

News of the End of the World: The Essay Film as Mentality

The contemporary essay film is situated within the deep transformations of cinema that led to post-cinema, just as it arises from the revolution experienced by the classic documentary, now transformed into the post-documentary, whose main axes are subjectivity and thought. Following the ideas of Deleuze and Guattari, the essay film can be considered as a sign of a new image of thought derived from cinema but more complex. The essay mode in general, as a way of thinking, adapts to the complexities of the contemporary world through its fluid, rhizomatic and multidimensional condition. Likewise, based on the hypothesis that the essay form corresponds to a certain mentality anthropologically understood, it results in the existence of a post-subject that is especially evident with the essay film and that confronts the crisis of transcendental subjectivity that has characterized the twentieth-century thought.

Keywords

ESSAY FILM
ESSAYISTIC MENTALITY
IMAGE OF THOUGHT
RHIZOME
VISUAL THOUGHT
POST-SUBJECT
COMPLEXITY

Date submitted: 26/07/2021

Date accepted: 03/03/2022

Josep Maria Català Domènech

jmcatala46@gmail.com

/ orcid.org/0000-0003-4768-916X

Professor Emeritus at the Universitat Autònoma de Barcelona, where he has been dean of the Faculty of Communication Sciences and academic director of the Master of Creative Documentary. He is the author of numerous books, book chapters and articles on visual studies, film, documentary and the essay film, such as *La imagen interfaz* (2010), *El murmullo de las imágenes* (2012), *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard* (2014), *Viaje al centro de las imágenes* (2017), and *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental* (2021).

"Oh! Let us never, never doubt
What nobody is sure about."

Hilaire Belloc

"My explorations of the essay film began two decades ago, when few people knew exactly what I was talking about."

Nora Alter (2018, ix)

It is useless to establish a genealogy of the essay film by returning to the beginnings of cinema in search of the genesis of this form and, from there, determine a linear development that reaches the present day. This procedure, belonging to a problematic historicist mentality, is no longer epistemologically productive since the acceleration of our time is so intense that it has reached the escape velocity and has left history behind. The idea of the end of history that Francis Fukuyama advanced and scandalized us all with was actually a symptom. It was not referring, as we all erroneously assumed, its author included, to a sudden cessation of becoming and events, but to the fact that events are no longer directly determined by the past but are the product of the confrontation of mainly local forces.¹ Affiliations have only a tangential impact concerning the formation of new entities. These are inserted, on the contrary, in territories or eras whose temporality expands in all directions but always within the ecological formation that embraces and determines them; a perpetual present that dominates their past and their future. It is true that, once the strength of a given formation is detected, it tends to be projected backwards, sensing superficial similarities that ignore the ontological leap the novelty has taken and that separates it from previous, apparently similar entities. No doubt that there is a historical relationship among the phenomena and, consequently, that new phenomena always owe something to that which

has come before. However, the mistake consists in considering that these past formations are the direct cause of the changes, that they are the ones that configure the essence of an event. The truth is that, on the contrary, the novelty is characterized in our era by detaching itself from the previous phases, which it turns into a phantasmagorical presence, and whose mist seems to extend in time forward and backwards. History is a ghost that minimally disturbs ontology and phenomenology. Its presence cannot be ignored but as long as it remains silent.

The essay film belongs to the cinematic domain, situated in the territory of documentary cinema. But this does not mean much if we consider that the cinematic phenomenon has extended into post-cinematic forms and that, for about two decades, classic documentary cinema has been drastically transformed to give way to a variety of post-documentary shifts. Since there are still strictly documentary productions, we tend to throw everything in one bag when actually the contemporary essay film only has apparent relationships with its possible and scarce predecessors. There were pioneers of the essay film, visionary filmmakers who glimpsed the possibilities of a thinking cinema, but who were not in a position to develop it to its ultimate consequences, even when they were able to define it correctly, as was the case, for example, of Hans Richter or Orson Welles.

It must not be forgotten that the essay film has a problematic but inescapable fit with the literary essay, whose genealogy tends to go back to Michel de Montaigne. The same post-historical criticism that I have introduced should be applied to the history of the literary essay in order to break its traditional affiliation with the filmic essay. To comprehend our era, it is essential to deactivate the prevalence that the historical chain has in the

understanding of the phenomena. Only once its epistemological potential has been softened can we prudently recover the idea of history as a unitary arrow of time. On the contrary, we must consider that, instead of a general history of genealogical character that determines the formation of all the elements of a culture, there are multiple specific histories circumscribed to different historical cycles, epochs or paradigms, whose consistency is internal, keeping merely chronological links with other ecologies of the past. History as a unit is more of a fuzzy and metaphysical background than an ontological reality.

Despite their temporal disconnection, all the variants of the essay—literary, filmic, etc.—have common characteristics, which does not prevent them from presenting different phenomenologies in each era. There is, therefore, a basic form of the essay mode of enunciation that corresponds to the effect of what can be considered an essayistic mind. But neither of these two interrelated entities has withstood unscathed the ravages of social, cultural, and subjective transformations that have occurred in each era, so they must be considered specifically. These profound transformations are not driven by historical development itself but by non-linear forces and attractions in which past, present and future are mixed in a multidimensional way. They are the product of multiplicities, of individuation processes that are generated, as Gilbert Simondon proposes, by the dynamic assemblage of various elements, whose effectiveness becomes active where they converge (2007).

The essayistic mentality is an aspect of the modern subject's structure that has remained marginalized by the hegemony of scientific thinking and its social projection of a positivist and dogmatic nature. The modern age has generated a dominant mentality—rational and scientific—

and a subsidiary one—aesthetic, imaginative and supposedly irrational. As Jacques Rancière indicated: “The pedagogical myth, we said, divides the world in two. More precisely, it divides intelligence in two” (Rancière 1991, 7). And more specifically, we can add that a third category has remained more or less hidden in the unknown territory that separates scientific-philosophical reason and aesthetic-creative imagination: the essayistic mentality, ignored by pedagogy and sometimes confused with philosophy, literature or art. When the strength of science began to stagger at the beginning of the twentieth century, the essayistic mind acquired a presence that it had not possessed until then. Later, when globalization brought out a complexity of reality in the face of which the specializations become insecure or incompetent, the form of the essay and the kind of mind that treasures it became essential. However, pedagogy, in its task of formatting minds, continues to ignore this need, even though, as Yuk Hui affirms: “perhaps we should give to the thought a task opposite to that assigned to it by the philosophy of the Enlightenment: fragmenting the world according to difference, instead of universalizing through equal. A new world-historical thought has to emerge in front of the collapse of the world” (Hui 2020, 40).²

The specialized mind frequently resorts to the figure of the so-called Renaissance personality to reduce to absurdity the aspiration of knowing everything, currently impossible to satisfy. Again, the historicist imagination tricks us by trying to equate two different eras through a superficial resemblance. The essayistic mind does not pretend to delve into all areas of knowledge, as the Renaissance scholar attempted. It does not want to assimilate the knowledge of hundreds of specialists, but rather its desire lies in being able to visit any discipline

to capture its general perspective and add it to the itinerary that its essayistic process is building. What it seeks is to think in the broadest possible way, forming constellations destined to understand aspects of a multidimensional reality.

A filmic essay as emblematic as Chris Marker's *Sans Soleil* (1983) illustrates with particular effectiveness the form that the essay takes when it carries out these transdisciplinary itineraries. We see in it how the sinuous line of its interests deploys across different territories, linking different fields of knowledge through an aesthetic backbone. This conformation of the essayistic mode that we observe in the works has its equivalence in the structure of the essayistic mind, which is distinctive of some individuals, whose behavior can reveal the intensity with which it seizes them. If we refer to the biography of individuals like Walter Benjamin, Sergei Eisenstein or Orson Welles, we will discover how, in their respective domains, they all showed a propensity to bring together different cultural perspectives of a mediatic, artistic, literary or even scientific nature. Suffice it to recall, in the case of Benjamin, what he said, at the time, about his unsuccessful attempt to obtain a teaching position with his work on "The Origin of the German Tragic Drama:" "that six people could be awarded the habilitation on the basis of my dissertation" (Benjamin 2019, 264). This ironically puts in evidence the multiplicity that characterizes the essayistic mind, which is also observed in Eisenstein's multidimensional writings or in Welles' wanderings through different media. Welles demonstrated his tendency to use the essayistic form in some of that media, as particularly in radio and in cinema, with the transcendental *F for Fake* (1973). If we observe, moreover, the biographies of these individuals, we see that they also developed unstable

existential ways of life and that, due to their mentality, they had to overcome innumerable obstacles that often led them to the brink of failure.

The essayistic mind

In February 1925, Walter Benjamin confessed in a letter to his friend Gershom Scholem that the dissertation he was completing to present to the university committee seemed to him to be a quixotic task (Benjamin 2019, 260). He knew he was moving on slippery ground and, therefore, in the introduction to his work, he tried to warn the committee that was to evaluate him that they would not find a typical investigation. Thus, he began his presentation with an unusual epistemocritical prologue with which he sought to relativize the different ways of exposing knowledge, implying that each of them was adapted to a specific way of thinking. It was a manner of telling the committee members, including Max Horkheimer, with whom he never sympathized, that they could not judge him according to their own criteria but had to accept those of the applicant. He insisted that his exposition did not follow the systematic structure of the dissertation, since "ideas are not represented in themselves, but solely and exclusively in an arrangement of concrete elements in the concept; as the configuration of these elements" (Benjamin 2009, 34). With this, Benjamin was confessing, without saying it and perhaps without knowing it, that his dissertation had taken the form of an essay. For us, his words acquire even another premonitory dimension, since, if we read them carefully, Benjamin seems to be anticipating in a slightly anachronistic way, to the future essay film, in which the ideas will definitely manifest themselves through the order of the things represented or embodied by images. After all, Benjamin himself later adds that the philosopher "occupies an elevated position between that of

the scientist and the artist" (2009, 32); that is, precisely the situation most disposed to the essay film. As expected, the academy did not accept his peculiar way of thinking and exposing thought, and his attempt to become a university professor ended in failure. If this seems scandalous to us, let us think it is very possible that, even today, someone who appears before any academic committee could encounter a similar kind of incomprehension. As Theodor Adorno said, in the mid-fifties of the last century: "Even today, to praise someone as an écrivain is enough to keep him out of academia" (Adorno 1991, 3). It is curious, however, how the lucidity with which the German philosopher approached the subject of the essay in a piece of writing published towards the end of his life contrasts with the harsh criticism that thirty years earlier he had directed at Benjamin's essay on Baudelaire (Tackels 2009, 570). This constant opposition that the essay has faced during the twentieth century is not anecdotal but rather uncovers deep epistemological questions that have to do with what, following Gilles Deleuze, we could call the current image of thought, and especially with its decay.

In his autobiography, written towards the end of his life, Eisenstein confessed that he had no idea where the process would take him when he began to write a page, a section, or a sentence. He adds: "Let the material be drawn from the depths of my personal reserves, let the factual evidence be dug out of my personal experience, and here is a whole sphere of the unexpected and unforeseen with much that is completely new: juxtaposition of materials, conclusions drawn from these juxtapositions, fresh aspects and 'revelations' stemming from these conclusions" (Eisenstein 1983, 2). Given the idea of juxtaposition, it would seem that Eisenstein is referring to the film montage system that distinguishes all his cinematic work. However, we

must bear in mind that this dialectical montage work is based on a series of rules and expectations that Eisenstein himself exposed in his theoretical works, while here he is telling us that unsuspected consequences result from the juxtaposition of elements. In general, Eisenstein's cinema, despite the fact that in some cases it is close to the essay film, belongs to what Deleuze called the organic stage of cinema, that of the movement-image and therefore that related to the sensory motor schema (Deleuze 2018). However, in his writings, the filmmaker expresses himself in another way. As some scholars indicate, Eisenstein's writing system would be very similar to the stream of consciousness that James Joyce used in *Ulysses* and that Eisenstein himself had thought to use at some point in his mysterious project to film Karl Marx's *Capital*. Those who have read the Soviet director's texts note not only their lack of preconceived structure, the absence of a work plan, but also the fact that the author expressed himself through short paragraphs that he strung together as if each of them was the container of a self-sufficient idea. His way of writing was thus close to that montage of quotations promulgated by Benjamin as a means to transmit the experience, whose maximum exponent is *The Arcades Project*, as it has come down to us (1999). According to Bruno Tackels, his biographer: "taking them out of their original texts, he gives them a new aura, through which the different quotations will explain each other, reaching a new existence, totally free of their initial content" (Tackels 2009, 162). If we transfer this montage system of quotation to the visual plane, we find that the procedure does not refer so much to the organic montage as to the work of the film essayist when they work with archival images.

If we go by the notes that Eisenstein left us on his unusual project to film

the work of Marx, we are forced to think that what he had in mind was a system of serialized composition that was largely opposed to the montage method he used in his films. In any case, it could resemble a sequence like that of the gods that, in *October* (*Oktyabr*, 1927), expresses a certain idea about divinity through the successive display of a series of images belonging to different cultures. In cases like this, Eisenstein seemed to search for the form of the future essay film, without succeeding in defining it. Perhaps, for this reason, he could never finish his project or even expose it properly. His essayistic mentality was repressed by the mechanistic conception of montage that only allowed him to approach the essayistic mode without quite reaching it, despite how close he was in films such as the aforementioned *October* or *The Old and the New* (*Staroe i novoe*, 1929).

The figures of Benjamin and Eisenstein illustrate two moments in which the modern essay, in its literary and filmic aspects, encounters severe resistance. The barrier that Benjamin runs into is cultural, external; Eisenstein's is personal, internal. Benjamin, who was an unmitigated essayist, was unable to validate his way of thinking either before a committee in charge of discerning which was the correct way of thinking—that is, representative of what Deleuze defined as a dogmatic image of thought—or in his relations with members of the Institute for Social Research. Eisenstein, for his part, beyond his skirmishes with Stalinism and the dogma of socialist realism, encounters personal resistance to introduce into the field of images the way of thinking that he had already developed in his writings. He has an essayistic mind within another mechanistic mind, weighed down by a combination of Hegelianism and dialectical materialism that culture has imposed on him.

These two cases place before us the two problems that the modern essay faced in its development. One of them is related to the field of knowledge and has not been resolved yet. The other belongs to the sphere of art and shows the uncertainties that the essayistic mind encounters when it comes to developing its incipient capacities in a particularly sterile context. In the first case, essayism meets with hostility, in the second with sterility. While hostility remains in force in the academy, sterility has practically disappeared in art, as evidenced by the fruitful incidence of Jean-Luc Godard's, Alexander Kluge's or Harun Farocki's works in an essential part of contemporary culture. While conceptual art has opened the doors to aesthetic essayism, science strongly opposes a possible epistemological essayism.

The maturity of the essay film

A fundamental aspect of the essay film, especially with regard to its epistemological usefulness, was perfectly exposed in 1940 by the pioneer Hans Richter, when he discussed the epistemological efficacy of the naive photographic empiricism of the documentary. According to Richter, it is necessary to resort to different perspectives “to visualize thoughts on the screen [...], to make the invisible world of imagination, thoughts and ideas visible” (Richter 2017, 91). Considering the time of writing, Richter's clairvoyance was extraordinary. But the contemporary essay film, which will develop Richter's pretensions in its own way, also has other dimensions. Its main concern no longer resides in visualizing a hidden truth, as if it were something independent from the essayist, waiting to be revealed by some especially perceptive thinker. Richter partially escapes from this essentialism when he points out that the idea the essay must expose should be the one the

filmmaker has formed about the object. In this way, he introduces a subjective factor into the process that is crucial in contemporary film essayism, which he thus leads towards its true function, which is not so much to show objective knowledge as to build it through its endless multiplicity.

The essay film, as it is currently practiced in the field of transformations of classic documentary cinema, has its roots in attempts from the past such as Richter's, but has a basically different profile, since it arises in a context of profound technological changes with which it has a very close relationship. It is also fed by the aesthetic crisis of an avant-garde that has lost its drive and by a languishing post-avant-garde. On the other hand, the enunciating subject of the current essay film is not the same as the one who, in the past, sensed the possibilities of filmic essayism: the essayistic mentality has changed considerably since then, becoming much more complex.

The approaches of some authors on subjectivity in the essay film are not exempt from certain problems. Thus, Laura Rascaroli, in the wake of Paul Arthur and Michael Renov, states:

At the level of textual commitments [...], an essay is the expression of a personal, critical reflection on a problem or set of problems. [...] At the level of rhetorical structures, in order to convey such reflection, the filmic essay decidedly points to the enunciating subject, who literally inhabits the text. This enunciator is embodied in a narrator, who (although never unproblematically or unreflexively) is close to the real, extra-textual author." (Rascaroli 2009, 33)

In a slightly more sophisticated way, the author merely continues the idea of the essay film that is implicit in the analyses of pioneers such as André Bazin or, later, Phillip Lopate, two unavoidable references in this field.

According to these authors, the essay film would retain the typical structure of the literary essay in terms of the presence and assemblage capacity of the author figure. For Rascaroli, the main hallmarks of the essay film form are reflexivity and subjectivity (2009, 33). The problem lies in how these two notions are articulated. To continue to think of a reflecting subject or, on the contrary, to understand that the filmic reflexive process itself creates an aesthetic flow in which a subject in constant transformation is inscribed. If we accept that each essay film creates its own subject, we will more easily understand some of the reasons why Marker assigned the vocal enunciation of his films to heteronymous characters.

The essay film not only combines reality and fiction but also articulates art and science. One of the peculiarities of the contemporary essay film is that it is proposed as a way of knowing through aesthetics; not implicitly as it happens in art in general but through expressing reflective processes. It is not so much that the image thinks, as that the image is a way of thinking. In this sense, the essay film approaches science without attempting to replace it, while also approaching art with no desire to unseat it. The phenomenon can be seen in another way, as the result of a simultaneous mixture of art and science. But this perspective masks the true consistency of the essay film, which, although it could initially have this hybrid and indecisive character, has now been consolidated as a genuine and necessary way of thinking and, therefore, is far from being the by-product of other already established fields. The contemporary essay film is neither art nor science, but a mode that goes beyond the limits of each of these forms, extending them into a diverse aesthetic and

epistemological territory. The essay film cannot be considered an art form either, despite the fact that its reflective process produces aesthetic results. The experimental impulse of avant-garde art, long since converted into post-avant-garde, has been transmitted to post-documentary and specifically to the essay film, but it has changed its polarity in the transfer. Aesthetics, which in art was a point of arrival, becomes a starting point in the post-documentary and, specifically in the essay film, a platform for thinking. This process of thinking, carried out through a complex audiovisual rhetoric, generates reflections that have a double value, aesthetic and ideological.

On the other hand, the relationship the essay film has with technology and especially with digitization is much deeper than the one kept with the cinematographic apparatus by the film essayist of what we could call the prehistory of the essay film, that is to say, that time in which the genre was not clearly defined yet. The main difference is that the filmmaker uses the filmic device as a tool alien to their purposes, while today's film essayist modifies their tools as they create or find their purposes. It is in this sense that cinema can generally be considered a medium, while the essay film is basically a procedure. Each of these areas produces a different way of thinking.

Lines and spaces of thought

The fact that Eisenstein stated in his biography that "a line is the trail of movement" (Eisenstein 1983, 42) prompts Jacques Aumont to say that Eisenstein "draws his texts," since there is in them a visual "line" manifested through "(the incessant typographical indentations, the pseudo-versified aspect of many of its pages, the compact character, by contrast, of many of the paragraphs); this also

speaks of the kind of movement which connects the sentences together (and, if necessary, sets them off against each other)" (Aumont 1987, 11). This appeal to the visual or metaphorical line that constitutes the axis around which the form of Eisenstein's texts is distributed is also a line of thought that reminds us of the lines of beauty—wavy or serpentine—to which the painter William Hogarth alluded to set the aesthetic canons of the Baroque. Referring to the Soviet director, Anne Nesbet suggests that image-based thinking has a form of its own and that "In his quest for that form Eisenstein (in what was supposed to be the final chapter of his book on the practical mechanics of directing) turned to Lenin for philosophical support: 'Human cognition is not (nor does it travel along) a straight line, but rather a curved line, endlessly approaching a series of circles, a spiral'" (Nesbet 2003, 209).

If we try to imagine the course of essay thinking, we will see that it equates to one of these sinuous lines, in contrast to the direct and predictable tracing of the straight line that methodological thinking traces. However, essay thinking is meandering not because it is forced to follow such a predetermined line but because it is constantly slipping out of any predetermination to establish unsuspected relationships. But this does not mean that it is a random way of thinking, which could constitute a contradiction, nor a form of unconscious associationism like that of the automatic writing of the surrealists. The essay proposes a kind of reflective activity that should be considered thinking in a strict sense, since, in principle, it is the voluntary exercise of a subject who applies their ability to reason to a certain object, without obeying previous regulations. Then, this action, corresponding to

essayism in general, has unexpected consequences within the essay film, but for now, we can say that it illustrates the effectiveness of a specific type of thinking. In the same way that, as Paola Marrati argues, “it is when history is broken that time presents itself in its *pure state* and deploys all the power of its own non chronological dimensions” (Marrati 2003, 78), it can be affirmed that when method is annulled, thinking deploys in its pure state. We say that thinking is linear, despite the dispersions that this line may experience, to place on record its relationship with temporality, but there is also a spatial character to it. The two dimensions, albeit on a metaphorical level, interact as expected in an era that is basically space-time but has not yet fully understood what this hybridization means in the realm of images.

The idea of the rhizome proposed by Deleuze and Guattari (1972) is, first of all, a network of possibilities, of virtualities, through which thinking must pass when it is updated. However, since it cannot do it on all the branches at the same time, it has no choice but to follow, in principle, a specific direction. What happens is that this direction is constantly being discussed by the options offered to it. Hence the sinuosity, the undulation of the path that thought traces and whose form is detected *a posteriori*. The rhizome, therefore, is always updated in different ways. But the time line of the thought-essay is constantly traversing the virtual space of complexity, that is, the space created by all the possible options that surround it and that, even if they are ignored, are always weighing on the chosen direction. Therefore, although the essayistic thinking deploys in one direction, actually it does not do so much by summarizing itself in a linear trajectory but always drafting a kind of map or plain of indeterminate extension. That is why it is so important to rely on the phenomenology of the image both

when executing contemporary essay exercises and when imagining their consequences.

Like cinema or music, the essay is made up of moments deployed in time. An essay of any kind approaches that real-time thinking that, according to Isabelle Stengers, Alfred North Whitehead sometimes took the risk of doing (Stengers 2002, 36). It can be said that the essayist thinks in real time, even when executing a filmic operation, because each step leads to the next and at each step there is a series of possible bifurcations that allow an unpredictable relationship to be established with any of them. But, as I have indicated, each turn drags a series of virtualities that can be updated at any time. One thinks in real time when writing, when painting or drawing or even perhaps when filming, although the genuine essay operation usually occurs, in this instance, when the already-filmed material is organized. In any case, the function of the essayistic mind is also expressed at the moment of imagining the task. This is on the production side, that is, the practice of essayistic thinking. But what about the reception? Are we facing a “spectacle of the essay” in the same way that the act of painting becomes a painting?

It is true that whoever reads or contemplates an essay initially does not think like the person who has prepared it: they do not carry out an effective thought in real time, but rather let themselves be carried away along the path that has already been traced. However, it does go through it in real time. This operation corresponds only to the first part of the process since the essay activates the receiver’s thought so that they are constantly in a position to produce their own bifurcations, that is, to generate their own essayistic line, beyond of the one proposed by the essay itself: they can update it with

their own thoughts, made either in real time or leading to subsequent actions. Borges readers will know what I mean.

While the logic of the treatise, like that of a classical narrative, strictly retains the receiver in its proposal, forcing them to stick to its development, the essay leaves open the possibility of making derivations, without losing the thread of an argument that is open and, in principle, diffuse enough to allow entrances to and exits from it without losing the experience of the proposal. In any case, the logic of the treatise cannot absolutely retain the receiver, neither does the essay form necessarily push them to abandon it. In any case, the dissertation or the narrative loses the receiver if they move away from its argumentative line; whereas the essay retains the receiver, even though they seem to move away with their own ramblings. Here, the ancient parable of the great tree felled by the blows of a gale that do not affect the apparently weaker but more flexible one takes on a new validity.

The essay and its forms

The essay can be a matter of style, as Georg Lukács and Robert Musil point out, or an epistemological proposal, as suggested by Adorno. But above all, it is a way of thinking that, apart from possible characterological foundations, derives in essence from a certain mentality prone to being culturally acquired or induced by pedagogical means as a method based on the paradox of being profoundly anti-methodological. The randomness of essayistic thinking does not lead to chaos, but rather, in any case, it is close to the idea of “chaosophy” outlined by Félix Guattari (1995b), who insisted that the thinking of chaos is not equivalent to chaotic thinking, but rather implies an insubordinate convergence of different vectors that are initially disparate and unrelated. Chaosophy is

close to Guattari’s other concept of “chaosmosis,” with which the author wants to theorize the processes of subjectivation that derive from those “chaotic” assemblages that are also at the base of the essay film:

The important thing here is not only the confrontation with a new material of expression, but the constitution of complexes of subjectivation: multiple exchanges between individual-group-machine. These complexes actually offer people diverse possibilities for recomposing their existential corporeality, to get out of their repetitive impasses and, in a certain way, to resingularise themselves. Grafts of transference operate in this way, not issuing from ready-made dimensions of subjectivity crystallised into structural complexes, but from a creation which itself indicates a kind of aesthetic paradigm. One creates new modalities of subjectivity in the same way than an artist creates new forms from the palette. (Guattari 1995a, 7)

While the process for the patients of Guattari’s schizoanalysis works as an aesthetic production, in the essay film is literally an aesthetic production capable of supporting a reflective process while also configuring a new subjectivity, as well as a diverse relationship with reality.

Faced with the stability of the *more geometrico* procedure (in the manner of geometers) that characterizes the thought of Descartes or Spinoza, the essay seems to go nowhere, although actually, potentially or virtually, it leads everywhere. The essay establishes different series of relationships that are offered as possible paths of knowledge. Knowledge is diverse, multiple, so it cannot be fixed definitively. In this way, the essay promotes itself as the only true thought since it does not depend on something external

to it. It is not a device to communicate something given but to build what must be communicated. Essayism does not lead to relativism since the very act of building knowledge implies a value, although it is not a fixed value but a pragmatic one that proposes a relationship among other possible relationships. It is not that each of them necessarily has the same weight from a general perspective, in the same way that works of art cannot be said to have equal value because they are all artistic expressions. However, although they are valued differently, it does not mean that it can be said that some are true and others are not. What the essay does precisely is to essay, to experience paths and relationships that configure psycho-aesthetic series, which acquire the virtue of events or phenomena that open unexpected horizons, with the particularity that these openings are never definitive or stable.

The essay escapes the regimes of certainty and accuracy that dominate contemporary thinking closely related to the imaginary of science. But this does not mean that it loses its relationship with knowledge. Its openness is no less valid than the closed and stable form of knowledge advocated by these other logics, corresponding to a way of thinking that precisely for this reason can be called established, that is, the one that emerges from dogmatic images of thought. One of the problems with philosophical thought is that it ends up locked in its own toy. Once specific categories and their relationships are founded, it is impossible to escape from the closed structure that they have built. Enclosed in this architecture of regulations and internal cohesion, thought is obliged to proceed without breaking it, since otherwise the entire building will collapse. But it is not a matter of coherence since the essay is coherent in itself: it admits contradictions as little as dogmatic philosophical thought,

but the conditions of these are not linked in its case to a closed system and its internal consistency. Rather, they refer to the interactions that can be created throughout the continuous expansion of an open thought. The fact of not admitting stable logics does not make it illogical since any deviation from particular logics or from Logic must be justified. Therefore, logic and coherence are part of the essay, that is, of its thinking process, but it is this process that determines its scope without contradicting itself. Essayistic thinking establishes its own internal logic, instead of subjecting itself to the regulations of an external structure. It acts, in this sense, like a painting, whose realism is subjected to the particular style in which it has been made. The truth is that this simile can apply to any image, whether it is realistic or not. The validity of the proposals is given, as in music, by the concordance or balance shown by its components. Any intellectual dissonance is detectable as a false note or out of tune passage. But this aesthetic question works as a safety valve, not as a fundamental objective, since there are no basic rules that indicate how those concordances should be.

The essay is not strictly scientific, although it can be applied to a possible speculative science or confused with the experimental procedure of science. But it retains from it the will to relate to "true" knowledge. However, its concept of truth is not the same as that of science, which is forced to work with "absolute truths," even knowing that they are necessarily provisional. The essay turns this ethical equation around and works with the premise that its truths are transitional, but pretending they are complete at a certain point in its process. In the field of climate change studies, the question arises: "How can we talk about deviation from the norm if the norm changes every year, if as the sole possible norm

only the abnormality itself remains?" (Danowski and Viveiros de Castro 2019, 41). Not in vain do I refer to climate change, since this is one of the aspects of the contemporary world whose phenomenology exceeds the capacity of scientific knowledge and demands, on the contrary, an essayistic intervention; multifaceted, speculative and dynamic.

The essayistic dissolution of the image of thought

If Montaigne's essays are now more than four centuries old and, since then, essays have not stopped proliferating stealthily, inside and outside the field of philosophy, or of the literary and artistic criticism, why do we now pay so much attention to the essay form? There are many possible answers to this question, but perhaps the most relevant is the one that refers to the mixture of acceleration and complexity that characterizes the contemporary world. According to Bruno Latour, things change so fast that it is almost impossible to move with them (Latour 2017, 7). He states it regarding the catastrophe of climate change, a phenomenon that although seems to belong to the domain of the scientific disciplines that have revealed it, its global problems exceed the scope of the mentality that characterizes them: "the 'nature' or 'environment,' in short, would be something too serious to be left exclusively in the hands (and in the research budgets...) of natural scientists" (Danowski and Viveiros de Castro 2019, 36–37). In short, the current reality is changing at multiple levels with a speed that exceeds the pace of academic and academist thinking—that of science is academist when it is dedicated to legislating. The essay mode, with its open and moving thinking, adapts much better to the new circumstances and, therefore, now revives beyond the limits of the literary to which it had been relegated. Through the modality of the essay film

and its derivation towards the form of the interactive documentary, one can even intuit the potential of a scientific essayism, based on complex and moving images.

There seems to be a consensus that the essay performs a recycling task. As Lukács indicates:

The essay always speaks of something that has already been given form, or at least something that has already been there at some time in the past; hence it is part of the nature of the essay that it does not create new things from an empty nothingness, but only orders those that were once alive. And because it orders them anew and does not form something new out of formlessness, it is bound to them and must always speak "the truth" about them, must find expression for their essential nature. (Lukács 2010, 26)

This is basically true and seems to conform to the essential parameters of the essay film, especially one that uses archival materials, but it is necessary to state that the contemporary essay in all its forms does more than just rearrange finished materials. Actually, it is precisely the essay film that shows us the characteristics of this surplus of traditional essayistic work since, from the ordering of what has already been—because it comes from the archive or culture, but also because it has been converted into images—new points of view and the possibility of new visual ways of managing them emerge. In this way, the essay, but above all the essay film, always moves beyond the materials it uses. This "beyond" implies a mental territory constituted by the very thinking exercise the essay executes. The filmic essay develops through the paradox that implies that the form of its thought responds to the parameters established by its own way of thinking.

According to Deleuze and Guattari, thought develops on a plane of immanence established as the horizon

of the image of thought to which it belongs. The image of thought is the one that it “gives to itself of what it means to think, to make use of thought, to find one’s bearings in thought” (Deleuze and Guattari 1994, 37). Thought thinks on a plane that it builds itself with its action and of which it is not always aware in all its dimensions. This unconsciousness means that it cannot understand its true scope or its limitations. For this reason, thought tends to confuse its form with the form of reality, inverting the parameters since, in effect, each image of thought corresponds to a form of reality, but it is the one that thought provides itself with to be able to think it.

For Deleuze, cinema corresponded to the current image of thought, that is, that of a way of thinking closely related to movement. Following Henri Bergson, he stated that “a movement of translation in space always expresses something deeper and of another nature [...] it expresses a qualitative change” (Deleuze 2011, 81). In this affirmation, much of the secret of cinematic image is expressed while its content reveals many of the basic motives of the essay form aesthetics and, furthermore, of the essay film.

The image of thought materialized by cinema is changing. In a certain way, Deleuze himself had already intuited the change when he proposed, in cinema, the passage from the organic image to the crystal-image (Deleuze 2011, 2018). That is, when he considered that, after a first period based on the movement-image—mechanical movement—the cinema passed to a time-image—fluid movement. This fluidity of the image, which is also fluidity of thought, shapes the domain in which the contemporary essay film appears, at the same time result and characteristic of a new image of thought.

In the essay film, as in the essay in general, thought is not organized; it does not proceed through mechanical assemblies of pre-established pieces,

but rather flows dislocating any piece that enters its flow, where it becomes part of the thinking process and, therefore, its original consistency is modified. It is not that the essay film disdains the forms of classic montage, but rather that in it the architecture of the film is not formed by the union of different parts. On the contrary, each element constitutes the nodal point of a journey that never ceases to modulate the ensemble. Eisenstein had already intuited this possibility since, as Nesbet explains, he affirmed that

[a]n image leads necessarily to other images; any image would then seem to be a digression or detour from the idea at hand. But what may seem like a “digression,” Eisenstein says here, may in fact turn out to be the path leading to “the centermost point.” In other words, when traveling the spiral of image-based thinking, it is difficult to know whether one is outbound or inbound, digressing or honing in on the essential. (Nesbet 2003, 210)

Deleuze, appealing to Bergson in *Matter and Memory* (2006, first published in 1896), delved into a new image of thought composed of

a kind of material universe in perpetual movement that becomes effectively accessible through cinema [...]. Deleuze’s thought then finds its new image, because the latter gains through cinema all sorts of speeds and movement, as well as all kinds of temporal depths. The cinematic image, dynamic and temporary, thus becomes an image of thought that escapes all dogmatism. (Álvarez Asián 2001, 22)

The essay film, freed from the literary constraints of the essay mode and fully focused on the artistic side of this modality—from which, however, it also tends to escape—departs from all dogmatism. It does so even more intensely than the cinematic image of thought since the latter continues to

have its limits in the scope of its plane of immanence. In short, cinema cannot stop thinking cinematically.

Deep down, all images of thought have their own dogmatism, since the philosopher is not supposed to be able to notice the basic dispositions of the image of thought that they develop themselves with their thinking process: they are not able to reverse the thinking process on their own image of thought. Jacques Derrida may have tried it with deconstruction, but inevitably in a dogmatic way. The logos finds it difficult to escape from its own prison of language.

Regarding visual thought, anchored in aesthetics, the possibility of breaking out of the vicious circle of language is raised, in principle, especially when that visual thought finds accommodation in a device such as cinema, which sets it in motion. However, although Deleuze supposes that its mobile condition indefinitely frees the image of thought that cinema implies, the truth is that this process of supposed liberation continues to develop within certain limits, those of cinematic phenomenology, whether corresponding to the movement-images or to the time-images. Whenever thinking adheres to a method or a regulation of whatever kind—that is, when thinking develops on the plane of immanence whose horizon determines the corresponding image of thought—thinking ends up being dogmatic.

The filmic essay is situated on another level or at least a part of it raises its head above the line of the filmic horizon. It points to the existence of an inconceivable image of thought that, in principle, would lack a strict plane of immanence. The essay film belongs to the post-film field in which the previous image of thought is scattered and loses the ability to delimit a unique way of thinking, so that the corresponding plane of immanence ceases to be one-dimensional and folds

once and again into other dimensions. The thinking processes represented by the essay film flow, constantly disrupting the mental, media, subjective, technological, aesthetic or philosophical limits of a concrete plane of immanence. It can be said that each essayistic operation builds its own multiple plane of immanence; a plane of immanence that has the shape of a three-dimensional hand fan, since the thought that runs through it does so, or can do so, in all directions. This specific way of thinking is formatted in each case precisely by the plane of thought that it creates itself. This process of autopoiesis allows the essay to constantly escape from the constrictions of a dogmatic image of thought, instituting the possibility of an indefinitely open image of thought. In this sense, it must be insisted that the essay, no matter how closely related it may be to thought, is not a philosophy or a way of philosophizing. It is not because it does not confine itself to a specific, *professional* way of thinking. Paraphrasing Deleuze and Stengers, we could say that it is a free and wild creation, not of concepts as would be the case with Whitehead to whom these authors refer, but of thoughts that the essay film specifically conveys audiovisually. The filmic essay also depends on movement and time and, therefore, on the cinematic, but it goes beyond the strict cinematic modality. That is why its images are, in principle, more complex than those of cinema.

According to Deleuze, thinking does not seek (or should not seek) essences but to create concepts. The filmic essay, of course, does not deal with essences either, but that does not mean it creates concepts, rather it manages already created concepts in order to redirect them, as the action of a virus affects the cellular mechanism. For Deleuze, a concept is made up of a multiplicity of components that are in motion, without lacking consistency, since the concept

"is the contour, the configuration, the constellation of an event to come" (Deleuze and Guattari 1994, 32–33). The philosophical concept is not found but is created to solve a problem. However, once created, even if it is in motion and projected into the future, it does not stop making demands for consistency that force the philosopher to establish an increasingly dense and more solidified plot that ends up closing on itself. Nevertheless, since the essayist, and especially the film essayist, does not create concepts but recovers and redirects them, they are not subject to their requirements or their regulations. The essayist escapes with the concepts towards another dimension every time their reflective process considers it necessary, without being inconsistent, but showing that another kind of consistency was possible. The essay is an exercise of continuous creation of possible logics, which dissolves all kinds of stability, especially in the case of the essay film, which feeds on images and is intensely related to technology. The tools, rhetorical or technological, that the filmic essay has at its disposal acquire an unusual malleability since they adapt to the twists and turns of its thinking process.

The subject of the essay film and the machine consciousness

The essay film reconfigures the subject that has been under constant siege throughout the twentieth century, denigrated by most philosophical trends, eager to accompany science in the search for a world without qualities, either to "justify full epistemic access to a world-without-us that would be articulated in an absolute way before the jurisdiction of the Understanding; or to put an end to the world-as-sense, so as to determine the Being as pure indifferent exteriority; as if the 'real' world, in its radical contingency and insignificance, should be 'realized' against Reason and Sense" (Danowski

and Viveiros de Castro 2019, 25). Due to its own phenomenology, the filmic essay does not expressly stand against this trend that has culminated in post-continental thought, forging a new materialism and expressed mainly through the currents of speculative realism and object-oriented ontology, but rather it contemplates these trends from another place, from another world that defends its own ontology and in which the question of whether there is no legitimacy of the human remains valid (Brague 2015).³

It does not seem possible to go back to a transcendental subject, ignoring the evidence that has been accumulated against it. But it should also be considered that it can be very wrong to accept as absolute a world without a subject, a world-without-us—that is, one that we expressly renounce—when so many new aspects of reality that are directly related to us and our subjectivity accumulate. There are as examples climate change, artificial intelligence or the state of fluidity that characterizes everything that had previously seemed incontrovertibly solid. For instance, the new gender identities expressed through an indisputably baroque conglomerate—LGBTQI+—that joins the previous complications of the family unit that Élisabeth Roudinesco analyzed in a book whose title, *La Famille en désordre* [Family in Disorder] (2002), was nothing but the announcement of a trend that was just beginning. All these formations or deformations have as a common characteristic, in addition to a clearly baroque trait, a sign of complex times, the decomposition of essences within fluid ontologies that require the contribution of an equally malleable thought; a thought organized through an active and critical form of consciousness. At this point, the essay film offers the profile of a post-subject, constructed through the essayistic process. This new subject, open to

multiplicities, does not stand outside them to control them, but submerges themselves in the phenomenology they form to merge and transform with it. The abstract machines that, according to Deleuze and Guattari, undermine the position of the transcendental subject are the instruments that the post-subject uses to feed their consciousness.

Deleuze and Guattari proposed the idea of conceptual persona to delimit an instance situated between the concept and the plane of immanence. It corresponds to a kind of diagram that induces a specific philosopher to think according to the image of thought in which they have placed themselves. Therefore, the philosopher, as an individual, is only the packaging of the conceptual persona within which their way of thinking is unconsciously updated (Deleuze and Guattari 1994). The essayistic mind would be a configuration equivalent to the conceptual persona, that is, a catalyst whose structure manages the thought of someone in particular. In this way, the subject gives up part of their subjectivity to recover it later, enhanced; like the relationship a driver establishes with their car. For Deleuze and Guattari, it is essential to strip the subject of any transcendental position. The subject is always the result of certain machinations and, therefore, their own idea that they experience autonomy is an illusion. For this reason, they turn specific philosophers into a simple wrapper for their way of thinking, where the machinery that determines thought processes to which they are drawn resides, hidden from their consciousness. In this way, philosophers, more than thinking, are thought by the conceptual personae they embody and to which they are subdued.

However, within essayism, the subject takes back the reins, and completes the cycle that Deleuze and Guattari left halfway. In the essay film,

the subject is reborn from the ashes to which twentieth-century thought had reduced them. It is not about recovering an absolute transcendental position, the pedestal on which humanism placed them and from which they were displaced in the first instance by Freud, but rather that they re-emerge using the impulse of the same forces that have annulled them, thanks to the fact of becoming aware of them. As in martial arts, the same force with which the opponent strikes is used to knock them down. The new post-filmic image of thought has the characteristic of being aware of the open image of thought to which it belongs and, therefore, it can apply the basic formulas of this image to its way of thinking, something that does not happen in dogmatic images, prisoners of their own determinations. But for this, it requires the action of a conscious subject who is the operator of the reuse process. This continuous self-conscious recycling, typical of the essay, allows the film essayist to act as the artist who is always looking for new forms of expression through which they acquire their artist's consciousness. In this way, contemplated as essayistic objects, the products of contemporary art, substantiated by the aftermath of conceptual art, take on a meaning that they seem to have lost when they are summarized in its aesthetics.

The image in the essay film

The new post-cinematic image of thought is directly related to the computer, and specifically to the interface form. The interface is basically considered as a mediation between the user and the device, limited to certain instruments that facilitate this interaction. But the true transcendence of the interface as an image of thought lies in the visual-mental-technological territory that is configured in the interstitial space located between the user and the device. In this misty space of interaction, the joint maneuvers

of the machine and the user produce an interface-image that surpasses the cinema-image. This image of metamorphosis comes directly from the cinematic field but goes beyond it. From this perspective, the interface is not only a transmitter of an action, but above all a form of the action visually materialized. This continuous visual expression constitutes a thinking process.

Eisenstein first and Deleuze later gave the image a sensory primacy: "We made use of a construction of a sensual thinking type, and as a result, instead of a 'logico-informative' effect, we receive from the construction actually an emotional-sensual effect" (Eisenstein 1964, 133). Similarly, in his treatise on Bacon's painting, Deleuze indicates that the painter tries to paint the sensation and not the sensational (Deleuze 2003). Bacon himself stated that his intention was to paint the scream and not the horror, that is, not the concept but the expression of a sensation. It was not about provoking the scream but about exposing it as a sensation that surpasses the concept. Before the painting, one feels the scream, in the same way that, before the image that Eisenstein theorizes, one has the sensation of what happened before conceptualizing it.

In the essay, the image produces sensations, however, they do not stop at the body but instead pass from it to the intellect, although not in a subsidiary way as both Eisenstein and Deleuze seem to suggest. On the contrary, the image produces sensations directly. The body and the mind feel and think in unison, although the feeling of the mind is different from the feeling of the body, just as the thought of the body is not identical to that of the mind. Feeling and thought constitute an interrelated couple that changes polarity at each location. This change occurs at the same time, like the electrical poles of the alternating current from whose

alternation an *illumination* is derived. In the essay film, one cannot feel without thinking, nor think without feeling. And this is true for both the author and the spectator. This unity of thought and sensation (which is also feeling and emotion) is broken down so that the image is felt as a whole, while thought shreds this whole. Sensation is unitary, thought multiple. But this multiplicity, which is indeed in motion, is linked to the exciting sensation that accompanies the movement among the parts. The emotion leads to the thought, and the thought prolongs the emotion beyond the first sensation.

The images have a duration that allows sensations to become emotions capable of driving thought. But at any moment, both one and the other can bifurcate since their correlation does not follow a certain line but rather creates it. These bifurcations can occur within a time-image or in a constellation of images that make up a scene, a sequence or a sequence-shot, as well as any other possible filmic, pre-filmic, or post-filmic structure. In the same way that any type of image can form part of the essayistic process, any structure that relates these visualities is also feasible since the essay film does not simply go from image to image, that is, linearly, but it also proceeds spatially, configuring spaces or constellations of concept-images within which the most linear movements take place. As I have said, the filmic essay does not produce concepts, but it can articulate images that arrive at it conceptualized or visualize already established concepts. On the contrary, this process can produce ideas, both during the essayistic process itself and during its reception.

We can also assume that every image is already a concept, that is, a congregation of multiple elements activated through a movement-time. This multiple and mobile visual concept seems to have precise limits due to

the area in which it is presented—for example, a frame, a screen or the frame of a painting—but actually, it remains open, as an image, to rhizomatic links, to the virtualities that surround it. Therefore, it is an open image to thinking, which is the factor that allows it to be transmuted or to modify its flow. The image is, consequently, a concept in constant formation and deformation. Therefore, the thought of the essay does not take place so much among concepts but among the processes that transform them or, similarly, among the changes that occur in complex images and in complex conglomerates of images. Any of these moments produces illuminations or ideas opened to unsuspected panoramas. For this reason, we can say that the essay film, as audiovisual thinking, is not responsible for the formation of concepts that would imply the cessation of the essayistic flow. In any case, the formation of concepts is a consequence of this flow that leads to another field properly philosophical, aesthetic or scientific.

If we consider that the images introduced in the essay can be concepts by themselves, that is, understanding that they reach the essayistic process with the complexity of a concept formed by multiplicities, we can treat them as particular essays, apart from the relationship they maintain with the more general essayistic activity, filmic or of any other type. Are not Joseph Cornell's constructions or Marcel Duchamp's boxes essays? From an essayistic mentality, we can go back and find traces of visual essayism in these assemblages that have not been strictly thought of as essays. They are cracks that appear in the soil of culture, together with the premonitory quakes of the subsequent eruption. The work of these authors is a sign that is worth taking into consideration because it shows us the aspect that an essay-image can take, as well as

indicating the way to approach it. In this way, we will be better prepared to understand the visual proposals that we will later find in essay filmmakers such as Godard, Kluge or Farocki, among others. Any image, even the most realistic, can be seen as an essay, from which it follows that the filmic essay is likely to be developed at two levels: one spatial, inside each image; and another temporal, through the flow of images. In each of the modalities of the audiovisual essay—web documentaries, essay films, virtual reality, etc.—one of these characteristics will prevail over the other.

Duchamp's or Cornell's compositions, as well as Robert Rauschenberg's collages and others, are obviously complex images that think, in the same way that we can say that the author thought when making them. However, it is necessary to establish a differentiation between the aesthetic and practical thinking of the artist and the thinking that the essayist carries out through the images already constructed or in development. The essayist thinks directly, while the artist thinks indirectly. In one case, we can see thinking in action; in the other, we deduce the thinking process from the results of the aesthetic work. In one case, mobile thinking modifies visuality; in the other, visuality evidences a static or cancelled thought. Ultimately, we can say that just as the artist works on the surface of a canvas or delimiting a certain space—boxes in the case of Duchamp or Cornell, a painting in the case of Rauschenberg—the essayist does so on the surface of thought itself. This is so because the filmmaker has already prepared the ground for it by elaborating a phenomenology that is not only situated within the physical framework of a screen, but also exceeds it by composing a visual fluidity converted into the strict space of its filmic compositions.

The great essay of the world

The essay mode spreads everywhere, as the whole reality has entered a state of indecision. Nowadays, only science dares to make categorical statements, but deep down, true scientific minds—not experts or dogmatists—also doubt. The modern world was born in the light of a methodical doubt, but with the intention of deactivating it through a series of regulations that Descartes exposed in a speech qualified precisely as a discourse on the method. In this regard, Adorno rightly affirmed that “if science and scholarship, falsifying as is their custom, reduce what is difficult and complex in a reality that is antagonistic and split into monads to simplified models and then differentiate the models in terms of their ostensible material, the essay, in contrast, shakes off the illusion of a simple and fundamentally logical world, an illusion well suited to the defence of the status quo” (Adorno 1991, 15). The essay constructs a more complex reality than the one basically contemplated

by science. It is a changing reality in itself, opposed to the one that is always considered identical to itself, waiting to be indefinitely interrogated to reveal the secrets it contains. The interrogations of science resemble those of the police when they have only one suspect. Instead, the essay’s suspects are endless. The essay works with the doubt because it perceives that reality itself is ontologically doubtful. The essay is built on a non-methodological process of doubt that aims to approach the doubt that characterizes contemporary reality, which is therefore shown in constant movement. While the scientific mentality strives to stop this movement by producing certainties—which deep down it knows are ephemeral—the essayistic mentality joins the movement and, from the ephemeral, it extracts certainties that are directly indecisive but visually certain.

See original text at the end of this journal

1/ This hypothesis, which seeks to invert the epistemological relationships that we maintain with the past—we are not children of the past, but its parents—is outlined through a critical reconsideration of the approaches of authors such as Bernard Stiegler (2016), Déborah Danowski and Eduardo Viveiros de Castro (2019), Bruno Latour (2017), Yuk Hui (2020) and Francis Fukuyama (2021), among others.

2/ English translations of references in French and Spanish are from the author.

3/ In keeping with the essayistic spirit of my writing, perhaps it would have been worthwhile to make a detour here to discuss the possible criticism that my recourse to a Catholic intellectual such as Rémi Brague may generate to defend the humanist subject or a version of him/her. That a current defense of humanism can only be reactionary would be proven by the fact that it comes from Catholicism. But, since we are talking about religion, perhaps we should think to what extent the supposedly political criticism of this matter is not actually rather epistemological. What is Catholicism defending itself against, if not against a Protestant tradition? Is it not that the essay mode and especially the filmic or audiovisual essay is a “Catholic” form and, therefore, finds so much resistance in an academy imbued by the rigorism and sobriety of Protestant mentalities that they have ended up becoming the only possible mentality? From this perspective, the self-servingly established idea of the reactionary and the progressive falters.

References

- Adorno, Theodor W. 1991. *Notes to Literature (volume I)*. New York: Columbia University Press.
- Alter, Nora M. 2018. *The Essay Film After Fact and Fiction*. New York: Columbia University Press.
- Álvarez Asián, Enrique (2011). “La imagen deleuziana del pensamiento: método y procedimiento”. *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 75 (May): 1–23. <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/asiain75.pdf> [accessed 12 April, 2022]
- Aumont, Jacques. 1987. *Montage Eisenstein*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Benjamin, Walter. 1999. *The Arcades Project*. Edited by Rolf Tiedemann. Cambridge, Mass. & New York: Belknap Press.
- _____. 2009. *The Origin of the German Tragic Drama*. New York: Verso Books.
- _____. 2019. *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bergson, Henri. 2004. *Matter and Memory*. Mineola, NY: Dover Publications
- Brague, Rémi. 2015. *Le Propre de l'Homme. Sur une légitimité menacée*. Paris: Flammarion.
- Danowski, Déborah, and Eduardo Viveiros de Castro. 2019. *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Deleuze, Gilles. 2003. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London & New York: Continuum.
- _____. 2011. *Cine II. Los signos del movimiento y del tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- _____. 2018. *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1972. *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe*. Paris: Les Édition de Minuit.
- _____. 1994. *What is Philosophy*. New York: Columbia University Press.
- Eisenstein, S. M. 1964. *Film Form. Essays in Film Theory and The Film Sense*. New York: Meridian Books.
- _____. 1983. *Immoral Memories. An Autobiography by Sergei M. Eisenstein*. Boston: Houghton Mifflin.
- Fukuyama, Francis. 2021. *After the End of the History*. Washington: Georgetown University Press.
- Guattari, Félix. 1995a. *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____. 1995b. *Chaosophy*. New York: Zone Books.
- Hui, Yuk. 2020. *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre la tecnodiversidad*. Buenos Aires: Caja Negra.

- Latour, Bruno. 2017. *Facing Gaya: Eight Lectures on the New Climate Regime*. Cambridge: Polity Press.
- Lukács, Georg. 2010. *Soul and Form*. New York: Columbia University Press.
- Marrati, Paola 2003. *Gilles Deleuze. Cinema and Philosophy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Nesbet, Anne. 2003. *Savage Junctures. Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*. London: I.B. Tauris.
- Rancière, Jacques. 1991. *The ignorant schoolmaster. Five lessons in intellectual emancipation*. Stanford: Stanford University Press.
- Rascaroli, Laura. 2009. *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*. London: Wallflower Press.
- Richter, Hans. 2017. "The Film Essay: A New Type of Documentary Film." In *Essays on the Essay Film*, edited by Nora M. Alter and Timothy Corrigan, 89–92. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/alte17266-007>
- Roudinesco, Élisabeth. 2002. *La Famille en désordre*. Paris: Librairie Arthém Fayard.
- Simondon, Gilbert. 2007. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Éditions Aubier.
- Stiegler, Bernard. 2016. *Dans la disruption. Comment ne pas devenir fou?* Paris: Les liens qui libèrent.
- Stengers, Isabelle. 2002. *Penser avec Whitehead. Une libre et sauvage création de concepts*. Paris: Éditions du Seuil.
- Tackels, Bruno. 2009. *Walter Benjamin, une vie dans les textes. Essai biographique*. Paris: Actes Sud.

Noticias del fin del mundo. El ensayo fílmico como mentalidad

El film-ensayo contemporáneo se sitúa en el seno de las profundas transformaciones del cinematógrafo que desembocan en el poscine, así como surge de la revolución que ha experimentado el documental clásico, transformado ahora en un posdocumental, cuyos ejes principales son la subjetividad y el pensamiento. Acudiendo a las ideas de Deleuze y Guattari, se puede considerar que el film-ensayo es un indicio de una nueva imagen del pensamiento derivada del cine, pero más compleja. El modo ensayo en general, como forma de pensamiento, se adecúa a las complejidades del mundo contemporáneo, a través de su condición fluida, rizomática y multidimensional. Asimismo, a partir de la hipótesis de que la forma ensayo corresponde a una determinada mentalidad entendida antropológicamente, se deriva la existencia de un postsujeto que se evidencia especialmente con el film-ensayo y que confronta la crisis de la subjetividad trascendental que ha caracterizado el pensamiento del siglo XX.

Fecha de recepción: 26/07/2021

Fecha de aceptación: 03/03/2022

Palabras Clave

FILM-ENSAYO

MENTALIDAD ENSAYÍSTICA

IMAGEN DEL PENSAMIENTO

RIZOMA

PENSAMIENTO VISUAL

POSTSUJETO

COMPLEJIDAD

Josep Maria Català Domènech

jmcatala46@gmail.com

orcid.org/0000-0003-4768-916X

Josep Maria Català Domènech es catedrático emérito de la Universitat Autònoma de Barcelona, donde ha sido decano de la facultad de Ciencias de la Comunicación y director académico del Máster de Documental Creativo. Es autor de numerosos libros, capítulos de libro y artículos sobre estudios visuales, cine, documental y film-ensayo, como *La imagen interfaz* (2010), *El murmullo de las imágenes* (2012), *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard* (2014), *Viaje al centro de las imágenes* (2017) y *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental* (2021).

“Oh! Let us never, never doubt
What nobody is sure about.”

Hilaire Belloc

“My explorations of the essay film
began two decades ago,
when few people knew exactly
what I was talking about.”

Nora Alter (2018, ix)

Resulta inútil establecer una genealogía del film-ensayo que se remonte a los inicios del cine en busca de la génesis de este formato, para desde allí establecer un desarrollo lineal que llegue hasta la actualidad. Este procedimiento, perteneciente a una problemática mentalidad historicista, ha dejado de ser epistemológicamente productivo, ya que la aceleración de nuestra época es tan intensa que ha alcanzado la velocidad de escape y ha dejado atrás la historia. La idea del fin de la historia que avanzó Francis Fukuyama y nos escandalizó a todos era en realidad un síntoma. No se refería, como erróneamente supusimos todos, su autor incluido, a un cese súbito del devenir y los acontecimientos, sino al hecho de que estos ya no están determinados directamente por el pasado, sino que son el producto de la conflagración de fuerzas principalmente locales.¹ Las filiaciones solo tienen una incidencia testimonial con respecto a la formación de nuevas entidades. Estas se insertan, por el contrario, en territorios o eras cuya temporalidad se expande en todas direcciones, pero siempre en el interior de la formación ecosistémica que los acoge y determina. Se trata de un presente perpetuo que domina su pasado y su futuro. Es cierto que, una vez detectada la pujanza de una formación determinada, se tiende a proyectarla hacia atrás, detectando similitudes superficiales que ignoran

el salto ontológico que ha generado la novedad y que la separa de entidades anteriores, aparentemente similares. No hay duda de que existe una relación histórica entre los fenómenos y, por consiguiente, los nuevos siempre le deben algo a los previos, pero el error consiste en considerar que estas formaciones pretéritas son la causa directa de los cambios, que son ellas las que configuran la esencia de un acontecimiento. Lo cierto es que, por el contrario, la novedad se caracteriza en nuestra era por desligarse de las fases anteriores a las que convierte en una presencia fantasmagórica, cuya bruma parece extenderse en el tiempo, hacia adelante y hacia atrás. La historia es un fantasma que inquieta mínimamente a la ontología y a la fenomenología. Su presencia no puede ser ignorada, pero siempre que guarde silencio.

El ensayo fílmico pertenece al ámbito del cinematógrafo y, dentro de este, se sitúa en la demarcación del cine documental. Pero esto no significa mucho, si tenemos en cuenta que el fenómeno cinematográfico se ha prolongado hacia formas poscinematográficas y que, desde hace alrededor de un par de décadas, el cine documental clásico se ha transformado drásticamente para dar paso a un variado conjunto de giros posdocumentales. Como sea que siguen existiendo producciones estrictamente cinematográficas y documentales, tendemos a echarlo todo en un mismo saco, cuando en realidad el film-ensayo contemporáneo solo guarda con sus posibles y escasos antecesores relaciones aparentes. Han existido pioneros del ensayo fílmico, cineastas visionarios que entrevieron las posibilidades de un cine de pensamiento, pero no estaban en condiciones de desarrollarlo hasta sus últimas consecuencias, incluso cuando fueron capaces de definirlo con acierto, como fue el caso, por ejemplo, de Hans Richter u Orson Welles.

No hay que olvidar que el film-ensayo tiene un encaje –problemático pero ineludible– con el ensayo literario, cuya genealogía tiende a remontarse a Montaigne. A la historia del ensayo literario habría que aplicarle la misma crítica poshistórica que he introducido para romper la filiación clásica del ensayo filmico. Para comprender nuestra era, es imprescindible desactivar la incidencia que el encadenamiento histórico tiene en la comprensión de los fenómenos. Solo una vez amortiguado su potencial epistemológico, podremos recuperar prudentemente la idea de historia como flecha unitaria del tiempo. Por el contrario, debemos considerar que, en lugar de una historia general de carácter genealógico que determina la formación de todos los elementos de una cultura, existen múltiples historias específicas que se hallan circunscritas a diversos ciclos históricos, paradigmas o épocas cuya consistencia es interna y que mantienen con otros ecosistemas del pasado enlaces meramente cronológicos. La historia como unidad es más un fondo difuso y metafísico que una realidad ontológica.

A pesar de su desconexión temporal, todas las variantes del ensayo –literario, filmico, etc.– poseen características comunes, lo cual no impide que, en cada era, presenten fenomenologías distintas. Existe, por tanto, una forma básica del modo ensayo de enunciación que corresponde al producto de lo que se puede considerar una mente ensayística. Pero ninguna de estas dos entidades interrelacionadas ha resistido incólume los embates de las transformaciones sociales, culturales y subjetivas que se han producido en cada época, de modo que deben ser consideradas particularmente. Estas transformaciones profundas no están impulsadas por el propio desarrollo histórico, sino por fuerzas y atracciones no lineales en las que

se mezcla el pasado, el presente y el futuro de manera multidimensional. Son producto de multiplicidades, de procesos de individuación que se generan, como propone Gilbert Simondon, por el agenciamiento dinámico de diversos elementos, cuya eficiencia se hace efectiva allí donde confluyen (2007).

La mentalidad ensayística es un aspecto de la estructura del sujeto moderno que ha permanecido marginada por la hegemonía del pensamiento científico y su proyección social de carácter positivista y dogmático. La edad moderna ha generado una mentalidad preponderante –la racional y científica– y otra subsidiaria –estética, imaginativa y supuestamente irracional–. Como indicó Jacques Rancière, “podemos decir que el mito pedagógico divide el mundo en dos. Pero es necesario precisar que divide la inteligencia en dos” (Rancière 1987, 16).² Y, más concretamente, podemos añadir que una tercera categoría ha permanecido más o menos oculta en el ignorado territorio que separa la razón científico-filosófica y la imaginación estético-creativa: la mentalidad ensayística, ignorada por la pedagogía, que a veces se confunde con la filosofía, la literatura o el arte. Cuando la fortaleza de la ciencia empieza a vacilar a principios del siglo XX, la mente ensayística adquiere una presencia que no había poseído hasta entonces. Más adelante, cuando la globalización haga evidente la complejidad de lo real ante la que las especializaciones se muestran inseguras o incapaces, la forma del ensayo y el tipo de mente que la atesora se harán imprescindibles. Sin embargo, la pedagogía, en su labor de formatear las mentes, seguirá ignorando esta necesidad, a pesar de que como afirma Yuk Hui, “quizá deberíamos otorgarle al pensamiento una tarea opuesta a la que le asignó la

filosofía de la Ilustración: fragmentar el mundo según la diferencia, en vez de universalizar por medio de lo igual. Un nuevo pensamiento histórico-mundial tiene que surgir de cara al colapso del mundo” (Hui 2020, 40).

La mente especializada recurre con frecuencia a la figura de la personalidad renacentista para reducir al absurdo la pretensión de saberlo todo, actualmente imposible de satisfacer. De nuevo, la imaginación historicista nos juega una mala pasada al pretender equiparar dos épocas distintas a través de un parecido superficial. La mente ensayística no pretende profundizar en todas las áreas del conocimiento, como podía intentar el erudito renacentista. No busca asimilar el saber de cientos de especialistas, sino que su voluntad reside en poder visitar cualquier disciplina para captar su perspectiva general y añadirla al itinerario que su proceso ensayístico está construyendo. Lo que persigue es pensar de la forma más amplia posible, formando constelaciones destinadas a comprender aspectos de una realidad multidimensional.

Un ensayo fílmico tan emblemático como *Sans Soleil* de Chris Marker (1983) nos ilustra con especial efectividad sobre la forma que adquiere el ensayo cuando efectúa estos recorridos transdisciplinarios. Vemos en él cómo la línea sinuosa de sus intereses va desplegándose por distintos territorios, enlazando ámbitos de conocimiento diversos a través de una columna vertebral estética. Esta conformación del modo ensayístico que observamos en las obras tiene su equivalencia en la estructura de la mente ensayística, la cual es distintiva de algunos individuos, cuya conducta puede delatar la intensidad con que les embarga. Si nos remitimos a la biografía de personajes como Walter Benjamin, Sergei Eisenstein u Orson Welles descubriremos cómo, en sus

respectivos dominios, han mostrado todos ellos una propensión a aglutinar diferentes perspectivas culturales de carácter mediático, artístico, literario o incluso científico. Baste recordar, en el caso de Benjamin, lo que dijo, en su momento, sobre su fracasado trabajo de habilitación centrado en el drama barroco alemán, “que seis personas podrían obtener con él una Habilitación” (Benjamin 1979, 344), lo que pone irónicamente en evidencia la multiplicidad que caracteriza la mente ensayística, un aspecto que se observa también en los multidimensionales escritos de Eisenstein o en el deambular por diferentes medios de Welles. Este demostró en algunos de ellos, como en la radio o el cine –el trascendental *Fraude (F for Fake, 1973)*–, su tendencia a utilizar la forma ensayo. Si observamos, por otro lado, las biografías de estos personajes, veremos que también desarrollan itinerarios existenciales inestables y que, por su mentalidad, tienen que salvar innumerables obstáculos que los llevan muchas veces al borde del fracaso.

La mente ensayística

En febrero de 1925, Walter Benjamin le confiesa por carta a su amigo Gershom Scholem que la tesis que está culminando para presentar al proceso de habilitación se le antoja una tarea quijotesca (Benjamin 1979, 340). Sabe que se mueve por un terreno resbaladizo y, por ello, en la introducción a ese escrito, procura poner sobre aviso al tribunal que la ha de juzgar, indicándole que no se encontrará con una investigación al uso. De modo que inicia su exposición con un insólito prólogo epistemocrítico con el que pretende relativizar los modos de exposición del conocimiento, dando a entender que cada uno de ellos se adecúa a una forma específica de pensar. Era un modo de decirle al tribunal, entre cuyos miembros se

encontraba Max Horkheimer con el que nunca simpatizó, que no puede juzgarle según sus propios criterios, sino que tiene que aceptar los del postulante. Insiste en que su exposición no sigue la estructura sistemática del tratado, ya que “las ideas no se manifiestan en sí mismas, sino solo y exclusivamente a través de una ordenación, en el concepto, de elementos pertenecientes al orden de las cosas. Es decir, las ideas se manifiestan en cuanto configuración de tales elementos” (Benjamin 1990, 16). Con ello, Benjamin está confesando, sin decirlo y quizás sin saberlo, que su tesis tiene la forma de un ensayo. Para nosotros, sus palabras adquieren incluso otra dimensión premonitoria, puesto que, si las leemos atentamente, Benjamin parece estarse refiriendo, de manera ligeramente anacrónica, al futuro ensayo fílmico, en el que decididamente las ideas se manifestarán a través del orden de las cosas representadas o encarnadas por imágenes. ¿No añadirá más adelante el propio Benjamin que “el filósofo ocupa una posición intermedia entre el investigador y el artista” (1990, 14)?, es decir, precisamente la situación más proclive al film-ensayo. Como era de esperar, la academia no aceptó su peculiar forma de pensar y exponer el pensamiento y su proceso de habilitación para convertirse en docente universitario acabó fracasando. Si ello nos parece escandaloso, pensemos que es muy posible que, incluso en la actualidad, alguien que se presente a cualquier tribunal académico con similares intenciones volverá a encontrarse con parecida incomprendición. Como decía Theodor Adorno, a mediados de los años cincuenta del pasado siglo, “aun hoy en día, el elogio del écrivain es suficiente para marginar académicamente al destinatario” (Adorno 2004, 14). Resulta curioso, sin embargo, cómo la lucidez con la que el filósofo alemán encaraba el tema del

ensayo en un escrito publicado hacia el final de su vida contrasta con la crítica acerba que treinta años antes había dedicado al ensayo de Benjamin sobre Baudelaire (Tackels 2012, 453). Esta constante oposición a la que, durante el siglo XX, se ha enfrentado el ensayo no es anecdótica, sino que pone al descubierto profundas cuestiones epistemológicas que tienen que ver con lo que, siguiendo a Gilles Deleuze, podríamos denominar la imagen actual del pensamiento y sobre todo con su descomposición.

En su autobiografía, escrita hacia el final de su vida, Eisenstein confiesa que al empezar a escribir una página, una sección o una frase, no tiene ni idea de adónde le llevará el proceso. Añade que “ya sea que el material se extraiga de las profundidades de mis reservas personales, o que la evidencia fáctica se recupere de mi experiencia personal, he aquí toda una esfera de lo inesperado e imprevisto con muchas cosas que son completamente nuevas: yuxtaposición de materiales, conclusiones extraídas de estas yuxtaposiciones, aspectos nuevos y ‘revelaciones’ que surgen de estas conclusiones” (Eisenstein 1983, 2). Ante la idea de la yuxtaposición, se diría que Eisenstein está incidiendo en el sistema de montaje fílmico que distingue toda su obra cinematográfica, pero debemos tener en cuenta que este trabajo de montaje dialéctico está fundamentado en una serie de reglas y expectativas que el mismo Eisenstein ha expuesto en sus trabajos teóricos, mientras que aquí nos está diciendo que de la yuxtaposición de elementos se derivan consecuencias insospechadas. En general, el cine de Eisenstein, a pesar de que en algunos casos se acerca al ensayo fílmico, pertenece a lo que Deleuze denominó fase orgánica del cine, la de las imágenes-movimiento y por lo tanto la relativa al esquema sensorio-motor (Deleuze, 2018). Sin embargo, en sus escritos, el director se expresa de otra forma. Como indica

alguno de sus analistas, el sistema de escritura de Eisenstein sería muy parejo al flujo de conciencia que James Joyce utilizó en el *Ulises* y que el propio Eisenstein, en algún momento de su misterioso proyecto de filmar *El capital* de Karl Marx, había pensado utilizar. Quienes hayan leído los textos del director soviético habrán notado no solo la falta de estructura preconcebida de los mismos, la ausencia de un plan de trabajo, sino también el hecho de que el autor se expresa a través de párrafos cortos que va engarzando como si cada uno de ellos fuera el contenedor de una idea autosuficiente. Su forma de escritura se acercaba así a ese montaje de citas que promulgaba Benjamin como modo para transmitir la experiencia y cuyo máximo exponente es el *Libro de los pasajes* tal como nos ha llegado a nosotros (2005). Según Bruno Tackels, su biógrafo, “sacándolas [las citas] de su texto original, les da una nueva aura, mediante la cual las distintas citas van a explicarse mutuamente, llegando a alcanzar una nueva existencia, totalmente libre de su contenido inicial” (Tackels 2012, 132). Si trasladamos este sistema de montaje de citas al plano visual, nos encontramos con que el procedimiento no remite tanto al montaje orgánico, como al trabajo del ensayista filmico cuando procede con imágenes de archivo.

Si nos atenemos a las notas que Eisenstein nos dejó sobre su insólito proyecto de filmar la obra de Marx, nos vemos obligados a pensar que lo que tenía en mente era un sistema de composición serializada que en gran medida era contrapuesta al método de montaje que utilizaba en sus películas. En todo caso, se podía asemejar a una secuencia como la de los dioses que, en *Octubre* (*Oktyabr*, 1927), expresa una determinada idea sobre la divinidad a través de la mostración sucesiva de una serie de imágenes pertenecientes a diversas culturas. En casos como

este, Eisenstein parecía buscar la forma del futuro ensayo filmico, sin acabar de delimitarla. Quizá por ello, nunca pudo finalizar su proyecto o ni siquiera exponerlo adecuadamente. Su mentalidad ensayística se hallaba reprimida por la concepción mecanicista del montaje que solo le permitía acercarse al modo ensayístico sin acabar de alcanzarlo, a pesar de lo cerca que estuvo en películas como la citada *Octubre* o en *Lo viejo y lo nuevo* (*Staroye i novoye*, 1929).

Las figuras de Benjamin y Eisenstein ilustran dos momentos en que el moderno ensayo, en sus vertientes literaria y filmica, encuentra una severa resistencia. La barrera con la que se topa Benjamin es cultural, externa; la de Eisenstein es personal, interna. Benjamin, que era un ensayista sin paliativos, no consigue validar su forma de pensamiento ni ante un tribunal encargado de discernir cuál es la forma correcta de pensar –es decir, representante de lo que Deleuze definía como imagen dogmática del pensamiento–, ni en sus relaciones con los miembros del Instituto de Investigación Social. Eisenstein, por su parte, más allá de sus escaramuzas con el estalinismo y el dogma del realismo socialista, se encuentra con resistencias personales para introducir en el ámbito de la imagen la forma de pensar que ya había desarrollado en sus escritos. Posee una mente ensayística en el seno de otra mente mecanicista, lastrada por una combinación de hegelianismo y materialismo dialéctico que la cultura le ha impuesto.

Estos dos casos nos colocan ante dos de los problemas que ha encontrado el ensayo moderno para su desarrollo. Uno de ellos está relacionado con el ámbito del conocimiento y no ha sido resuelto aún. El otro pertenece a la esfera del arte y muestra las incertidumbres que encuentra la mente ensayística a la hora de desarrollar

sus incipientes capacidades en un contexto particularmente estéril. En un caso, el ensayismo se topa con la hostilidad, en el otro con la esterilidad. Mientras que la hostilidad continua vigente en la academia, la esterilidad ha desaparecido prácticamente en el arte, como lo prueba la fecunda incidencia de la obra de Jean-Luc Godard, Alexander Kluge o Harun Farocki en una parte importante de la cultura contemporánea. Mientras que el arte conceptual ha abierto las puertas al ensayismo estético, la ciencia se opone con fuerza a un posible ensayismo epistemológico.

La madurez del ensayo filmico

Un aspecto fundamental del film-ensayo, sobre todo por lo que respecta a su relación con el conocimiento, fue perfectamente expuesto en 1940 por un pionero, Hans Richter, cuando discutía la eficacia epistemológica del ingenuo empirismo fotográfico del documental. Según él, es necesario recurrir a distintas perspectivas para “la visualización de pensamientos en la pantalla [...], hacer visible el mundo de la imaginación, los pensamiento y las ideas” (Richter 2017, 90–91). Teniendo en cuenta la época, la clarividencia de Richter era extraordinaria. Pero el film-ensayo contemporáneo, que desarrollará a su modo las pretensiones de Richter, posee además otras dimensiones. Su preocupación principal no reside ya en visualizar una verdad oculta, como si esta fuera algo independiente del ensayista, esperando a ser desvelada por algún pensador especialmente perspicaz. Richter escapa parcialmente de este esencialismo cuando apunta a que la idea que debe exponer el ensayo deber ser aquella que el cineasta se ha formado del objeto. De esta manera, introduce en el proceso un factor subjetivo que es crucial en el ensayismo filmico contemporáneo, al que así dirige hacia su verdadera función, que

no es tanto mostrar un conocimiento objetivo, como construirlo a través de su multiplicidad inagotable.

El film-ensayo, tal como se practica actualmente en el ámbito de las transformaciones del cine documental clásico, tiene sus raíces en tentativas del pasado como la de Richter, pero su perfil es básicamente distinto, puesto que surge en un contexto de profundos cambios tecnológicos con los que guarda una relación muy estrecha. Se alimenta además de la crisis estética de una vanguardia que ha perdido su vigor y de una posvanguardia también languideciente. Por otro lado, el sujeto del film-ensayo contemporáneo no es igual a aquel que, en el pasado, intuía las posibilidades del ensayismo filmico: la mentalidad ensayística ha cambiado considerablemente desde entonces, haciéndose mucho más compleja.

Los planteamientos de algunos teóricos sobre la subjetividad en el film-ensayo no están exentos de inconvenientes. Así, Laura Rascaroli, en la estela de Paul Arthur y Michael Renov, afirma que

a nivel de compromiso textual [...], un ensayo es la expresión de una reflexión personal y crítica sobre un problema o conjunto de problemas [...]. A nivel de estructuras retóricas, para transmitir tal reflexión, el ensayo filmico apunta decididamente al sujeto enunciador, que literalmente habita el texto. Este enunciador se encarna en un narrador, que (no sin problemas o irreflexivamente) se halla cerca del autor real, extratextual (Rascaroli 2009, 33).

De una forma un poco más sofisticada, la autora no hace sino prolongar la idea de film-ensayo que está implícita en los análisis de pioneros como André Bazin o posteriormente Phillip Lopate, dos referencias inevitables en este campo. Según estos autores, el ensayo filmico conservaría la estructura

típica del ensayo literario por lo que respecta a la presencia y capacidad de agenciamiento de la figura del autor. Para Rascaroli, las marcas principales de la forma del film-ensayo son la reflexividad y la subjetividad (2009, 33). El problema reside en cómo se articulan estas dos disposiciones. Si se sigue pensando en un sujeto que reflexiona o, por el contrario, se entiende que el propio proceso reflexivo filmico crea un discurrir estético en el que está inscrito un sujeto en constante transformación. Si aceptamos que cada ensayo filmico crea su propio sujeto, comprenderemos más fácilmente alguno de los motivos por los que Marker adjudicaba la enunciación sonora de sus films a personajes heterónimos.

El film-ensayo no solo combina realidad y ficción, sino también articula arte y ciencia. Una de las particularidades del film-ensayo contemporáneo es que se propone como una forma de saber a través de la estética, pero no de manera implícita como sucede en el arte en general, sino por medio de procesos reflexivos expresos. No se trata tanto de que la imagen piense, como que la imagen es una forma de pensar. En este sentido, el ensayo filmico se acerca a la ciencia sin pretender sustituirla, al tiempo que se aproxima también al arte, sin voluntad de desbancarlo. Se puede contemplar el fenómeno de otra manera, como el resultado de una mezcla simultánea de arte y ciencia. Pero esta perspectiva enmascara la verdadera consistencia del ensayo filmico que, si bien podía poseer al principio este carácter híbrido e indeciso, actualmente se ha consolidado como una forma genuina y necesaria de pensamiento y, por lo tanto, está lejos de ser el subproducto de ámbitos ya consolidados. El ensayo filmico contemporáneo no es ni arte ni ciencia, sino un modo que supera los límites de cada una de estas formas, prolongándolas hacia un territorio estético y epistemológico diverso.

El ensayo filmico tampoco puede considerarse con una forma de arte, a pesar de que su proceso reflexivo produzca resultados estéticos. El impulso experimental del arte de vanguardia, convertido ya desde hace tiempo en posvanguardista, se ha transmitido al posdocumental y en concreto al ensayo filmico, pero en el trasvase ha cambiado su polaridad. La estética, que en el arte era punto de llegada, se convierte en el posdocumental en un punto de partida y, concretamente en el ensayo filmico, en una plataforma de pensamiento. Este pensamiento, efectuado mediante una retórica audiovisual compleja, genera reflexiones que tienen un doble valor, estético e ideológico.

Por otro lado, la relación que el ensayo filmico contemporáneo establece con la tecnología y especialmente con la digitalización es mucho más profunda que la que mantenía con el aparato cinematográfico el ensayista filmico de lo que podríamos denominar la prehistoria del film-ensayo, es decir, esa época en la que el género no estaba aún claramente definido. La diferencia principal estriba en que el cineasta usa el dispositivo filmico como una herramienta ajena a sus fines, mientras que el actual ensayista filmico modifica sus herramientas a medida que va creando o encontrando sus fines. Es en este sentido que el cine puede considerarse en general un medio, mientras que el film-ensayo es básicamente un procedimiento. Cada uno de estos ámbitos produce una forma distinta de pensamiento.

Líneas y espacios de pensamiento

Que, en su biografía, Eisenstein afirmase que “una línea es el rastro del movimiento” (Eisenstein 1983, 42) le hace decir a Jacques Aumont que Eisenstein “dibuja sus textos”, ya que hay en ellos una “línea” visual

puesta de manifiesto a través de “(los incesantes sangrados tipográficos, el aspecto pseudo-versificado de muchas de sus páginas, el carácter compacto, por contraste, de muchos de sus párrafos); lo cual también habla del tipo de movimiento que conecta las frases entre sí (y, si es necesario, las confronta)” (Aumont 1987, 11). Esta apelación a la línea visual o metafórica que constituye el eje en torno al que se distribuye la forma de los textos de Eisenstein es también una línea de pensamiento que nos recuerda las líneas de la belleza –onduladas o serpentinas– a las que apelaba el pintor William Hogarth para fijar los cánones estéticos del Barroco. Refiriéndose al director soviético Anne Nesbet sugiere que el pensamiento basado en imágenes tiene una forma propia, y que “en su búsqueda de esa forma, Eisenstein (en lo que se suponía que era el capítulo final de su libro sobre la práctica de la dirección) acudió a Lenin en busca de apoyo filosófico: ‘La cognición humana no es (ni viaja a lo largo de) una línea recta, sino que se acerca sin cesar a una serie de círculos, a una espiral’” (Nesbet 2003, 209).

Si intentamos imaginar el transcurso del pensamiento del ensayo, veremos que equivale a una de estas líneas sinuosas, en contraste con el trazo directo y predecible de la línea recta que traza el pensamiento metodológico. Sin embargo, el pensamiento del ensayo es sinuoso no porque se vea obligado a seguir una línea predeterminada de estas características, sino porque está constantemente saliéndose de cualquier predeterminación para establecer relaciones insospechadas. Pero no por ello se trata de un pensamiento aleatorio, lo cual podría constituir un contrasentido, ni de una forma de asociacionismo inconsciente como el de la escritura automática de los surrealistas. El ensayo propone un tipo de actividad reflexiva que debe ser considerada pensamiento en un sentido

estricto, ya que, en principio, se trata del ejercicio voluntario de un sujeto que aplica su capacidad de raciocino a un determinado objeto, sin obedecer a regulaciones previas. Luego esta acción, correspondiente al ensayismo en general, tiene consecuencias inesperadas en el seno del ensayo filmico, pero de momento podemos decir que ilustra la efectividad de un específico tipo de pensamiento. De la misma manera que, como indica Paola Marrati, “es cuando se quiebra la historia que el tiempo se presenta en su estado puro y despliega todo el poder de sus dimensiones no cronológicas” (Marrati 2003, 78), se puede afirmar que, cuando se anula el método, el pensamiento se despliega en su estado puro. Decimos que el pensamiento es lineal, a pesar de las dispersiones que puede experimentar esta línea, para dejar constancia de su relación con la temporalidad, pero hay también en él un carácter espacial. Aunque sea a un nivel metafórico, las dos dimensiones interactúan, como es de esperar en una época que es básicamente espaciotemporal pero que aún no ha comprendido del todo lo que significa esta hibridación en el ámbito de las imágenes.

La idea de rizoma que proponen Deleuze y Guattari (1972) es, antes que nada, una red de posibilidades, de virtualidades, por la que el pensamiento al actualizarse debe transcurrir. Pero, como no puede hacerlo por todos los ramales a la vez, no tiene más remedio que seguir, en principio, una determinada dirección. Lo que ocurre es que esta dirección está siendo constantemente discutida por las opciones que se le ofrecen. De ahí la sinuosidad, la ondulación del camino que traza el pensamiento y cuya forma se detecta a posteriori. El rizoma, por tanto, se actualiza siempre de formas distintas. Pero la línea temporal del pensamiento-ensayo está constantemente surcando el espacio

virtual de la complejidad, es decir, el de todas las opciones posibles que la envuelven y que, aunque se ignoren, están siempre pesando sobre la dirección elegida. De ahí que, si bien el pensamiento ensayístico se despliega en una dirección, en realidad no lo hace tanto resumiéndose en una trayectoria lineal, sino decantando siempre una especie de mapa o planicie de extensión indeterminada. Por ello es tan importante contar con la fenomenología de la imagen tanto a la hora de ejecutar los ejercicios ensayísticos contemporáneos, como a la hora de imaginar sus consecuencias.

El ensayo, como el cine o la música, se compone de momentos desplegados en el tiempo. El ensayo de cualquier tipo se acerca a un pensamiento en tiempo real, ese al que, según Isabelle Stengers, se arriesgaba a veces Alfred North Whitehead (Stengers 2002, 36). Se puede decir que el ensayista piensa en tiempo real, incluso cuando confecciona una operación filmica, porque cada paso lleva al siguiente y a cada paso hay una serie de posibles bifurcaciones que permiten establecer una relación imprevisible con cualquiera de ellas. Pero, como he indicado, cada giro arrastra un conjunto de virtualidades que pueden actualizarse en cualquier momento. Se piensa en tiempo real cuando se escribe, cuando se pinta o dibuja o incluso quizá cuando se filma, aunque la genuina operación ensayística se acostumbre a producir en este caso cuando se organiza lo filmado. De todas formas, la función de la mente ensayística también se plasma en el momento de imaginar la tarea. Esto, por el lado de la producción, es decir, de la práctica del pensamiento ensayístico. Pero, ¿qué ocurre con la recepción? ¿Nos encontramos ante un “espectáculo del ensayo” de la misma manera que el acto de pintar se convierte en un cuadro?

Es cierto que quien lee o contempla un ensayo en principio no piensa como

quien lo ha confeccionado: no realiza un pensamiento efectivo en tiempo real, sino que se deja llevar por el camino que ya ha sido trazado. Sin embargo, sí que lo recorre en tiempo real. Esta operación corresponde solo a la primera parte del proceso, ya que el ensayo activa el pensamiento del receptor de manera que, constantemente, este se encuentra en disposición de producir sus propias bifurcaciones, es decir, de generar su propia línea ensayística, más allá de la que le propone el ensayo en sí: la puede actualizar con sus propios pensamientos, efectuados ya sea en tiempo real o derivándolos a acciones posteriores. Los lectores de Borges sabrán a lo que me refiero.

Mientras que la lógica del tratado, como la de una narrativa clásica, retiene de forma estricta al receptor en su propuesta, obligándole a ceñirse al desarrollo de ella, el ensayo deja abierta la posibilidad de efectuar derivaciones, sin que se pierda el hilo de una argumentación que es abierta y, en principio, lo suficientemente difusa como para permitir entradas y salidas de la misma sin que se pierda la experiencia planteada. De todas formas, ni la lógica del tratado puede retener absolutamente al receptor, ni la forma ensayo lo empuja necesariamente a desertar. En todo caso, el tratado o la narrativa pierden al receptor, si este se aleja de su línea argumentativa; mientras que el ensayo lo retiene, aunque el receptor parezca alejarse con sus propias divagaciones. Cobra nueva vigencia aquí la antigua parábola del gran árbol derribado por los embates de un vendaval que no afectan al árbol aparentemente más débil pero más flexible.

El ensayo y sus formas

El ensayo puede ser una cuestión de estilo, como apuntan Georg Lukács y Robert Musil, o una propuesta epistemológica, tal como lo plantea

Adorno. Pero sobre todo se trata de una forma de pensamiento que, al margen de posibles fundamentos caracterológicos, deriva, en esencia, de una determinada mentalidad proclive a ser adquirida culturalmente o inducida por vía pedagógica como un método basado en la paradoja de ser profundamente antimetodológico. La aleatoriedad del pensamiento ensayístico no desemboca en el caos, sino que, en todo caso, está próximo de esa “caosofía” esbozada por Félix Guattari (1995b), quien insistía en que un pensamiento del caos no es equivalente a un pensamiento caótico, sino que implica una convergencia insubordinada de distintos vectores en principio disparejos y desvinculados. La caosofía está próxima a ese otro concepto de Guattari, el de “caósmosis”, con el que el autor quiere teorizar los procesos de subjetivación que se derivan de esos agenciamientos “caóticos” que se hallan también en la base del ensayo filmico:

Lo importante aquí no es solo el enfrentamiento con un nuevo material de expresión, sino la constitución de complejos de subjetivación: múltiples intercambios entre individuo-grupo-máquina. Estos complejos ofrecen realmente a las personas diversas posibilidades de recomponer su corporeidad existencial, salir de sus repetitivos atolladeros y, en cierto modo, resingularizarse. Los gráficos de transferencia funcionan de esta forma, en lugar de partir de dimensiones de la subjetividad preestablecidas y cristalizadas en complejos estructurales, surgen de una creación que en sí misma implica una especie de paradigma estético. Se crean nuevas modalidades de subjetividad de la misma manera que un artista crea nuevas formas a partir de su paleta (Guattari 1995a, 7).

El proceso que para los pacientes del esquizoanálisis de Guattari funciona como una producción estética, en el ensayo filmico es literalmente

una producción estética capaz de fundamentar un proceso reflexivo al tiempo que configura también una nueva subjetividad, así como una relación diversa con lo real.

Frente a la estabilidad del proceder *more geometrico* (a la manera de los geómetras) que caracteriza el pensamiento de Descartes o Spinoza, el ensayo parece no ir a ninguna parte, aunque, en realidad, potencial o virtualmente, se dirige a todas ellas. El ensayo establece series distintas de relaciones que se ofrecen como caminos posibles del conocimiento. El conocimiento es diverso, múltiple, por lo que no puede fijarse definitivamente. De esta forma, el ensayo se promueve a sí mismo como el único pensamiento verdadero, puesto que no depende de algo externo a él. No es un dispositivo para comunicar algo dado, sino para construir lo que debe ser comunicado junto a un contexto que amplía o deja abiertos los significados. El ensayismo no desemboca en un relativismo, puesto que el propio acto de construir el conocimiento implica un valor, si bien no es un valor fijo, sino pragmático que propone una relación entre otras relaciones posibles. No es que cada una de estas tenga necesariamente el mismo peso desde una perspectiva general, de la misma manera que no puede decirse que las obras de arte tengan igual valor por ser todas ellas expresiones artísticas. Pero, aunque estas se valoren de distinta forma, ello no quiere decir que se pueda afirmar de ellas que unas son verdaderas y las otras no. El ensayo lo que hace precisamente es ensayar, experimentar caminos y relaciones que configuran series psico-estéticas, las cuales adquieren la virtud de los acontecimientos o fenómenos que abren horizontes inesperados, con la particularidad de que estas aperturas no son nunca definitivas o estables.

El ensayo escapa de los regímenes de la certeza y la exactitud que dominan

el pensamiento contemporáneo estrechamente relacionado con el imaginario de la ciencia. Pero no por ello pierde su relación con el conocimiento. Su aperturismo no es menos válido que la forma cerrada y estable del conocimiento que propugnan esas otras lógicas, correspondiente a un pensamiento que precisamente por ello puede tildarse de establecido, es decir, el que se desprende de las imágenes dogmáticas del pensamiento. Uno de los problemas del pensamiento filosófico es que acaba encerrado en su propio juguete. Una vez establecidas ciertas categorías y sus relaciones, es imposible escapar de la estructura clausurada que han establecido. El pensamiento, encerrado en esa arquitectura de regulaciones y cohesiones internas, está obligado a proceder sin romperla, ya que, de lo contrario, todo el edificio se vendrá abajo. Pero no se trata de una cuestión de coherencia, ya que el ensayo es coherente consigo mismo: admite tan poco las contradicciones como el pensamiento filosófico dogmático, pero las condiciones de estas no están ligadas en su caso a un sistema cerrado y a su consistencia interna, sino que se refieren a las interacciones que se pueden instaurar a lo largo de la expansión continua de un pensamiento abierto. El hecho de no admitir lógicas estables no lo convierte en ilógico, ya que toda desviación de las lógicas particulares o de la Lógica debe ser justificada. Por tanto, la lógica y la coherencia forman parte del ensayo, es decir, de su proceso de pensamiento, pero es este el que determina su alcance sin contradecirse. El pensamiento ensayístico establece su propia lógica interna, en lugar de someterse a las regulaciones de una estructura externa. Actúa, en este sentido, como una pintura, cuyo realismo se somete al estilo particular con el que ha sido confeccionada. Lo cierto es que este símil se puede

aplicar a cualquier imagen, sea o no realista. La validez de las propuestas viene dada, como en la música, por la concordancia o equilibrio que muestran sus componentes. Cualquier disonancia intelectual es detectable como una nota falsa o como un pasaje desafinado. Pero esta cuestión estética funciona como válvula de seguridad, no como objetivo fundamental, ya que no hay unas normas básicas que indiquen cómo han de ser esas concordancias.

El ensayo no es estrictamente científico, a pesar de que puede aplicarse a una posible ciencia especulativa o confundirse con el proceder experimental de la ciencia. Pero conserva de esta la voluntad de relacionarse con un conocimiento “verdadero”. Sin embargo, su concepto de verdad no es el mismo que el de la ciencia, que se ve obligada a trabajar con “verdades absolutas”, aun sabiendo que son forzosamente provisionales. El ensayo le da la vuelta a esta ecuación ética y trabaja con la premisa de que sus verdades son transitorias y transicionales, aunque sólidas en su carácter siempre temporal. En el terreno de los estudios sobre el cambio climático se plantea la pregunta de “¿cómo hablar de desvío de la norma si la norma cambia cada año, si como única norma posible solo queda la anormalidad misma?” (Danowski y Viveiros de Castro 2019, 41). No en vano apelo al cambio climático, puesto que este es uno de los aspectos del mundo contemporáneo cuya fenomenología excede a la capacidad del conocimiento científico y reclama, por el contrario, una intervención ensayística, es decir, multifacética, especulativa y dinámica.

La disolución ensayística de la imagen del pensamiento

Si los ensayos de Montaigne tienen más de cuatro siglos y, desde entonces, la forma ensayo no ha dejado de proliferar sigilosamente,

dentro y fuera de la filosofía o de la crítica literaria y artística, ¿por qué le prestamos ahora tanta atención? Hay muchas respuestas posibles a esta pregunta, pero quizá la más relevante sea aquella que se refiere a la mezcla de aceleración y complejidad que caracteriza al mundo contemporáneo.

Según Bruno Latour, las cosas cambian tan rápido que resulta difícil acompañarlas (Latour 2017, 7). Lo afirma refiriéndose a la catástrofe del cambio climático, un fenómeno que si bien parece pertenecer al dominio de las disciplinas científicas que lo han puesto de manifiesto, su problemática global excede el alcance de la mentalidad que las caracteriza: “la ‘naturaleza’ o ‘ambiente’, en suma, sería algo demasiado serio para ser dejado exclusivamente en manos (y en los presupuestos de investigación...) de los científicos naturales” (Danowski y Viveiros de Castro 2019, 36–37).

Resumiendo: la realidad actual se transforma a múltiples niveles con una rapidez que supera el ritmo del pensamiento académico o academicista –el de la ciencia lo es cuando se dedica a legislar–. El modo ensayo, con su pensamiento abierto y en movimiento, se amolda mucho mejor a las nuevas circunstancias y, por lo tanto, revive ahora más allá de los límites de lo literario a los que había sido relegado. A través de la modalidad del film-ensayo y su derivación hacia la forma del documental interactivo, se puede intuir incluso el potencial de un ensayismo científico, fundamentado en imágenes complejas y en movimiento.

Parece haber consenso en que el ensayo efectúa una labor de reciclaje. Como indica Lukács

El ensayo siempre habla de algo a lo que ya se le ha dado forma, o al menos de algo que ya ha estado allí en algún momento del pasado; de ahí que sea parte de la naturaleza del ensayo el no crear cosas nuevas a partir de una nada vacía, sino

que solo ordena las que alguna vez estuvieron vivas. Y debido a que las ordena de nuevo y no forma algo nuevo a partir de la falta de forma, está ligado a ellas y siempre debe hablar “la verdad” sobre ellas, debe encontrar expresión para su naturaleza esencial (Lukács 2010, 26).

Esto es básicamente cierto y parece ajustarse a los parámetros esenciales del film-ensayo, sobre todo de aquel que utiliza materiales de archivo, pero es necesario hacer constar que el ensayo contemporáneo en todos sus modos hace algo más que reordenar materiales ultimados. En realidad, es precisamente el film-ensayo el que nos muestra las características de este excedente de la labor ensayística clásica, puesto que del ordenamiento de lo que ya ha sido –porque proviene del archivo o de la cultura, pero también porque ha sido convertido en imagen– se desprenden nuevos puntos de vista y la posibilidad de nuevas formas visuales de gestionarlos. De esta manera, el ensayo, pero sobre todo el ensayo filmico, siempre se desplaza más allá de los materiales que utiliza. Este “más allá” implica un territorio mental constituido por el propio ejercicio de pensamiento que el ensayo ejecuta. El ensayo filmico se desarrolla a través de la paradoja que supone que la forma de su pensamiento responda a unos parámetros establecidos por su propia forma de pensar.

Según Deleuze y Guattari, el pensamiento se desarrolla en un plano de inmanencia establecido como horizonte de la imagen del pensamiento a la que pertenece. La imagen del pensamiento es aquella que este “se da a sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento” (Deleuze y Guattari 1997, 41). El pensamiento piensa en un plano que él mismo con su actuación construye y del que no siempre es consciente en todas sus

dimensiones. Esta inconsciencia hace que no pueda comprender ni su verdadero alcance ni sus limitaciones. Por ello el pensamiento acostumbra a confundir su forma con la forma de la realidad, invirtiendo los parámetros, puesto que, en efecto, cada imagen del pensamiento corresponde a una forma de la realidad, pero es aquella de la que el pensamiento se provee para poder pensarla.

Para Deleuze, el cine correspondía a la imagen del pensamiento actual, es decir, la de una forma de pensar íntimamente relacionada con el movimiento. Siguiendo a Henri Bergson, afirmaba que “un movimiento de traslación en el espacio expresa siempre algo más profundo y de otra naturaleza [...] expresa un cambio cualitativo” (Deleuze 2011, 81). En esta afirmación se expresa gran parte del secreto de la imagen cinematográfica a la vez que su contenido desvela muchas de las razones básicas de la estética del modo ensayo y, por añadidura, del film-ensayo.

La imagen del pensamiento plasmada por el cine está cambiando. En cierta manera, el propio Deleuze ya había intuido el cambio cuando planteaba, en el cine, el paso de la imagen orgánica a la imagen cristalina (Deleuze 2011; 2018). Es decir, cuando consideraba que, tras un primer período basado en la imagen-movimiento –movimiento mecánico–, el cine pasaba a una imagen-tiempo –movimiento fluido–. Esta fluidez de la imagen que es también fluidez del pensamiento conforma el ámbito en el que aparece el film-ensayo contemporáneo, producto e indicativo de una nueva imagen del pensamiento.

En el film-ensayo, como en el ensayo en general, el pensamiento no está organizado, no procede por ensamblajes mecánicos de piezas preestablecidas, sino que fluye desencajando cualquier pieza que penetre en su flujo, donde se convierte

en parte del proceso de pensamiento y, por lo tanto, ve modificada su consistencia original. No se trata de que el film-ensayo desdeñe las formas del montaje clásico, sino que en él la arquitectura del film no está formada por la unión de diferentes partes. Por el contrario, cada elemento constituye el punto nodal de un recorrido que no cesa de modular el conjunto. Eisenstein ya había intuido esta posibilidad, puesto que, como explica Nesbet, afirmaba que

una imagen conduce necesariamente a otras imágenes; cualquier imagen parecería ser entonces una digresión o desvío de la idea en cuestión. Pero lo que puede parecer una “digresión”, según dice Eisenstein, de hecho puede convertirse en el camino que conduce al “punto más central”. En otras palabras, cuando se viaja por la espiral del pensamiento basado en imágenes, es difícil saber si uno está saliendo o entrando, divagando o perfeccionando lo esencial (Nesbet 2003, 210).

Deleuze, de la mano del Bergson de *Materia y memoria* (2006, publicado por primera vez en 1896), se adentraba en una nueva imagen del pensamiento compuesto por

una especie de universo material en perpetuo movimiento que se hace efectivamente accesible a través del cine [...]. El pensamiento de Deleuze encuentra entonces su nueva imagen, porque esta última gana a través del cine toda suerte de velocidades y de movimiento, además de todo tipo de profundidades temporales. La imagen cinematográfica, dinámica y temporal, se torna así imagen del pensamiento que escapa a todo dogmatismo (Álvarez Asián 2001, 22).

El ensayo fílmico, liberado de los condicionamientos literarios del modo ensayo y volcado de lleno en la vertiente artística de esta modalidad,

de la que sin embargo también tiende a escapar, se aparta asimismo de todo dogmatismo. Lo hace aún más intensamente que la imagen cinematográfica del pensamiento, ya que esta no deja de tener sus límites en el alcance de su plano de inmanencia. En resumidas cuentas, el cine no puede dejar de pensar cinematográficamente.

En el fondo, todas las imágenes del pensamiento tienen su propio dogmatismo, puesto que se supone que el filósofo no es capaz de advertir las disposiciones básicas de la imagen del pensamiento que él mismo desarrolla con su proceso de pensar: no es capaz de revertir el proceso de pensamiento sobre su propia imagen del pensamiento. Puede que Jacques Derrida lo haya intentado con la deconstrucción, pero inevitablemente de forma dogmática. Al logos se le hace difícil escapar a su propia prisión del lenguaje.

Con el pensamiento visual, anclado en la estética, se plantea en principio la posibilidad de salir del círculo vicioso del lenguaje, sobre todo cuando ese pensamiento visual encuentra acomodo en un dispositivo como el cine que lo pone en movimiento. Pero, aunque Deleuze suponga que su condición móvil libera indefinidamente a la imagen del pensamiento que constituye el cine, lo cierto es que este proceso de presumida liberación se sigue desarrollando dentro de unos límites, los de la fenomenología cinematográfica, sea la correspondiente a las imágenes-movimiento o a las imágenes-tiempo. Siempre que el pensamiento se atiene a un método o a una regulación del tipo que sea –es decir, cuando el pensamiento se desarrolla en el plano de inmanencia cuyo horizonte determina la imagen del pensamiento correspondiente–, el pensar acaba siendo dogmático.

El ensayo filmico se sitúa en otro nivel o por lo menos una parte del

mismo asoma la cabeza por encima de la línea del horizonte fílmico. Apunta a la existencia de una inconcebible imagen del pensamiento que, en principio, carecería de un plano de inmanencia estricto. El film-ensayo pertenece al ámbito posfílmico en el que la anterior imagen del pensamiento se desparrama y pierde la capacidad de delimitar una sola forma de pensar, por lo que el plano de inmanencia correspondiente deja de ser unidimensional y se pliega y repliega en otras dimensiones. Los procesos de pensamiento representados por el ensayo fílmico fluyen, desbaratando constantemente los límites mentales, mediáticos, subjetivos, tecnológicos, estéticos o filosóficos de un plano de inmanencia concreto. Se puede decir que cada operación ensayística construye su propio plano de inmanencia múltiple, un plano de inmanencia que tiene forma de abanico tridimensional, puesto que el pensamiento que lo recorre lo hace, o lo puede hacer, en todas direcciones. Esta forma específica de pensar está formateada en cada caso precisamente por el plano de pensamiento que ella misma crea. Este proceso de autopoiesis le permite al ensayo escapar constantemente de las restricciones de una imagen del pensamiento dogmática, instituyendo la posibilidad de una imagen del pensamiento indefinidamente abierta. En este sentido, se ha de insistir en que el ensayo, por muy relacionado que esté con el pensamiento, no es una filosofía ni una forma de filosofar. No lo es porque no se atiene a una manera específica, *profesional*, de pensar. Parafraseando a Deleuze y Stengers, podríamos decir que se trata de una creación libre y salvaje, no de conceptos como sería el caso de Whitehead a quien se refieren esos autores, sino de pensamientos que, en concreto, el film-ensayo vehicula audiovisualmente. El ensayo fílmico

además depende del movimiento y del tiempo y, por lo tanto, de lo cinematográfico, pero supera la estricta modalidad cinematográfica. Por eso sus imágenes son, en principio, más complejas que las del cine.

Según Deleuze, el pensamiento no busca (o no debe buscar) esencias, sino crear conceptos. El ensayo filmico, por supuesto, tampoco se ocupa de las esencias, pero no por ello puede decirse que cree conceptos, sino que se ocupa de conceptos ya creados para reconducirlos, como la acción de un virus incide sobre el mecanismo celular. Para Deleuze, un concepto está compuesto por una multiplicidad de componentes que se hallan en movimiento, sin que por ello carezcan de consistencia, puesto que el concepto “es el perímetro, la configuración, la constelación de un acontecimiento futuro” (Deleuze y Guattari 1997, 37). El concepto filosófico no se encuentra, sino que se crea para resolver un problema, pero, una vez creado, aunque esté en movimiento y proyectado hacia el futuro, no deja de hacer demandas de consistencia que obligan al filósofo a ir estableciendo una trama cada vez más densa y solidificada que acaba cerrándose sobre sí misma. Sin embargo, como el ensayista, y sobre todo el ensayista filmico, no crea conceptos, sino que los recupera y reconduce, no está sujeto a sus requisitos o a sus regulaciones. Escapa con los conceptos hacia otra dimensión cada vez que su proceso reflexivo lo considera necesario, sin ser por ello inconsistente, sino mostrando que otro tipo de consistencia era posible. El ensayo es un ejercicio de creación continua de lógicas posibles, que disuelve todo tipo de estabilidad, particularmente en el caso del film-ensayo, que se nutre de imágenes y se relaciona con la tecnología de manera muy intensa. Las herramientas, retóricas o tecnológicas, que el ensayo

fílmico tiene a su disposición adquieren en su seno una ductilidad inusitada, ya que se adaptan a los giros y maniobras del proceso de pensamiento que las penetra.

El sujeto del ensayo y la conciencia maquínica

El ensayo fílmico reconfigura el sujeto que ha estado bajo constante asedio a lo largo del siglo XX, denigrado por la mayoría de corrientes filosóficas, deseosas de acompañar a la ciencia en la búsqueda de un mundo sin cualidades, ya sea para “justificar el acceso epistémico pleno a un mundo-sin-nosotros que se articularía de forma absoluta antes de la jurisdicción del Entendimiento; sea acabar con el mundo-como-sentido, de modo de determinar el Ser como pura exterioridad indiferente; como si el mundo ‘real’, en sus radicales contingencia e insignificancia, debiera ser ‘realizado’ contra la Razón y el Sentido” (Danowski y Viveiros de Castro 2019, 25). Por su propia fenomenología, el ensayo fílmico no se sitúa expresamente en contra de esta tendencia que ha culminado en el pensamiento poscontinental forjador de un nuevo materialismo y expresado principalmente a través de las corrientes del realismo especulativo y la ontología orientada al objeto, sino que la contempla desde otra parte, desde otro mundo que defiende su propia ontología y en el que sigue siendo válida la pregunta de si no existe una legitimidad de lo humano (Brague 2015).³

No parece posible volver atrás, a un sujeto trascendental, obviando las evidencias que se han acumulado en su contra. Pero también cabe considerar que puede ser muy desacertado aceptar como absoluto un mundo sin sujeto, un mundo-sin-nosotros –es decir, al que nosotros renunciamos expresamente–, cuando

se acumulan tantos aspectos nuevos de la realidad que están relacionados directamente con nosotros y nuestra subjetividad. Ahí están como ejemplo el cambio climático, la inteligencia artificial o el estado de fluidez que caracteriza todo lo que antes había parecido incontrovertiblemente sólido. Por ejemplo, las nuevas identidades de género expresadas mediante un conglomerado indiscutiblemente barroco –LGTBIQ+– que se une a las anteriores complicaciones de la unidad familiar que Élisabeth Roudinesco analizó en un libro cuyo título, *La familia en desorden* (2004), no era sino el anuncio de una tendencia que apenas iniciaba. Todas estas formaciones o deformaciones tienen como característica común, además de un rasgo claramente barroco, signo de tiempos complejos, la descomposición de las esencias en el seno de ontologías fluidas que requieren el concurso de un pensamiento igualmente maleable, un pensamiento organizado a través de una forma activa y crítica de la conciencia. En este punto, el ensayo filmico ofrece el perfil de un postsujeto, construido a través del proceso ensayístico. Este nuevo sujeto, abierto a las multiplicidades, no se coloca fuera de ellas para controlarlas, sino que se sumerge en la fenomenología que forman para fundirse y transformarse con ella. Las máquinas abstractas que, según Deleuze y Guattari, socaban la posición del sujeto trascendental son los instrumentos que el postsujeto utiliza para alimentar su conciencia.

Deleuze y Guattari propusieron la idea de personaje conceptual para delimitar una instancia situada entre el concepto y el plano de inmanencia. Corresponde a una especie de diagrama que induce a pensar a un filósofo concreto de acuerdo con la imagen del pensamiento en la que se ha situado. Por lo tanto, el filósofo, como nombre propio, solo es el envoltorio

del personaje conceptual en cuyo seno se actualiza inconscientemente su forma de pensar (Deleuze y Guattari 1997). La mente ensayística sería una configuración equivalente al personaje conceptual, o sea, un catalizador cuya estructura gestiona el pensamiento de alguien en particular. De esta forma, el sujeto cede parte de su subjetividad para recuperarla luego potenciada; como la relación que un conductor establece con su automóvil. Para Deleuze y Guattari, es primordial despojar al sujeto de cualquier posición trascendental. El sujeto es siempre el resultado de determinadas maquinaciones y, por lo tanto, su propia idea de que goza de autonomía es una ilusión. Por eso, convierten a los filósofos concretos en simples envoltorios de su forma de pensar, donde reside, escondida a su conciencia, la maquinaria que determina unos procesos de pensamiento a los que son arrastrados. De esta manera, los filósofos, más que pensar, son pensados por el personaje conceptual al que dan cuerpo y al que están sometidos.

Pero, en el seno del ensayismo, el sujeto recupera las riendas, completa el ciclo que Deleuze y Guattari dejaban a medio camino. En el film-ensayo, el sujeto renace de las cenizas a las que lo había reducido el pensamiento del siglo XX. No se trata de que recobre una posición trascendental absoluta, el pedestal en el que lo colocaba el humanismo y del que fue desplazado en primera instancia por Freud, sino que resurge usando el impulso de las mismas fuerzas que lo han anulado, gracias al hecho de hacerse consciente de las mismas. Como en las artes marciales, la misma fuerza con que embate el contrincante sirve para derribarlo. La nueva imagen del pensamiento posfílmica tiene como característica el ser consciente de la imagen abierta del pensamiento a la que pertenece y, por tanto, puede

aplicar las fórmulas básicas de esta imagen a su forma de pensar, algo que no ocurre en las imágenes dogmáticas, prisioneras de sus propias determinaciones. Pero para ello es necesaria la acción de un sujeto consciente que sea gestor del proceso de reaprovechamiento. Este continuo reciclaje autoconsciente, típico del ensayo, le permite al ensayista filmico actuar como el artista que busca siempre nuevas formas de expresión a través de las cuales adquiere su conciencia de artista. De esta forma, contemplados como objetos ensayísticos, los productos del arte contemporáneo, sustanciados por las postrimerías del arte conceptual, cobran un sentido que parecen haber perdido cuando se resumen a su estética.

La imagen en el film-ensayo

La nueva imagen poscinematográfica del pensamiento está directamente relacionada con el ordenador, concretamente, con la forma interfaz. La interfaz se considera básicamente como una mediación entre el usuario y el dispositivo, ceñida a determinados instrumentos que facilitan esta interacción. Pero la verdadera transcendencia de la interfaz como imagen del pensamiento reside en el territorio visual-mental-tecnológico que se configura en el espacio intersticial situado entre el usuario y el dispositivo. En este espacio brumoso de la interacción, las maniobras conjuntas de la máquina y el usuario producen una imagen-interfaz superadora de la imagen-cine. Esta imagen de la metamorfosis procede directamente del ámbito cinematográfico, pero lo supera. Desde esta perspectiva, la interfaz no es solo transmisora de una acción, sino sobre todo una forma de la acción plasmada visualmente. Esta plasmación visual continua constituye un proceso de pensamiento.

Eisenstein primero y Deleuze después otorgaban a la imagen una primacía sensorial: “hacemos uso de una construcción del tipo de pensamiento sensual, y como resultado, en lugar de un efecto ‘lógico-informativo’, de hecho recibimos de la construcción un efecto emocional sensual” (Eisenstein 1964, 133). Del mismo modo, Deleuze, en su tratado sobre la pintura de Bacon, indica que el pintor trata de pintar la sensación y no lo sensacional (Deleuze 2002). El propio Bacon manifestaba que su intención era pintar el grito y no el horror, es decir, no el concepto, sino la expresión de una sensación. No se trataba de provocar el grito, sino de exponerlo como sensación que sobrepasa al concepto. Ante la pintura se siente el grito, del mismo modo que, ante la imagen que teoriza Eisenstein, se tiene la sensación de lo ocurrido antes de conceptualizarlo.

En el ensayo, la imagen produce sensaciones, pero estas no se detienen en el cuerpo, sino que de este pasan al intelecto, aunque no de forma subsidiaria como parece que plantean tanto Eisenstein como Deleuze. Lo hacen, por el contrario, directamente. El cuerpo y la mente sienten y piensan al unísono, si bien el sentir de la mente es distinto del sentir del cuerpo, igual que el pensamiento del cuerpo no es idéntico al de la mente. Sentimiento y pensamiento constituyen una pareja interrelacionada que cambia de polaridad en cada localización. Este cambio se produce a un mismo tiempo, como los polos eléctricos de la corriente alterna de cuya alternancia se deriva una *iluminación*. En el ensayo filmico no se puede sentir sin pensar, ni pensar sin sentir. Y esto es válido tanto para el autor como para el espectador. Esta unidad de pensamiento y sensación (que es también sentimiento y emoción) se desglosa de modo que la imagen se siente como un todo, mientras que el

pensamiento desmenuza este todo. La sensación es unitaria, el pensamiento múltiple. Pero esta multiplicidad, que lo es en movimiento, está unida a la sensación emocionante que acompaña al movimiento entre las partes. La emoción conduce al pensamiento y este prolonga la emoción más allá de la sensación primera.

Las imágenes tienen una duración que permite que las sensaciones se conviertan en emociones capaces de impulsar el pensamiento. Pero en cualquier momento, tanto una como el otro pueden bifurcarse, puesto que su correlación no sigue una línea determinada, sino que la crea. Estas bifurcaciones pueden producirse en el interior de una imagen-tiempo o en una constelación de imágenes constituyentes de una escena, una secuencia o un plano-secuencia, así como cualquier otra estructura filmica, prefilmica o posfilmica posible. Del mismo modo que cualquier tipo de imagen puede formar parte del proceso ensayístico, también es factible cualquier estructura que relacione esas visualidades, puesto que el ensayo filmico no transcurre simplemente de imagen a imagen, es decir, linealmente, sino que también lo hace espacialmente, configurando espacios o constelaciones de imágenes-concepto en cuyo interior se producen los movimientos más lineales. Como he dicho, el ensayo filmico no produce conceptos, pero puede articular imágenes que le llegan conceptualizadas o visualizar conceptos ya establecidos. Este proceso puede producir, por el contrario, ideas, tanto durante el proceso ensayístico en sí, como durante su recepción.

También podemos suponer que toda imagen es ya un concepto, es decir, una congregación de múltiples elementos activados a través de un movimiento-tiempo. Este concepto visual múltiple y móvil parece tener

unos límites precisos por el ámbito en el que se presenta –por ejemplo, un encuadre, una pantalla o el marco de un cuadro–, pero en realidad permanece abierto, como imagen, a los engarces rizomáticos, a las virtualidades que lo rodean. Imagen abierta, por lo tanto, al pensamiento, que es el factor que permite transmutarla o modificar su flujo. La imagen es, por consiguiente, concepto en constante formación y deformación. El pensamiento del ensayo no transcurre, pues, tanto entre conceptos como entre los procesos que los transforman o, lo que es lo mismo, entre los cambios que se producen en imágenes complejas y en conglomerados complejos de imágenes. Cualquiera de estos momentos produce iluminaciones o ideas abiertas a panoramas insospechados. Por ello, podemos decir que al ensayo filmico, como pensamiento audiovisual, no le compete la formación de conceptos que implicarían el cese del flujo ensayístico. En todo caso, la formación de conceptos es una consecuencia de este flujo que se deriva a otro ámbito propiamente filosófico, estético o científico.

Si consideramos que las imágenes que se introducen en el ensayo pueden ser conceptos por sí mismas, es decir, entender que llegan al proceso ensayístico con la complejidad de un concepto formado por multiplicidades, podemos tratarlas como ensayos particulares, aparte la relación que mantienen con la actividad ensayística más general, filmica o de cualquier otro tipo. ¿No son ensayos las construcciones de Joseph Cornell o las cajas de Marcel Duchamp? Desde una mentalidad ensayística, podemos retroceder y encontrar trazos de un ensayismo visual en estos ensamblajes que no han sido pensados estrictamente como tales ensayos. Son grietas que aparecen en el suelo de la cultura, a la vez que los temblores premonitorios de la posterior

erupción. La obra de esos autores es un indicio que vale la pena tomar en consideración porque nos muestra el aspecto que puede tomar una imagen-ensayo, así como nos señala el camino para abordarla. De esta manera, estaremos mejor preparados para comprender las propuestas visuales que luego encontramos en cineastas del ensayo como Godard, Kluge o Farocki, entre otros. Cualquier imagen, incluso la más realista, podrá ser contemplada como un ensayo, de lo que se desprende que el ensayo filmico es susceptible de ser desarrollado a dos niveles: uno espacial, en el interior de cada imagen, y otro temporal, a través del flujo de imágenes. En cada una de las modalidades del ensayo audiovisual –docuwebs, film-ensayos, realidad virtual, etc.– primará una de estas características sobre la otra.

Las composiciones de Duchamp o Cornell, así como los collages de Robert Rauschenberg y otros, son, evidentemente, imágenes complejas que piensan, de la misma manera que podemos decir que el autor pensó al confeccionarlas. Sin embargo, es necesario establecer una diferenciación entre el pensamiento estético y práctico del artista y el pensamiento que el ensayista efectúa a través de las imágenes ya construidas o en desarrollo. El ensayista piensa directamente, mientras que el artista lo hace indirectamente. En un caso podemos ver el pensamiento en acción, en el otro, deducimos el proceso de pensamiento a partir de los resultados del trabajo estético. En un caso, el pensamiento móvil modifica la visualidad; en el otro, la visualidad delata un pensamiento estático o cancelado. En última instancia, podemos decir que, así como el artista trabaja sobre la superficie de una tela o delimitando un espacio determinado –unas cajas en el caso de Duchamp o Cornell, un cuadro en el caso de Rauschenberg–, el ensayista

lo hace sobre la superficie del propio pensamiento. Esto es así porque el cineasta ya le ha preparado el terreno al elaborar una fenomenología que no solo se sitúa en el marco físico de una pantalla, sino que la excede al componer una fluidez visual convertida en el espacio estricto de sus composiciones filmicas.

El gran ensayo del mundo

El modo ensayo se disemina por todas partes, ya que toda la realidad ha entrado en un estado de indecisión. Solo la ciencia se atreve a hacer hoy afirmaciones categóricas, pero, en el fondo, las verdaderas mentes científicas –no la de los expertos ni la de los dogmáticos– también dudan. El mundo moderno nació a la luz de una duda metódica, pero con la pretensión de desactivarla mediante una serie de regulaciones que Descartes expuso en un discurso calificado precisamente de discurso del método. Al respecto, afirmaba con acierto Adorno que “si la ciencia traslada la dificultad y complejidad de una realidad antagonista y fragmentada monádicamente a modelos simplificadores, falseándola según su costumbre, y los matiza posteriormente mediante pretendidos ejemplos materiales, el ensayo se despoja de entrada de la ilusión de un mundo simple, y en el fondo lógico, tan cómoda para la defensa de aquello que meramente existe” (Adorno 2004, 40–41). El ensayo construye una realidad más compleja que la que contempla básicamente la ciencia. Es una realidad cambiante en sí misma, opuesta a la que se considera siempre idéntica a sí misma; una realidad a la espera de ser indefinidamente interrogada para revelar los secretos que contiene. Los interrogatorios de la ciencia se asemejan a los de la policía cuando tiene un solo sospechoso. En cambio, los sospechosos del ensayo son infinitos. El ensayo trabaja con la duda porque intuye que la propia

realidad es dudosa, ontológicamente. El ensayo se construye sobre un proceso de duda no metodológico que pretende acercarse a la duda que caracteriza la realidad contemporánea, la cual por ello se muestra en constante movimiento. Mientras que la mentalidad científica

se afana en detener este movimiento produciendo certezas –que en el fondo sabe que son efímeras–, la mentalidad ensayística se une al movimiento y de lo efímero extrae certezas que son directamente indecisas pero visualmente ciertas.

- 1/ Esta hipótesis que pretende invertir las relaciones epistemológicas que mantenemos con el pasado –no somos hijos del pasado, sino sus progenitores– está esbozada a través de una reconsideración crítica de los planteamientos de autores como Bernard Stiegler (2016), Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro (2019), Bruno Latour (2017), Yuk Hui (2020) y Francis Fukuyama (2021), entre otros.
- 2/ Las traducciones al castellano de referencias bibliográficas en inglés, francés y catalán son del autor.
- 3/ Abundando en el espíritu ensayístico de mi escrito, quizá hubiera valido la pena abrir aquí una bifurcación para discutir la posible crítica que puede generar mi recurso a un intelectual católico como Rémi Brague para defender al sujeto humanista o a una versión de este. Que una defensa actual del humanismo solo puede ser reaccionaria, lo probaría el hecho de que se haga desde el catolicismo. Pero, ya que hablamos de religión, quizá habría que pensar hasta qué punto la crítica supuestamente política de este asunto no es en realidad más bien epistemológica o antropológica. ¿Contra qué se defiende el catolicismo, sino contra una tradición protestante? ¿No será que el modo ensayo y sobre todo el ensayo filmico o audiovisual es una forma “católica” y, por ello, encuentra tanta resistencia en una academia imbuida por el rigorismo y la sobriedad de una mentalidad protestante que han acabado convirtiéndose en la única mentalidad posible? Desde esta perspectiva, la idea interesadamente establecida de lo reaccionario y lo progresista se tambalea.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. 2004. *L'assaig con a forma*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Alter, Nora M. 2018. *The Essay Film After Fact and Fiction*. New York: Columbia University Press.
- Álvarez Asiain, Enrique. 2011. “La imagen deleuziana del pensamiento: método y procedimiento.” *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 75 (Mayo): 1–23. <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/asiain75.pdf> [acceso: 12 de abril de 2022]
- Aumont, Jacques. 1987. *Montage Eisenstein*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Benjamin, Walter. 1979. *Correspondance 1910–1928*. París: Éditions Aubier-Montaigne.
- _____. 1990. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- _____. 2005. *Libro de los pasajes*. Editado por Rolf Tiedemann. Madrid: Akal.
- Bergson, Henri. 2006. *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Brague, Rémi. 2015. *Le Propre de l'Homme: Sur une légitimité menacée*. París: Flammarion.
- Danowski, Déborah, y Eduardo Viveiros de Castro. 2019. *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

- _____. 2011. *Cine II. Los signos del movimiento y del tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- _____. 2018. *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 1972. *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe*. París: Les Éditions de Minuit
- _____. 1997. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Eisenstein, S. M. 1964. *Film Form: Essays in Film Theory and The Film Sense*. Nueva York: Meridian Books.
- _____. 1983. *Immoral Memories. An Autobiography by Sergei M. Eisenstein*. Boston: Houghton Mifflin.
- Fukuyama, Francis. 2021. *After the End of the History*. Washington: Georgetown University Press.
- Guattari, Félix. 1995a. *Chaosmosis. An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____. 1995b. *Chaosophy*. Nueva York: Zone Books.
- Hui, Yuk. 2020. *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre la tecnodiversidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Latour, Bruno. 2017. *Facing Gaya: Eight Lectures on the New Climate Regime*. Cambridge: Polity Press.
- Lukács, Georg. 2010. *Soul and Form*. Nueva York: Columbia University Press.
- Marrati, Paola. 2003. *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Nesbet, Anne. 2003. *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*. Londres: I.B. Tauris.
- Rancière, Jacques. 1987. *Le maître ignorant*. París: Fayard.
- Rascaroli, Laura. 2009. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Londres: Wallflower Press.
- Richter, Hans. 2017. "The Film Essay: A New Type of Documentary Film." En *Essays on the Essay Film*, editado por Nora M. Alter y Timothy Corrigan, 89–92. Nueva York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/alte17266-007>
- Roudinesco, Elisabeth. 2004. *La familia en desorden*. Barcelona: Anagrama
- Simondon, Gilbert. 2007. *L'individuation psychique et collective*. París: Éditions Aubier.
- Stiegler, Bernard. 2016. *Dans la disruption. Comment ne pas devenir fou?* París: Les liens qui libèrent.
- Stengers, Isabelle. 2002. *Penser avec Whitehead. Une libre et sauvage création de concepts*. París: Éditions du Seuil.
- Tackels, Bruno. 2012. *Walter Benjamin*. València: Publicacions de la Universitat de València.

Cómo citar Català Domènech, Josep Maria. 2022. "Noticias del fin del mundo. El ensayo filmico como mentalidad." *Comparative Cinema*, Vol. X, No. 18, pp. 117-138. DOI: 10.31009/cc.2022.v10.i18.02