



Doi: <https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v74n187.116887>

LA ESTÉTICA Y LA FILOSOFÍA
DEL ENSAYO DE ADORNO EN EL
PENSAMIENTO SOBRE EL
FILM-ENSAYO: MÁS ALLÁ DE
EL ENSAYO COMO FORMA



THE AESTHETICS AND PHILOSOPHY
OF ADORNO'S ESSAY IN THINKING
ABOUT THE FILM-ESSAY: BEYOND
THE ESSAY AS A FORM

MANUEL SILVA RODRÍGUEZ*
Universidad del Valle - Cali - Colombia

.....
Artículo recibido: 3 de septiembre de 2023; aceptado: 2 de septiembre de 2024

* manuel.silva@correounivalle.edu.co / ORCID: 0000-0001-9626-2010

¿Cómo citar este artículo?

MLA: Silva Rodríguez, Manuel. "La estética y la filosofía del ensayo de Adorno en el pensamiento sobre el film-ensayo: más allá de *El ensayo como forma*". *Ideas y valores*, 74.187 (2025): pp. 165-186.

APA: Silva Rodríguez, M. (2025). La estética y la filosofía del ensayo de Adorno en el pensamiento sobre el film-ensayo: más allá de *El ensayo como forma*". *Ideas y valores*, 74 (187), pp. 165-186.

CHICAGO: Manuel Silva Rodríguez. "La estética y la filosofía del ensayo de Adorno en el pensamiento sobre el film-ensayo: más allá de *El ensayo como forma*". *Ideas y valores* 74, 187 (2025), pp. 165-186.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

El pensamiento de Theodor Adorno sobre el ensayo es parte esencial en el desarrollo teórico reciente acerca del *film*-ensayo. Sin embargo, la recepción en ese contexto de su reflexión en cuanto al ensayo no conecta con la amplitud de su pensamiento estético y epistemológico. Esta propuesta explora cómo la articulación de su visión del ensayo, su filosofía de la no-identidad, su teoría estética y sus apreciaciones menos conocidas acerca del cine aporta otros argumentos a la comprensión del *film*-ensayo —en general, de las formas ensayísticas o de ensayismo audiovisual— como fenómeno estético. La conexión de *El ensayo como forma* con otras obras de Adorno permite reconsiderar su postura en relación con el ensayo y el arte, ampliar sus aportes para hacer inteligible el ensayo audiovisual y, en general, algunos de los caminos estéticos más radicales de la cinematografía contemporánea.

Palabras clave: ensayo, estética, *film*-ensayo, filosofía del cine, Theodor Adorno.

ABSTRACT

Theodor Adorno's thinking on the essay is an essential part of the recent theoretical development on the essay film. However, the reception of his reflection on the essay in that context does not connect with the breadth of his aesthetic and epistemological thought. This proposal explores how the articulation of his vision of the essay, his philosophy of non-identity, his aesthetic theory and his lesser-known appreciations of cinema contribute other arguments to the understanding of the essay film —in general, of essayistic or audiovisual essay forms— as an aesthetic phenomenon. The connection of *The essay as form* with other works by Adorno allows us to reconsider his position in relation to the essay and art, to broaden his contributions to make the audiovisual essay intelligible and, in general, some of the most radical aesthetic paths of contemporary cinematography.

Keywords: essay, aesthetics, film-essay, film philosophy, Theodor Adorno.

Introducción

La eclosión de las formas ensayísticas cinematográficas, aproximadamente desde la década de 1980 alrededor de obras como *Guion del film pasión* (Godard 1982), *Sans soleil* (Marker 1983) y *Las imágenes del mundo y la inscripción de la guerra* (Farocki 1989), atrajo pronto la atención de estudiosos y teóricos del cine. Especialmente en la década de 1990, y con la acentuación del llamado “giro subjetivo” (Catalá 2014 129-150; 2021 173; Rascaroli 2009 18) como espacio cultural y epistemológico de legitimación de la enunciación en primera persona en el cine documental, en el campo de los estudios cinematográficos tomaron cuerpo preguntas acerca de cómo y con cuáles herramientas conceptuales comprender una forma de escritura audiovisual que desdibujaba los límites hasta entonces definidos entre los cines documental, de ficción y experimental. Se trataba, en última instancia, de una manifestación en el ámbito de la cinematografía de una transformación estética y cultural que había comenzado décadas atrás en otros campos estéticos. Entre otros, desde distintas perspectivas autores como Arthur Danto (1999) y Hal Foster (2001) cartografiaron este avatar de los presupuestos históricos y conceptuales del arte y de las prácticas artísticas en Occidente. Mientras el primero observó el momento del cruce de unos lindes históricos del arte, el segundo se animó a revisar el sentido de las neovanguardias en su conexión con la historia.

Fue aproximadamente en ese contexto donde se empezó a configurar la concepción actual del ensayo cinematográfico —de manera más amplia, del ensayo audiovisual—. No es coincidencia que el teórico español del cine documental Antonio Weinrichter calificara a comienzos del siglo XXI el *film-ensayo* como “un concepto reciente”, “una forma de madurez de la expresión cinematográfica; pero también podría verse como una forma post-: postmoderna, postdocumental” (2007 18). Tal concepto corresponde a una definición del ensayo cinematográfico como una expresión audiovisual del pensamiento: “el *film-ensayo* recoge todas las peculiaridades del modo ensayo y las traslada a un tipo de pensamiento que es básicamente audiovisual: convierte el modo ensayo literario en una forma-ensayo fílmica” (Catalá 2021 245).

Desde las formulaciones teóricas de los años noventa que buscaron elucidar el estatuto estético y epistemológico del ensayo cinematográfico, ha sido constante el apoyo en el pensamiento de Theodor Adorno sobre esa modalidad de escritura condensado en su conocido ensayo, publicado en 1958, “El ensayo como forma” (Adorno 2003). Quizá la primera mención a Adorno en este campo se encuentre en un texto considerado por distintos autores fundamental en la teorización contemporánea sobre el *film-ensayo* como fenómeno cinematográfico y

estético (Alter 2018; Bellour 2017; Weinrichter 2007). Se trata del artículo “Leer entre las imágenes”, de Christa Blümlinger, publicado en 1992 en la “antología pionera [que] señala por primera vez las líneas que seguirá toda exploración posterior de la noción de cine-ensayo” (Weinrichter 2007 21). No es de extrañar, por lo demás, esta referencia inaugural a Adorno ya que aquel texto se produjo en lengua alemana.

En efecto, como señala Weinrichter, en su artículo la profesora Blümlinger realiza aportaciones metodológicas y conceptuales que en adelante serán retomadas, ampliadas y desarrolladas por otros estudiosos del *film*-ensayo en distintas lenguas y geografías (Catalá 2019; Corrigan 2011; Rascaroli 2017). En particular, en el caso de la incorporación del pensamiento de Adorno sobre el ensayo como una forma de escritura para comprender el ensayo cinematográfico, Blümlinger refiere varias de las tesis del filósofo: “Según Adorno, exhortando a la libertad del espíritu el ensayo no permite que se le prescriba su dominio de competencia” (2007 54). Asimismo, resalta que, en concepto de Adorno, en el ensayo “la suerte y el juego le son esenciales, con el ocio de lo infantil se apasiona sin escrúpulos por aquello que otros ya han hecho antes. Comienza allí con aquello de lo que quiere hablar y cesa allí donde él mismo se siente al final” (54). De Adorno, por lo tanto, se recupera la afirmación del ensayo como un espacio y una práctica de libertad del espíritu y, al mismo tiempo, como una expresión que para producir conocimiento parte de lo hecho por otros sin pretender alcanzar conclusiones finales.

En general, estas afirmaciones son retomadas y reiteradas por otros estudiosos del *film*-ensayo como acontecimiento estético. A ellas se añadirán y repetirán otras fórmulas de Adorno que reafirman la idea de libertad y rebeldía del ensayo, como su apreciación de que “la ley formal más íntima del ensayo es la herejía” (Adorno 2003 34). Se pueden referir, como evidencias, algunas monografías extensas y artículos que en su profundización sobre el ensayo audiovisual toman como fundamento el pensamiento de Adorno anclando exclusivamente sus análisis en “El ensayo como forma”. Por ejemplo, Laura Rascaroli sostiene que en los argumentos de su libro *How the Essay Films Thinks* es central el texto del filósofo alemán (2017 5). La autora irlandesa, además, anota que Adorno marca el énfasis en el carácter herético y contradictor del ensayo, lo cual transgrede la ortodoxia de la forma. Algo similar se registra en un artículo publicado originalmente en 1995 por el teórico estadounidense Michael Renov, quien para pensar el desarrollo audiovisual en el marco de la tecnología del video asume con Adorno la herejía como el tono predominante del ensayo (2004 192). En otro lugar, Elizabeth Papazian y Caroline Eades también adoptan en la introducción de un volumen colectivo la idea de que, en oposición a la

ortodoxia del pensamiento, Adorno enfatizó la libertad y la naturaleza herética del ensayo (2016 2).

No obstante, si algo resulta evidente es que, a parte de la mención obligatoria de su texto sobre el ensayo, son excepcionales las referencias a otros escritos de Adorno o, de manera más precisa, a su teoría del arte y a otras aristas de su filosofía. Josep Catalá en su monografía sobre el *film*-ensayo dedica una sección completa —“La forma ensayo en Adorno”— al texto del pensador alemán, pero no explora relaciones entre lo dicho por el filósofo sobre el ensayo y su teoría del arte (2014 98-126). Tomando distancia de Adorno, Catalá sostiene que “en realidad, no se trata de si el ensayo se parece o no al arte, sino de si el arte, actual, se parece o no al ensayo” (108). La apropiación y, por lo tanto, el rendimiento de su pensamiento para comprender un fenómeno estético y cultural complejo, en el cual convergen estética y epistemología, han quedado restringidos a una suerte de aislamiento de un momento de su vasta e intrincada producción.

La propuesta que aquí se expone, en cambio, es que en la filosofía de Adorno hay otros argumentos para reconocer cómo la dimensión estética y el ensayo audiovisual se encuentran en la relación que en ambos se establece entre razón y sensibilidad-imaginación o en el tipo de racionalidad que se expresa en ambas esferas. El propósito es explorar más allá de algunos rasgos o condiciones del ensayo entrevistados por Adorno y que son resaltados frecuentemente, como su fragmentariedad, su carácter no conclusivo y la consigna de su naturaleza herética. La propuesta aprecia cómo en su filosofía y en especial en su teoría del arte se hallan otras ideas que pueden contribuir a la comprensión del ensayo —en general, de las formas ensayísticas o de ensayismo— como fenómeno estético.

Es importante precisar lo siguiente: no pasa desapercibido el hecho de que en “El ensayo como forma” se pueden detectar condensadas varias de las preocupaciones y posturas que estructuran el pensamiento del filósofo alemán. Su crítica del método cartesiano, su defensa del ensayo como método ametódico, su reafirmación de una filosofía en fragmentos y su distancia de la ratio funcional a la organización del pensamiento en sistemas son apenas algunas de sus apuestas filosóficas presentes en ese escrito. Quizás algunos comentaristas puedan valorar como suficientes tales planteamientos para no entrar en más detalles. Sin embargo, lo que se quiere exponer es que otros pasajes de su obra nos sirven de plataforma para proponer varios apuntes sobre el ensayo y, en particular, en cuanto al ensayo audiovisual como generador de experiencias estéticas. Por esa razón, metodológicamente se procede conectando diversos textos de Adorno en los cuales se puede seguir el desarrollo de un proyecto filosófico en el que varios de sus

conceptos construyen una relación que articula distintas facetas de su pensamiento. Especialmente, se buscan puntos de contacto entre la problemática de la forma estética y el ensayo, la conexión de la forma con la expresión de la no-identidad conceptual y un posible estatuto artístico del cine. En el desarrollo de esta propuesta, no obstante, es necesario discutir algunas ideas de Adorno sobre el cine, resaltar otras y poner en relación unas cuantas más.

De la epistemología a la estética en el ensayo

Explorar en la filosofía de Adorno en busca de otras conexiones con el ensayo audiovisual supone varios problemas. Incluso, en un momento muy preciso, exige ir en contravía del propio Adorno. Para Adorno el ensayo no se inscribe en el dominio del arte (2003 13), por lo cual sus reflexiones expuestas en la *Teoría estética* y sobre algunas formas particulares del arte no resultarían pertinentes en nuestro caso.

Su argumento tiene dos componentes. En primer lugar, Adorno sostiene que en el ensayo la interpretación se da a sí misma sus propias reglas (2003 13). Esas reglas se despliegan en un proceso que, durante la producción de conocimiento, vincula al sujeto con el objeto y la fuerza de este vínculo rige la cristalización de la forma ensayo. Que el ensayo, que cada ensayo, obedezca a su propia legalidad es la condición que en criterio de Adorno hace que esta modalidad de escritura se asemeje a la autonomía estética (13). Pero Adorno no le atribuye al ensayo esta autonomía y, por lo tanto, no lo incluye en el dominio del arte (13). Adorno no parece hallar inconveniente en reconocer que el procedimiento seguido en la producción del ensayo es, dicho en el marco de su filosofía, un factor estético, pero la presencia de los conceptos en el ensayo lastra su condición estética y lo adscribe a otro dominio. Aunque en el contexto de las discusiones contemporáneas sobre arte la cuestión de la autonomía pueda parecer secundaria, es necesario detenerse en ella porque, como se ha mostrado, la postura de Adorno sobre el ensayo es invocada —no sin razón— como un análisis canónico que sirve de fundamento a reflexiones estéticas recientes, eso a pesar de que su interpretación del ensayo se encuentra estructurada principalmente en un dominio epistemológico.

No está de más destacarlo: Adorno defiende la pertinencia y la importancia del ensayo en el campo de la filosofía y, a la larga, también de las ciencias sociales. Su motivación en “El ensayo como forma” es replicar a aquellos que consagran la escritura filosófica sistemática y que denuestran el valor del ensayo, posiciones contra las cuales elabora una legitimación de la escritura ensayística. Sin embargo, como se ha puesto de presente, paradójicamente los argumentos epistemológicos de Adorno —para él superiores a la asociación del ensayo con el

arte— han contribuido a hacer inteligible la estética y la poética del ensayo audiovisual, aun cuando en su propia teoría del arte encontramos ideas que pueden oponerse a sus objeciones sobre el ensayo como producto estético y que, en consecuencia, pueden apuntalar la condición estética del ensayo.

Buscar más allá de “El ensayo como forma”

Un primer punto para tratar en la conexión entre epistemología y estética en el ensayo corresponde a la afirmación que en el pensamiento de Adorno se hace de la forma tanto en la obra de arte moderna como en el ensayo. Siguiendo una posición que Georg Lukács había expresado previamente en “Sobre la esencia y la forma del ensayo”, en “El ensayo como forma” Adorno también posiciona la forma como una categoría fundamental en el ensayo. Pero lo mismo ocurre con su concepción general del arte: la forma es el factor diferencial y particular de una obra de arte. En su *Teoría estética* Adorno reafirma el valor de la forma de diversas maneras. Por ejemplo, sostiene que “el arte tiene tantas oportunidades como la forma, no más” (Adorno 2004 191). En cuanto al carácter cambiante del concepto de arte y a su nexos dialéctico con la sociedad, expresa que “el arte es capaz de esto porque, en virtud de su forma, a lo largo de los tiempos tanto se ha dirigido contra lo meramente existente como ha acudido en su ayuda dando forma a sus elementos” (10). Como estos, en la *Teoría estética* se pueden encontrar tantos otros pasajes en los cuales la importancia estética de la forma queda perfilada desde distintas perspectivas.

Cuando se ocupa del ensayo, Adorno también insiste en el valor y la función de la forma. En “El ensayo como forma” asegura que el ensayo “se toma la exposición más en serio que los procedimientos que separan método y asunto y son indiferentes a la exposición de su contenido objetualizado” (2003 22). Esta misma idea cobra fuerza en su *Teoría estética*, cuando reafirma que “la forma estética es la organización objetiva de todo lo que aparece dentro de una obra de arte como algo que habla con coherencia” (2004 194). Luego, en un movimiento típico de su estilo, vuelve sobre su propia afirmación y precisa que “siendo una unidad puesta, la forma siempre se suspende a sí misma en tanto que puesta; le es esencial interrumpirse mediante su otro; a su coherencia le es esencial no estar en orden” (194). No resulta apresurado, pues, señalar en su pensamiento la importancia de la forma tanto en el ensayo como en general en la estética.

La relevancia de este punto radica en que la forma sería un factor que pondría en un mismo nivel al ensayo y a la obra de arte; sin embargo, es importante señalar dos condiciones importantes que harían diferencia en el pensamiento de Adorno con respecto al ensayo y la obra

de arte. La primera de ellas se aprecia en que “El ensayo como forma” puede ser comprendido como una defensa realizada en el ámbito de la escritura filosófica del ensayo como un medio digno y necesario para la comunicación del pensamiento. Adorno comienza su texto aludiendo a la desacreditación del ensayo en el contexto de la filosofía alemana, por ser señalado como producto mestizo, carente de tradición formal y de ser acusado de intermitencia en la realización de las expectativas creadas a su alrededor (2003 11). Igualmente, en lo que anticipa la disputa con el positivismo lógico en la sociología alemana, sostenida en la década de 1960 en especial con Karl Popper, Adorno valora del ensayo su oposición a una tendencia positivista que “contrapone rígidamente al sujeto todo objeto posible en cuanto objeto posible de investigación”, al punto de quedarse “en la mera separación de forma y contenido” (13). Esta defensa aprecia en el ensayo una modalidad de escritura que responde, con sensibilidad y juicio, a cada experiencia particular de conocimiento, por lo cual el ensayo se separa críticamente de cualquier noción de sistema como dispositivo productor de conocimientos generales.

Esta postura no es resultado de una aproximación aislada —de una *nota* suelta sobre literatura— acerca del ensayo, sino de una conciencia temprana de la relación entre forma de pensar, forma de conocer y forma de comunicar el pensamiento. Desde temprano Adorno había manifestado una conciencia particular sobre el ensayo y la afinidad de este con su pensamiento. En *La actualidad de la filosofía*, el texto correspondiente a su lección inaugural como profesor en 1931 y que constituye una suerte de programa de su investigación filosófica, Adorno asume lo pequeño como el tipo de objeto propio de un pensamiento alejado de la idea de totalidad y el ensayo como la forma de escritura correspondiente a la expresión de tal manera de pensar. En su conferencia dice: “En cuanto a los esfuerzos por buscar una forma adecuada para esa comunicación, con mucho gusto cargo a mi cuenta ese reproche de ‘ensayismo’”, “el espíritu no es capaz de producir o captar la totalidad de lo real; pero sí de irrumpir en lo pequeño, de hacer saltar en lo pequeño las medidas de lo meramente existente” (Adorno 1994 102).

Por esa razón es consecuente cuando Adorno introduce en “El ensayo como forma” un concepto central de todo su pensamiento —la “no identidad”—, desplegado particularmente en *Dialéctica negativa* en toda su amplitud filosófica: “El nombre de dialéctica comienza diciendo solo que los objetos son más que su concepto, que contradicen la norma tradicional de la *adaequatio*” (Adorno 1975 13). Esta asunción es el motor de una dialéctica que, en lugar de abogar por la síntesis entre lo que una racionalidad dominante dice que son las cosas y las cosas,

opone críticamente cada objeto particular a los principios generales y las categorías universales. Adorno vislumbra en el ensayo un acontecer de la “no identidad”: “tiene en cuenta la consciencia de la no identidad, aun sin expresarla siquiera; es radical en el no radicalismo, en la abstención de toda reducción a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en [su carácter] fragmentario” (2003 19). Su argumentación sobre el ensayo es, pues, en primer lugar, de orden epistemológico. El reto, para responder a la objeción de Adorno y considerar el ensayo en el ámbito del arte, es llevar el análisis también al ámbito estético.

La segunda condición que marcaría diferencia en el pensamiento de Adorno entre el ensayo y la obra de arte radica en la diferenciación explícita que hace entre ambas modalidades de producción cultural. Recordemos que en Kant la separación entre la dimensión estética y los conceptos pasa por su fórmula, expuesta en una de las condiciones del juicio estético, según la cual “lo bello es lo que, sin conceptos, se representa como objeto de un placer universal” (Kant 1993 53). En su aproximación analítica al ensayo como medio de expresión, Georg Lukács contradice ese principio de la estética kantiana. Contra ese reparto, Lukács defendió el encuentro entre sensibilidad y razón sin que un factor sustituya o desplace al otro (1975 20). En su poética del ensayo, el también filósofo Max Bense propuso una comunión entre lo que entendía dentro de la prosa y de la poesía, una orientación práctica de la razón y de la expresión artística (Bense 2004 24). Adorno, en cambio, ratifica el reparto de cuño kantiano. Subraya que el ensayo se distingue del arte porque su medio son los conceptos a pesar de que se asemeje al arte por su capacidad para reunir elementos dispersos y heterogéneos (2003 13). Ese es el fondo de su objeción a Lukács, pues le reprocha no haber comprendido esta diferencia “cuando llamó al ensayo una forma artística” (13). Reafirmando el monopolio filosófico de los conceptos, en la *Teoría estética* Adorno observa que “de la filosofía, del pensamiento teórico, se puede decir que adolece de una predecisión idealista en tanto que solo tiene conceptos a su disposición; la filosofía habla solo mediante ellos de lo que ellos tratan, pero nunca lo tiene” (Adorno 2004 339).

En la concepción de Adorno, cuando el ensayo moviliza y produce conceptos ese componente de mediación racional lo apartaría del arte, pues sería finalmente el significado de la reunión de conceptos diversos el factor decisivo en su momento de verdad y de su valor epistemológico en la tradición filosófica, que es en última instancia el auditorio primero al cual se dirige “En el ensayo como forma”. La aparición —la aparición de algo como una imagen— no sería un móvil del ensayo como sí lo es en la obra de arte, pues el momento de verdad del ensayo se manifestaría en su contenido conceptual y no en su mero aparecer.

Sin embargo, contra esta postura se puede preguntar: ¿con cuál condición o carácter podríamos adscribir a los conceptos cuando participan del *film*-ensayo? En su *Teoría estética*, en la categoría “materiales” Adorno comprende aquello que una obra de arte incorpora y transforma estéticamente como parte de la forma en que consiste su unidad: “De acuerdo con una terminología ya casi generalizada en los géneros artísticos, se llama así a aquello a lo que se da forma. El material no es lo mismo que el contenido” (2004 199). Adorno precisará aún más: “el material es aquello con lo que los artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo” (199). Podemos aceptar, entonces, que en un ensayo audiovisual los conceptos también son eso: unos materiales, entre otros.

Esta manera de entender el papel de los conceptos en un ensayo audiovisual replantearía la réplica de Adorno. Aunque involucre conceptos, un ensayo —audiovisual o no— no se dirige privativamente a establecer un concepto por cuanto su razón de ser no es construir definiciones últimas. Según esto, manteniendo su momento de autonomía, es decir siguiendo sus propias reglas, e incorporando los conceptos como materiales, la objeción de Adorno no encontraría un matiz, sino un replanteamiento, si nos ubicamos en el dominio del ensayo audiovisual. Quizá la pregunta de fondo sobre este punto, más bien, es si los ensayos audiovisuales crean conceptos o no, o sea si producen lo mismo que, según la tradición filosófica, hace la filosofía. En cuanto a una verdad despojada de apariencia estética, no habría por qué mantener esta idea en relación con el ensayo audiovisual. El ensayo sí puede aspirar a presentarse como una unidad, aunque, de hecho, esa unidad, como predica Adorno de la obra de arte moderna, sea apariencia: “Hoy, cada momento de la apariencia estética trae consigo la incoherencia estética, contradicciones entre lo que la obra de arte parece y lo que la obra de arte es” (2004 140).

La forma estética y su producción

La convergencia en el pensamiento de Adorno sobre el valor de la forma en el ensayo y en la obra de arte permite comprender la intersección entre estética y epistemología en su filosofía. Por esa razón, cuando su reflexión sobre el ensayo se traslada al ensayo audiovisual puede reportar un mayor rendimiento si tiene como marco ampliado su pensamiento en cuanto al arte. En otras palabras, algunas de las explicaciones y las categorías de Adorno acerca del arte moderno también ayudan a la inteligibilidad del ensayo y del ensayismo audiovisual.

Cuando Adorno afirma que, “indiscutiblemente, el conjunto de todos los momentos de la logicidad o de la consecuencia en las obras de

arte es lo que se puede llamar su *forma*” (2004 190), nos pone sobre aviso acerca de una de las categorías que explican el carácter particular de la forma en su pensamiento estético. En su teoría la “logicidad” es un rasgo inmanente de las obras de arte, el cual se vincula estrechamente con otras categorías como “mímesis” y “técnica”. El circuito compuesto por estas nociones es la trama mediante la cual Adorno discierne la concreción de un arte autónomo en su proceso de producción, lo cual no significa su desconexión con la sociedad y la historia, sino una clave de su relación dialéctica con esas esferas.

La logicidad se refiere al establecimiento de una legalidad propia en cada obra. Así como para Adorno el ensayo es un método ametódico (2003 19-20), las obras de arte siguen una lógica que no es la misma que rige en la teoría y en la ciencia: “La lógica del arte es, paradójicamente para las reglas de la otra lógica, un silogismo sin concepto ni juicio” (2004 184). También en su *Teoría estética* dice que el espacio, el tiempo y la causalidad se presentan en el arte “en el ámbito de lo individuado hasta el extremo, pero fracturados, y esa fractura impuesta por el carácter de apariencia confiere al arte el aspecto de libertad” (186). Continuando un principio kantiano, en criterio de Adorno cada obra se da sus propias leyes, su forma se alcanza siguiendo su propia legalidad. El mismo principio lo reconoce Adorno en el ensayo, solo que en este condiciona su legalidad a los criterios incorporados por la interpretación y a la valoración de los conceptos como su medio (2004 13).

Cuando Adorno reconoce un momento de mimetismo en el arte precisa que no es imitación de algo, sino como un impulso imitador, “como impulso de mimetismo, como el impulso, por así decir, de convertirse a sí mismo en la cosa o de que la cosa se convierta en un sí mismo que está frente a uno” (Adorno 2013 142). Ese momento de mimetismo haría posible la realización de una racionalidad distinta —estética y quizás utópica por fuera de los dominios del arte— que se constituye en crítica y alternativa a la racionalidad instrumental. La mímesis es la paradoja consistente en el encuentro productivo entre las fuerzas del objeto y del sujeto. Esa tensión permite hablar de una modalidad de producción de conocimiento: “La pervivencia de la mímesis, la afinidad no conceptual de lo producido subjetivamente con su otro, con lo no puesto, hace del arte una figura del conocimiento, algo ‘racional’” (Adorno 2004 78-79). Como se dice de la obra de arte, este mismo planteamiento parece extrapolable al ensayo, del que ya sabemos que está por fuera de las reglas que han regido la producción del conocimiento legitimado por la ciencia y la teoría: “a lo que reacciona el comportamiento mimético es al *telos* del conocimiento, que al mismo tiempo el arte bloquea mediante sus propias categorías” (79).

El momento de la mimesis es una inversión de las fuerzas epistemológicas tal como se han caracterizado en la tradición filosófica: en lugar de imponerse la razón del sujeto, el objeto comanda la relación. Sobre la actividad de pensar, Adorno anota que de manera similar que en el arte “el pensamiento cumple órdenes, ya que nada lo aparta de la cosa” (Adorno 2009 532). Acerca del arte, dirá que en su ámbito el espíritu “solo satisface a su *telos* donde se alza desde lo que hay que construir, desde los impulsos miméticos, donde se amolda a ellos en vez de imponerse” (2004 162). Esta manera de concebir una relación con los objetos atraviesa toda su filosofía y, como vemos, encuentra una realización tanto en el arte como en el ensayo. En “El ensayo como forma”, Adorno afirma del ensayo que “su totalidad, la unidad de una forma construida en y a partir de sí, es la de lo no total, una totalidad que ni siquiera en cuanto forma afirma la tesis de la identidad de pensamiento y asunto” (2003 27). En su pensamiento, tanto sobre la producción de una obra de arte como acerca del ensayo, se identifica y se demanda el mismo tipo de vínculo entre sujeto y objeto; se defiende cómo el objeto, un elemento externo al sujeto, impulsa el pensamiento o la actividad de producción estética.

En este lugar es necesaria una precisión. Adorno diferencia entre el objeto empírico materia de conocimiento, el cual sería una existencia que se busca conocer, y el objeto en el que consistiría una obra de arte durante su producción, el cual es un objeto en construcción: “La crítica epistemológica del idealismo, que le proporciona al objeto un momento de preponderancia, no se puede transferir simplemente al arte. El objeto en el arte y el objeto en la realidad empírica son completamente diferentes” (2004 340). Uno preexiste a la experiencia de conocimiento, el otro resulta del proceso creativo: “El objeto del arte es la obra que él produce, la cual tanto contiene los elementos de la realidad empírica como los trastoca, los disuelve, los reconstruye de acuerdo con su propia ley” (340). Teniendo clara esta diferencia, lo que se quiere destacar es que en el pensamiento de Adorno tanto en el ensayo, que parte de lo dado, como en la producción artística se despliega el mismo tipo de relación con los objetos: una relación estética, independiente de que el objeto preexista o no.

Ni en el ensayo ni en el arte hay renuncia a la razón, hay otra racionalidad diferente de la que comanda en el pensamiento sistemático. Es una racionalidad posible de la no-identidad entre razón y objeto, entre concepto y cosa, y se realiza tanto en el ensayo como en el arte moderno, que es el modelo estético para Adorno. Su momento utópico está en trasladar esa racionalidad a las relaciones históricas, en hacerlo posible por fuera del ámbito de las artes. Ese momento de racionalidad está en la renuncia de la razón a mantener su dominación y sus esquemas

formales, y ese presupuesto lo encontramos en la teorización de Adorno sobre el arte y el ensayo. Desde este punto de vista, si consideramos, como se pretende aquí, el ensayo audiovisual dentro del campo de su reflexión estética, podremos reafirmar que en él también se concreta este tipo de racionalidad.

La técnica artística sería el momento operativo en el cual el productor, mediante el dominio de los procedimientos y de sus herramientas, soldaría las piezas, daría concreción material a la convergencia de fuerzas y materiales implicados en el proceso de producción. En la *Teoría estética* Adorno entiende la técnica como “el nombre estético del dominio del material” (2004 282). Pero a diferencia de la concepción presente en “Concepto de Ilustración” (Adorno y Horkheimer 1998a), un texto esencial de la *Dialéctica de la Ilustración* en el que se entiende la técnica como el brazo de la razón instrumental, en su teoría del arte Adorno localiza la posibilidad de la realización de la mimesis en una visión de la técnica ajustada al encuentro entre razón y estética: “La técnica no es abundancia de medios, sino la facultad atesorada de ajustarse a lo que la cosa reclama objetivamente” (2004 286). La técnica en el arte es un hacer con las cosas, no sobre las cosas. En el ensayo audiovisual, como en el cine en general, ese momento corresponde al proceso de montaje, cuyo sentido se puede extender a la constitución de los diversos dispositivos prácticos empleados en una filmación, a la subjetivización de la mirada, y a la conexión entre procesos y actividades cognitivos y los procesos de intervención y asociación de las imágenes durante la edición y el montaje (Niney 2015 84; Pearlman 2018 303). El montaje, un momento de la técnica, lograría reunir elementos heterogéneos para producir formas audiovisuales; es decir, para crear constelaciones donde los materiales —entre los que se cuentan conceptos, sonidos, imágenes, silencios, movimientos, etc.— entrarían en relación y configurarían imágenes complejas. Imágenes que moverían a pensar, tal como lo postuló Kant de las ideas estéticas (1993 165).

El cine y las imágenes subjetivas según Adorno

Otra problemática, menos concerniente a la extensión de las reflexiones de Adorno que a su recepción (Carroll 2002 74-104; Stam 2001 85-92), es que su concepto de la industria cultural, del cual hace parte *un* tipo de cinematografía, restringiría la conexión entre el cine y algunas de las categorías de su estética. En sentido contrario a tal opinión, considero que esa lectura desconoce otras ideas de Adorno acerca del cine presentes en textos suyos menos comentados. En esas ideas descubrimos otra mirada y se abren otras posibilidades interpretativas en la relación entre su estética y el cine y, por extensión, con el ensayo audiovisual. Queda por fuera de discusión que en “la industria

cultural” Adorno incluye al cine como parte esencial del sistema de producción y consumo de bienes simbólicos (Adorno y Horkheimer 1998b). Algunas de esas apreciaciones las reproduce en otros de sus escritos, como en la *Teoría estética*; no obstante, sus ideas sobre el cine no son todas las expuestas en ese texto. Con posterioridad, Adorno advirtió otras posibilidades del cine que contrastan con lo dicho acerca del nexo cine-industria cultural.

En “Carteles de cine”, publicado originalmente en 1966, Adorno aprecia el sentido y la potencia estética del cine. Escribió ese texto como una toma de partido durante el debate entre los representantes de un cine ya establecido en Alemania y el para entonces emergente Nuevo cine alemán, en el cual se contaban figuras como Werner Herzog, Edgar Reitz y Alexander Kluge, este último reconocido por su cercanía con el filósofo y por ser un reputado autor de *film*-ensayos. Su toma de posición es por lo que llamaba un “cine emancipado”, es decir, un cine diferente del que encontraba sujeto a fórmulas y esquemas ya probados y utilizados en la industria cultural. Su cambio de perspectiva con respecto a sus escritos precedentes sobre el cine es notorio. Adorno destaca que “la norma más plausible [para definir el cine], la concentración en objetos en movimiento, es violada provocadoramente en películas como *La notte* de Antonioni; por supuesto, en el estatismo de estas películas está conservada en tanto que negada” (Adorno 2008a 311). Y su conclusión, como en las exploraciones posteriores de Gilles Deleuze sobre la modernidad cinematográfica, resalta el acceso a una imagen del tiempo: “Lo que en estas películas es contrario al cine les confiere la fuerza de expresar como con ojos huecos el tiempo vacío” (311).

En ese texto Adorno también le reconoce un valor importante a lo que podemos asociar con un cine técnicamente “pobre”, o sea un cine que no pretenda destacarse por reproducir el tipo de factura sancionado por la industria: “resultan liberadoras las obras que no dominan por completo su técnica, por lo que tienen algo indómito, contingente” (2008a 309). Esta consideración, que no podemos confundir con una legitimación del descuido o de la pretensión de crear su apariencia, mantiene un vínculo estrecho con la relación que Adorno observó entre el cine y la experiencia subjetiva. El aspecto inacabado, de estado crudo o primitivo de las imágenes audiovisuales podría emparentarse con cualidades de las imágenes mentales, de su aspecto inestable y a veces indefinido, de sus flujos y relaciones imprevisibles.

En esa relación Adorno aprecia la potencia estética del cine: “La estética del cine tendrá que recurrir, más bien, a una forma subjetiva de experiencia, a la que el cine se parece (con independencia de su surgimiento tecnológico) y que constituye lo artístico en él” (2008a 311). Es necesario subrayar la dimensión de la experiencia subjetiva por el

parentesco que Adorno postula entre esta y el cine, y a la larga por la conexión entre esta faceta de su pensamiento estético con el ensayo audiovisual. Dicho de otra manera: Adorno no ve el potencial estético del cine ni en las convenciones del realismo ni en el carácter narrativo, indexical o icónico de la imagen cinematográfica, sino en el modo de las imágenes audiovisuales comportarse como imágenes subjetivas, imaginarias, mentales.

Este punto es fundamental para vincular, desde otra perspectiva, la estética de Adorno y su pensamiento sobre el cine, por poco desarrollado que este haya sido, con el *film*-ensayo. Hoy prevalece la noción del ensayo audiovisual como una modalidad de expresión de ideas mediante imágenes y de la puesta en acto del pensamiento (Catalá 2019; Rascaroli 2017; Weinrichter 1998). Esa concepción ya está presente en el texto pionero de Christa Blümlinger, quien se apoyó en las tesis de Deleuze que conectan las rupturas narrativas del cine moderno con los flujos de conciencia de los personajes (Deleuze 1987). Blümlinger sostiene que la yuxtaposición de las bandas de imagen y sonido en ensayos canónicos como los de Chris Marker o Jean-Luc Godard multiplican los niveles de significación de los filmes, “diseñan imágenes legibles o mentales (Gilles Deleuze), figuras de pensamiento que desmontan los niveles de percepción convencional” (2007 53). En Adorno, como se puede apreciar, la fuerza estética y el potencial emancipatorio del cine con respecto a la industria cultural se funda en la conexión entre experiencia subjetiva, imágenes mentales e imagen cinematográfica.

Sin que su interés estuviera puesto en el ensayo fílmico, la historiadora del cine Miriam Bratu se planteó la posibilidad de rastrear una estética del cine en el pensamiento de Adorno. En su aproximación también se detuvo especialmente en “Carteles de cine” y relacionó varios de sus apartes con otras obras del filósofo. Bratu subrayó que el movimiento de imágenes interiores que Adorno propone como materia prima del cine “no se corresponde meramente al flujo de asociaciones de la conciencia tal como nos lo presenta la psicología” (Bratu 2019 360). La autora profundiza en otra idea expuesta en la *Teoría estética*, mucho más compleja en su formulación, que concibe las obras de arte como imágenes sin un objeto del que serían copia o que es externo a ellas, por lo cual las obras serían una imagen sin referente o una transformación de la experiencia en imagen de sí misma. En ese sentido, las películas producirían la imagen de su propio movimiento y de su propia unidad de lo heterogéneo. Esta formulación, que en términos más amplios se corresponde con la teoría de la forma del arte moderno en Adorno, encuentra su campo de aplicación y de desarrollo particular en el ensayo cuando lo entendemos como la presentación del pensamiento puesto en acto y su forma como una reunión de fragmentos

que no exponen una conclusión definitiva o cerrada sobre sí misma. Dicho de otro modo: un ensayo audiovisual haría visible la forma de un proceso de mimesis.

Bratu observó, incluso, que “si avanzáramos en esta línea de interpretación, podríamos imaginar la existencia de una relación mutua e históricamente variable entre el cine y la mente” (2019 367). Las realizaciones prácticas de esta manera de entender el cine serían, dicho en la terminología de Adorno, una expresión de negatividad estética con respecto a los modos establecidos por la industria cultural para las escrituras cinematográficas y a las expectativas y experiencias de los espectadores convertidos en consumidores. Sería otro cine con respecto a un modo de hacer cine ya cristalizado y convertido en repertorio cultural. El ensayo, como quedó dicho, acoge la negatividad y esta hallaría una expresión estética singular en la forma audiovisual.

Adorno completa su argumento sobre este otro tipo de cine posible refiriendo la experiencia de quien va de la ciudad a las montañas y “mientras está dormido o semidormido ve unas hermosas imágenes del paisaje”, pero “estas imágenes no se mezclan, sino que se mantienen diferenciadas como en la *laterna magica* de la infancia” (2008a 311). Que no se mezclen no significa que no concurren en el mismo flujo. Que no se mezclen lo podemos entender, mejor, como un modo de relación que no construye una unidad orgánica, una narración o una argumentación lógica, pero cuya corriente particular recordaría a los espectadores sus propios flujos mentales y los movería a interpretar y completar lo que ven. Que las imágenes se mantengan diferenciadas y distantes significa que, aunque concurren en una misma corriente, conservan su relativa autonomía, como Blümlinger, siguiendo las ideas de Deleuze, lo post lo postula de las bandas de imagen y sonido en el ensayo (2007 53).

La conclusión de Adorno en estas líneas reitera su visión del cine como arte: “El cine sería arte en tanto que restablecimiento objetivador de este modo de experiencia” (2008a 311). Ese modelo de relación entre las imágenes en el cine lo produce el montaje. Más adelante, en su artículo Adorno apunta que el cine se encontraba frente a la alternativa de cómo proceder para no convertirse en un oficio o en una forma de periodismo. Y su respuesta a esta inquietud es “el montaje, que no interviene en las cosas, pero las conduce a una constelación de escritura” (313). La misma imagen de constelación, tomada por Adorno de Walter Benjamin, ilumina la forma dispersa del ensayo, la forma no cerrada de la obra de arte y la posibilidad de un cine asociado con la experiencia del pensamiento. El nexos con una actividad interna del sujeto, no la presunta condición reproductiva de lo real o representacional de la imagen fotográfica, y el modo como fluyen las

imágenes en esa actividad interior serían el punto que para Adorno permitiría pensar el desarrollo de las cualidades artísticas del cine. Esa actividad interna puede ser el sueño, pero también el torrente del pensamiento.

¿Una teoría del arte moderno trasladada a un fenómeno post?

Hay un hecho en el que no se ha reparado: se invoca la reflexión de Adorno, anclada a la modernidad estética, como el principal pilar filosófico y epistemológico para hacer inteligible el ensayo audiovisual, aunque los estudiosos del *film*-ensayo han catalogado esta modalidad audiovisual como un fenómeno característico de la posmodernidad (Alter 2018 22; Catalá 2014 32; Monterrubio 2022 6-9; Rascaroli 2017 23; Weinrichter 2007 18). Como se ha intentado mostrar aquí, es difícil aislar su concepción del ensayo del dominio que compone toda su filosofía: en su postura sobre el ensayo es inocultable la cercanía con su teoría del arte, la cual se desarrolla alrededor de la modernidad artística. No obstante, alrededor del ensayo audiovisual hay consenso en presentarlo como expresión de la posmodernidad estética. ¿Cómo, entonces, un pensamiento estético construido en torno de la modernidad filosófica y estética contribuye al esclarecimiento de una producción valorada como posmoderna o como una suma cinematográfica de la posmodernidad?

Una respuesta a esta inquietud tiene que ver tanto con lo que se pueda decir de la ubicación histórica de los rasgos más generales del pensamiento de Adorno y de su caracterización de la modernidad estética, como con el lugar que el ensayo ha tenido en ese mismo escenario. Citemos de nuevo a Adorno en su *Dialéctica negativa*: “la dialéctica no es de hecho ni solo método ni tampoco algo real entendido ingenuamente” (1975 148). Y precisa su afirmación agregando que “no es un método: ya que la cosa no reconciliada, y que carece precisamente de esa identidad que el pensamiento imita, está llena de contradicciones y se cierra a cualquier tentativa de interpretación unánime” (148). Son los objetos, las cosas por pensar e interpretar, los que movilizan el pensamiento: “Es la cosa la que da motivo a la dialéctica, y no el impulso organizador del pensamiento” (148). A esa visión del conocimiento y de los objetos obedece, en la filosofía de Adorno, el ensayo.

La radicalidad de Adorno con respecto a la no identidad conceptual, su construcción de una filosofía fundamentada sobre la crítica al pensamiento sistemático y la asunción de una dialéctica negativa como fundamento del pensamiento, son algunos de los rasgos de su filosofía que la sitúan como una suerte de puente o de apertura hacia cierta representación común del pensamiento posmoderno. Sin entrar en este punto en un examen de las aporías de la filosofía de Adorno,

su crítica de la razón instrumental y de su sujeto histórico, en la cual el arte desempeña un papel decisivo, pone su obra filosófica en una posición importante con respecto a algunas transformaciones que el pensamiento filosófico y social siguieron en Occidente en la segunda mitad del siglo XX. Su filosofía, recordemos también, tiene un arraigo histórico profundo en el propósito de desentrañar la racionalidad que planificó y administró la masacre perpetrada por el nazismo.

Tanto esa racionalidad en sus distintas manifestaciones como su crítica aún nos tocan. Su crítica de los sistemas de pensamiento y de administración social anticipan, en cierta medida, la fórmula posterior sobre la caída en desgracia de las metanarrativas. Igualmente, su dialéctica y su pensamiento crítico fundados en la no identidad entre concepto y objeto, entre universal y particular, se presenta como una manera de describir la crisis de la representación (Jameson 2010 360; Wellmer 2004 63). Si no cabe presentar a un Adorno posmoderno, como plantea Fredric Jameson “está más allá de toda duda que dejó un lugar a la posible emergencia del posmodernismo” (364). Una expresión de otra racionalidad reclamada por Adorno se encuentra en el ensayo, incluida su variante audiovisual. El reclamo por otro modo de ser de la razón es un clamor por otra realidad, por lo cual su trasfondo utópico guarda también una aspiración de orden ontológico y ético. Adorno atribuye esa misma aspiración al arte, el cual aprecia como un modelo de producción estética característico de la modernidad, en el cual por un momento se realiza esa pretensión. Si no heredero de esa modernidad estética, el ensayo audiovisual podría ser considerado su manifestación tardía en el campo cinematográfico.

En la relación del pensamiento estético de Adorno con el ensayo se puede contar otro argumento, si se quiere más pragmático, correspondiente al modo como, replicando una idea de Arthur Rimbaud, caracteriza la modernidad artística. En criterio de Adorno, es moderno “un arte de la conciencia más avanzada en el que los procedimientos más avanzados y diferenciados se impregnan de las experiencias más avanzadas y diferenciadas” (2004 52). Estas palabras hacen referencia a técnicas y procedimientos de la producción industrial apropiadas por la producción artística. Su ejemplo en la época en que escribía era el desarrollo de la electrónica. Hoy los procedimientos más avanzados se encuentran en los desarrollos informáticos, de los cuales la apropiación se da de muy diversas maneras: desde el uso de *software* como una paleta de colores, pasando por la alteración y el hackeo de máquinas para producir y procesar imágenes y sonidos —incluidas las imágenes y los sonidos preexistentes o *dados* para usar la expresión con la que Lukács caracteriza el objeto del ensayo—, hasta los juegos de programación y las preguntas que suscita la producción de imágenes con la explosión

de la llamada inteligencia artificial (IA). En lo que el pensamiento de Adorno dibuja como núcleo de un quiebre en la modernidad se encuentra una clave de su vigencia.

Conclusiones

Con algunas ideas expuestas en este texto no se pretende dar más actualidad a los planteamientos de Adorno de los que resiste su propia teoría del arte —en algunos momentos tan anclada al hermetismo y al cuestionamiento del sentido—, sino resaltar algunos aspectos suyos que constituyen aportes a la comprensión de uno de los fenómenos estéticos más relevantes del campo cinematográfico contemporáneo y que, como se ha procurado mostrar, no han sido tenidos en cuenta para pensar la modalidad audiovisual del ensayo. Como lo afirman dos autores inscritos en tradiciones tan diversas como Peter Bürger (2009 135) y Arthur Danto (2005 55), algunas de las reflexiones de Adorno contribuyen a entender los caminos que siguió la producción estética posterior a su teoría sobre el arte.

En “El arte y las artes”, que vio la luz en 1967, Adorno recordaba el carácter cambiante, es decir histórico, del concepto de arte. Como evidencia afirmaba que esto “lo deja claro su último género, el cine” (Adorno 2008b 395). A diferencia de la descalificación del cine presente en el ensayo sobre la industria cultural, el cine tiene otro lugar en este texto dedicado al examen del concepto de arte en relación con sus formas históricas concretas. Adorno discute con Siegfried Kracauer la atribución de un principio realista al cine y destaca que el conjunto de sus procedimientos confiere el sentido a los filmes. En esta postura se reconoce una distancia con respecto al tipo de realismo aprovechado por la industria audiovisual, y quizá, si tenemos en cuenta lo dicho en “Carteles de cine”, también vislumbramos la posibilidad de un cine desmarcado del realismo y anclado a experiencias subjetivas. Sin embargo, al mismo tiempo identificamos el punto de tensión que habría en su obra sobre el cine en cuanto arte y el cine como mero producto de la industria cultural; es decir, un aspecto que revelaría la modernidad estética del cine por su contradicción con un estatus quo social y estético.

Cuando las conceptualizaciones más reconocidas sobre el cine ensayo han adoptado como punto de anclaje la reflexión directa de Adorno acerca del ensayo, han perdido de vista los puntos que se anudan, entre estética y epistemología, en el horizonte más amplio de su filosofía. La apropiación y, por lo tanto, el rendimiento de su pensamiento para comprender un fenómeno cultural complejo, en el cual convergen estética y epistemología, han quedado restringidos a una suerte de aislamiento de un momento de su vasta e intrincada producción. Simultáneamente, en esa ramificación de la estética contemporánea ha

predominado una recepción de Adorno que poco ha problematizado la exclusión del ensayo del ámbito del arte por parte del pensador alemán. Sin embargo, situar “El ensayo como forma” en el contexto de otras obras de Adorno permite tanto reconsiderar su postura en relación con el ensayo y el arte, como ampliar sus aportes para hacer inteligible el ensayo audiovisual y mostrar una faceta poco explorada y reconocida de su pensamiento sobre el cine.

La propuesta que aquí se ha querido mostrar es que en la filosofía de Adorno hay argumentos para reconocer cómo, más allá de algunos rasgos atribuidos por el filósofo al ensayo y repetidos en una recepción reciente de sus ideas en el campo de los estudios cinematográficos, la dimensión estética y el ensayo audiovisual se encuentran en la relación que en ambos se establece entre razón y estética o en el tipo de racionalidad que se expresa en ambas esferas. La consideración en este terreno de algunas ideas de Adorno menos difundidas permite afirmar que poner en contacto sus categorías estéticas con cierto tipo de audiovisuales no configura una incompatibilidad. Por el contrario, hace posible destacar los aspectos en los que el filósofo apreció un potencial estético en el cine y configura un escenario para explorar, más allá de su texto sobre el ensayo, otras opciones en la relación entre su pensamiento relacionado con el arte y el ensayo audiovisual, uno de los fenómenos estéticos más estimulantes del panorama estético contemporáneo.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Actualidad de la filosofía*. Trad. José Luis Arantegui. Altaya, 1994.
- Adorno, Theodor. “Carteles de cine”. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Akal, 2008a: 309-316.
- Adorno, Theodor. *Dialéctica negativa*. Trad. José María Ripalda. Taurus, 1975.
- Adorno, Theodor. “El arte y las artes”. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Akal, 2008b: 379-396.
- Adorno, Theodor. “El ensayo como forma”. *Notas sobre literatura*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Akal, 2003: 11-34.
- Adorno, Theodor. *Estética (1958/59)*. Trad. Silvia Schwarzböck. Las Cuarenta, 2013.
- Adorno, Theodor. “Observaciones sobre el pensamiento filosófico”. *Crítica de la cultura y sociedad II*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Akal, 2009: 529-537.
- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Akal, 2004.
- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. “Concepto de Ilustración”. *Dialéctica de la Ilustración*. Trad. Juan José Sánchez. Trotta, 1998a: 59-95.
- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”. *Dialéctica de la Ilustración*. Trad. Juan José Sánchez. Trotta, 1998b: 165-212.

- Alter, Nora. *The Essay Film after Fact and Fiction*. Columbia University Press, 2018.
- Bellour, Raymond. "The Cinema and the Essay as a Way of Thinking". *Essays on the Essay Film*, editado por Nora Alter y Timothy Corrigan. Columbia University Press, 2017: 227-239.
- Bense, Max. "Sobre el ensayo y su prosa". *Cuadernos de los Seminarios Permanentes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004: 21-31.
- Blümlinger, Christa. "Leer entre las imágenes". *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, editado por Antonio Weinrichter. Festival Internacional de Cine Documental Navarra, 2007: 50-63.
- Bratu, Miriam. "La cuestión de la estética del cine". *Cine y experiencia. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor Adorno*. Trad. Hugo Salas. El Cuenco de Plata, 2019: 337-398.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Tomás Bartoletti. Las Cuarenta, 2009.
- Carrol, Noël. *Una filosofía del arte de masas*. Trad. Javier Alcoriza Vento. A. Machado Libros, 2002.
- Catalá, Josep. *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2014.
- Catalá, Josep. "Pensar el cine de pensamiento. Ensayos audiovisuales, formas de una razón compleja". *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*, editado por Norberto Mínguez. Editorial Gedisa, 2019: 13-59.
- Catalá, Josep. *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. Shangrila, 2021.
- Corrigan, Timothy. *The Essay Film. From Montaigne, after Marker*. Oxford University Press, 2011.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman. Paidós, 1999.
- Danto, Arthur. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Trad. Carles Roche. Paidós, 2005.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Paidós, 1987.
- Farocki, Harun. *Las imágenes del mundo y la inscripción de guerra*. Harun Farocki Filmproduktion, 1989.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Akal, 2001.
- Godard, Jean-Luc. *Escenario del film pasión*. JLG Films - Télévision Suisse-Romande, 1982.
- Jameson, Fredric. *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*. Trad. María Julia de Ruschi. Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. 3.ª ed. Trad. Héctor Rovira Armengol. Editorial Losada, 1993.
- Lukács, Georg. "Sobre la esencia y forma del ensayo (carta a Leo Popper)". *Obras completas 1*. Trad. Manuel Sacristán. Ediciones Grijalbo, 1975: 13-39.

- Marker, Chris. *Sans soleil*. Chris Marker, 1983.
- Monterrubio, Lourdes. "The audiovisual thinking process in contemporary essay films". *Comparative Cinema* 10.18 (2022): 6-10. [<https://doi.org/ns4m>]
- Niney, François. *El documental y sus falsas apariencias*. Trad. Migual Bustos García. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Papazian, Elizabeth y Caroline Eades. "Introduction. Dialogue, Politics, Utopia". *The Essay Film. Dialogue, Politics, Utopia*, editado por Elizabeth Papazian y Caroline Eades. Columbia University Press, 2016: 1-11.
- Pearlman, Karen. "Documentary Editing and Distributed Cognition". *Cognitive Theory and Documentary Film*, editado por Catalin Brylla y Mette Kramer. Palgrave Macmillan, 2018: 303-319.
- Rascaroli, Laura. *How the Essay Films Thinks*. Oxford University Press, 2017.
- Rascaroli, Laura. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Wallflower Press, 2009.
- Renov, Michael. "The Electronic Essay". *The Subject of Documentary*. University of Minnesota, 2004: 182-190.
- Stam, Robert. "La escuela de Francfort". *Teorías del cine*. Trad. Carles Roche Suárez. Paidós, 2001.
- Weinrichter, Antonio. "Subjetividad, impostura, apropiación. En la zona donde el documental pierde su honesto nombre". *Archivos de la Filmoteca* 20 (1998): 108-123.
- Weinrichter, Antonio. "Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo". *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, editado por Antonio Weinrichter. Festival Internacional de Cine Documental Navarra, 2007: 18-48.
- Wellmer, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Trad. José Luis Arántegui. A. Machado Libros, 2004.