

7. Filosofía audiovisual: indagaciones sobre la obra de Natalie Wynn

Tatiana Staroselsky

Resumen

En el presente trabajo presentamos y analizamos la producción que la exfilósofa Natalie Wynn expone en *ContraPoints*, su canal de YouTube. Enmarcamos su producción en torno a dos procesos, a saber, por un lado, la experimentación que lleva a cabo la filosofía en torno a nuevos formatos, soportes y estilos que le permitan decir y mostrar formas nuevas en la época de la preeminencia del artículo científico y, por el otro, el surgimiento del videoensayo como heredero de dos tradiciones: la del ensayismo y la del documentalismo experimental y el cine reflexivo. En la obra de Wynn encontramos no una propuesta de difusión o divulgación de la filosofía oficial, sino una obra original que hibrida lúcidamente las herramientas del cine y de la filosofía con reflexiones sobre la cultura contemporánea tan graciosas como profundamente desconcertantes.

Palabras clave: videoensayo, filosofía, cine, Walter Benjamin, Natalie Wynn.

Abstract

In this paper we present and analyze the production that the former philosopher Natalie Wynn presents on her YouTube channel, *ContraPoints*. We frame her production around two processes, namely, on the one hand, the experimentation that philosophy carries out around new formats, supports and styles that allow it to produce in new ways in the era of the preeminence

of the scientific article and, on the other, the emergence of the video-essay as heir to two traditions: that of essayism and that of experimental documentary and reflexive cinema. In Wynn's work we find an original work that lucidly hybridizes the tools of film and philosophy with reflections on contemporary culture that are as funny as they are deep and disconcerting.

Keywords: videoessay, philosophy, film, Walter Benjamin, Natalie Wynn.

Introducción

El texto con el que comienza *Calle de mano única*, el libro de instantáneas, aforismos o imágenes de pensamiento¹ que Walter Benjamin publicó en 1928, invita a reflexionar sobre la relación entre la producción intelectual y la instancia de su recepción. Allí, el autor se refiere a la necesidad de “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” (2014, p. 43). A casi un siglo de esta afirmación, creemos que conserva toda su potencia y que permite dar algunos debates acerca de la relación entre la producción actual de filosofía en el ámbito académico y ese otro campo generador de debates, preguntas y argumentos que es la vida social y política. Es la creencia en la importancia de pensar nuevamente, desde las academias, cuáles son o pueden ser los formatos que hoy en día se correspondan mejor con las comunidades activas la que motiva este trabajo, en el que no abordaremos el tema en abstracto, sino a través del análisis de un caso concreto. Se trata, entonces, de presentar y analizar la producción de la videoensayista Natalie Wynn, quien desde 2016 realiza videos que publica en su canal de YouTube, *ContraPoints*,² en los que se ocupa de diversos temas –como la envidia, el

¹ En una carta a su amigo Gershom Scholem Benjamin se refiere a estos textos como “aforismos” –y al libro como un libro de aforismos (*Aphorismenbuch*). Fue Theodor Adorno quien los bautizó como “imágenes de pensamiento” (*Denkbilder*), usando, como apunta Leslie, una palabra que había sido introducida al alemán por Stefan George en una discusión sobre Mallarmé, para expresar “una representación concentrada de la experiencia, filtrada a través de imágenes, donde la presentación de los objetos era su propio comentario filosófico” (Leslie, 2007, p. 105).

² 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

género, la vergüenza, la justicia social, la belleza o la opulencia, por mencionar algunos– con un estilo que conjuga la investigación basada en fuentes filosóficas y estudios científicos, la referencia a eventos de la cultura popular (películas, programas de televisión, música) y particularmente de la cultura de internet (memes, debates en Twitter, producciones de otros *youtubers*) y el uso del humor, la ironía, la exageración y la sátira.

Para presentar la obra de la exfilósofa (como ella misma elige denominarse) haremos primero un rodeo por algunos tópicos que resultan relevantes para enmarcar la importancia de estudiar esta producción. En primer lugar, en el apartado “Las formas de la filosofía”, nos ocuparemos del problema más amplio de los géneros, formatos y estilos en los que ha encontrado asilo el pensamiento filosófico, entre ellos el artículo científico o *paper* como el formato de escritura más habitual en las academias actuales. Nos interesa, especialmente, dar cuenta de que la filosofía no se produce *antes* de la escritura, sino *a través de* la escritura, *en* ella, y explorar algunas de las consecuencias que se derivan de la falta de libertad –o la falta de incentivo– para elegir o explorar el formato, el género, el estilo, el tono y el soporte de la producción filosófica. Nos referiremos, para esto, a algunas ideas de Benjamin, uno de los filósofos que más énfasis puso en pensar la relación entre forma y contenido en la filosofía. En segundo lugar, en el apartado “El videoensayo como forma”, nos centraremos específicamente en el formato y el género en los que trabaja Wynn, a saber, el ensayo audiovisual, una creación híbrida relativamente novedosa que toma elementos de la tradición ensayística propia de Michel de Montaigne, Georg Lukács y Georg Simmel, por citar algunos exponentes, a la vez que de algunas tradiciones del cine experimental, más concretamente de formas reflexivas de documental –entre las que puede citarse *F for fake* (1973) de Orson Welles o *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) de Agnès Varda– y del cine-ensayo (*film-essay*), tal y como se explora en las obras de Chris Marker y Ralph Arlyck, dos de sus exponentes más relevantes.

La indagación acerca de la búsqueda que emprende la filosofía cuando intenta expresarse, por un lado, y de las posibilidades técnicas y poéticas que ofrece el formato del videoensayo, por el otro, brindarán el marco teórico

embargo, que los videos de 2016, así como algunas de las producciones de 2017, fueron retirados del canal de YouTube por la autora. Según explica ella misma, la razón que la llevó a tomar esta decisión es que los videos son anteriores a su transición de género y ya no representan la persona que es. Las transcripciones pueden consultarse, de todos modos, en su página web: <https://www.contrapoints.com/transcripts/archives>

apropiado para analizar la obra de Wynn, que, junto a algunos otros videoensayistas como Ian Danskin y Abigail Thorn, está produciendo videos específicamente filosóficos, es decir, ligados de un modo más directo a la disciplina que aquellas obras reflexivas y experimentales que emanan de la industria del cine.

Delimitado este campo y en tercer lugar, entonces, nos interesa centrarnos en el trabajo de Wynn no sólo de modo general, describiendo algunos patrones y recursos propios de su obra, sino también a partir de un ejemplo concreto que nos permitirá analizar el modo en que la incorporación de herramientas propias del cine y la producción audiovisual le permite hacer filosofía de un modo novedoso y, así, no sólo decir algo de una manera distinta, sino también decir algo distinto. Nos concentraremos en el análisis de “Envy” (2021) y de “The Hunger” (2022). En el primero de estos trabajos la autora es fiel al género del ensayo, mientras que en el segundo actualiza el género del diálogo, relegado a los márgenes de la producción filosófica desde su uso más célebre en los textos platónicos, y deja de lado la primera persona que utiliza en algunas de sus obras –esa voz tan propia de la tradición ensayística que podemos encontrar en “Envy”– para encarnar a tres personajes en un debate y luego seguir a uno de esos personajes más allá de esa escena.

Las formas de la filosofía

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, lejos de ser una elección posterior al tema o un aspecto accesorio, en filosofía la forma de exposición resulta esencial, en tanto una obra filosófica no está definida sólo por los conceptos o problemas que aborda. La escritura filosófica no consiste ni ha consistido

nunca en el acto de *plasmear* 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. En “La estandarización de la escritura. La asfixia del pensamiento filosófico en la academia actual”, Marina Garcés Mascareñas se refiere a este problema en el marco de una reflexión sobre la enseñanza de la filosofía en las universidades. 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. (2013, p. 31)

Yendo más lejos, Pablo Kreimer sostuvo, ya en 1998, en su artículo “Publicar y castigar. El *paper* como problema y la dinámica de los campos científicos”, 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 mismo 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” (1998, p. 51), la realidad respecto del funcionamiento de la ciencia es muy distinta, tal y como demuestran los estudios de Bruno Latour y Steve Woolgar (1995) o John Law (2004) y en general los aportes de la nueva sociología del conocimiento. En palabras de Kreimer: “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” (1998, p. 55).

Volviendo a 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.

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 *El origen del Trauerspiel alemán*, el autor plantea que el filósofo puede ser comprendido como una figura intermedia entre el investigador y el artista, y que por eso “es propio de la escritura filosófica enfrentarse de nuevo, a cada viraje, con la cuestión de la exposición [*der Frage der Darstellung*]” (2006, p. 223; GS I 207). En ese contexto afirma también que “ha sido corriente colocar al filósofo demasiado cerca del investigador [*Forscher*], a menudo en la que es su versión más limitada. Ninguno parecía ser lugar, en la tarea [*Aufgabe*] propia del filósofo, para atender a la exposición” (2006, p. 228; GS I 212).³

En efecto, 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), 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. “El autor como productor”, la conferencia que Benjamin pronunció en París en 1934, se centra justamente en ese punto ciego del análisis del trabajo de los intelectuales, preguntándose qué lugar ocupan dentro del aparato productivo en que se insertan y cuestiona a quienes centran su compromiso político de modo exclusivo en el contenido de sus obras, pero que no apuntan a transformar los medios de producción con lo que trabajan. Benjamin sostiene allí que los géneros literarios/filosóficos son temporales e indica la necesidad de que sean repensados teniendo en cuenta las realidades técnicas de cada situación histórica (2009, p. 301). Asimismo, resulta central su crítica a la separación entre la forma y el contenido de una obra, separación que desarticula al referirse a la escritura como una actividad y centrando su atención en la forma en que el productor la lleva a cabo en cada caso. Para

³ 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).

Benjamin, debemos descentrar la atención de lo que el escritor dice –en la constelación de los temas, las opiniones, los debates, el contenido– y dirigirla al proceso real de producción de los textos, donde la frontera entre forma y contenido se diluye. Respecto de las formas, además, observa que su generación se encontraba “en medio de un enorme proceso de refundición de las actuales formas literarias, en el que muchas de las contraposiciones en las que estamos acostumbrados a pensar podrían ya perder toda su fuerza” (2009, p. 301).⁴

En el presente encontramos dos tendencias que se despliegan en tensión. Por un lado, y como menciona Garcés Mascareñas,

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. (2013, p. 30)

Efectivamente, la forma que se impone como hegemónica para filosofar es el artículo científico o *paper* en tanto es valorado positivamente 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 impone 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, la tendencia en esta escritura meramente instrumental es a desatender el ejercicio mismo de la escritura y el desarrollo del estilo. Richard Rorty vislumbra esta tendencia ya en 1978, en su artículo titulado “Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida”. Allí, refiriéndose a la tradición kantiana, sostiene que

⁴ Su inscripción siempre fronteriza en el campo filosófico, asimismo, ya ampliamente abordada (Arendt, 1990; Naishtat, 2011), da cuenta de la radicalidad de su cuestionamiento de los compartimentos estancos en los que se organiza la producción intelectual.

sin importar lo 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 mostrar, demostrar, señalar, exhibir, hacer que el interlocutor se quede mirando al mundo. (p. 145. Enfatizado del original)

Ahora bien, la segunda tendencia es, como adelantamos, la contraria, en tanto 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, Lauren 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 centra su actividad profesional en este campo. El género del ensayo es el que permite 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 propuestas que nacen con el crecimiento de las plataformas digitales. En este sentido, nos interesa mencionar un fenómeno reciente, a saber, la creación de contenido específicamente filosófico en YouTube. Entre los filósofos más prolíficos en ese ámbito se encuentran Natalie Wynn, la autora que hoy nos ocupa, Ian Danskin y Abigail Thorn.⁵ Wynn comenzó a politizar sus videos

⁵ Este grupo de creadores de contenido digital, junto a algunos otros como Lindsay Ellis –del canal que lleva su nombre– y Harry Brewis –del canal *hbomburguy*–, son parte de lo que en la comunidad de usuarios de YouTube se conoce como *LeftTube* o *BreadTube*, que engloba las producciones de autores de izquierda cuyo contenido busca insertarse en los debates públicos en torno a asuntos políticos y sociales.

filosóficos como respuesta ante el aumento de contenido abiertamente fascista en internet. Con el eje de su producción puesto en el cruce entre la política y la estética, la filósofa, tras abandonar el programa de doctorado que seguía en la Universidad Northwestern de Illinois, se lanzó a la producción de una escritura filosófica multimedial plagada de humor y referencias a la cultura popular. En un sentido parecido, Ian Danskin plantea como el objetivo de su canal *Innuendo Studios* examinar y dismantelar las estrategias retóricas que usan las nuevas derechas para legitimarse y ganar poder. Entre sus videos más célebres se encuentra la serie “The Alt-Right Playbook”, que cuenta con dieciocho videos en los que analiza en detalle determinadas movidas argumentativas propias de la derecha. Abigail Thorn, responsable del canal *Philosophy Tube*, comenzó a realizar videos en 2013 enseñando filosofía, con un objetivo más cercano a la difusión o divulgación. Con el tiempo, sus videos se volvieron más teatrales en la medida en que comenzó a incorporar personajes y a dedicar más atención al vestuario, la escenografía y el guion, a la vez que las exploraciones de los temas –entre los que se cuentan el arte, la ignorancia, el trabajo y el transhumanismo– se profundizaron y se volvieron más personales.

Es interesante el modo en que estos canales incorporan al debate filosófico herramientas novedosas (en el caso de Danskin la animación, en el de Thorn y de Wynn las personificaciones), al mismo tiempo que dialogan con formatos que cuentan con tradiciones bien establecidas: Wynn trabaja con diálogos en los que interpreta diferentes personajes, actualizando la tradición socrático-platónica, mientras que Thorn sigue de cerca la tradición ensayística y Danskin incorpora herramientas analíticas que podrían formar parte de un artículo científico.

A su vez, y 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.

El videoensayo como forma

El videoensayo (*video-essay*), y específicamente el que podríamos caracterizar como *filosófico*, es una forma relativamente nueva, cuya genealogía

es compleja y difícil de trazar. Más aún, el fenómeno del videoensayismo en YouTube, si bien ha sido reseñado y analizado por la prensa, todavía no ha recibido atención académica. Es por ello que, para intentar delimitarlo y comprenderlo, es necesario hacer una pequeña indagación en su origen, en la que nos encontramos con dos antepasados sobre los que hay bastante consenso:⁶ por un lado el ensayo, como género literario y como soporte de formas inespecíficas o impuras de reflexión y, por el otro, la tradición del cine-ensayo (*film-essay*) como el modo primigenio en que el impulso del ensayismo se reinterpretó haciendo uso de las posibilidades que habilitó la tecnología audiovisual.

En torno al ensayo escrito, cuya tradición se remonta a la publicación de la primera edición de los ensayos de Michel de Montaigne en 1580, es Theodor Adorno quien, en “El ensayo como forma”, se ha pronunciado con mayor claridad, y lo ha hecho para definirlo justamente por la vía negativa, esto es, intentando asirlo sin limitarlo a una forma demasiado estricta o estanca. Cabe entonces reproducir algunas de sus palabras:

El ensayo no permite que se le prescriba su jurisdicción. 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. 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. (2003, p. 12)

En dos de los elementos que recoge Adorno en esta descripción se dejan oír los ecos benjaminianos de su pensamiento. En primera instancia, el *entre-lugar* que el ensayista ocupa entre la ciencia y arte, entre la investigación y la creación, recoge la tesis del berlinés de que la del filósofo puede ser comprendida como una figura intermedia entre el investigador y el artista. En segundo lugar, la referencia a la infancia y especialmente al juego infantil

⁶ Evan Puschak, en su charla “How Youtube changed the essay”, si bien da cuenta de este parentesco, enfatiza la diferencia que el videoensayo actual introduce en la tradición del film-ensayo y otras formas de cine arte. Se refiere, en ese contexto, a su carácter pedagógico e incluso periodístico, en tanto tiene en cuenta al consumidor de manera más clara. La charla puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=ald6Lc5TSk8>

recupera un motivo que no sólo es propio de Benjamin, sino que es propio del modo en que Benjamin piensa la relación entre contenido y forma en una obra. Es justamente en “Infancia en Berlín hacia 1900” donde encontramos este motivo en una imagen construida a partir de un recuerdo infantil:

El primer armario que se abrió cuando yo quería fue la cómoda... . Ahí me encontraba con mis calcetines, que descansaban amontonados y enrollados de modo que cada uno de los pares fingía ser una pequeña bolsa. Nada me causaba más placer que ir hundiendo mi mano en su interior... Lo que me atraía hacia su hondura era lo que llamaba “el contenido”, que mantenía dentro de mi mano en el interior siempre enrollado. Cuando lo agarraba con el puño para confirmar su posesión... comenzaba ya a desarrollar la segunda parte de aquel juego, que me conducía de inmediato a un descubrimiento emocionante. Ahora desplegaba “el contenido” desde el interior de aquella bolsa. Lo acercaba a mí cada vez más, hasta consumarse la sorpresa: “el contenido” salía de su bolsa, con lo que ambos dejaban de existir. No me cansaba de poner a prueba esa verdad enigmática: que forma y contenido, la envoltura y lo envuelto, son lo mismo. (2010, pp. 226-227)

Lo que Benjamin señala aquí por la vía de los objetos es que la forma y el contenido no pueden escindirse. El contenido, lo dicho, la verdad, se deshace en cuanto es retirado de la forma en que se encuentra alojado. Adorno retoma este carácter inescindible de ambos aspectos del ensayo y retoma a su vez la actitud libre, incluso de falta de respecto, de irreverencia del ensayista: una rebeldía que, lejos de actuar intencionalmente en contra de las convenciones, se conforma con hacer simplemente lo que quiere.

Y es que la ensayística –y este es un rasgo que se traslada tal cual al ensayo audiovisual– no trabaja desde una estructura fijada de antemano, en tanto el ensayo no prevé una extensión específica, no requiere necesariamente la defensa de una tesis (aunque puede incluirla) y no basa su eficacia en ser conclusivo. Al ensayo le son propias varias formas de impureza (para utilizar el término que aplica Bazin al cine), en tanto se permite jugar en los límites disciplinares siendo, como apunta Eduardo Nicol “*casi* literatura y *casi* filosofía” (citado en Renov, 2017, p. 172), y en tanto puede articular diferentes registros, yendo de la biografía o la confesión a afirmaciones universales acerca del mundo o de la humanidad, refiriendo o aludiendo a su paso estudios científicos, novelas o recuerdos.

En torno a las formas audiovisuales de ensayismo es interesante recuperar las ideas de Phillip Lopate en su ya clásico intento por definir o circunscribir

el fenómeno del cine-ensayo en “En busca del centauro”, de 1992. Allí, retomando las ideas de Adorno, marca algunas de las fronteras (siempre borrosas, porosas, movedizas) del ensayo en su versión audiovisual, de este “género cinematográfico que apenas existe” (p. 243)⁷ y lo define como un género en el cual el propio realizador busca *descubrir* lo que piensa sobre un tema y no simplemente *exponerlo* o *presentarlo*. Este rasgo resulta particularmente interesante, porque hace hincapié en lo procesual de la actividad de reflexionar más que en el producto que esa actividad podría generar.

El autor realiza el esfuerzo de distinguir al cine-ensayo de otras formas de cine reflexivo o autoconsciente, y encuentra (o más bien propone, postula) el siguiente elemento como condición necesaria para hablar de *film-essay*: se trata del aspecto argumentativo, entendido de todos modos en un sentido amplio y no estrictamente lógico. Para Lopate, para ser considerada un *film-essay*, la producción debe tener palabras que configuren algún tipo de argumento y que excedan la mera *información* aportando un punto de vista personal, sin descuidar a la vez el estilo y la elocuencia. La exigencia de la presencia de palabras que configuren un argumento deja afuera del género a producciones que intentan *mostrar* a través de imágenes y de música, sonidos o incluso diálogos más bien erráticos o de declamaciones no tan articuladas. La exigencia de representar una voz singular, a la vez, excluye trabajos más experimentales como *Privilege* (1990), la exploración de la menopausia de la realizadora Yvonne Rainer, que el autor refiere como ejemplo de un filme intelectual que intenta *hacer pensar* al espectador sin dejar entrever la perspectiva de la autora. Desde la perspectiva de Lopate, esta pieza puede pensarse más como una investigación que como un ensayo propiamente dicho. Más allá de que podamos coincidir o no con esta demarcación, es claro que lo que determina, para el autor, que una pieza audiovisual sea, en efecto, un *film-ensayo*, es fundamentalmente el texto, es decir, el guion. En sus palabras:

⁷ Como expone John Bresland en “On the Origin of the Video Essay” (2010), es importante tener en cuenta el contexto histórico del texto de Lopate, fundamentalmente en lo que respecta a las posibilidades técnicas disponibles. Para hacer una película, incluso una casera, en 1992 se necesitaba bastante más dinero del que se necesita hoy, y para distribuirla se necesitaba no sólo dinero, sino contactos, una red. El carácter de centauro de los ensayos visuales, su existencia apenas notable frente a la inabarcable producción de videoensayos en la actualidad, debe ser comprendido también como el producto de esta limitación material, que hoy resulta, debido a la proliferación y la accesibilidad de dispositivos y a la posibilidad de mostrar el propio trabajo en internet, casi impensable.

Me concentro aquí en el valor del texto no para colocar a las palabras por encima de lo visual, ni para negar la importancia del análisis formal de lo visual, sino solo porque no estoy convencido de que el tratamiento de lo visual por sí mismo pueda determinar si una obra califica como un film ensayo. (¿1992? p. 245)

Cabe aclarar que Lopate no está solo: el mismo André Bazin, que fue el primero en reconocer el surgimiento de esta nueva forma de cine, la denominó “ensayo documentado mediante film” (citado en Catalá, 2005, p. 135).⁸ Como señala Josep Catalá, ya en esta misma denominación se privilegia la filiación con el ensayo en su forma tradicional, esto es, escrito. El filme “sería simplemente un documento ilustrativo de reflexiones esencialmente literarias, expresadas en esencia a través de la voz en *off*” (Catalá, 2005, p. 135). La imagen aparece como un misterio a resolver. Lopate, desde esta perspectiva, lanza la siguiente pregunta como la que el videoensayista debe responderse cada vez: “¿qué hacer con las imágenes?” (2017, p. 256). Cabe preguntarse, entonces, qué papel juega el universo de lo visual para el autor en un ensayo audiovisual, y por qué, si la esencia está en la escritura del texto, alguien que no sabe qué hacer con las imágenes elegiría expresarse justamente por medio de imágenes. Más sucintamente: si resolver lo visual se convierte en un problema, ¿por qué no se escribió un texto?, ¿a qué búsqueda responde la decisión de incluir material de video?

En el panorama actual del videoensayo hay, en efecto, realizadores que trabajan desde el texto: es, por ejemplo, el caso de Grace Lee, creadora del canal de YouTube *What's so great about that?*⁹ y es también el caso de Natalie Wynn. El punto de partida es en estos casos un ensayo escrito que muchas veces es leído y aparece desde una voz en *off* (la elección de Lee) o desde la imagen, esto es, desde el cuerpo, del realizador (como en Wynn). En otros casos, sin embargo, es el trabajo desde las imágenes, con las imágenes, lo que funciona como pie para la reflexión con palabras. Es, por lo general, el camino que toma la realizadora Catherine Grant y el de quienes hacen

⁸ El origen de esta afirmación es el texto “Chris Marker, Lettre de Sibérie”, que Bazin publica a propósito de la película homónima de Chris Marker (de 1957), en *France-Observateur* el 30 de octubre de 1958.

⁹ La realizadora misma afirma, en una entrevista con Will DiGravio, presentador del podcast *The Video Essay Podcast*, que comienza escribiendo un ensayo y que es recién en una segunda instancia cuando se dispone a resolver lo visual. La entrevista puede consultarse en: <https://vimeo.com/360168890>

ensayos sobre cine y exploran formas de crítica cinematográfica pensadas desde lo audiovisual. Muy en las antípodas de la idea de Lopate, Grant se refiere a su propia práctica como un *hacer* más que como un *decir*, lo que implica alejar su forma de videoensayismo de este anclaje en la claridad del propio punto de vista.¹⁰

En esta línea, Catalá (2005) sostiene en “Film-ensayo y vanguardia” que el ensayo audiovisual es centralmente “una reflexión *mediante* imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión” (p. 133). No se trata, entonces, como en Lopate, de un texto al que se le incorporen imágenes, sino de un proceso de escritura ya multimedial que avanza sobre su forma y sobre su contenido al mismo tiempo, de tal modo que resultan inescindibles.

El autor se refiere al *film-ensayo* como “un dispositivo que sirve para procesar experiencias de todo tipo y convertirlas en un producto nuevo que las resume y produce a la vez nuevas experiencias” (2005, p. 132), y parece pensarlo como parte del movimiento que implica el abandono de la idea de arte puro y la migración hacia medios híbridos. Aun así, coincide con Lopate en un punto central, a saber, la importancia del autor y de la presencia de sus propias reflexiones y procesos de pensamientos puestos en obra. Es la incorporación de la identidad del cineasta (p. 135), esto es, el giro hacia la subjetivación, el hito que marca el origen del ensayismo audiovisual como algo diferente del cine de vanguardia y su particular forma de incluir reflexión en la realización de películas.

El fenómeno actual del videoensayismo en YouTube, si bien tiene características propias que lo demarcan de los derroteros del *film-ensayo* y de formas híbridas de documental, comparte algunas características con sus antecesores y hereda las mismas preguntas. Entre las primeras se cuentan la centralidad de la figura del autor y de su proceso de reflexión (ya sea que su voz o su cuerpo aparezcan en el video o no), el cuidado en el estilo y

¹⁰ En una entrevista con Will DiGravio para *The Video Essay Podcast* Grant compara el trabajo académico, del que procede, con su incursión en el videoensayismo, y enfatiza el entusiasmo que le generó trabajar en un formato no estandarizado. Allí reflexiona: “cuando los académicos trabajan, tienden a trabajar en formatos particulares, muy predeterminados, artículos 8 mil palabras, o libros... . Con el video ensayo no había nada dicho... Podías abrir posibilidades y... desde el principio fue muy experimental”. Este episodio en el que la autora discute su propio trabajo puede encontrarse en: <https://thevideoessay.com/catherinegrant>. A su vez, algunos trabajos de Grant pueden verse en su página web: <https://catherinegrant.org/category/video-essays/>

la impureza con la que se amalgaman los recursos y los registros. Entre las segundas: ¿cómo se relacionan en la producción de estos videos las palabras, las imágenes y el sonido?, ¿alcanzan las herramientas con las que se piensa el cine para entender este fenómeno y analizar las obras que se realizan en su marco?, ¿y aquellas desde las que se analiza y se lee el ensayo literario o filosófico?

Aun cuando reconozcamos su carácter anfíbio, diferentes serán las lecturas que puedan hacerse del fenómeno del videensayismo si se lo piensa desde el cine o desde la filosofía, es decir, si se piensa (más bien) como un género cinematográfico o (más bien) como un género filosófico. Desde esta última perspectiva, es decir, desde la reflexión con la que inicié este trabajo sobre los formatos y los géneros en los que la filosofía se despliega o puede hacerlo, y restringiendo el análisis al campo (pequeño, difícil de delimitar, nuevo, confuso) de la producción de videoensayos filosóficos en la actualidad, las siguientes preguntas se hacen presentes: ¿qué aportan la visualidad, el sonido y el movimiento a la producción de filosofía?, ¿las imágenes ilustran un ensayo que podría haberse presentado escrito?, ¿vive el videoensayo en su guion?, ¿se limita su impulso a contrabandear un texto en la era de las imágenes y de las pantallas?, ¿la filosofía se puso a hacer videos porque quería ser relevante?, ¿porque en el fondo quería ser *leída*?

No hay respuesta posible en abstracto, por lo que para pensarlo habrá que alejarse de ciertos vicios propios del rubro (me refiero a la tendencia a la universalidad, tan apreciada en filosofía) y aprender del arte a pensar en casos, o para decirlo con García Canclini (2010), a encontrar en el arte un lugar al que ir a pensar, incluso un anclaje para el pensamiento.

El trabajo de Natalie Wynn

El videensayismo filosófico tal y como comenzó a producirse en YouTube hace algunos años abre la disciplina a otras escuchas y, al hacerlo, la modifica, la pone en diálogo y la reinventa. Natalie Wynn forma parte de los realizadores que tienen formación académica en filosofía y que exploran el formato del video desde ese lugar, aun cuando lo hace desde un registro muy informal y humorístico, lejos de aquellos programas televisivos que buscan divulgar el saber filosófico heredado mediante clases magistrales y exposiciones más o menos exhaustivas sobre la obra de un autor o sobre algún problema clásico.

En este sentido, y si bien su trabajo puede contribuir tangencialmente en algún sentido a una difusión o divulgación de la filosofía, el objetivo no está puesto allí, sino en la producción de reflexiones originales y en la inserción de esas reflexiones en la arena pública, en el ágora digital.

En esta sección analizaremos, específicamente, la forma en que Wynn reinterpretar y rehabilita, desde el lenguaje audiovisual, dos géneros filosóficos. Por un lado, el ensayo en su reflexión sobre la envidia (“Envy”, de 2021) y, por el otro, el diálogo en “The Hunger” (2022), su último trabajo en el que el tema es más esquivo, pero gira alrededor del vacío y las adicciones. A partir del análisis de estas obras intentaremos responder para su caso la pregunta abstracta que planteamos hace un momento: ¿por qué experimentar con la imagen y el sonido? ¿Qué suma o cambia respecto de un texto? ¿Son los trabajos de Wynn ensayos o diálogos escritos “animados” o vueltos “entretenidos” por las imágenes o son realmente producciones en las que las herramientas del cine se vuelven aliadas de la reflexión filosófica?

En algunos de sus videos Wynn habla a cámara y presenta sus argumentos de manera directa, siempre con referencias a textos, *tweets* y diferentes episodios de la vida cultural, social y política. Si bien en estos videos donde no hay más personajes que la propia Natalie suele haber juegos de vestuario y diferentes presentaciones de la propia autora, no deja de ser *ella misma* en el sentido de que aquello que sostiene, lo sostiene como cualquier ensayista, esto es, desde la primera persona. Los puntos de vista son *sus* puntos de vista, los argumentos son *sus* argumentos. Explora sus propias consideraciones sobre un tópico incorporando sentimientos, recuerdos, argumentos, chistes, etcétera. Entre estos videos se cuentan “Voting”, “Justice” y “Cringe” (todos de 2020), así como también “J.K. Rowling” y “Envy” (los dos videos que estrenó en 2021).

En la presentación o apertura de “Envy” se aprecia ya el tono y varios de los recursos que usa Wynn en su obra, puesto que la primera escena en esta exploración de la envidia es la propia autora (Imagen 1) recordando un hecho reciente: en abril de 2017 tuvo lugar Fyre Festival, un evento musical y gastronómico anunciado como exclusivo y lujoso en una isla privada en las Bahamas en el que se esperaba la participación de muchas celebridades e *influencers* (Imagen 2). Cuando comenzaron a aparecer las fotos de la comida y la locación del festival, que mostraban un campamento poco atractivo (Imagen 3) y viandas de pan con queso, Twitter se convirtió –como relata Wynn– en un jolgorio de burlas y chistes (Imagen 4). A partir de esta

anécdota y de algunas otras la autora comienza la indagación, analizando la naturaleza del tipo particular de alegría que significó para muchos descubrir lo deprimente que había sido en realidad ese evento al que nunca podrían haber asistido. Recién ahí empiezan a aparecer algunas conceptualizaciones de la envidia de la mano de diferentes autores (Imágenes 5 y 6).

Imagen 1. Fotograma de Natalie Wynn en la presentación de “Envy” (2021)



Fuente: “Envy”, Canal ContraPoints (video publicado el 07/08/2021).

Imágenes 2 y 3. Fyre Festival (publicidad y registro).
Fotogramas de “Envy” (2021)



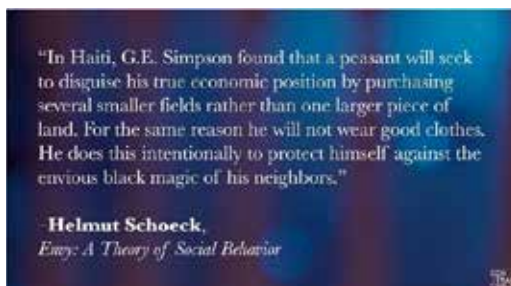
Fuente: “Envy”, Canal ContraPoints (video publicado el 07/08/2021).

Imagen 4. Tweet que se burla del fracaso del festival (fotograma de “Envy”, 2021)



Fuente: “Envy”, Canal ContraPoints (video publicado el 07/08/2021).

Imágenes 5 y 6. Primeras referencias a autores (fotogramas de “Envy”, 2021)



Fuente: “Envy”, Canal ContraPoints (video publicado el 07/08/2021).

En esta introducción se hacen presentes varios recursos propios de *ContraPoints*. Por un lado, la batería de materiales que convierten al video en un *collage* o un montaje: el uso de imágenes, pinturas clásicas, videos y *tweets*, la incorporación de fragmentos de películas y sus análisis –que se extiende hasta el final del video e incluye *films* tan diversos como *Black Swan* (2010), *The Muppet Christmas Carol* (1992) y *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937)–, dibujos animados –en este caso fundamentalmente *SpongeBob*–,

fotos, cuadros comparativos y esquemas, citas textuales de fuentes filosóficas o literarias, así como de estudios científicos (como vemos en las Imágenes 7 a 10). Por otro lado, se ven ya los elementos característicos del estilo de la propia Wynn, fundamentalmente su inconfundible tono satírico, la presencia de su voz y de su cuerpo, su gestualidad por momentos teatral, su forma particular de analizar eventos que tuvieron lugar principalmente *online* –en tanto la anécdota inicial no refiere tanto al festival en sí, sino a la reacción de los usuarios de Twitter–, su registro que se mueve orgánicamente entre la explicación académica, el humor y la confesión.

Imágenes 7 y 8. Pintura y cuadro conceptual (fotogramas de “Envy”, 2021)



Fuente: “Envy”, Canal ContraPoints (video publicado el 07/08/2021).

Imágenes 9 y 10. *Black Swan* y *SpongeBob* (fotogramas de “Envy”, 2021)



Fuente: “Envy”, Canal ContraPoints (video publicado el 07/08/2021).

En este video, Wynn es, como adelantamos, una ensayista: la presencia de sus opiniones, de sus argumentos y de su experiencia pensando el tema está siempre en primer plano. En otras de sus producciones, en cambio, elige no aparecer más que en la piel de diferentes personajes, encarnando una polifonía de voces que, en filosofía, remite directamente a dos formatos: por un lado, y como mencionamos, al diálogo platónico; por otro, a formas contemporáneas del *collage* y la intertextualidad, como pueden encontrarse en ciertas obras de Benjamin (*Obra de los pasajes* o *Calle de mano única*). En algunos de esos trabajos con varios personajes no hay diálogos directos y los discursos se van yuxtaponiendo escena tras escena mientras la autora se personifica de diferentes maneras (como en “How to Recognize a Fascist”, de 2017). En muchos otros videos sí aparece el diálogo: es el caso de “The Left”, “Degeneracy” y “Violence” (2017), de “TransTrenders” (2019) y de “The Hunger” (2022), su último trabajo y el que nos interesa especialmente analizar a continuación.

Lo primero que vemos en este videoensayo es un televisor antiguo delante de una pared llena de cruces. Es hacia ese dispositivo que nos lleva la cámara, hacia dentro de esa pantalla, a la siguiente escena: se trata del programa ficticio “The Freedom Pod”, en el que tiene lugar un debate entre los personajes Justine Tableau –una escritora de izquierda– y Virginia Lamm –una pastora conservadora– moderado por Jackie Jackson.

Imagen 11. Fotograma del comienzo de “The Hunger” (2022)



Fuente: “The Hunger”, ContraPoints (video publicado el 28/05/2022).

Imágenes 12, 13 y 14. Las protagonistas del video encarnadas por Wynn (fotogramas de “The Hunger”)



Fuente: “The Hunger”, ContraPoints (video publicado el 28/05/2022).

Ya desde los primeros minutos del video es posible ver toda una variedad de recursos que resultan novedosos respecto de los trabajos más ensayísticos de la autora, como “Envy”. Si bien allí hay, en efecto, una utilización muy lúcida de las imágenes y los fragmentos de videos que sería imposible emular en un texto, es en producciones como “The Hunger” donde ya no queda ninguna duda: un texto no podría registrar todos los matices que logra mostrar la autora con las estrategias y recursos que despliega aquí, y esos recursos los inventó el cine. Tres resultan especialmente relevantes: en primer lugar, los cortes, el uso de transiciones y el *zoom in* que habilita el lenguaje audiovisual le permiten a la realizadora plantear diferentes escenarios para los diálogos, moverse entre escenas, trabajar en diferentes planos de intertextualidad y metadiscurso. Es lo que sucede cuando entramos en la escena del debate, pero es también lo que puede verse en los pequeños televisores que refieren a los discursos que se dejan entrever en lo que sostienen las participantes (ver Imágenes 15 y 16). Si bien en “Envy” y otros videos ensayísticos hay fragmentos de videos ajenos a la autora, como parte del archivo audiovisual con el que trabaja, en este caso hay escenas propias que dialogan entre sí de un modo novedoso.

En segundo lugar, el diálogo se asienta en personajes construidos visualmente a partir de la gestualidad, el vestuario y el maquillaje (Imágenes 12, 13 y 14) y sonoramente a partir de la forma de hablar. El cuerpo está a la misma altura que el discurso, y mientras una de las protagonistas argumenta podemos ver reacciones en las demás y leer en ellas los sentimientos de impaciencia, indignación y aburrimiento que cuentan una historia distinta de la que podemos seguir en las palabras.

Imágenes 15 y 16. Uso de televisores para ilustrar el discurso de uno de los personajes (fotogramas de “The Hunger”)



Fuente: “The Hunger”, ContraPoints (video publicado el 28/05/2022).

Imágenes 17 y 18. El corte entre la escena del debate y la de Justine en su casa (fotogramas de “The Hunger”)



Fuente: “The Hunger”, ContraPoints (video publicado el 28/05/2022).

En tercer lugar, la visualidad y la sonoridad no se ponen en juego sólo 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 *podcast* 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 (fundamentalmente cuando habla Virginia

Lamm). Superponer música a una intervención argumentativa es un recurso propio del registro audiovisual que sirve para darle un tono particular al discurso: motivador, emocionante, escalofriante, nostálgico.

Más adelante, Wynn nos invita a salir de la escena del debate y seguir a una de las protagonistas, Justine, hasta su casa. La forma que se elige para este cambio de escena es bien cinematográfica: Justine enciende un cigarrillo en el debate y aparece fumando en la bañera de su casa, abatida tras el fracaso que significó su participación en el programa. En esa escena se ve también, en otra pantalla –las pantallas son una constante en la obra de Wynn– una imagen de cámara de seguridad que muestra cómo una encarnación de Lucifer llega a la casa de Justine mientras ella está dándose un baño. Es la personificación de la tentación que representan las drogas como forma de llenar el vacío para Justine, y es quien se convertirá –representada por la propia Wynn– en una nueva antagonista del video.

Volviendo a aquello que no podría replicarse sin grandes pérdidas en un texto, un último factor resulta central, a saber, la ficción, que emerge como resultado de la incorporación de personajes (que ya se daba en los diálogos platónicos, pero que ahora adquiere la dimensión de la corporalidad tanto en lo visual como en lo sonoro) y del marco que se le da al diálogo desde el comienzo del video al señalarlo como una escena, entre otras, a la que se puede entrar y de la que se puede salir. Y es que la creación de historias ficcionales no tiene casi lugar en la filosofía tal y como se practica en la actualidad. Las historias aparecen, o bien referidas, tomadas del arte (centralmente de la literatura, pero también del cine) como ejemplo u ocasión para la reflexión, o bien en la forma analítica de los experimentos mentales, que se valen de escenas y situaciones ficcionales para argumentar.

Así como en “Envy”, lejos de limitarse a ilustrar un texto con imágenes o a compilar las ideas que la academia ha tenido en torno a la envidia, Wynn logra producir un ensayo plagado de referencias audiovisuales y enriquecerlo con su presencia plena –son sus ideas, pero es también su voz, su cuerpo, su forma de expresarse–, en su último trabajo la autora hace más que reanimar el diálogo filosófico sumándole imágenes: reinventa este género hibridándolo con otros elementos ficcionales, les da cuerpo a las ideas profundizando en una de las protagonistas del debate, le hace lugar a sus propias experiencias a la vez que abre un espacio para la reflexión filosófica.

Consideraciones finales

Este texto comenzó en la intersección entre dos inquietudes. Nos centramos, por un lado, en los modos en que la producción de filosofía puede experimentar respecto de su estilo, sus géneros y sus formatos para descubrir qué más se puede decir o mostrar. Por otro lado, nos interesó mostrar los modos en que la disciplina busca una mayor conexión con el público y con todos aquellos que se interesan por sus temas y discusiones sin formar parte del ámbito profesional de la filosofía. Es allí, en esa encrucijada en la que la experimentación y la divulgación se encuentran, donde emerge el videoensayismo en su forma actual.

A partir de estas inquietudes iniciales tuvimos la oportunidad de analizar no sólo algunos de los debates que contribuyen a la comprensión del videoensayo, de su historia y de sus potencialidades, sino también un caso concreto como es el de *ContraPoints*, que analizamos a partir de “Envy” y “The Hunger”, puestas en obra de formas actuales del ensayo y del diálogo en las que se conjuga la argumentación con la utilización de recursos propios del cine.

Para concluir, es interesante volver a dos consideraciones sobre el futuro de la relación entre filosofía y cine y sobre el futuro de los formatos híbridos que surgen entre ellos. Por un lado, volver a Lopate que, en su texto, afirma que si bien no hay (hasta el momento, en 1992) demasiados exponentes de lo que él entiende que deberían ser buenos ensayos audiovisuales, va a esperar pacientemente a que alguien aproveche la oportunidad que los nuevos medios ofrecen para la ensayística. Quizá sea ir muy lejos pensar que los videoensayistas de YouTube –y particularmente Natalie Wynn– son ese mesías que el crítico estaba esperando, pero no es tan exagerado señalar que son el mesías que, de hecho, llegó y que será tarea de la crítica y de los estudiosos del cine evaluar este arribo en su campo. Por ahora, nos conformamos con señalar lo que el videoensayismo (y particularmente el de Wynn) puede ofrecerle a la filosofía: una plataforma de exploración, un espacio experimental para poner a prueba, como tantas otras veces, las formas en que la disciplina logra conectar con la comunidad en la que se inserta.

Por el otro lado, el lado de la filosofía, podemos volver a Badiou cuando dice que “tal vez la filosofía contemporánea tenga la suerte de contar con el cine” (2004, p. 72). Podemos pensar que, de alguna manera, la tiene: la filosofía no sólo cuenta con un panorama cinematográfico cada vez más

amplio y diverso como lugar al que ir a pensar y con el que trenzarse en conversaciones, sino que cuenta también con los medios técnicos y poéticos del cine como una oportunidad para experimentar y para crear nuevas formas de decir.

En su errancia por diferentes formatos, géneros y estilos, en otro capítulo de la historia de sus cambios y sus alianzas, que es también la historia de su supervivencia, la filosofía se encontró con el lenguaje del cine ya varias veces. En la que hoy nos ocupa, una forma no solemne y poco académica de filosofar, vio en ese lenguaje un patio de juegos, pero entendido en el mejor de los sentidos y en toda su relevancia: como un lugar que permite salir del ensimismamiento de lo familiar y que implica la experiencia del encuentro con la otredad, como un espacio al que ir a jugar, aunque eso implique algunos miedos, algunas decepciones y una que otra caída.

Referencias

- Adorno, T. (2003). El ensayo como forma, en *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Akal.
- Arendt, H. (1990). Walter Benjamin. 1892-1940, en *Hombres en tiempos de oscuridad*. Gedisa.
- Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica, en *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Manantial.
- Bazin, A. (1990). A favor de un cine impuro, en *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, S. A.
- Benjamin, W. (2006). *El origen del Trauerspiel alemán*, en *Obras I.1*. Abada.
- _____ (2009). El autor como productor, en *Obras II.2*. Abada.
- _____ (2010). Infancia en Berlín hacia 1900, en *Obras IV.1*. Abada.
- _____ (2013). *Obras V: Obra de los pasajes*. Abada.
- _____ (2014). *Calle de mano única*. El cuenco de plata.
- Bresland, J. (2010). On the Origin of the Video Essay. Nombre de revista 9(1). https://blackbird.vcu.edu/v9n1/gallery/ve-bresland_j/ve-origin_page.shtml
- Catalá, J. M. (2005). Film-ensayo y vanguardia, en C. Torreiro y J. Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*. Cátedra.

- Garcés Mascareñas, M. (2013). La estandarización de la escritura. La asfíxia del pensamiento filosófico en la academia actual. *Athenea Digital*, 13(1), 29-41.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores.
- Kreimer, P. (1998). Publicar y castigar. El *paper* como problema y la dinámica de los campos científicos. *Redes*, V(12), 51-73.
- Lara, A. y Enciso, G. (2013). El giro afectivo. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 13(3), 101-120.
- Latour, B. y Woolgar, S. (1995). *Vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*. Alianza.
- Law, J. (2004). *After Method. Mess in Social Science Research*. Routledge.
- Leslie, E. (2007). *Walter Benjamin. Overpowering Conformism*. Reaktion Books.
- Lopate, P. (2017). In Search of the Centaure: The Essay-Film, en N. M. Alter, T. Corrigan (Eds.) (2017), *Essays on the Essay Film*. Columbia University Press.
- Naishtat, F. (2011). Walter Benjamin: El exilio, los pasajes y las huellas. *Litoral. Revue lacanienne de psychanalyse*, 43, 213-232.
- Renov, M. (2017). The Electronic Essay, en N. M. Alter, T. Corrigan (Eds.), *Essays on the Essay Film*. Columbia University Press.
- Rorty, R. (1978). Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida. *New Literary History*, 10(1), 141-160.
- Solana, M. (2020). Giro afectivo y giro a la imagen: un encuentro indisciplinado. *Heterotopías*, 3(5), 1-6.
- Steiner, U. (2002). Das Höchste wäre: zu begreifen, dass alles Factische schon Theorie ist. Walter Benjamin liest Goethe. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 121. Band, 265-284.