laFuga

El ensayo electrónico

Sobre Godard y Scénario du film Passion

Por Michael Renov

Tags | **Cine ensayo | Video arte | imagen y texto | Procedimientos artísticos | Estudios de cine (formales) | Estados Unidos | Francia**

Michael Renov, profesor de Estudios Críticos y Vicedecano de Asuntos Académicos, es autor de Hollywood's Wartime Woman: Representation and Ideology y The Subject of Documentary, editor de Theorizing Documentary y coeditor de Resolutions: Contemporary Video Practices, Collecting Visible Evidence, The SAGE Handbook of Film Studies y Cinema's Alchemist: The Films of Peter Forgacs.

Se ha escrito mucho acerca del estatus del ensayo y desde innumerables perspectivas: los filósofos han buscado sobre todo posicionarlo en relación con el conocimiento, mientras que los teóricos de la literatura han tenido que vérselas por su parte con las definiciones, tipologías y exégesis de este modo escritural siempre huidizo. Tal vez resulte apropiado comenzar mi propia exploración del video-ensayo a la manera de una evocación, con el sentido adorniano de lo herético haciendo de dominante. Lo ensayístico ⊠prefiero el uso adjetival pese a las protestas de Barthes ("una relación que se adjetiva está del lado de la imagen, del lado de la dominación y de la muerte" [1])⊠ es el anulador de las jerarquías dualistas, es materia de paradoja.

Para el filósofo español Eduardo Nicol, el ensayo es "*casi* literatura y *casi* filosofía" [2] , mientras que Walter Pater y Adorno estiman que su enfoque es "metódicamente ametódico" [3] . Para Georg Lukács, citando al viejo Schlegel, el ensayo era un "poema intelectual" [4] , mientras que para Reda Bensmaia, el ensayo es atópico, excéntrico: en otras palabras, un "género imposible" [5] . Lo ensayístico surge, así, como una suerte de texto-límite, semejante a la invocación barthesiana de lo escritural. Es también para muchos de sus comentadores una pantalla de proyección que proporciona un terreno discursivo bien conveniente para su visión. Para Jean-François Lyotard, el ensayo es postmoderno; para Adorno, "es lo que ha sido desde el principio, la forma crítica *par excellence* (...), una crítica de la ideología" [6] Pienso que el ensayo (Montaigne) es posmoderno, y el fragmento (el Athaneum) moderno" (Jean-Francois Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 1994, p. 25-26).]. Pero yendo más todavía más allá, Adorno puede aducir algunas páginas más adelante que el ensayo "raya [7] con la lógica musical, el estrictísimo y sin embargo aconceptual arte de la transición, a fin de obsequiar al lenguaje oral algo que perdió bajo el dominio de la lógica discursiva" [8] . Para R. Lane Kauffmann, a raíz de su carácter "antinómico" ("en equilibrio entre la literatura y la filosofía, el arte y la ciencia, manteniendo las antinomias de la imaginación y la razón, la espontaneidad y la disciplina, en una tensión productiva"), el ensayo es "la forma más adecuada para la investigación y la escritura interdisciplinarias" [9] . En una época en que ideas como la hibridez, la no-identidad, la contingencia, la indeterminación, lo reflexivo, lo interdisciplinario, lo transitorio y lo heterotópico (todas ellos rasgos ensayísticos de prestigio) resuenan tanto con paradigmas teóricos predominantes como con vastas áreas de la vida social, el ensayo merece la atención crítica renovada que ha comenzado a recibir.

Así las cosas, y puesto que el ensayo "a cada instante tiene que reflexionar sobre sí mismo." [10] , me permito colocar en entredicho aquí mis propias intenciones, sin tacto, al más puro estilo ensayístico, y desafiar con ello mi propio gesto apropiativo [11] . ¿Con qué fin propongo una convergencia crítica del video y de lo ensayístico? No estaría bien afirmar simplemente que el vídeo debe aún sustentar por su cuenta una teorización adecuada (que no tiene) o sugerir un tipo de

inevitabilidad ontológica para el encuentro entre el cine y el ensayo, dado el recordatorio aforístico de Adorno de que el ensayo "abandona el camino real a los orígenes, el cual meramente lleva a lo más derivado, al ser, a la ideología duplicadora de lo que es sin más" [12] . En su lugar, mi intención es sugerir la fecundidad de iniciar un encuentro crítico entre el medio electrónico y la forma del ensayo. Defenderé además la idoneidad de ese encuentro basándome en fundamentos que son históricos, teóricos y tropológicos, atendiendo especialmente a la temporalidad de la auto-inscripción en *Scénario du film Passion* (1982) de Jean-Luc Godard.

"Todo indica que el video está más profundamente enraizado en la escritura que el cine"

Raymond Bellour, "Video Writing"

Si bien la convergencia del video y el ensayo ha recibido escasa atención directa, hay una serie de escritos que plantean, para el video, una discursividad congruente con lo ensayístico. En su análisis de los reputados artistas videográficos Gary Hill y Bill Viola y de los poetas japoneses Shito Terayama y Shuntaro Taniwaka (autores de *Video Letter*, un brillante intercambio de misivas electrónicas), Raymond Bellour despliega una noción de escritura a la que cualquier comentador del ensayo podría querer aspirar:

> (La escritura) se encuentra aquí concebida como una clase particular de imagen, fragmentaria, intermitente, como una red de significaciones brutas que permite despegar la imagen de ella misma sin por ello hacerle perder su peso de seducción. [13]

En un extenso diálogo/entrevista entre Bellour y Viola, se discute mucho sobre la especificidad del video. Se le diferencia del cine, que se compone de "momentos congelados, discretos". Según Vila, el video es en cambio "un sistema viviente, dinámico, un campo de energía (...), algo así como si una luz estuviese encendida cuando entras en un cuarto. Todo está ahí ya (...). Ves los efectos de tus acciones sobre la imagen mientras las estás realizando" [14] . Viola se ha referido al trabajo de algunas de sus obras para video como "esculpir con tiempo" (con campos parciales de imágenes en tiempo pasado y futuro colocadas encima de un material en presente). Las potencialidades de tiempo real del video resultaron de hecho inmensamente atractivas para los escultores cinéticos y artistas performáticos de los sesenta, quienes vieron en el emergente medio electrónico una oportunidad para expandir su idioma.

En su entrevista con Viola ⊠aunque también en otros textos⊠ Bellour ha hecho hincapié en cierta corporalidad característica del video, que contrasta con el cine. La mini-cámara *paluche* desarrollada en Francia es la quintaesencia de esa supuesta conexión entre el cuerpo del artista y la praxis creativa; al abandonar el visor, el videasta "piensa con las cintas". En su análisis de una instalación de Gary Hill, *Crux* (1983-1987), Bellour describe el uso de

> cinco monitores que reproducen las imágenes parciales de cinco cámaras atadas al cuerpo del autor-actor, en un paisaje desolado de isla y de castillo en ruinas: dos en los pies, dos en las manos y una contra el vientre, enfocada hacia su rostro [15] .

Quizás la corporalidad del video es un residuo de su infancia performativa, basada en la instalación. A lo largo de los años, el videoarte se ha visto crecientemente forzado a depender del artefacto reproducible que ha hecho posible el apoyo institucional (Hill y Viola están entre los pocos videoartistas capaces aún de producir instalaciones de envergadura). Y, sin embargo, incluso en cintas de un solo canal como *I Do Not Know What Is I Am Like* (1986) de Viola, el aparato video sigue siendo capaz de evocar el *shock* de la sensación aun si la condición de no-reproductibilidad (según Peggy Phelan y otros teóricos de la performance, la condición *sine qua non* del fenómeno) ya no prevalece.

De forma interesante, Phelan ha señalado escrituras ensayísticas como la del Barthes de *Cámara lúcida* y *Roland Barthes por Roland Barthes* precisamente como el tipo de empresa literaria que busca lograr lo imposible: preservar lo irreproducible. A ello da el nombre de "acto de escribir hacia la desaparición", en contraste con el acto de escribir hacia la preservación, advirtiendo que "la secuela de la desaparición es la experiencia misma de la subjetividad" [16] . Si puede decirse que el ensayo

videográfico induce un tipo similar de *afánisis* del sujeto (un fundido o sensación de autodisolución coherente con la experiencia de la subjetividad), quizás se deba en parte a sus vínculos genealógicos con la performance.

Ahora bien, mi intención aquí no es identificar las propiedades definitorias del video, una actividad que Marita Sturken ha caracterizado como el "examen de admisión del video para la teoría modernista del arte" [17] . Antes bien, lo que deseo es sugerir que el video, desde su mítica incepción con las instalaciones antiarte de Nam June Paike y Wolf Vostell a inicios de los sesenta, ha conservado un apego a lo performativo y a lo corporal que es histórico y distinto del cine. Todos los comentaristas de la historia del video reconocen el impacto de su primera generación de practicantes ⊠los pintores, escultores y artistas conceptuales, corporales y performáticos que contribuyeron a institucionalizar la credibilidad de un medio naciente (Paik, Bruce Nauman, Vito Acconci, Richard Serra, Lynda Bengalis y Peter Campus). La obra de estos artistas llevó a Rosalind Kraussa sugerir, en un ensayo prematuro y tristemente célebre, que "la mayoría del trabajo producido durante el brevísimo periodo de existencia del videoarte ha usado el cuerpo humano como su instrumento principal", y que el narcicismo podía por tanto ser generalizado como la condición de la totalidad del videoarte [18] .

Desde el mismísimo Montaigne, el yo corporal ha sido el eje central del discurso ensayístico: "me estudio a mí mismo más que cualquier otro asunto. Esta es mi metafísica, esta es mi física" [19] . Cuando Montaigne anota que "jamás nadie penetró más en su materia, ni escrutó con más detalle sus elementos y consecuencias", o cuando empieza "La vanidad" con una mención de un conocido que estaba tan obsesionado con sí mismo que puso en exhibición, en su casa, "una serie de orinales de siete u ocho días", dado que "cualquier otra conversación le olía mal", lo corporal brota como una fuente de conocimiento intransigente, inescapable [20] . Para Roland Barthes, el cuerpo no es nada menos que la palabra-mana: "una palabra cuya significación, ardiente, multiforme, inasible y como sagrada, dé la ilusión de que con ella se puede responder a todo" [21] .

Marshal McLuhan llegó a sostener ⊠exagerando sin duda⊠ que la televisión era una extensión del sistema nervioso central. En realidad, han sido los videastas independientes quienes han demostrado las capacidades del medio para escribir *por medio* del cuerpo, para escribir *como* el cuerpo. Durable, ligero, móvil, capaz de producir resultados instantáneos, el aparato de video propicia una capacidad doble, muy adecuada para el proyecto ensayístico: es a la vez pantalla y espejo, y ofrece las bases tecnológicas para la vigilancia del mundo palpable, así como una superficie reflectante sobre la cual registrar el yo. Es un instrumento a través del cual los ejes gemelos de la práctica ensayística (el mirar hacia fuera y el mirar hacia dentro, la medida montaigniana "de la vista" y "de las cosas") encuentra su expresión ideal. La descripción que hace Eduardo Nicol del ensayo literario ("un teatro de ideas en que se confunden el ensayo y el estreno" [22]) descubre un terreno para su amplificación en las capacidades en tiempo real del video. A este respecto, me concentraré ahora en una figura videográfica en particular.

La inclusión, dentro de la imagen de video, de un monitor, aunque sea encuadrado de forma oblicua o fútil, en el cual se reinscribe el auto-semblante del artista, permite que tanto el espectador como el productor accedan a un perpetuo entrelazamiento que es la textualidad del ensayo ("perdido en ese tejido ⊠esa textura⊠ el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela") [23] . El efecto de puesta en abismo que tiene el inserto de la imagen-de-sí-mismo-en-proceso es un rasgo enunciativo disponible para el ensayo electrónico, pero no para el cinematográfico. Gracias a él, se nos recuerda que el cuerpo del artista se encuentra literalmente en juego a través de esas secreciones constructivas y que el desenvolvimiento tiene implicaciones en tiempo real. Es como sostuvo Viola: "ves los efectos de tus acciones mientras las estas realizando" [24] . Semejante potencialidad resulta enteramente coherente por cierto con lo ensayístico según la descripción de Max Bense.

> En esto, pues, se diferencia un ensayo de un tratado. Escribe ensayísticamente quien redacta experimentando, quien vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, penetra en su objeto con la reflexión, quien lo aborda desde diferentes lados, y reúne en su mirada espiritual lo que ve y traduce en palabras lo que el objeto permite ver bajo las condiciones creadas en la escritura. [25]

En S*cénario du film Passion* (1982), Jean-Luc Godard se involucra precisamente en una operación video crítica de esta clase con su objeto, su película *Passion*, terminada unos cuantos meses antes. *Scénario*

funciona como una suerte de prolegómeno de la película, semejante acaso a la introducción de un libro, la cual, aunque colocada al inicio, solo puede escribirse al final. Como sugiere Bense, Godard voltea su objeto, lo prueba, reflexiona sobre él, lo ataca desde todos los ángulos. Su deseo es crear el pre-texto de *Passion*, un guion que se vea mientras se escribe, capaz de dar testimonio tanto de sus intenciones como de su escenificación. Con ese fin, Godard recurre al video, medio cuya densidad de pistas sonoras y de imagen puede ser escrupulosamente reestratificada, al mismo tiempo que él se sienta frente a la consola y nosotros observamos.

El principal espacio de realización de la cinta es una pequeña sala de montaje dominada por una gran pantalla blanca ("la página en blanco" de Mallarmé), frente a la cual se encuentra Godard, sentado junto a los controles de la consola. El ángulo de cámara predilecto es a espaldas del videasta, de modo que podamos compartir su vista de la asombrosa pantalla blanca. Pero como *Scénario* coloca o sobrepone esta escena repetidamente encima de una segunda fuente de imagen ⊠por lo común de la película sobre la que habla Godard⊠ vemos a la vez lo que se encuentra ante el hacedor (la *tabula rasa* como incitación) y el futuro anterior que este describe. Esta extraña temporalidad fue descrita por Lyotard:

> El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. *Posmoderno* será comprender según la paradoja del futuro (*post*) anterior (*modo*).
>
> Pienso que el ensayo (Montaigne) es posmoderno, y el fragmento (el *Athaneum*) moderno. [26]

Ahora bien, semejante esquema ⊠el escueto estudio en tiempo presente, habitado de cuando en vez por el espectro exuberante del futuro anterior⊠ podría instalar una suerte de jerarquía ilusionista en la cual la escena materialmente constituida (un Godard performativo haciendo hipótesis, narrando y gesticulando ante la pantalla) quedaría suplantada por la "mágica" imagen compuesta que convoca. Pero ello no es así debido a la inclusión en la locación del estudio de tres monitores que ofrecen versiones miniaturizadas, anguladas y parcialmente cubiertas de la imagen compuesta ⊠más vasta⊠ que nosotros mismos estamos mirando. Mientras la mano de Godard se mueve hacia el interruptor de fundido, vemos a la vez el gesto dentro del estudio (un acto de trabajo) y su resultado (el desplazamiento por, o la sobreimposición de, otra escena cinematográfica, aparentemente imaginaria). Los monitores, incluso cuando producen una vertiginosidad de imágenes, proporcionan paradójicamente un tipo de anclaje doble ⊠a la vez en el tiempo presente del proceso productivo y en un espacio atravesado tanto por un Simbólico socialmente construido como por un registro de sonidos e imágenes que transpiran el Imaginario godardiano.

Estas articulaciones textuales múltiples e involutas producen a mi juicio un efecto ensayístico semejante al que el crítico André Tournon atribuyó a los *Ensayos* de Montaigne: "El lector, sin embargo, está confrontado a una superficie textual desigual, quebrada en algunos sitios y enrollada sobre sí misma como una banda de Moebius. Ahí estamos enlodados" [27] . Diría también que la densidad de la presentación discursiva de *Scénario* resulta del uso sagaz pero más bien minimalista de las capacidades del video, de una manera coherente con el temprano e influyente análisis de Maureen Turim:

> Lo especial del video es su habilidad para moverse entre diferentes registros de imagen, para performar esos cambios en el código. Al dividir o al superponer imágenes, el video puede presentar diferentes vistas o instancias temporales de forma simultánea. Cada una de estas vistas puede ser ya una imagen "procesada", vale decir, una imagen transformada por un proceso de valores gráficos cambiantes y códigos o representación (...). Los resultados son imágenes que desafían y entrenan la percepción humana. [28]

Lo ensayístico ⊠modo al que Godard venía habituándose desde hace mucho tiempo⊠ se revela como idealmente idóneo para el aparato videográfico. El potencial del video para el "espesor" textual, su facilidad para alternar e introducir diversas fuentes de imágenes, puede servir hábilmente a los objetivos discursivos del ensayo. Muchos críticos han advertido que el valor del ensayo proviene, antes que de sus juicios concluyentes, del dinamismo de su proceso ("El ensayo es un juicio, pero lo

esencial en él, lo que decide de su valor, no es la sentencia, como en el sistema, sino el proceso mismo de juzgar" [29]), así como de la riqueza de su textualidad ("el pensamiento no avanza en un solo sentido, sino que los momentos se entretejen como los hilos de un tapiz. La fecundidad de los pensamientos depende de la densidad de esa trama." [30]). La orientación del video hacia lo procesual y su propensión a la densidad discursiva están en profunda consonancia con el proyecto ensayístico.

Pero si volvemos a la evocación que hace Tournon de la banda de Moebius como analogía de la textualidad ensayística y de la realización en la estructura de puesta en abismo de la auto-imagen monitoreada, podemos descubrir hasta qué punto las descripciones del ensayo como discurso herético e imposible concuerdan con las teorizaciones contemporánea de la subjetividad. En un brillante ensayo sobre las tensiones dentro del psicoanálisis entre explicación científica y hermenéutica, Slavoj Zizek escribe acerca de la obsesión de Lacan con los modelos topológicos del espacio "curvado" en los años sesenta y setenta (la banda de Moebius, botella de Klein, el ocho interior, etc.).

> Esta superficie-estructura "curva" es la estructura del sujeto: lo que llamamos "sujeto" puede emerger solamente dentro de la estructura de la sobredeterminación, es decir, en ese círculo vicioso en el que la causa misma es (presu)puesta por sus efectos (...) Para aprehender la paradoja constitutiva del sujeto, por tanto, debemos ir más allá de la oposición estándar de "subjetivo" y "objetivo", el orden de las "apariencias" (de lo que es "solamente para el sujeto") y el "en sí". [31]

La extraña temporalidad de *Scénario du film Passion*, en la que el pretexto videográfico produce lo ya escrito ⊠el futuro anterior de Lyotard⊠ evoca las condiciones de la memoria traumática, tal y como las describe Zizek:

> Esta paradoja del trauma qua causa que no preexiste a sus efectos sino que es retroactivamente "postulada" por ellos entraña un tipo de bucle temporal: *es a través de su "repetición", a través de sus ecos dentro de la estructura significante, como la causa se convierte retroactivamente en lo que siempre-ya era*. [32]

Esto es así dado que el trauma, en términos lacanianos, pertenece al ámbito de lo Real y puede ganar acceso a la cadena significante solo a través de su erupción en el lenguaje; este núcleo "reprimido primordialmente", este recordatorio, este objeto "que queda atorado en la garganta del significante", nunca puede efectuar su poder causal de manera directa. Zizek prosigue:

> En síntesis, lo real es la causa ausente que perturba la causalidad de la ley simbólica. En este sentido, la estructura de la sobredeterminacíón es irreductible: la causa ejerce su influencia sólo como reduplicación, a través de cierta discrepancia o brecha temporal; es decir, si el trauma 'original' de lo real ha de ser efectivo, debe anclar en, hallar eco en, algún bloqueo presente. [33]

Lo Real vuelve de tal modo al lugar donde nunca dejó de estar. Pero es el suyo un regreso con una diferencia, porque ahora, en vez de asediar al sujeto como una esquirla no simbolizable de experiencia, se le articula. La lógica temporal de esa articulación, sin embargo, desafía el régimen del orden discursivo en el cual entra.

Para recapitular: el video de Godard puede ser caracterizado como escenificación de una temporalidad paradójica en la que efectos anticipados (la película cuyas imágenes la cinta, en su calidad de guion o pre-texto, convoca) son a la vez causas pasadas (un residuo o recordatorio de la experiencia de Godard de la película). Gracias a su instanciación del futuro anterior, *Scénario du film Passion* exhibe una superficie temporal disímil. A semejanza de la banda de Moebius, no es ni uno ni dos: modelo incapaz de ser visto "de un solo vistazo", estructura por completo afín a lo ensayístico. En términos de la teoría psicoanalítica lacaniana, las imágenes de *Passion* que habíamos asimilado antes al registro imaginario, por su cualidad especular y hasta onírica (donde el material visiblemente producido en tiempo presente es lo incondicionalmente Simbólico), se convierten ahora en el núcleo traumático ⊠"Real"⊠ de la experiencia, que vuelve a entrar en el discurso del que siempre fue ya la fuente. Este objeto inquietante que es el *Scénario* de Godard hace eco a la disposición constitutiva del sujeto mismo. Más aún: es el sitio en que un modelo de subjetividad y las potencialidades del discurso ensayístico y de la inscripción videográfica convergen momentáneamente.

Aunque hay todavía mucho que decir en relación con la idoneidad del encuentro entre lo ensayístico y el vídeo (particularmente en lo que se refiere a los actuales usos globales del video en la tecnología de baja gama), he escogido centrarme aquí en ciertos aspectos de *Scénario du film Passion* de Godard para examinar en detalle algunos aspectos tácticos y epistemológicos que allí surgen. Esta acotación dedicada a un texto único ofrece una ilustración de las correspondencias entre ciertos rasgos textuales de lo ensayístico y algunas teorizaciones recientes del sujeto (Lyotard, Lacan, Zizek), correspondencias que encuentran una expresión particularmente aguda en el video-ensayo.

En la línea de estos procedimientos, termino con el reconocimiento de mi incertidumbre hacia el presente análisis. Tras casi una década de estudio, me encuentro más intimidado ante mi objeto que convencido por mis formulaciones. Algún consuelo encuentro, sin embargo, en las enseñanzas de Adorno, tal y como los expuso en su *Minima Moralia*:

> Cuando los filósofos, a quienes, como es sabido, les resulta siempre tan difícil guardar silencio, se ponen a discutir, debieran dar a entender que nunca tienen razón, mas de una manera que conduzca al contrincante al encuentro con la falsedad. Lo esencial sería poseer conocimientos que no fuesen absolutamente execres e invulnerables ⊠estos desembocan sin remedio en la tautología⊠, sino tales que ante ellos surgiera por sí sola la pregunta por su exactitud. [34]

Notas

1

Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Julieta Sucre. Monte Ávila Editores, 1997, p. 47. El párrafo completo dice: "Tolera mal toda *imagen* de sí mismo, sufre si es nombrado. Considera que la perfección de una relación humana depende de esa vacancia de la imagen: abolir entre los dos, entre el uno y el otro, los adjetivos; una relación que se adjetiva está del lado de la imagen, del lado de la dominación y de la muerte".

2

Eduardo Nicol, *El problema de la filosofía hispánica*. México: FCE, 1998, p. 211. Citado en R. Lane Kauffmann, "The Skewed Path: Essaying as Un-methodical Method", *Diogenes*, n° 143 (otoño de 1988), p. 66.

3

La afirmación de Pater acerca del "método ametódico" del ensayo sirve como epígrafe al texto de Kauffmann "The Skewed Path", p. 66. Las reflexiones de Adorno, por su parte, figuran en "El ensayo como forma", *Notas sobre literatura. Obra completa 11*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003, p. 23.

4

Georg Lukács, "Sobre la esencia y forma del ensayo", *El alma y las formas y La teoría de la novela*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1975, p. 38.

5

Reda Bensmaia, *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*.

6

Theodor Adorno, "El ensayo como forma", p. 28-29. Dejo constancia aquí del pasaje completo de Lyotard: "Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por

presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable. [...

7

...

8

Ibid., p. 32.

9

R. Lane Kauffmann, "The Skewed Path", p. 68.

10

Theodor Adorno, "El ensayo como forma", p. 33.

11

Desde Montaigne, se ha entendido que el ensayo es un juicio que se hace "siempre aprendiendo y poniéndose a prueba" ("El arrepentirse", *Los ensayos*. Trad. Jordi Bayod Brau. Barcelona: Acantilado, 2007, p. 1202). Tobias Wolff ha advertido, acerca del ensayo personal, que "no recompensa la discreción autorial, el auto-borramiento, las artes que disimulan el arte. Tampoco recompensa ninguna de las virtudes cívicas: tacto, amabilidad, razonabilidad, nobleza, sentimiento cautivador, postura correcta (Tobias Wolff, introducción a *Broken Vessels*, de Andre Dubus. Boston: David R. Godine, 1991, p. xiii).

12

Theodor Adorno, "El ensayo como forma", p. 21.

13

Raymond Bellour, "El arte de la demostración", *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Trad. Adriana Vettier. Buenos Aires: Colihue, p. 242.

14

Bill Viola, "An Interview with Bill Viola", por Raymond Bellour, *October*, n° 34 (otonio de 1985), p. 100-101.

15

Raymond Bellour, "El último hombre en la cruz", p. 235.

16

Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*. Nueva York: Routledge, 1993, p. 148.

17

Marita Sturken, "Paradox in the Evolution of an Art Form"; Great Expectations and the Making of a History", *Illuminating Video*, p. 119.

18

Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism", *October*, n° 1, 1976

19

Michel de Montaigne, "La fisonomía", *Los ensayos*.

20

Michel de Montaigne, "El arrepentirse", p. 1203, y "La vanidad", p. 1409.

21

Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 141.

22

Eduardo Nicol, "Ensayo sobre el ensayo", p. 213.

23

Roland Barthes, *El placer del texto*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 1993, p. 104. La metáfora barthesiana del texto ensayístico como una tela de araña figura un poco antes en la *Minima Moralia* de Adorno (escrita entre 1944 y 1947), pero con una diferencia crucial e informativa. Para Adorno, la tela de araña es un sitio de acrecentamiento textual antes que de disolución subjetiva: "Los textos decorosamente elaborados son como las telarañas: consistentes, concéntricos, transparentes, bien trabados y bien fija. dos. Capturan todo cuanto por ahí vuela. Las metáforas que fugitivamente pasan por ellos se convierten en nutritiva presa. Hacia ellos acuden todos los materiales. La solidez de una concepción puede juzgarse observando si recurre en demasía a las citas. Cuando el pensamiento ha abierto un compartimiento de la realidad, debe penetrar sin violencia del sujeto en el contiguo. Su relación con el objeto se confirma en cuanto otros objetos van cristalizando en torno suyo. Con la luz que enfoca hada su objeto particular empiezan a brillar otros más" (Theodor Adorno, *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Taurus, 1998, p. 85). Esta posición quedará reforzada más tarde con "El ensayo como forma" (1954-1958), en donde, para la escritura ensayística, "la fecundidad de los pensamientos depende de la densidad de la trama" ("El ensayo como forma", p. 22).

24

Bill Viola, "An Interview with Bill Viola", p. 101.

25

Citado en Theodor Adorno, "El ensayo como forma", p. 27. Referencia original: "Über den Essay und seine Prosa", en *Merkur* (1947), p. 418.

26

Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, p. 25-26.

27

André Tournon, "Self-interpretation in Montaigne's *Essais*", *Yale French Studies*, n° 64, 1983, p. 62.

28

Maureen Turim, "Video Art: Theory for a Future", en Ann Kaplan (ed.), *Regarding Television: Critical Approaches – an Anthology*. Los Angeles: University Publications of America, 1983, p. 134.

29

Georg Lukács, "Sobre la esencia y forma del ensayo", p. 38.

30

Theodor Adorno, "El ensayo como forma", p. 22.

31

Slavoj Zizek, "¿El sujeto tiene causa?", *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Trad. Patricia Willson. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 54-55.

32

Ibid., p. 53

33

Ibid., p. 51

34

Theodor Adorno, *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Taurus, 1998, p. 68.

Como citar: Renov, M. (2024). El ensayo electrónico, *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-ensayo-electronico/1218