamiento* o, para ser más precisos, una *aporía para el pensamiento de la imagen*” (2013, p. 18, cursivas en el original).

La secuencia con la que comienza la película es la siguiente: primero vemos a Farocki en pantalla, sentado detrás de un escritorio,

mirando hacia abajo y leyendo. Dice: “Una declaración hecha ante el Tribunal Internacional sobre Crímenes de Guerra de Estocolmo”, y pasa a leer el testimonio de Thai Bihn Dan, redactado en primera persona y en el que el joven denuncia crímenes cometidos por el imperialismo norteamericano y, particularmente, la explosión de una bomba de napalm cerca de su casa que le quemó el cuerpo y el rostro y lo dejó inconsciente por casi dos semanas. Tras la lectura, el realizador mira a cámara y pregunta:

¿Cómo podemos mostrarles el napalm en acción? ¿Y cómo podemos mostrarles el daño causado por el napalm? Si les mostramos fotos de daños causados por el napalm cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos ante las imágenes, luego cerrarán los ojos ante la memoria, luego cerrarán los ojos ante los hechos, luego cerrarán los ojos ante todo el contexto (Farocki, 1969, min 1:16-1:46).

Luego de estos primeros minutos, tiene lugar el siguiente gesto: el autor toma un cigarrillo con su mano derecha y lo apaga contra el lado interno de su brazo izquierdo, extendido sobre la mesa. Una voz en *off* dice: “Un cigarrillo quema a 200 grados, el napalm quema a 1700 grados”. A partir de allí, a sabiendas de que el espectador no quiere abrir los ojos —no quiere saber—, el film proporciona datos científicos sobre la efectividad arrasadora del napalm, casi imposible de combatir, y propone luchar contra él allí donde es posible, a saber, en las fábricas y laboratorios, dado que —como muestra la película— la complicidad científica con la guerra es imprescindible para su realización.

Farocki hace, entonces, una película de denuncia, en la que ofrece su voz para narrar la experiencia de otra persona y en la que involucra su propio cuerpo a la vez que evita transformar su gesto en un momento heroico. En discusión con la mirada de Thomas Elsaesser, Didi-Huberman (2013, p. 23) sostiene que la acción de quemar su brazo es presentada como una comparación que, yuxtapuesta a la reflexión

sobre la recepción de la película y las resistencias de los espectadores, funciona como medio para pasar a mostrar la economía de la guerra. Como en el caso de *Watching The pain of others*, el cuerpo propio —la experiencia personal— es una herramienta más en la construcción de *imágenes críticas*, como las llama Didi-Huberman (2013, p. 28).

En un texto de 2010, Farocki recuerda que su película fue criticada por sus aires de inteligencia y refinamiento, por un lado, y por sus problemas técnicos y la mala calidad de la imagen y el sonido, por el otro. Sin embargo, esa intelectualidad apurada, esa reflexión llevada a cabo con las herramientas disponibles, ese intento de pensar de manera crítica y de accionar a tiempo define justamente la búsqueda del autor en su juventud, cuando se “pronunciaba a favor de que las películas fueran como los volantes, los megáfonos, las pancartas o como nuestras manifestaciones” (Farocki, 2023, p. 47). Como en Benjamin, en momentos de urgencia la frontera entre las palabras y las imágenes se diluye (Blümlinger, 2004, p. 321) y aparece en su lugar una apelación a la efectividad, el llamado a cultivar formatos discretos y poco pretenciosos que logren conectar con las comunidades en las que se insertan. También como en Benjamin, en ese llamado la frontera entre las imágenes y las palabras pierde sentido. Y es que para Farocki, que sigue a Blümlinger (2004),

escribir y crear imágenes (o su fusión con imágenes encontradas) están tan cerca uno del otro que uno conduce al otro. Palabra e imagen están en un proceso constante de interacción: el comentario permite leer las imágenes, mientras que *las imágenes encontradas del pasado producen nuevas ideas* (p. 164; el enfatizado es nuestro).

En este sentido, el cineasta es no tanto un creador de imágenes sino, como Galibert-Lainé, un investigador de las imágenes (Blümlinger, 2004, p. 166), que no solo las observa, sino que principalmente las manipula. Detengámonos brevemente en estas dos acciones.

En primer lugar, está la observación, que Farocki lleva hasta la obsesión, porque cree que en las imágenes hay algo que descubrir, a tal punto que “tenía la fantasía de que un cineasta miraría todas las tomas de puertas de fábrica existentes en la historia del cine —o al menos una selección representativa de ellas— antes de ir a filmar ese motivo al día siguiente” (Farocki, citado en Ehmann y Eshun, 2023, p. 307). Podemos pensar que en este punto el realizador se comporta como un filósofo, o como un investigador —Elsaesser (2004) dirá que es ante todo un archivista (p. 27)—. En las disciplinas teóricas lo que él describe es la norma: alguien que quiera escribir sobre la justicia emprenderá muy probablemente el camino de revisar, quizá no todas, pero al menos una buena parte de las definiciones y usos de la idea de justicia. Hay una conciencia de la tradición, de formar parte o intentar ingresar en un canon, de estar participando de un diálogo, que Farocki espera en los cineastas y no siempre encuentra. En su film *Arbeiter verlassen die Fabrik*, de 1995, por ejemplo, compila imágenes en movimiento de obreros que salen de las fábricas tras la jornada laboral. Entre otras reflexiones, repite varias veces la frase “una imagen como un concepto [*ein Bild wie ein Begriff*]”. Una de las veces, la primera, la frase sigue: “una imagen como un concepto, capaz de integrarse en múltiples formulaciones” (min 2:58). Otra de las veces continúa: “una imagen como un concepto, a menudo utilizada de tal forma que se entiende a ciegas, sin necesidad de mirarla” (min 3:16).

Además de compilar imágenes —o en la actividad misma de compilarlas, decíamos—, Farocki las manipula, partiendo de que “una crítica de las imágenes no puede prescindir ni del uso, ni de la práctica, ni de la producción de imágenes críticas” (Didi-Huberman, 2023, p. 28). Como los filósofos con los conceptos y las citas de quienes escribieron sobre un asunto antes que ellos, el cineasta usa imágenes de archivo y las hace participar de la discusión.

Blümlinger repara en los modos que adquiere la presencia autoral en los videos del autor. Más allá de la voz y del cuerpo del realizador, que aparece en las tomas, Farocki se muestra a través de gestos, en el ejercicio de la manipulación, cortando y pegando cintas, moviendo cosas. En el caso que explora, por ejemplo, “las manos de Farocki organizan los documentos en un montaje, señalan fotografías, oscureciendo ciertas partes de la imagen” (2004, p. 174). También Elsaesser (2004, p. 26) pone atención en las manos del artista, que aparecen reiteradamente en su obra, y lo relaciona con lo que Benjamin sostiene respecto de la figura del narrador, a saber, que la huella de los dedos queda impresa en la forma en que recupera un relato y lo hace propio, volviéndolo a narrar.

El punto de la manipulación es importante: el audiovisual está lejos de ser un dispositivo de mero registro, y la edición no se limita a ser una instancia técnica de realización de lo ya pensado con antelación. En palabras de Farocki (2013):

En la isla de edición se aprende cuán difícil es producir imágenes a partir de planificaciones o intenciones. Nada de lo planeado funciona (...) En la isla de edición se escribe un segundo guion en función de lo concreto y no de las intenciones (p. 80).

El parecido con la edición de un texto es innegable, en tanto allí también se trastocan los planes y las palabras parecen comenzar a tener vida propia.

En torno al trabajo con las imágenes, es importante recordar lo que señala Didi-Huberman (2023), a saber, que “todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación” (p. 13), fundamentalmente en una época en que la proliferación de *fake news* y de imágenes generadas por inteligencia artificial puede llevarnos a posiciones algo inocentes respecto de las *otras* imágenes, que en la comparación emergen como reales, fieles, verdaderas e intocadas, sin filtro. La tarea, quizá, no sea tanto la de separar las imágenes verdaderas

de las falsas, las manipuladas de las puras, sino más bien la de analizar los modos y los efectos de la manipulación en cada caso. Blümlinger (2004) coincide: “Las películas de Farocki no intentan crear imágenes ‘reales’ de algo, ni ofrecen imágenes como prueba de algo que son incapaces de probar” (p. 165). ¿Qué hacen entonces sus películas? Forman una idea trabajando con imágenes, tal y como la filosofía lo ha hecho siempre manipulando palabras.

5.

Tanto en el trabajo de Galibert-Lainé como en el de Farocki aparecen elementos que suelen permanecer ocultos, tras bambalinas, desde el cuerpo de los realizadores hasta algunas de las preguntas que guían sus procesos creativos y su investigación. Usualmente, en lugar de ver al cineasta preguntándose cómo hacer para mostrarnos algo, vemos aquello que finalmente decidió mostrarnos; de la misma manera, en lugar de verlo redactando un correo para un colega, nos encontramos directamente con el resultado de la colaboración.

El videoensayo titulado “Desktop Documentary”, de Johannes Binotto (2023), resulta productivo para consolidar el hilo que une, en nuestras reflexiones, a Galibert-Lainé con Farocki. Allí, Binotto elabora un juego simple pero sugerente, mostrando algo evidente, a saber, que un *documental de escritorio* es un documental sobre nuestro escritorio, sobre nuestra mesa de trabajo. Lo hace, claro, con recursos audiovisuales y echando mano de elementos paratextuales: el título nos invita a imaginar el universo visual de la pantalla de una computadora (una estética como la que describimos en el caso de *Watching The pain of others*), pero lo que vemos durante casi todo el video es un plano cenital del viejo escritorio de madera del realizador, donde están sus libros, su reloj, su taza de café y arriba del cual se mueven sus manos mientras escuchamos el sonido de su voz. El texto que acompaña la publicación del video en la revista *Necsus* aporta una reflexión sobre el cambio de nuestro escritorio horizontal y fijo a la nueva forma de

escritorio, vertical y muchas veces portátil. Miriam De Rosa y Wanda Strauven (2020), a quienes refiere el autor, investigan esta transformación. Además del aspecto espacial de este cambio (al que nos referimos en el capítulo 2), las autoras analizan la mutación desde el escritorio literal —el mueble al que llamamos escritorio— a la metáfora del escritorio que es la pantalla de una computadora, en un sentido que recuerda a la dialéctica de la frontera que presentamos en la introducción. El videoensayo de Binotto, podemos pensar entonces, de la misma manera que el trabajo de Téllez en la frontera entre México y Estados Unidos, vuelve a la acepción literal de *escritorio* de una manera que solo es posible luego de que el escritorio se haya convertido en una metáfora y de que esta metáfora haya dado lugar al documental de escritorio como género.

Binotto aporta en el texto con el que acompaña la publicación del video (2023), una investigación etimológica que arroja que la palabra *desk* [escritorio] deriva de la expresión latina “desca’y, en última instancia, del griego ‘diskos’, que significa tejo, bandeja o plato” (s/p), lo que pone a la forma pequeña y portable del escritorio digital actual en estrecho parentesco con formas más arcaicas de mesa de trabajo. En la locución del video, a su vez, enfatiza el hecho de que aquello que vemos todo el tiempo —esa madera en la que trabajamos día tras día— permanece oculto a nuestra atención, al mismo tiempo que lo mantenemos oculto como parte —como medio, incluso como agente o colaborador— de nuestro trabajo. “Si estoy escribiendo un ensayo para una revista”, dice, “usualmente no incluyo una descripción del escritorio ni de lo que estaba sobre el escritorio” (Binotto, 2023, min 1:26). El género del *desktop documentary*, continúa Binotto en la voz *en off*, hace precisamente eso, documenta el proceso de investigación. Su propio ensayo, que es y no es un documental de escritorio, juega con el límite entre los escritorios físico y digital, y cierra incluyendo el plano cenital de su mesa de madera al que nos referimos en un es-

critorio digital que muestra otras estaciones de trabajo junto con los íconos de diferentes programas, un gesto visual ya típico de la estética de los documentales de escritorio.

6.

Es precisamente esa intención de poner el foco en aquello que por lo común se pierde lo que está presente también en *Watching The pain of others* y en *Nicht löschesbares Feuer*, y que se conjuga, en los tres casos, con un énfasis en el proceso de trabajo frente a la presentación de resultados acabados. Ahora bien, este foco en lo procesual y en lo que tradicionalmente se mantiene oculto implica asimismo una presencia mayor de la persona del realizador. A la luz de lo expuesto por Binotto, podemos decir que cuando escribimos un texto o producimos un video no incluimos generalmente una descripción de nuestro estado anímico o de las sensaciones que experimentamos al hacerlo. Al permitir la entrada en escena del autor —y con él, de sus ansiedades, expectativas y sentimientos— la obra puede volverse autorreferencial. Miklós Kiss (2021) ha problematizado este giro hacia la subjetividad o lo personal del videoensayismo en estos términos:

¿A dónde nos lleva esta tendencia a la subjetividad y su creciente activación de las emociones de los artistas? O, desde un punto de vista específicamente académico, ¿dónde deben ponerse los límites de la performatividad y su tendencia a la subjetividad (si es que acaso hace falta ponerlos)? ¿Cómo se puede evitar hacer vídeos sobre sus creadores en lugar de acerca de los fenómenos que se supone que abordan (si es que hay que evitarlo)? ¿Cómo contribuye una presentación de la experiencia personal a una comprensión compartida y más ampliamente valorada de estos fenómenos, y qué los distingue de las meras opiniones subjetivas? En última instancia, ¿cuál es el valor de poner en primer plano a la persona en lo personal? ¿Qué hay de interesante en mí que los demás deban conocer? (s/p).

Estas preguntas resultan atendibles. Al respecto, Galibert-Lainé (2020) ofrece una perspectiva interesante: tras escribir que los videoensayos que más lo inspiran son aquellos que “se sienten procesuales” (p. 5), aclara que eso procesual que se pone en primer plano, sobre lo que se piensa, debe ser el proceso del que mira y no del que hace. En este sentido, se interesa por

los trabajos de aquellos investigadores que son conscientes de que si hay algún conocimiento que puede producirse gracias a su tarea, este siempre será producido en la mente y en el cuerpo de la persona que intente comprometerse con sus producciones (p. 5).

De una manera similar, Tamara Tenenbaum (2025) da cuenta de los diferentes modos en que la experiencia personal se puede hacer presente en un ensayo. En su ensayo sobre *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf, plantea una distinción entre el “ensayo personal” propio de esta autora y la “autoridad de la primera persona” (p. 46) que encuentra en algunos textos que construyen un yo incuestionable, blindado a la conversación. Mientras que estos textos “se asemejan a un permanente chantaje emocional” (p. 26) en tanto “parecen proceder sin dudas, con una certeza casi psicótica, como diciendo ‘mi conclusión es esta, es evidentemente correcta y si no la compartís, sos una insensible o estás rota’” (p. 26), Virginia Woolf logra, para Tenenbaum, un *entrelugar* más acertado entre el yo y el colectivo, que es honesto y abierto a la crítica, modesto y audaz, en tanto “no intenta hacer pasar sus sentimientos como algo colectivo, pero tampoco como algo que por ser personal es inapelable” (p. 26).

Los trabajos de Farocki y de Galibert-Lainé, y con ellos muchas otras formas de conjugar la investigación científica o artística con la presentación de experiencias personales, son un puntapié interesante para cuestionar algunas críticas a “lo subjetivo” o “lo autorreferencial” que, como Kiss (2021), parecen no detectar los matices en las formas en que estos aspectos pueden aparecer en las producciones.

En cuanto a este cuestionamiento de lo “subjetivo” que muchas veces es acompañado de un rechazo de la autorreferencia —como sucede muchas veces respecto de la literatura llamada “del yo”—, cabe hacer no obstante algunas preguntas: ¿no hay subjetividad cuando el rostro del documentalista no está presente? ¿Quién habla entonces? ¿Por qué exponer las propias manos, la propia voz o las propias dudas es considerado más “subjetivo” que exponer el resultado del propio punto de vista? ¿Qué formas fantasiosas de “objetividad” se ocultan tras esta crítica a los bordes biográficos de la investigación?

Ensayo y error: de la ensayística al videoensayo

1.

La manera más sencilla de comprender de qué se trata un ensayo —género cuya tradición se remonta al momento en que se publica la primera edición de los ensayos de Michel de Montaigne en 1580— es partiendo de la literalidad. Un ensayo es una tentativa, el intento de hacer algo, de moverse en una dirección sin tener del todo claro el punto de llegada.

En “El ensayo como forma” (2003), Adorno caracteriza a este género fundamentalmente por la vía negativa. En primer lugar, creando una oposición con el método, al que rechaza como camino posible para la filosofía y asocia a la “mentalidad científica” de filósofos como Descartes y Bacon, a quienes Cabrera (2008) reúne con los apáticos. Llega a afirmar, incluso, que el ensayo podría interpretarse como una protesta contra las cuatro reglas del *Discurso del método*.

El género en que se escriba, entonces, no responde a una cuestión de mero gusto o a la pertenencia a una tradición, sino que significa un posicionamiento respecto de qué es la filosofía, cómo se lleva a cabo y con cuáles otros campos limita (en los términos que ofrece Genette —1989—, el género configura relaciones architextuales y en este sentido ordena los campos). En el contexto de la filosofía de Descartes (1984), por poner un ejemplo paradigmático, el método (al que nos referimos en el capítulo 1) es comprendido como unas

reglas ciertas y fáciles gracias a las cuales el que las observe exactamente no tomará nunca lo falso por verdadero y llegará, sin

gastar inútilmente esfuerzo alguno de la mente, sino siempre aumentando gradualmente la ciencia, al verdadero conocimiento de todo aquello de que sea capaz (p. 79).

Antes de continuar, cabe recordar una vez más que el texto que le otorga a Descartes su indiscutible lugar en el canon de la disciplina es un ensayo con tintes autobiográficos, en el que se incluyen descripciones de los sentimientos de quien filosofa, de su estado de ánimo, de la decoración del sitio en el que se encuentra y de la ropa que lleva puesta. La búsqueda estilística de Descartes es tan evidente que Alexandre Astruc sostuvo que “un Descartes de hoy en día ya se habría filmado a sí mismo en su habitación con una cámara de 16 mm” y “estaría escribiendo su filosofía en video” (citado en Bellour, 2017, p. 320).

Señalado este hecho curioso, cabe concentrarse en un elemento de la definición de método de Descartes, a saber, el ahorro de esfuerzo inútil al que aspiran las reglas. Parece no haber tiempo que perder, y parece, entonces, que el mejor camino hacia la verdad es aquel que evita los desvíos, los rodeos y las disquisiciones ociosas. Adorno (2003), por su parte, relaciona explícitamente al ensayo con el ocio. En sus palabras:

En lugar de producir algo científicamente o de crear algo artísticamente, su esfuerzo aún refleja el ocio de la infancia que sin escrúpulos se apasiona con aquello que otros ya han hecho. En lugar de seguir el modelo de la moral ilimitada del trabajo y presentarnos el espíritu como una creación de la nada, refleja lo amado y lo odiado. La dicha y el juego le son esenciales (p. 12).

Y es que lo que late detrás de la oposición entre ensayo y método es una idea de experiencia que entiende a los rodeos como parte relevante de todo camino transformador. En este sentido, Adorno retoma algunas ideas que Max Bense expuso en 1942 en “Sobre el ensayo y su prosa”, entre ellas, que

escribe ensayísticamente quien redacta experimentando, quien vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, penetra en su objeto con la reflexión, quien lo aborda desde diferentes lados, y reúne en su mirada espiritual lo que ve y traduce en palabras lo que el objeto permite ver bajo las condiciones creadas en la escritura (en Adorno, 2003, p. 27).

Redactar experimentando implica abrirse a la experiencia en la escritura como práctica. La escritura aparece como una mediación, como un trabajo con los lentes que nos presta la tradición, que permiten ver los objetos de diferentes maneras. Es importante tener en cuenta que la experimentación a la que se refieren Adorno y Bense no es una instancia previa al momento de la escritura: no se trata de salir a recolectar datos, ni de salir a vivir la vida y luego volver a escribirla, y tampoco se trata de una experimentación mental que se dé en el plano de las ideas y después haya que hacer el esfuerzo de traducir a la escritura. Tamara Tenenbaum lo describe así en *Un millón de cuartos propios* (2025):

Una a veces no escribe para contar lo que piensa, sino directamente para pensar, para ver adónde te conducen las palabras y los conceptos si los seguís como se sigue a un perro enorme al que teóricamente estás paseando, pero que en realidad te está paseando a vos (p. 20).

2.

La segunda operación que pone en juego Adorno (2003) tras oponer ensayo y método es emparentar el ensayo con la herejía. En sus palabras: “La ley formal más íntima del ensayo es la herejía. La contravención de la ortodoxia del pensamiento hace visible aquello, el mantenimiento de cuya invisibilidad constituye la secreta y objetiva finalidad de esa ortodoxia” (p. 34). Ahora bien, ¿qué es eso que la ortodoxia oculta y la herejía hace visible?

Parte del carácter herético del ensayismo reside en su plasticidad. Un ensayo no tiene por qué tener introducción ni conclusiones, ni una extensión determinada, ni demostraciones, ni una forma específica de argumentación. Es una escritura más errática, tentativa, justamente por su cercanía con la experiencia, que tiene ese carácter abierto, imposible de anticipar. Para Adorno (2003), el ensayo

No empieza por Adán y Eva, sino con aquello de lo que quiere hablar; dice lo que a propósito de esto se le ocurre, se interrumpe allí donde él mismo se siente al final y no donde ya no queda nada que decir: por eso se lo considera poco serio. Sus conceptos ni se construyen a partir de algo primero ni se redondean en algo último (p. 12; traducción modificada por las autoras).

El autor insiste mucho en este carácter rebelde del ensayo, en su flexibilidad, su falta de normas, porque ese carácter del género es el que permite mostrar aquello que la ortodoxia oculta o intenta combatir: que el pensamiento y la experiencia están plagados de hiatos, de laberintos y de calles sin salida, que ni en uno ni en la otra hay algo así como un sentido subyacente que podamos descubrir. En el ensayo la filosofía no se da como respuesta tranquilizadora ni como ordenamiento del mundo, sino que —como observa Cesar Rendueles (2013) en el caso de Benjamin— “hace saltar por los aires nuestra sensación de vivir una realidad completa y saturada, donde incluso los conflictos contribuyen mansamente a la buena marcha de la realidad constituida” (p. 168).

La oposición con el método se hace evidente también en la renuncia a la gradualidad y a la completitud que caracterizan a la propuesta cartesiana. El ensayo es herético además en su antifundacionalismo: “asume el impulso antisistemático en su propio proceder e introduce los conceptos sin ceremonias, inmediatamente, tal como los recibe. A éstos no los precisa más que su relación mutua” (Adorno, 2003, p. 21). Lejos del intento de reinventar el lenguaje para poder finalmente par-

tir de conceptos claros y distintos que no estén contaminados, lejos de cualquier pretensión de dejar afuera la confusión, el ensayo la asume. Asume, entonces, que los conceptos están cargados de ambivalencias, vaguedades, interpretaciones, asociaciones inconscientes y componentes ideológicos. Su punto de partida consiste en aceptar el hecho de que aquello que se cuele cuando usamos un concepto no puede dejarse afuera, que su irrupción está más allá de nuestro control. “La exigencia de definiciones estrictas”, dirá Adorno (2003), “contribuye desde hace tiempo a eliminar, mediante manipulaciones que fijan los significados de los conceptos, lo irritante y lo peligroso de las cosas que viven en los conceptos” (p. 22).

3.

En “The Role of the Heretic”, un texto de 1977, Isaac Asimov se pregunta por el rol de la herejía en la ciencia y, tras dejar claro que el poder de la ortodoxia científica no puede ni compararse al de otras ortodoxias (religiosa, política, socioeconómica), plantea una distinción fundamental. La herejía puede irrumpir, en el caso de la ciencia, de dos maneras, o mejor, desde dos posiciones: desde adentro o desde afuera.

En el primer caso se lidia con lo que Asimov (1977) llama un *endo-hereje*, esto es, un miembro de la comunidad científica que comparte con el resto de los miembros de esa comunidad una formación y un lenguaje, y que en un momento específico aporta una teoría o un punto de vista que esa comunidad no acepta. En este caso, el conflicto entre el hereje y la ortodoxia no suele tener relevancia pública —sucede en el seno de la comunidad científica— y, si en algún caso la tiene, el público tiende a alinearse con el lado ortodoxo, que puede marginar al hereje a través de los mecanismos de exclusión propios del campo (dejando de asignarle fondos o becas, rechazando sus propuestas de publicación, mediante un aislamiento paulatino debido a la merma en la cooperación con él). En algunas ocasiones aisladas el tiempo termi-

na por darle la razón al endohereje, pero por lo general —y siempre según Asimov— esto no sucede.

El *exohereje*, por su parte, y como su nombre lo indica, viene de afuera. Se trata de alguien que no forma parte de la comunidad científica, que muchas veces no tiene ningún respeto por esa comunidad y que posee creencias que los miembros del campo desprecian. Los científicos lo ignoran, pero este tipo de hereje busca validación allí donde la ciencia no pone las reglas: en la opinión pública, donde logra instalar discusiones que en el interior de la disciplina de la que se trate no tendrían lugar. Al hacerlo —y a diferencia del endohereje—, el exohereje se convierte en una cierta amenaza para la comunidad científica, en tanto pone en cuestión no solo sus teorías sino generalmente también su metodología e incluso su integridad. Un ejemplo actual de este tipo de posición lo encontramos en los terraplanistas o en quienes difunden todo tipo de teorías conspirativas.

Ahora bien, ¿cómo podemos aplicar este análisis al campo de la filosofía? Es importante dar cuenta de algunas diferencias notables con otros campos.

En primer lugar, el trazado del límite entre el adentro y el afuera resulta para el pensamiento filosófico algo más difícil que en otros campos. Se han contado en las filas de los filósofos tanto relojeros como mendigos, curas y líderes políticos, poetas o matemáticos. Incluso en el contexto actual de la profesionalización de la práctica filosófica, que en apariencia delimitaría el campo de una manera más clara, siguen incluyéndose en eventos y publicaciones algunas otras voces: según el evento serán militantes o activistas sociales, artistas o neurocientíficos. Este hecho, esta frontera algo porosa, dificulta comprender cabalmente si la herejía viene del interior o del exterior.

En segundo lugar, mientras que en otras disciplinas hay algunos hechos o principios más o menos establecidos que sería necio negar y que configuran un suelo común o un lenguaje compartido, la filosofía

admite incluso en su versión profesional la convivencia de diversos paradigmas (por llamarlos de alguna manera), lo que explica que algunos temas o conceptos fundamentales para ciertos filósofos, para otros, aparezcan como sinsentidos absolutos.

En tercer lugar, en filosofía —o en algunas zonas de la filosofía, en algunas tradiciones, en algunas corrientes filosóficas— la herejía se celebra y la ortodoxia se critica. En nuestro campo siempre hay lugar para decir —con sentido— algo distinto, para girar hacia caminos nuevos o retomar caminos olvidados, para operar movimientos más o menos bruscos respecto incluso de las definiciones de los conceptos más básicos: se puede argumentar que no somos humanos o que nunca fuimos modernos, se pueden postular fines (de la historia, del patriarcado, de tal o cual era), comienzos (del Chtuluceno, la posmodernidad, la era digital). Se puede, incluso, jugar ampliamente con la definición misma de la disciplina, con cuál sea su objeto, con si tiene objeto, con cuál sería su rol, con si tiene algo así como un rol, con qué debería hacer o con si debería acaso hacer algo. En el campo de la filosofía se puede decir, en efecto, cualquier cosa, y se puede trabajar con cualquier tema. ¿Cómo volverse entonces hereje? Quizá la respuesta no está en el *qué* sino en el *cómo*. Quizá la ortodoxia no esté en el contenido, sino más bien en la forma.

4.

¿Habrá pensado Adorno (2003), cuando remarcó que el ensayo “se toma la exposición más en serio que los procedimientos que separan método y asunto” (p. 22), que tomarse en serio la exposición podría implicar un cambio radical en el género? En su experimentación ociosa, en su probar y errar, en sus devaneos no metódicos, el ensayo se encontró con formas de exposición que van más allá de la escritura. Finalmente, alguna versión de Descartes se filmó reflexionando en su habitación, con su bata, frente al fuego, y el ensayo dio lugar al videoensayo.

En “En busca del centauro”, de 1992, el crítico y ensayista Philippe Lopate se autoasigna la tarea de delimitar y celebrar este género que, en sus propias palabras, apenas existe. Habla en realidad estrictamente de ensayo fílmico [*film-essay*], que podemos pensar como el antecedente más directo del videoensayo, su papá cinéfilo.

El autor expone una serie de características que una película debería tener para ser entendida como un ensayo fílmico. Si bien nos referiremos a alguno de estos requisitos más adelante, nos interesa prestar atención, por ahora, a la operación curiosa que realiza Lopate sobre el final del texto, a saber, ofrecer una lista de las razones que explican la (casi) inexistencia de ensayos fílmicos que estén a la altura de sus expectativas. El carácter extravagante de la empresa es evidente: el objeto del ensayo es, entonces, no tanto un género existente sino más bien una idea del género que Lopate piensa que sería necesario inventar, pero no inventa (porque se limita a escribir y no experimenta él mismo con video). Los ensayos fílmicos grandiosos están todavía por hacerse, dice Lopate ([1992] 2017), y se dispone a esperar la aparición de los grandes ensayistas del futuro. La conclusión del escrito es, en efecto, una reafirmación de la necesidad de que surja esta forma tal y como la imagina —tal y como ya la analizó en el texto—.

Todo esto sería meramente anecdótico si no fuera porque el tiempo le dio la razón a Lopate, y los grandes ensayistas fílmicos del futuro (o al menos algunos ensayistas que experimentan con video de formas interesantes) efectivamente llegaron, y hoy hay obras que pueden responder a esto que él se imaginó a partir de algunos destellos de ensayismo que encontraba diseminados sobre todo en el cine de ficción y en algunos documentales. Su confianza en el crecimiento del audiovisual como medio para expresar ideas resultó profética, como la de algunos que lo antecedieron: ya en 1948 Astruc escribió que “poco a poco, el cine reemplaza el papel o lienzo como el medio pri-

vilegiado en el que inscribir o proyectar la película de las obsesiones personales” (2017, p. 96).

5.

Según Lopate, las razones por las que en 1992 no hay ensayos filmicos tal y como él se los imagina son cinco. La primera razón que esgrime es que la cámara es un dispositivo en el que es difícil registrar pensamientos, en tanto aporta sus propios pensamientos en lugar de mostrar claramente lo que hay en la mente del cineasta ([1992] 2017, p. 130). Es como si hubiera, para él, algo demasiado experimental en esa herramienta (que evidentemente no encuentra en la escritura), que hace que el pensamiento no se traduzca a la cámara tan bien como a la palabra; es como si el medio —la mediación— se impusiera, ocupara demasiado lugar en la ecuación. En la imagen en movimiento se filtran cosas que uno no puede controlar, eso es seguro, pero ¿en la escritura no se filtra también (como vimos en el capítulo 1) aquello que el texto no pretende comunicar? Desde el presente, cabe preguntarse si tal vez la diferencia que advierte Lopate entre la cámara y la pluma —o el teclado— para registrar pensamientos no se explicaría sencillamente por la diferencia en el modo en que nos relacionamos con esas herramientas. Quizá se trataba, hace treinta años, simplemente de un dispositivo que usábamos menos, y que por eso mismo se nos hacía aparatoso. Hoy, en cambio, nos resulta tan accesible registrar videos como escribir. Quizá hacer un video sea hoy incluso más sencillo que escribir, en tanto circulamos por la ciudad con una cámara en el bolsillo mucho más habitualmente que con un cuaderno y, si bien el *smartphone* es también un dispositivo con el que se puede escribir, lo es de una manera algo torpe. Debido a estos cambios, como era esperable y como sostuvo Ned Stuckey-French ya en 2012, “los ensayos filmicos se han convertido en videoensayos, y están por todos lados” (p. 14).

La segunda razón es, para Lopate, de otra naturaleza: no es claro cuánto lenguaje puede soportar una película. Esto resulta problemático dado que, en su visión ideal del ensayo fílmico, la presencia de un argumento y de una posición autoral claramente presentada es clave. Al pensar en la ficción y en el documental, el autor encuentra una resistencia a la predominancia del discurso, que se compensa con el privilegio de lo visual. En 2025 tal vez siga siendo difícil pensar en un film que pueda contener el desarrollo de un ensayo, pero contamos con géneros nuevos, con artefactos audiovisuales nuevos, que parecen poder hacerlo.

En tercer lugar, Lopate se ocupa de consideraciones económicas y comerciales: los ensayos fílmicos no tienen popularidad, como no la tienen los ensayos escritos, y la producción de ensayos audiovisuales es también más cara que la de ensayos literarios. En el presente, esto cambió de un modo que resultaba imposible prever, tanto en función de los costos como en lo relativo a la popularidad. Además de infinidad de dispositivos de filmación portátiles aparecieron plataformas como YouTube: filmar algo y hacerlo público pasó a ser sencillo y gratuito, y algunos ensayos audiovisuales consiguen, en la plataforma, millones de visualizaciones.

Cerca de estas consideraciones económicas aparece otra, la cuarta, de tipo práctico: para hacer una película se necesita mucha gente, y es difícil que un equipo grande de personas se comprometa con la realización del ensayo personal de un autor. De nuevo, esto cambió en la medida en que cambiaron las condiciones de producción de material de video, y varios videoensayistas trabajan solos o en grupos reducidos, con no mucho más que un trípode, la versión pirata de un programa de edición de video y una conexión a internet.

Por último, Lopate considera como quinta razón para la casi inexistencia de ensayos fílmicos un rasgo —digamos— de carácter de los cineastas: quienes estudian cine (o hacen cine) se ven atraídos por

las imágenes y su magia, y prefieren trabajar con ese material a hacer ensayos. Quienes quieren hacer ensayos, por su parte —como lo hace propiamente Lopate—, se vuelcan tradicionalmente a la escritura. En el fondo, parece estar diciendo que los cineastas están más cerca de ser artistas visuales y que los ensayistas son más bien escritores o pensadores. La solución que propone Lopate, profética, es esta:

Probablemente sería más fácil conseguir una buena cosecha de ensayos fílmicos si se le[s] dieran cámaras y presupuestos a los ensayistas literarios y se les pidiera que escribieran su próximo ensayo para la pantalla, que si se reuniera a los cineastas independientes habituales y se les pidiera que hicieran ensayos fílmicos ([1992] 2017, p. 131).

Aun así, y dado que nadie puso en marcha este plan de darles cámaras a los escritores de ensayos, si siguiéramos la indagación de Lopate en su texto nos llevaría a las obras de Chris Marker, de Agnès Varda y de Jean-Luc Godard, es decir, a explorar el trabajo de cineastas y no de ensayistas literarios, en el que encuentra destellos de ese ensayismo audiovisual que está buscando y que quisiera que terminara de apropiarse de las películas. Sin embargo, no vamos a seguir a Lopate sino a explorar territorios recientemente descubiertos.

6.

Un filósofo, al menos desde la profesionalización de la filosofía, es alguien que produce y/o enseña en una unidad académica. Y cuando decimos que es alguien que produce pensamos en alguien que produce textos. En resumen, un filósofo es fundamentalmente un investigador y un escritor. Un videoensayista es usualmente un cineasta que se revela contra la ficción y decide enhebrar sus reflexiones intelectuales con el material fílmico. En resumen, un videoensayista es un artista.

Natalie Wynn conoce y visita estos dos mundos (el de la filosofía y el del arte), pero no parece vivir en ninguno de ellos. Publica videos

en YouTube, en su canal ContraPoints, desde 2016 sobre temas filosóficos, políticos y sociales, y pone en juego un amplio abanico de recursos académicos a la vez que muchas referencias a la cultura popular y de internet. Estudió filosofía en el grado y empezó un doctorado en filosofía. Allí, y en sus palabras, descubrió con espanto que

Todos eran estudiantes de doctorado, inteligentes y articulados, pero estaban tan enfrascados diseccionando las diferencias entre Rawls y Habermas que no tenían experiencia argumentando contra posiciones tan reaccionarias como las que de hecho sostiene la mayor parte de los estadounidenses en el plano de la política (Wynn, 2016).¹

Ante este descubrimiento, y ante la experiencia de tedio que le producía la dinámica de la hiperespecialización a la que la empujaba el posgrado, dejó la academia y, con ella, la filosofía. Mientras trabajaba en otros oficios, empezó a hacer videos que alcanzan hoy las tres, cuatro, cinco y hasta seis millones de visualizaciones. ¿Qué es, entonces, Natalie Wynn? En su biografía de Instagram, YouTube y X se lee clarísimo: “YouTuber, ex-philosopher”.

ContraPoints como proyecto propone algo nuevo en filosofía, pero lo hace operando algunos rescates de la tradición. De los inicios de la tradición filosófica retoma, por ejemplo, el diálogo, que usa en varios de sus videos para dar cuenta de diferentes posiciones frente a un mismo tema.

¹ La mayor parte de la producción de Natalie Wynn puede encontrarse en su canal, <https://www.youtube.com/c/ContraPoints/featured>. Es importante mencionar, sin embargo, que los videos de 2016, como “Why I Quit Academia”, citado aquí, así como algunas de las producciones de 2017, fueron retirados del canal de YouTube por la autora. Según explica, la razón que la llevó a tomar esta decisión es que los videos son anteriores a su transición de género, y ya no representan a la persona que es. Las transcripciones pueden consultarse, de todos modos, en su página web: <https://www.contrapoints.com/transcripts/archives>

7.

“En tanto forma literaria” —dice Elizabeth Merrill (1911)— “el diálogo platónico adquirió forma naturalmente por su propio origen y su propósito” (p. 2). En lugar de reunir las enseñanzas de su maestro, embebidas como estaban con sus propias reflexiones, y presentarlas en la forma de un tratado, Platón eligió el diálogo porque “se dio cuenta de que el pensamiento con personalidad añadida es algo más grande que el pensamiento solo” (Merrill, 1911, pp. 2-3). Y es que, agrega la autora, “el diálogo platónico nos muestra hombres pensando y no pensamientos abstractos” (p. 3). Es interesante la dicotomía que plantea: se trata de mostrar personas pensando o mostrar pensamientos abstractos, o en la otra forma que lo pone Merrill: de presentar pensamientos con personalidad añadida, o presentar los pensamientos solos.

Podríamos trazar la historia de la filosofía —al menos hasta cierto punto y forzando un poco las cosas— como una lucha entre estas dos maneras de operar en el terreno de la producción de filosofía, es decir, entre quienes quieren mostrar personas pensando y quienes quieren mostrar solo los pensamientos —digamos— sin las personas. O bien, entre la tendencia al borramiento de “la personalidad” en favor del “pensamiento solo” y los intentos de “la personalidad” de reclamar su lugar. La propuesta de Cabrera (2008) de distinguir a los pensadores páticos de los apáticos camina en una dirección similar.

La rehabilitación del diálogo que hace Wynn es, en algún sentido, lineal respecto del diálogo platónico: presenta personajes ficticiales —basados a veces en personajes reales o verosímiles, consistentes otras veces en versiones estereotipadas de quienes representan típicamente ciertas posiciones— que discuten acerca de un tema a partir de una pregunta aparentemente banal y muestran o performan diferentes maneras de argumentar —más o menos sofisticadas, más o menos persuasivas, más o menos tramposas—. ¿Qué es, entonces, lo nuevo, más allá de la revitalización de un género antiguo?

El comienzo de *The Hunger* (un video de ContraPoints de 2022) contiene una presentación de las protagonistas y del planteamiento de la pregunta. Jackie Jackson será la presentadora de “The Freedom Pod”, en el que “no importa lo que digas, solo importa que hables” (min 1:03). Allí, las invitadas, Justine Tableau —una escritora de izquierda— y Virginia Lamm —una pastora conservadora—, debatirán sobre “la guerra contra las drogas”.

Wynn modifica elementos clave del diálogo. Las novedades más obvias incluyen, claro, el uso de la imagen en movimiento y la incorporación de la materialidad de la voz. En este gesto, en el uso mismo del soporte audiovisual, es donde Wynn “hace algo nuevo” respecto de lo que se ha hecho en el género del diálogo filosófico: en su trabajo el texto escrito no se nos ofrece como producto final. No son diálogos para ser leídos, como los platónicos, sino para ser vistos y escuchados. Vemos los gestos de las tres protagonistas del debate, encarnadas por la propia Wynn,² vemos las acciones que llevan a cabo, vemos aquello que sucede con las demás mientras una de ellas habla. La visualidad y la sonoridad no se ponen en juego solo en la construcción de los personajes, sino que se extienden también a lo que las rodea. La iluminación y la decoración del *set* donde el debate tiene lugar nos remite a asociaciones: el pódcast que se muestra se asemeja a un *talkshow* televisivo, mientras que el uso de la música copia recursos propios del cine y de la televisión para emocionar, indignar o intrigar. En los términos de Genette (1989), Wynn construye relaciones transtextuales con otras producciones: además de la intertextualidad —citas y referencias—, se vale de relaciones hipertextuales como la parodia, así como de guiños architextuales, en tanto juega con elementos conocidos del género del diálogo, del que parece entrar y salir.

² Como Platón, Wynn no forma parte del elenco de personajes que despliega en su obra, pero presta su cuerpo y su voz a todos ellos.

Las transiciones y cortes nos invitan a abandonar la conversación principal para espiar por momentos otras escenas que logran incrustar otras temporalidades. Aparecemos con Justine en su casa, donde descansa después de su agotadora y no muy exitosa participación en “The Freedom Pod”. Allí entabla un diálogo privado con un cuarto personaje. En lugar de leer acerca de la frustración que Justine siente respecto del debate, Wynn nos invita a verla y aprovecha para mostrarnos su casa, sus problemas personales y sus demonios internos. Nos muestra, también, las repercusiones que su participación en el debate tuvo en las redes sociales y su propia reacción al verlas, el modo en que la afectan.

Y es justamente en esta novedad, en la incorporación —habilitada por el audiovisual— de los cuerpos y las voces de quienes dialogan, en la posibilidad que nos brinda de ver los gestos y escuchar los tonos y recorrer con los personajes los escenarios, donde Wynn más tensiona su relación con la filosofía, alejándose de sus convenciones, y donde más se acerca al lenguaje del cine o de la televisión. Es en esta vuelta de tuerca que le encuentra a uno de los géneros más antiguos de la escritura filosófica, en uno de los aspectos más actuales o incluso posmodernos de su producción, donde termina operando una recuperación del pasado: se saltea incluso a Platón y recupera y muestra la práctica del diálogo como suponemos que puede haber sido antes de convertirse en un género literario.³

Más allá del carácter histórico o mítico de este momento “anterior” (los estudiosos del mundo clásico parecen coincidir en que el diálogo es efectivamente una práctica antes que un género literario), en un giro inesperado hacia arenas originarias, Wynn le devuelve el

³ La investigación de la historia del diálogo excede evidentemente los objetivos de este capítulo. Sobre ella puede consultarse Flórez (2011), que aporta algunas reflexiones interesantes para pensar este género, que, lejos de limitarse a Platón, cuenta con muchos otros exponentes, de San Anselmo a Pedro Abelardo a Berkeley o Hume.

cuerpo y el gesto a un género que abandonó esa materialidad en el momento mismo en que nació como escritura.

Y eso no es todo lo que le devuelve: el otro rasgo de origen que reaparece en esta versión pop del diálogo filosófico es la relación con la comunidad, y no solo con aquella de la que surgen las ideas que en él se discuten, sino también con la comunidad de receptores en la que se inserta. Un diálogo platónico es un testimonio de una práctica del pasado griego, la expresión de modos de pensar, de discutir y de vivir que nos son ajenos. En *The Hunger*, de manera análoga, vemos rasgos de nuestra propia cultura o de culturas que dialogan con la nuestra. Recurriendo al estilo del *podcast*, a la estética y al *timing* del *talkshow* televisivo y a argumentos que leemos todos los días en debates de redes sociales, Wynn logra darnos un equivalente de lo que Platón les dio a sus conciudadanos. Nos guste más o menos, nos ofrece un espejo: uno en el que a la filosofía le cuesta mirarse, perdida como está en la contemplación de las fotos de su juventud.

8.

El otro género en el que se mueve Wynn es el ensayo, que comparte con el diálogo una de sus características más señaladas, a saber, su carácter procesual: no muestra el producto de la reflexión sino el proceso de pensar; el camino que lleva a quien escribe (o al personaje que el escritor construye) a aceptar o rechazar una idea, a reafirmar o cambiar sus opiniones, a modificar o consolidar sus prejuicios. Sin embargo, en ese carácter procesual el ensayo se diferencia del diálogo (no como género literario, sino como práctica, como modo de producción de ideas) dado que, mientras que el diálogo implica a un otro directo, es decir, requiere de un proceso —de una experiencia— que se hace con el otro, el ensayo en cambio tiene en principio un carácter más bien reflexivo, de inspección de las propias ideas en el marco de una tradición o en diálogo indirecto con otras teorías.

En la caracterización que ofrece Lopate ([1992] 2017) del video-ensayo se enfatiza mucho este rasgo. Es esencial para considerar que una pieza de video es un ensayo —sostiene el autor— que “el propio realizador” se proponga en ella “descubrir lo que piensa sobre un tema” (p. 110). Ahora bien, buscar descubrir lo que uno piensa sobre un tema se parece más al trabajo psicoanalítico que a la ciencia. La ausencia clara es la de la búsqueda de la *verdad*, que parece dejarse de lado hacia un lugar más confesional, o al menos más híbrido, con un potencial epistemológico más dudoso. Reaparecen, entonces, algunas de las preguntas que exploramos en el capítulo 6: ¿por qué me tendría que importar lo que el autor piensa sobre un tema?, ¿y si está equivocado?; ¿por qué tendría que querer presenciar la manera en que llegó a pensar lo que piensa?, ¿y si su camino dista de ser ejemplar?

En este punto, resulta interesante detenerse en una voz disidente en torno a este carácter fuertemente autoral del ensayo y el videoensayo. Laura Rascaroli (2017) parte de aceptar la creencia generalizada de que la reflexividad y la subjetividad son las marcas del género (p. 179), cuya quintaesencia es “la expresión de una reflexión personal y crítica” (p. 179), pero solo para sostener que, aun así, puede defenderse que se trata de un género dialógico.

Siempre según la autora, en el ensayo audiovisual, la “voz autoral se aproxima a su objeto no para presentar un reporte de datos ostensibles sino para ofrecer una reflexión personal, profunda y que invite a pensar” (p. 180). En el documental es preeminente por lo general una voz en *off* que describe hechos y relata o incluso explica lo que sucede con un tono entre periodístico y científico. Así, lo que esta voz construye es un público, mientras que —según la tesis de Rascaroli— el videoensayo como forma logra construir, no un público, sino un *otro*, un “tú”, un “vos” con el que dialogar (p. 185), que no se identifica con una audiencia genérica, sino que implica a un espectador corpo-

reizado, concreto, al que no se trata de informar o convencer sino, fundamentalmente, de interpelar:

en lugar de guiar sus respuestas emocionales e intelectuales, el ensayo insta a ese otro a comprometerse individualmente con lo que ve y a reflexionar sobre el mismo tema que el autor está abordando. Esta estructura es lo que hace que el ensayo fílmico tenga una estructura “abierta” (Rascaroli, 2017 p. 185).

La presencia autoral, la primera persona y la autorreferencia son, así, medios para inaugurar una conversación antes que fines en sí mismas, mientras que en muchos textos logran ser un fin incluso cuando se encuentran enmascaradas en escrituras que se presentan como impersonales o universales.

9.

La ensayística de Wynn constituye un ejemplo claro de este carácter complejo de la primera persona. En algunos ensayos elige iniciar directamente un diálogo con el espectador, como en el caso de *Men* (2019a), en el que interpela a los varones a repensar su identidad y su relación con el movimiento feminista. El resultado de esta forma de interpelar puede observarse en algunos diálogos que se generan en la sección de comentarios del video, que deviene un foro para compartir impresiones sobre este y en el que los espectadores discuten entre sí. Sin embargo, la voz autoral de Wynn encuentra también otras formas de torcerse y de escapar de la autorreferencia por la autorreferencia misma, más allá de esta integración de momentos más o menos interpersonales.

Su indagación sobre la belleza (*Beauty*, 2019b) comienza como una parodia de un video sobre maquillaje y cuidado personal en el que Wynn habla acerca de sus cirugías faciales. Lo que dice es estrictamente cierto (la autora —una mujer trans— se sometió a procedimientos quirúrgicos de feminización facial), pero la escenografía, el

vestuario, el tono de la voz y algunos efectos de sonido avisan que lo que vemos es una puesta en escena. Caracterizada de otra manera, con un acento afrancesado y un vestido de época, aparece más adelante sosteniendo una calavera y explicando con precisión las modificaciones óseas que le fueron realizadas en sucesivas operaciones. Cuando volvemos al plano principal —el que se parece más al que usan las *influencers*— Wynn entremezcla aspectos anecdóticos de su caso con un cuestionamiento del modo en que se espera que hable de los procedimientos como “representante” de la comunidad trans, problematizando su propio lugar de enunciación. Habla de sí misma y al hacerlo se pregunta en nombre de quién está hablando. A su vez, se abre a exponer su propia experiencia y sus sentimientos, fundamentalmente en torno al modo en que se entrecruzan en ella el “querer ser mujer” y el “querer ser linda”. Expone lo que siente, pero al hacerlo cuestiona y revisa lo que siente, sin otorgarle la autoridad incuestionable de la primera persona que, como vimos en el capítulo precedente, encuentra Tenenbaum (2025) en algunas formas de ensayismo.

Mientras que como ensayista nos muestra sus reflexiones y sus procesos, en cuanto *youtuber* Natalie Wynn exhibe su vida acercándose a lo que pasa en un *reality show* o a lo que vemos en el contenido de cualquier *influencer*, y como trabajadora del audiovisual se guiona y se edita jugando con las imágenes y los sonidos.

Al hacer todo esto partiendo del ensayismo —ese género en el cual el yo se hace más patente, donde está menos oculto, con todo el escenario montado para que aparezca en toda su gloria el *yo que piensa*—, Wynn le da otra vuelta de tuerca a la escritura reflexiva: se despersonifica, muta, transiciona, se expone, se dispersa, desparrama por su obra los pedazos de su subjetividad fragmentada. Exaltando el yo, se burla de él; colocando su identidad personal en el centro de su obra, la pone en cuestión, la desolemniza; exponiéndose, se oculta. Satiriza, ironiza, juega, se disfraz, se transforma, se confiesa, se ríe,

llora, y termina por hacer que le perdamos la pista: ¿quién es Natalie Wynn?; ¿cuál es el eje subjetivo de esta producción?; ¿quién está intentando descubrir qué piensa sobre estos asuntos?

10.

Con el poder de síntesis que requiere la plataforma que solíamos llamar Twitter, el 6 de marzo de 2025 el usuario @santidepresivos escribió: “Basta de creadores de contenido necesitamos creadores de forma”. Es una buena manera de explicar qué es lo que hace Natalie Wynn: desde la decisión radical de *hacer* otra cosa —que es muy diferente de la decisión de *decir* otra cosa—, en el salto hacia la experimentación a partir de la cual se despega del campo, inventa una forma de hacer filosofía por otros medios. A partir de declararse exfilósofa, de mudar su herejía del adentro al afuera, comienza a hacer aportes significativos en el campo. Después de pegar un portazo, reingresa a la academia por la ventana, transformada en objeto de reflexiones como esta, no porque se haya resignado a jugar con las reglas de la filosofía profesional, sino porque encontró el modo de interpelarla.

A contramano de la historia de la disciplina, que avanza hacia una profesionalización cada vez más estandarizada, Wynn comienza profesionalizándose para después ir a producir allí donde nadie le va a pedir el título y lleva la filosofía de vuelta al espacio público del que parece que habría surgido. Mientras se vuelve un fenómeno de la cultura digital, nos recuerda más que cualquier historiador del campo que en el origen de la filosofía late la discusión acerca de cómo queremos vivir, y late también el encuentro con los otros.

En este camino, que le permite abandonar una forma imitativa —acaso *kitsch*⁴— de producción intelectual, Wynn encuentra —como

⁴ En Staroselsky (2024b) puede encontrarse una reflexión de la tensión entre estetización y politización que caracteriza a la obra de la autora, y especialmente sobre la potencialidad política de una producción signada tanto por la militancia cuanto por las lógicas estéticas y comerciales de la plataforma —y la época— en la que se inserta.

dice Adorno (2001) de Benjamin— la forma de “poner en movimiento al pensamiento que en su expresión tradicional y conceptual parece rígido, convencional y envejecido” (p. 29).

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2003). El ensayo como forma. En *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Akal.
- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Akal.
- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la ilustración*. Trotta.
- Agamben, G. (2016). *El final del poema*. Adriana Hidalgo.
- Alché, M. y Naishtat, B. (dirs.) (2023). *Puan* [película]. Pasto Cine, Pucara Cine, Infinity Hill.
- Álvarez, L. (2021). Una historia temática del arte. En R. A. Hitz, F. L. Ruvituso y J. C. Pedroni (2021), *Entre libros y retratos: Figuras y escenarios en la historiografía del arte*. Edulp.
- Álvarez, C. y Martín, A. (2015). Entender el montaje en el ensayo audiovisual. *Transit: cine y otros desvíos*. <http://cinentransit.com/entender-el-montaje-en-el-ensayo-audiovisual/#cuatro>
- Amícola, J. y De Diego, J. (dirs.) (2009). *La teoría literaria hoy: Conceptos, enfoques, debates*. Al Margen (Textos básicos).
- Andrew, D. (1993). *Las principales teorías cinematográficas*. Rialp.
- Arthur, P. (2017). Essay Questions. En N. Alter y T. Corrigan (eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 161-171). Columbia University Press.
- Asimov, I. (1977). The Role of the Heretic. En D. Goldsmith (ed.), *Scientists Confront Velikovsky* (pp. 7-18). Cornell University Press.
- Astruc, A. ([1948] 2017). The Future of Cinema. En N. Alter y T. Corrigan (eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 93- 101). Columbia University Press.

- Badiou, A. (2004a). El cine como experimentación filosófica. En G. Yoel (comp.), *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía* (pp. 23-81). Manantial.
- Badiou, A. (2004b). Arte matemática y filosofía. En G. Yoel (comp.), *Pensar el cine 2: Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías* (pp. 27-41). Manantial.
- Badiou, A. (2005a). El cine como falso movimiento. En *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro* (pp. 19-25). Manantial.
- Badiou, A. (2005b). Sobre la situación actual del cine (1998). En *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro* (pp. 251-264). Manantial.
- Badiou, A. (2009). *El siglo*. Manantial.
- Bazin, A. (1990a). A favor de un cine impuro. En *¿Qué es el cine?* (pp. 101-127). Ediciones Rialp.
- Bazin, A. (1990b). La evolución del lenguaje cinematográfico. En *¿Qué es el cine?* (pp. 81-100). Ediciones Rialp.
- Bellour, R. (2017). The Cinema and the Essay as a Way of Thinking. En N. Alter y T. Corrigan (eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 227-238). Columbia University Press.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 12-60). Taurus.
- Benjamin, W. (1998). Onirokitsch, glosa sobre el surrealismo. En R. Ibarlucía, *Onirokitsch: Walter Benjamin y el surrealismo* (pp. 111-117). Manantial.
- Benjamin, W. (2006). El origen del Trauerspiel alemán. En *Obras I.1* (pp. 217-459). Abada.
- Benjamin, W. (2007a). Experiencia y pobreza. En *Obras II.1* (pp. 216-221). Abada.
- Benjamin, W. (2007b). Sobre el programa de la filosofía venidera. En *Obras II.1* (pp. 162-174). Abada.
- Benjamin, W. (2009). El autor como productor. En *Obras II.2* (pp. 297-315). Abada.

- Benjamin, W. (2010). Sobre algunos temas en Baudelaire. En *Ensayos escogidos* (pp. 7-57). El cuenco de plata.
- Benjamin, W. (2013). *Obras V: Obra de los pasajes*. Abada.
- Benjamin, W. (2014). *Calle de mano única*. El cuenco de plata.
- Benjamin, W. (2015). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En T. Vera Barros (ed.), *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura* (trad. A. E. Weikert, M. Dimópulos y M. López Seoane) (pp. 25-81). La marca editora.
- Benjamin, W. (2017). Apuntes 2 [fr. 171]. En *Obras VI* (pp. 280-283). Abada.
- Berger, J. (1972). *Modos de ver 1: Aspectos psicológicos* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1J-CXyx58T8>
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Editorial GG.
- Bernini, E. y Dottorini, D. (2015). Filosofía, estética y política en el cine contemporáneo. En E. Bernini, R. De Gaetano y D. Dottorini (comps.), *Cine y Filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana* (pp. 241-250). El cuenco de plata.
- Binotto, J. (2021-2022). *Practices of Viewing* [video]. <https://transferences.org/videoessays/practices-of-viewing/>
- Binotto, J. (2023). *Desktop Documentary* [video]. Necsus. <https://necsus-ejms.org/desktop-documentary/>
- Blümlinger, C. (2004). Slowly Forming a Thought While Working on Images. En T. Elsaesser (ed.), *Harun Farocki. Working on the Sightlines* (pp. 163-176). Amsterdam University Press.
- Bourdeau, E. (1997). *El amante* conversa con *Cahiers du cinema* (entrevista). *El amante del cine*, 6(61), 34-36.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*. Adriana Hidalgo.
- Bratu Hansen, M. (2019). *Cine y experiencia. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno*. El cuenco de plata.
- Briefel, A. (2009). What some ghosts don't know: Spectral incognizance and the horror film. *Narrative*, 17(1), 95-110.

- Broch, H. (1946). *Los sonámbulos*. Castelar.
- Broch, H. (1970). *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Tusquets.
- Broch, H. (2003). Autobiografía como programa de trabajo. En *Autobiografía psíquica*. Losada.
- Brodersen, D. (29 de mayo de 2022). Michelle Yeoh en su multiverso. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/424519-michelle-yeoh-en-su-multiverso>
- Cabrera, J. (2008). *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Gedisa.
- Castro, E. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault*. Prometeo/Universidad Nacional de Quilmes.
- Childs, J. (1986). *Modernist Form: Pound's Style in the Early Cantos*. Susquehanna University Press.
- Clark, K. (1969). *Civilisation: A Personal View* [Programa de televisión]. BBC Two.
- Collingwood, R. G. (1965). *Ensayo sobre el método filosófico*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
- Davis, D. (1995). The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995). *Leonardo*, 28(5), 381-386.
- Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. La marca.
- De Rosa, M. y Strauven, W. (2020). Screenic (Re)orientations: Desktop, Tabletop, Tablet, Booklet, Touchscreen, Etc. En S. Sæther y S. Bull (eds.), *Screen space reconfigured* (pp. 231-262). Amsterdam University Press.
- Descartes, R. (1980). *Meditaciones Metafísicas*. En *Obras escogidas* (Trad. E. Olazo y T. Zwanck) (pp. 209-289). Charcas.
- Descartes, R. (1984). *Reglas para la dirección del espíritu*. Alianza.
- Despentes, V. (2009). Prólogo. En P. B. Preciado, *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce* (pp. 5-9). Anagrama.

- Didi-Huberman, G. (2013). Cómo abrir los ojos. En H. Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (pp. 13-35). Caja negra.
- Dorfles, G. (1969). *Nuevos mitos, nuevos ritos*. Lumen.
- Eco, U. (1968). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Lumen.
- Ehmann, A. y Eshun, K. (2023). De la A a la Z (o veintitrés introducciones a Harun Farocki). En H. Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (pp. 291-310). Caja negra.
- Elsaesser, T. (ed.) (2004). *Harun Farocki. Working on the Sightlines*. University Press.
- Enlight Studies (2020, 27 de julio). *John Berger / Ways of Seeing, Episode 1 (1972)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=P-4LwAuTw7k>
- Faretta, A. (2005). *El concepto del cine*. Djaen.
- Farocki, H. (1969). *Nicht löschbares Feuer* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EnpLS4ct2mM>
- Farocki, H. (1995). *Arbeiten verlassen die Fabrik* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uso1mxqjrp4&t=443s>
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Caja negra.
- Flórez, A. (2011). La forma del diálogo y la forma de la filosofía en Platón. *Franciscanum. Revista de las ciencias del espíritu*, LIII(156), 369-398.
- Fundación Andreani (7 de agosto de 2023). *Lucrecia Martel en ROTO#21* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tNUCt5DX1ts>
- Galibert-Lainé, L. (2018). *Watching The Pain of Others* [video]. Vimeo. <https://vimeo.com/298425068>
- Galibert-Lainé, L. (2020). What Scholarly Video Essays Feel Like Chloé What Scholarly Video Essays Feel Like. *The cine-files*. Issue 15. <https://www.thecine-files.com/what-scholarly-video-essays-feel-like/>

- Garcés Mascareñas, M. (2013). La estandarización de la escritura. La asfixia del pensamiento filosófico en la academia actual. *Athenea Digital*, 13(1), 29-41.
- García Martínez, A. N. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. *Comunicación y sociedad*, XIX(2), 75-105.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Grant, C. (2016). The audiovisual essay as performative research. *NECSUS, Audiovisual Essays*. <https://necsus-ejms.org/the-audiovisual-essay-as-performative-research/>
- Grant, C. (2019). El embrujo de *La mujer sin cabeza*/The Haunting of *The Headless Woman*. *Tecmerin. Revista de Ensayos Audiovisuales*, 2(1). <https://vimeo.com/344572243>
- Haynes, J. (1989). *Introducing Stylistics*. Unwin Hyman.
- Heidegger, M. (1969). *Introducción a la metafísica*. Nova.
- Heidegger, M. (2010). *¿Qué significa pensar?* (Trad. R. Gabás). Trotta.
- Jamison, L. (2013). The Devil's Bait. *Harpers Magazine*. <https://harpers.org/archive/2013/09/the-devils-bait/>
- Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia*. Paidós.
- Kim, J. (2016). *Between Film, Video, and the Digital. Hybrid Moving Images in the Post-Media Age*. Bloomsbury Academic.
- Kiss, M. (2021). Desktop documentary: From artefact to artist(ic) emotions. *Necsus*. [https://necsus-ejms.org/desktop-documentary-from-artefact-to-artistic-emotions/#_ed ref 30](https://necsus-ejms.org/desktop-documentary-from-artefact-to-artistic-emotions/#_ed_ref_30)
- Klemm, F. (5 de enero de 2018). *El banquete telemático: Cultura Kitsch* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pLTWS9OB-FU&t=448s>
- Kosuth, J. (1991). Art after philosophy. En *Art after Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990* (pp. 13-32). The MIT Press.
- Krauss, R. (1999). *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames and Hudson.

- Kreimer, P. (1998). Publicar y castigar. El *paper* como problema y la dinámica de los campos científicos. *Redes*, V(12), 51-73.
- Kwan, D. y Scheinert, D. (guionistas y directores) (2022). *Everything Everywhere All at Once* [película]. IAC Films, Gozie AGBO, Year of the Rat, Ley Line Entertainment.
- Lane, P. (directora) (2018). *The Pain of Others* [película].
- Lara, A. y Enciso, G. (2013). El giro afectivo. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, [S.l.], 13(3), 101-120.
- Lee, K. B. (2013). *The Essay Film: Some Thoughts of Discontent* [video]. Vimeo. <https://vimeo.com/73733888>
- Lee, K. B y DiGravio, W. (2020). *Video Essays, Desktop Cinema and Artistic Research: the Masters Program at Merz Akademie* [entrevista]. <https://vimeo.com/493284270>
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama.
- Lopate, P. ([1992] 2017). In Search of the Centaure: The Essay-Film. En N. M. Alter y T. Corrigan (eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 243-270). New York: Columbia University Press.
- Maniglier, P. y Zanbuan, D. (2012). *Foucault va al cine*. Nueva visión.
- Melamed, A. (2018). Problemas filosóficos y demostración ficcional: el caso Proust (inédito) [Ponencia]. Simposio “El discurso filosófico, entre la argumentación y la literatura” en *IV Seminario internacional de estudios sobre discurso y argumentación*. Instituto de Lingüística de la FFyL, UBA y la Universidade Estadual de Santa Cruz.
- Melamed, A. (2022). *Adiós al cuerpo. Marcel Proust y las estéticas y poéticas contemporáneas*. Prometeo.
- Melamed, A. y Staroselsky, T. (2017). El filósofo como productor [Ponencia]. *XI Jornadas de Investigación del Departamento de Filosofía*. FaHCE-UNLP, 8 al 11 de agosto de 2017, Ensenada, Argentina. En *Actas publicadas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía.

- Merrill, E. (1911). *The Dialogue in English Literature*. Henry Holt and Company.
- Milly, J. (2014). Style. En A. Bouillaguet y B. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust* (pp. 969-973). Honoré Champion.
- Moles, A. (1971). *El kitsch, el arte de la felicidad*. Paidós.
- Nudler, O. (2012). El problema de la *Filosofía de la filosofía*. En O. Nudler (ed.), *Enciclopedia Iberoamericana de la Filosofía. Filosofía de la filosofía* (pp. 19-48). Trotta.
- Payne, M. (comp.) (2006). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Paidós.
- Playboy Colombia (6 de agosto de 2018). *Lucrecia Martel – Entrevista PB* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8sGWtORznnI&t=3s>
- Preciado, P. B. (2009). *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Anagrama.
- Proust, M. (1971). À propos du « style » de Flaubert. En *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges suivi de Essais et articles* (pp. 586-600). Gallimard.
- Proust, M. (1991). *En busca del tiempo perdido. III. El mundo de Guermantes*. Alianza.
- Proust, M. (1992). *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*. Alianza.
- Proust, M. (1993). *En busca del tiempo perdido. II. A la sombra de las muchachas en flor*. Alianza.
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.
- Rascaroli, L. (2017). The Essay Film. Problems, Definitions, Textual Commitments. En N. M. Alter y T. Corrigan (eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 183-196). Columbia University Press.
- Rendueles, C. (2013). El antropólogo de la vida moderna. *Mundo escrito*, 13, 165-178.
- Rorty, R. (1978). Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida. *New Literary History*, 10(1), 141-160.

- Ruskin, J. (1994). *Las siete lámparas de la arquitectura*. Coyoacán.
- Russo, E. (1995). El terror mudo. *El amante del cine*, 4(41), 44-45.
- Sartre, J. P. (1950). *¿Qué es la literatura?* Losada.
- Sheren, I. N. (2015). *Portable Borders: Performance Art and Politics on the U.S. Frontera since 1984*. University of Texas Press.
- Solana, M. (2020). Giro afectivo y giro a la imagen: un encuentro indisciplinado. *Heterotopías*, 3(5), 1-6.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.
- Sontag, S. (2011). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Debolsillo.
- Spielberg, S. (director) (2022). *The Fabelmans* [película]. Amblin Entertainment, Reliance Entertainment.
- Steiner, U. (2002). 'Das Höchste wäre: zu begreifen, dass alles Factische schon Theorie ist'. Walter Benjamin liest Goethe. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 121, 265-284.
- Staroselsky, T. (2023). El mundo es bello: conceptualizaciones de la estetización en el pensamiento contemporáneo. *Revista Humanidades*, 13(2), e52674. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/humanidades/article/view/52674>
- Staroselsky, T. (2024a). ¿Un giro audiovisual? Notas sobre videoensayismo y filosofía. *Valenciana*, 17(34), 201-226. <https://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/765>
- Staroselsky, T. (2024b). Entre la estetización y la politización: Natalie Wynn en la frontera. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 10(17). <https://doi.org/10.26807/cav.v10i17.566>
- Stuckey-French, N. (2012). The Video Essay. *American Book Review*, 33, 14-15.
- Szeinfeld, L. (2025). ¿Cómo suena el aburrimiento? *revista boba* #08, 36-40.
- Téllez, J. (2005). *One Flew Over The Void* (Bala Perdida) [Obra]. <https://insiteart.org/people/javier-t%C3%A9llez>

- Tenenbaum, T. (2025). *Un millón de cuartos propios. Ensayo para un tiempo ajeno*. Paidós.
- Timms, E. (1990). *Karl Kraus satírico apocalíptico. Cultura y catástrofe en la Viena de los Habsburgo*. Visor.
- Truffaut, F. ([1966] 1974). *El cine según Hitchcock*. Alianza.
- de Vigan, D. (2016). *Basada en hechos reales*. Anagrama.
- Von Wissel, Ch. (2004). 24h. Foucault. Exposición proliferante, festival filosófico y happening de Thomas Hirschhorn, Palais de Tokyo, nuit blanche en París, 2-3 de octubre de 2004. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 26(84), 173-176.
- Wells, C. (guionista y directora) (2022). *Aftersun* [película]. Pastel, BBC Film, BFI, Screen Scotland.
- Wittgenstein, L. (1997). *Tractatus Logico-Philosophicus* (Trad. J. Muñoz, e I. Reguera). Altaya.
- Wynn, N. [ContraPoints] (2019a). *Men* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=S1xxcKCGljY&t=1528s>
- Wynn, N. [ContraPoints] (2019b). *Beauty* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=n9mspMJTNEY>
- Wynn, N. [ContraPoints] (2022). *The Hunger* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RTRT794IQBg&t=3033s>

Quienes escriben

Analía Melamed

Profesora y doctora en Filosofía por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como profesora titular en las cátedras de Introducción a la Filosofía de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE-UNLP); Problemas Filosóficos Contemporáneos de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (FPyCS-UNLP) y Seminario de Estética de la Maestría en estética, teoría y gestión de las artes de la Facultad de Artes (FA-UNLP). Se especializa en estética contemporánea y estética de Marcel Proust. Es investigadora y subdirectora de la Comisión Directiva del Centro de Investigaciones en Filosofía (CIEFi-IdIHCS-UNLP/Conicet) y editora responsable de la *Revista de Filosofía* de la FaHCE. Recientemente ha publicado *Adiós al cuerpo. Marcel Proust y las estéticas y poéticas contemporáneas* (2022) y coordinado *Perspectivas filosóficas: Vocabularios, problemas y disciplinas de la modernidad a hoy* (2025).

Tatiana Staroselsky

Profesora y doctora en Filosofía por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. En dicha universidad se desempeña como docente en las cátedras de Filosofía Contemporánea y de Lógica, y como investigadora y miembro de la Comisión Directiva del Centro de Investigaciones en Filosofía (CIEFi). Ha sido becaria doctoral y posdoctoral del Consejo Nacional

de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y ha realizado estancias de investigación en la Universidad Humboldt de Berlín y en la Universidad Nacional Autónoma de México con becas del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) y de la Red Macro. Ha participado en numerosos eventos académicos de alcance nacional e internacional y publicado varios trabajos, tanto de investigación como de divulgación, centrados en la filosofía de Walter Benjamin, el problema de la estetización y, más recientemente, las posibilidades de la filosofía audiovisual y del videoensayismo.

Los campos del arte y de la filosofía comparten, al menos, dos características: por un lado, su indefinición, su costumbre de mutar –de temas, de formatos, de géneros, de función social, de razón de ser, de lugar en la comunidad– y, por otro lado, su carácter “meta”, esto es, el modo en que los habita casi esencialmente la posibilidad –incluso la exigencia– de referirse a sí mismos, de meditar sobre sí mismos, de convertirse en el objeto de su propia reflexión. En este marco, el presente libro se propone pensar los espacios de encuentro entre arte y filosofía, los bordes, pero no como zonas de mero cruce, que operan una separación, sino como espacios habitables, densos en sí mismos, en los que podemos permanecer o al menos detenernos. En nuestra exploración el concepto de estilo resulta central, ya que, como afirmaba Benjamin, estilo es la soga que debe saltar el pensamiento para entrar en el reino de lo escrito. Pero también porque –retomando la recepción que Proust hace de la filosofía kantiana– el estilo puede entenderse como instrumento óptico, como lente, como modo de expresar y organizar una visión del mundo.