

Módulo 1

AGAMBEN_QUE ES UN DISPOSITIVO

1) Es un conjunto heterogéneo, que incluye virtualmente cualquier cosa, lo lingüístico y lo no-lingüístico, al mismo título: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc. El dispositivo en sí mismo es la red que se establece entre estos elementos.

2) El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder.

3) Es algo general, un reseau, una "red", porque incluye en sí la episteme, que es, para Foucault, aquello que en determinada sociedad permite distinguir lo que es aceptado como un enunciado científico de lo que no es científico.

Los dispositivos son, precisamente, lo que en la estrategia foucaultiana ocupa el lugar de los Universales: no simplemente tal o cual medida de policía, tal o cual tecnología de poder y tampoco una mayoría conseguida por abstracción; sino, más bien, como dijo en la entrevista del 1977, "la red, el reseau, que se establece entre estos elementos." Generalizándola ulteriormente la ya amplísima clase de los dispositivos foucaultianos, llamaré literalmente dispositivo cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y – por qué no - el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que millares y millares de años un primate – probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían – tuvo la inconciencia de dejarse capturar.

Resumiendo, tenemos así dos grandes clases, los seres vivientes o las sustancias y los dispositivos. Y, entre los dos, como un tercero, los sujetos. Llamo sujeto a lo que resulta de la relación o, por así decir, del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los aparatos. Naturalmente las sustancias y los sujetos, como en la vieja metafísica, parecen superponerse, pero no completamente. En este sentido, por ejemplo, un mismo individuo, una misma sustancia, puede ser el lugar de múltiples procesos de subjetivación: el usuario de celulares, el navegador en Internet, el escritor de cuentos, el apasionado del tango, el no-global, etc., etc. A la inmensa proliferación de dispositivos que define la fase presente del capitalismo, hace frente una igualmente inmensa proliferación de procesos de subjetivación. Ello puede dar la impresión de que la categoría de subjetividad, en nuestro tiempo, vacila y pierde consistencia, pero se trata, para ser precisos, no de una cancelación o de una

superación, sino de una diseminación que acrecienta el aspecto de mascarada que siempre acompañó a toda identidad personal.

No sería probablemente errado definir la fase extrema del desarrollo capitalista que estamos viviendo como una gigantesca acumulación y proliferación de dispositivos. Ciertamente, desde que apareció el homo sapiens hubo dispositivos, pero se diría que hoy no hay un solo instante en la vida de los individuos que no esté modelado, contaminado o controlado por algún dispositivo.

Mediante los dispositivos, el hombre trata de hacer girar en el vacío los comportamientos animales que se han separado de él y de gozar así de lo Abierto como tal, del ente en cuanto ente. A la raíz de cada dispositivo está, entonces, un deseo de felicidad. Y la captura y la subjetivación de este deseo en una esfera separada constituye la potencia específica del dispositivo.

WEIBEL_ LA ERA DE LA AUSENCIA

La aceleración maquinizada de la producción material durante la revolución industrial también incorporó a la industria cultural. El culto a la velocidad también se incorporó al arte. Con el aceleramiento de la producción cultural comienza el modernismo. La estética de las máquinas y la era de los estudios del movimiento dieron lugar a una era de la ausencia. La intensificación del movimiento puede provocar la deformación o desaparición del mundo visible (cosas vistas desde un tren en movimiento cambian). El cine es la primera estética de desaparición, cada segundo 24 imágenes desaparecen para dar paso a otras y crear la ilusión de movimiento. Había fascinación por el vacío incluso en la pintura a finales del siglo XIX y principios de XX, comenzaban a aparecer partes del cuadro en blanco.

COMOLLI_ TECNICA E IDEOLOGIA

- 2 síntomas derivados del reconocimiento del cine como producto ideológico: multiplicación del número de revistas cinéfilas dedicadas al cine político e inflación en el mercado cinematográfico de película de tema político. Sin embargo, no se acepta que los dispositivos usados para crearlo carguen ideología, se los considera neutros, herederos de la ciencia.
- La cámara es un “aparato de base” que fabrica lo visible de acuerdo con el sistema de perspectiva monocular que rige la representación del espacio. La cámara tiene una herencia ideológica proveniente del renacimiento.
- El cine realiza un viejo sueño de la humanidad. Pero al mismo tiempo prolonga una serie de viejas realidades empíricas y técnicas de representación.

- Los principales temas de la invención del cine (producción de una imagen del mundo e ilusión de continuidad producida por el desplazamiento de los objetos) estaban establecidos varios siglos antes del perfeccionamiento de la placa sensible, la foto. El cine pudo haberse inventado incluso siglos antes de lo que se hizo realmente.
- Los esfuerzos por desarrollar y patentar la invención del cine tuvieron un origen económico. Al volverse rentable, surgieron varios intentos de patentar aparatos casi iguales para sacarles beneficio. Al tener la motivación económica, se vuelve un producto de la ideología.

BORDWELL_LA NARRACIÓN EN EL CINE DE FICCIÓN (FRAGMENTO)

El cine clásico es el cine de Hollywood entre 1917 y 1960. Es una configuración específica de opciones normalizadas para representar la historia y para manipular las posibilidades del argumento y del estilo.

Presenta individuos psicológicamente definidos que luchan para resolver un problema claramente indicado o conseguir unos objetivos específicos. En el transcurso de ésta lucha, el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas. La historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución del problema o la consecución o no consecución clara de los objetivos.

El medio causal principal es, en consecuencia, el personaje, un individuo diferenciado, dotado con una serie coherente de rasgos, cualidades y conductas evidentes.

El star system tiene como una de sus funciones la creación de un prototipo de personaje general para cada estrella, que luego a su vez se ajusta a las necesidades específicas de un papel.

El personaje más «especificado» es generalmente el protagonista, que se convierte en el agente principal causal, el objetivo de cualquier restricción narrativa, y el objetivo principal de identificación del público.

Las configuraciones espaciales se motivan por el realismo y, principalmente, por necesidades compositivas.

Habitualmente, el argumento clásico presenta una estructura causal doble, dos líneas argumentales: una que implica un romance heterosexual, y otra que implica otra esfera (trabajo, guerra, una misión o búsqueda, otras relaciones personales). En la mayoría de los casos, la esfera del romance y la otra esfera de acción son distintas pero interdependientes. El argumento puede terminar una línea antes que

la otra, pero frecuentemente las dos líneas coinciden en el clímax: resolver una provoca la resolución de la otra.

La narración de Hollywood demarca claramente sus escenas según el criterio neoclásico: unidad de tiempo (duración continua o coherentemente intermitente), de espacio (una localización definible) y de acción (una fase distintiva causa-efecto). Los límites de la secuencia estarán señalados por alguna división estandarizada (encadenado, fundido, cortinillas, puente sonoro).

Cada escena despliega distintas fases. Primero viene la exposición, que especifica el tiempo, lugar y personajes relevantes, sus posiciones espaciales y sus correspondientes estados mentales (usualmente como resultado de escenas previas). En medio de la escena, los personajes tienden hacia sus objetivos: luchan, eligen, tienen citas, se dan plazos y planean acontecimientos futuros. En el transcurso de todo esto, la escena clásica continúa o clausura los desarrollos causa-efecto que han quedado pendientes en escenas anteriores, a la vez que abre también nuevas líneas causales para futuros desarrollos. Al menos una línea de acción debe quedar en suspenso, para motivar los cambios de la próxima escena, que la retomará, con frecuencia mediante un «gancho de diálogo». De ahí la famosa «linealidad» de la construcción clásica.

Hay una tendencia del argumento clásico a desarrollarse hacia un conocimiento completo y adecuado. Tanto si el protagonista aprende una lección moral como si tan sólo el espectador conoce la historia completa, el filme clásico se mueve rígidamente hacia una creciente conciencia de la verdad absoluta.

Hay dos formas de contemplar el final clásico. Podemos verlo como la coronación de la estructura, una conclusión lógica de una serie de acontecimientos, efecto final de la causa inicial, o la revelación de la verdad.

La necesidad de resolver el argumento de forma que se produzca una «justicia poética», proporciona una constante estructural, insertada, con mayor o menor motivación, dentro de su propio encaje, el epílogo, una breve celebración de la estabilidad conseguida por los personajes principales. El epílogo no sólo refuerza la tendencia hacia un final feliz, sino que repite los temas connotativos que han aparecido a lo largo del filme.

Podemos decir que la narración clásica tiende a ser omnisciente, altamente comunicativa, y sólo moderadamente autoconsciente. Esto es, la narración sabe más que todos los personajes, oculta relativamente poco (principalmente «lo que sucederá a continuación»), y raramente reconoce que se dirige al público. Aunque ésto varía dependiendo del género y del momento de la película que se analice.

Si se ha realizado un salto en el tiempo, una secuencia de montaje o un fragmento de diálogo entre personajes nos informa de ello; si falta una causa, habitualmente se nos informará de que falta algo. Y las lagunas raramente son permanentes.

La narración clásica revela su discreción haciéndose pasar por una inteligencia montadora que selecciona ciertos espacios de tiempo para un tratamiento total (las escenas), reduce otros un poco, presenta otros de una forma muy comprimida (las secuencias de montaje) y simplemente corta acontecimientos que son inconsecuentes. Cuando la dirección de la historia se expande, lo hace por medio de montajes paralelos.

La omnipresencia clásica convierte el esquema cognitivo al que llamamos «la cámara» en un observador invisible ideal, liberado de las contingencias de espacio y tiempo, pero discretamente confinado a modelos codificados en bien de la inteligibilidad de la historia. La historia parece que no se ha construido; parece haber preexistido a su representación narrativa.

En general la narración está construida de manera tal que los personajes y sus conductas producen y reiteran los datos necesarios de la historia. El observador se concentra en construir la historia.

Los flashbacks clásicos son habitualmente «objetivos»: la memoria del personaje es un pretexto para un arreglo no cronológico del argumento. De forma similar, los planos ópticamente subjetivos se anclan en un contexto objetivo. La cámara parece siempre contener la subjetividad de un personaje dentro de una objetividad más amplia y definida.

En su totalidad, la narrativa clásica trata de la técnica fílmica como un vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento.

El estilo habitualmente alienta al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia.

Hollywood utiliza mucho la composición anticipatoria, el movimiento de cámara que deja espacio en el encuadre para la acción o movimiento, de tal manera que se prepara la entrada de otro personaje.

El montaje clásico intenta hacer de cada plano el resultado lógico de sus predecesores y reorientar al espectador por medio de entornos repetidos. La desorientación momentánea es permisible sólo si está motivada de forma realista.

El estilo clásico consiste en un número estrictamente limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado probabilísticamente según las demandas del argumento.

Estos tres factores explican, de alguna forma, por qué el estilo clásico hollywoodiense pasa relativamente desapercibido. Cada película recombinará recursos familiares con pautas bastante previsibles, y de acuerdo con las demandas del argumento. El espectador casi nunca tendrá dificultades para comprender una característica estilística porque está orientado en el tiempo y el espacio, y porque las figuras estilísticas serán interpretables a la luz de un paradigma.

Podemos decir que el cine clásico se caracteriza por su obediencia a un conjunto de normas extrínsecas que gobiernan la construcción del argumento y las pautas estilísticas. Las principales innovaciones de una película se dan en el nivel de la historia.

El espectador del cine clásico realiza operaciones cognitivas específicas que no son menos activas por ser habituales y familiares. Proyecta hipótesis. Suelen ser probables (validadas en diversos puntos), exclusivas (presentadas como una u otra alternativa) o dirigidas al suspense (proponiendo un desenlace futuro). Esto le hace tener interés por la secuencia siguiente.

Al captar un espacio escénico, el espectador no necesita reproducir mentalmente cada detalle del espacio, sino sólo construir un mapa general de relaciones de los principales factores dramáticos.

El cine de Hollywood ha influido de forma importante en la mayoría de las otras cinematografías nacionales.

DARLEY_CULTURA VISUAL DIGITAL - CAP3

- Lo relevante para comprender correctamente el actual estado de las cosas es la naturaleza o la forma del propio medio (cómo comunica) más que sus contenidos (lo que comunica). El medio es el mensaje.
- La técnica es importante no solo por su potencial productivo sino por su capacidad de mediación.
- El aumento de la distribución de productos provoca que éstos se conciban directamente por su función de reproductibilidad ilimitada. Con la reproducción estando por encima de la propia producción.

- El reciclaje es una de las principales maneras en las que los sistemas de significación de la sociedad de consumo logran conseguir la satisfacción y el control. Se aprovechan ingredientes culturales obsoletos poniéndolos al día.
- La digitalidad o sistema binario constituye la característica distintiva del nuevo código de la tercera (la actual) era de la simulación.
- Dos aspectos cruciales de la propuesta de Baudrillard son sus preocupaciones sobre la formalización (Las piezas dejan de verse cómo algo aislado y se las comprende cómo parte de una serie) y la analogía (aumento de verosimilitud, fotorrealismo en las imágenes contemporáneas).
- Las propias imágenes de los medios audiovisuales modernos llevan a término la desaparición del significado y de la representación. Lo real resulta negado en la actualidad o confundidos por las imágenes del propio sistema.
- Según Baudrillard, la televisión marca el comienzo de una era de obscenidad en la que nada se deja a la imaginación. Como consecuencia, la propia imaginación desaparece.
- Para Umberto Eco la redundancia constituye la antítesis de la información.
- Según Baudrillard el crecimiento de los medios audiovisuales provocó una saturación de información, fenómeno que causó el alejamiento de las masas del significado. La atención se trasladó a la fascinación.
- Según Jameson, el pastiche es una imitación de una máscara determinada, al igual que la parodia, pero sin intención de sátira. Tras la muerte de la innovación estilística, solo se puede recurrir a la imitación de los estilos muertos, al pasado. Nos encontramos en la era de la **intertextualidad** donde un texto repite otros.

LASH_CINE DE LA REPRESENTACIÓN A LA REALIDAD

- La experiencia de la escena cinematográfica tiene mucho en común con la experiencia del sueño y los procesos inconscientes.
- La recepción del cine se produce en un estado de distracción en lugar de contemplación.
- El filme mismo es un discurso de la sexualidad. Nació al mismo tiempo que el psicoanálisis. Se estructuró a través de la objetivación del deseo masculino en la imagen de las mujeres en pantalla.

- El cine siempre dió primacía a las imágenes. A diferencia del lenguaje que usa signos arbitrarios, las imágenes significan a través de su carácter icónico.
- El cine comercial y masivo se estructuró a través del espectáculo de las imágenes de mujeres. El espectáculo predomina sobre el relato.
- Cuatro tipos de ideales de significación cinematográfica: cine realista o narrativo (perspectiva quattrocento, temporalidad causal no tecnológica de la novela del siglo XIX con principio, medio y fin), corriente principal del cine posmoderno (prioridad al espectáculo y no al relato, el espectador está en una posición fija), cine modernista o discursivo (problematización de la representación cinematográfica, llama la atención sobre las reglas y convenciones del cine) y cine posmodernista trasgresivo (también prioriza el espectáculo, pero coloca al espectador en una posición nómada problematizando lo real).

FOUCAULT_QUE ES UN AUTOR

- La escritura de hoy se ha liberado del tema de la expresión: no se refiere a más que sí misma, pero no está atrapada en la forma de la interioridad, se identifica con su propia exterioridad desplegada. Es un juego de signos ordenados en base a la naturaleza misma del significante en lugar del contenido del significado.
- Existe un parentesco entre la escritura y la muerte. La escritura está ligada al sacrificio de la vida. Desaparecen los caracteres individuales del sujeto que escribe.
- La palabra “obra” y la unidad que designa son probablemente tan problemáticas cómo la individualidad del autor.
- El nombre de un autor es un nombre propio y plantea sus mismos problemas. No solo tiene funciones indicadoras, es equivalente a una descripción. Asegura una función clasificatoria que permite agrupar un número de textos y los relaciona entre ellos.
- El nombre del autor está situado en el límite de los textos, los recorta, sigue a sus artistas, manifiesta su modo de ser. Está situado en la ruptura que instaura cierto tipo de discursos. La función del autor es una característica del modo de existencia, circulación y funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una comunidad.

- En nuestra cultura un discurso portador de la función de autor se caracteriza por: son objetos de apropiación. Ésta función no se ejerce de una manera universal y constante sobre todos los discursos. No se forma espontáneamente cómo la atribución de un discurso a un individuo, es el resultado de una operación compleja que construye cierto ser de razón que se llama autor. No se remite pura y exclusivamente a un individuo real, puede dar lugar a varios egos.
- Según San Jerónimo: el autor es lo que permite explicar tanto la presencia de algunos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus modificaciones diversas. También es un principio de unidad de escritura. Es un hogar de expresión que bajo ciertas formas se manifiesta tanto y con el mismo valor en obras como en borradores, cartas, fragmentos, etc.
- Hay algunos autores que son **fundadores de discursividad**. Producen la posibilidad y la regla de formación de otros textos, establecen una posibilidad indefinida de discurso.
- El autor es una de las especificaciones posibles de la función-sujeto.

AMADO_VELOCIDADES, GENERACIONES Y UTOPIÁS -A PROPÓSITO DE LA CIÉNAGA, DE LUCRECIA MARTEL

- El movimiento “aberrante”, traducido por distintos rangos de alteración, ya sea en las disposiciones espaciales, en la disipación de centros narrativos, por conexiones insospechadas o direcciones imprevisibles, promueve que la noción de tiempo emerja directamente, desprendida de toda dependencia sintáctica, independencia que lo constituye en un problema no sólo cinematográfico sino filosófico.
- El “síntoma” sería aquello que se pone en evidencia cuando el curso normal de la representación es asaltado por “contratiempos” capaces de alterar la historia cronológica. Los “contratiempos” señalados incumben, en cambio, a un régimen temporal de las imágenes más complejo y más impuro que su obtención por un simple artificio de procedimientos de montaje.
- La detención, la inercia, la aguda percepción de anulación del tiempo que transmiten elementos reunidos no tienen otra salida que derivar en los efectos de la atracción de la física y confluir en la figura de la **precipitación**: hay algo que parece arrastrar a todo y a todos hacia abajo (aunque sea de forma ficcional)

- El pesimismo y la cancelación de la idea de futuro es un tópico recurrente en el cine argentino actual, podría decirse que en el cine global.
- En *La ciénaga* (2001) Lucrecia Martel establece una marcada relación entre cuerpos y temporalidad para referir un mundo detenido o en vías de extinción. Los cuerpos y los gestos no cuentan en su despliegue físico (visión icónica y correa anecdótica características del realismo), sino que llevan la lógica misma de la representación, imponen a la fábula su lado enigmático, desviante en su capacidad para modelar el plano o incluso para atravesar el plano y exponerlo como “síntoma”.

OUBIÑA_ESTUDIOS CRITICOS SOBRE LA CIÉNAGA. CAPÍTULOS II, III Y V.

- Barthes distingue entre el **studium** (interés cultural que se deposita en la imagen) y el **punctum** (captura la atención de manera arbitraria y absorbente).
- En “*La Ciénaga*”, no hay planos que establezcan el espacio dónde se realiza la acción. La sucesión de planos anticipa algo inminente, no es descriptiva ni analítica sino que insinúa.
- El **cronotopo** es la forma en que una obra asimila la percepción del espacio y el tiempo en categorías ideológicas. El tiempo en la película es espeso y arrastra a los personajes hacia un fondo inmóvil y les impide actuar. Los personajes no evolucionan.
- El tiempo y el espacio no definen un momento y lugar para la acción, sino que se usan de forma discursiva. Los personajes están encerrados en un bucle, repiten lo mismo que heredan de su familia. Ésta repetición cíclica no deja posibilidades de cambio.
- Kristin Thompson define un “**exceso**” cómo una textura visual que se inclina hacia lo discontinuo y que se resiste a comparecer hacia el sistema ordenado de la representación canónica. En la película se incrementa la tensión dramática sin acelerar el pulso narrativo.
- Hay una serie de situaciones que anuncia un peligro inminente pero la tragedia jamás sucede, hasta el final cuando muere Luciano. Se trabaja sobre una quietud que genera tensión, aunque el filme luego no se hace cargo de esa tensión porque nunca ocurre nada hasta el final.
- Tiene una perspectiva horizontal e inclinada de la cámara que muestra un mundo derrumbado. Aparece mucho el elemento de las camas en toda la

película, con personajes aletargados que se quedan sin hacer nada, incluso sin poder salir. Los personajes se hunden, pero ninguno parece percatarse o hacer nada para evitarlo.

Módulo 2

BARTHES_LA CAMARA LUCIDA_CAPS-9-10-11-Y-39

- Studium: aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una dedicación general, afanosa pero sin agudeza especial. Relacionado con la cultura. Campo del deseo indolente, interés diverso, gusto inconsecuente.
- Reconocer el studium supone dar con las intenciones del fotógrafo. La cultura de la que depende es cómo un contrato firmado entre creadores y consumidores. Es una especie de educación (saber y cortesía).
- Punctum: perturba el studium, pincha, lastima, punza. Es un detalle en la fotografía. Relacionado con el azar.
- Hay otro punctum, distinto del detalle. No está en la forma sino en la intensidad, es el tiempo. Se observa al mismo tiempo lo que va a ser y lo que fue. Dando el pasado absoluto de una pose, la fotografía expresa la muerte en el futuro. Toda fotografía es siempre una catástrofe, incluso si el fotografiado no ha muerto todavía.

FALCO_POESIA Y CINE EXPERIMENTAL, TENSIONES Y RELACIONES EN LA CONFORMACION DE UN LENGUAJE

- Desde el nacimiento de la tecnología cinematográfica, las vanguardias, sobre todo las literarias, vieron en el cine la posibilidad de ampliar su campo de acción y comenzaron a experimentar en un nuevo género, el "cine-poema".
- Se puede dar cuenta de una línea de experimentación con lo cinematográfico-poético, generalmente cercana a los principales movimientos artísticos del siglo XX.
- Se hace evidente una relación en paralelo, pero de vasos comunicantes también, entre poesía y cine experimental (y su sucedáneo, el video arte).
- Tanto la poesía respecto del lenguaje literario, como el videoarte respecto del lenguaje audiovisual, son las áreas de mayor experimentación dentro de cada una de esas masas de lenguaje.

- Con matices, las diferentes vanguardias van a ver al cine como una tecnología nueva, un nuevo material, en su sentido de materia prima, que también es posible sumar a la obra en pos de romper el corsé de la obligatoria representación, y con el cual se van a relacionar de manera eminentemente matérica, es decir lúdica, desprejuiciada, experimental.
- Las vanguardias van a ver en la tecnología cinematográfica un posible modo de cumplir con uno de sus objetivos más extendidos: unificar el arte con la praxis vital.
- Con bases en la representación fragmentada y múltiple de lo real que había propuesto el cubismo, entre 1909 y 1920, futuristas, constructivistas y dadaístas experimentarán con la nueva tecnología cinematográfica e intentarán modelar formas de significación audiovisual propias, alejadas de lo narrativo, pero que, de alguna manera, puedan ser consideradas código, es decir, fuente de comunicación con el espectador.
- De este entrecruzamiento de influencias pictóricas, literarias y esculturales, en el seno de la vanguardia, va a nacer un género cinematográfico de difícil rastreo y definiciones contradictorias, el cine-poema.
- La mayoría de los cortos cinematográficos que se enuncian a sí mismos como “cine poema” exploran, mediante el ritmo de montaje, la superposición o contraste de imágenes y el “golpe bajo visual”; la enunciación de un estado de ánimo, de una sensibilidad que no se intenta comunicar sino producir en el lector/espectador.
- El intento de traslación de las experimentaciones propias del lenguaje poético de la época al lenguaje cinematográfico (mediante la ruptura de los pocos habitus de lectura consensuados hasta el momento, o el intento de crear nuevos), son las principales características del cine poema como género.
- El sentido surge de la existencia conjunta, de un inicio y un fin que delimitan una intencionalidad (poética) o una visión (de nuevo poética) que une todas estas tomas en un continuum.
- En tanto el espectador intuye tras las imágenes la acción de un “alguien autor” (montajista o director) que creó, seleccionó y puso en diacronismo esas imágenes, intuye también un sentido que se le escapa y que sólo puede definirse como un sentido no-codificado. Un sentido que surge de la experiencia de visionado y que, fundamentalmente, será único y diferente en cada espectador.

- En el cine poema la pantalla aparece, tal vez por primera vez, como un objeto de culto a contemplar que no cuenta (no comunica), sino que acontece y genera efectos — impredecibles— en sus espectadores.
- Esta forma de entender las posibilidades del cine como tecnología susceptible de convertirse en texto poético va a ser la que prevalecerá en los principales autores de los movimientos de cine experimental post vanguardias.
- Dentro del discurso audiovisual, podría comenzar a pensarse/definirse como poema aquello que existe como montaje pero que carece de intención comunicativa. Una anarquía, un vacío de sentido —o una paradoja de sentido— que sólo existe para que el espectador se enfrente a ella, aceptándola de manera mística como signo de algo que no tiene signo, o reconociéndolo como solo ruido, algo que está, transcurre y se eclipsa sobre sí mismo.

STRAND_FANTASÍA SOBRE LAS RELACIONES ENTRE POESÍA Y FOTOGRAFÍA

- Las instantáneas familiares nos ofrecen algo como lo que el crítico francés Roland Barthes llamó punctum. Un punctum es algo en la fotografía, un detalle, que incita o engancha al espectador hacia una revaloración emocional de lo que ha visto. No es algo que pueda ser controlado o anticipado por el fotógrafo, puesto que es un detalle que sitúa a la fotografía en un contexto diferente a aquel de su concepción.
- Cuando nos confrontamos con imágenes del mundo, raramente nos incita a revisiones y revaloraciones de nosotros mismos en relación a ello. Sentimos raramente la necesidad de llegar a acuerdos con lo que ya parece solucionado o comprendido, por exótico que esto sea. Es probable que nuestra respuesta sea una de aceptación pasiva. Y el clima visual o el carácter de la fotografía se probará como subordinado a una codificación cultural o históricamente determinada. Aun si la fotografía revela terribles males sociales, no aparecerá inexplicablemente problemática; en cambio, para explicarse a sí misma, proporcionará inevitablemente una lectura alegórica. El bien y el mal quedarán justamente “expuestos”, y la fotografía, finalmente, apelará a nuestro entendimiento. Tales fotografías proveen un contexto familiar mediante el cual pueden ser leídas. “Los que no aparecen”, que en las instantáneas familiares equivalen a la revelación, quedan propiamente fuera de lugar en las fotografías del mundo.

- La fotografía formal, o aquellas en las que la gente posa, se resisten al tipo de revelación personal que las instantáneas familiares ofrecen. De hecho, podría decirse que es precisamente contra la revelación personal que la pose es una defensa. El que posa quiere trascender el clima y el contexto interpersonal de la instantánea familiar. No quiere ser descubierto como ninguna otra cosa que la que él determina. No desea ser él mismo tanto como desea ser un objeto, es decir, él prefiere ser juzgado más estéticamente que personalmente, y el mundo al que se une es el de aquella permanencia del arte. Verse vivo, para él, es verse afectado. Tiene una idea sobre la forma en que luce, y la quiere ver confirmada. Pero su extremada autoconciencia siempre da por resultado una imagen de extrañamiento. Él quiere que la cámara sea sensible a una imagen, no a un ser. Su idealización quiere decir que él no se ubicará en el tiempo.
- La fotografía se desvanece: todo lo que tomó está tan cubierto de sí mismo, tan removido, que llega a ser no un momento que ha sido rescatado sino un emblema de muerte.

TASSARA_FIGURAS FIGURACIONES

- En el cine poema se buscan poner en evidencia los recursos cinematográficos.
- El cine de los años 20 prefiere jerarquizar la imagen en movimiento y acercarse a la música.
- Se ubica siempre en un lugar polémico en relación con una supuesta esencialidad del cine. Para algunos lo representa cómo que realmente es, para otros es lo contrario.
- Cuando se aparta de las formas abstractas y aparecen los objetos del mundo se abre a la polémica sobre el iconismo y sus relaciones con la analogía.
- Jenaro Talens inscribe a “Un Perro Andaluz” dentro de un discurso poético, opuesto al discurso narrativo.
- Distingue 3 niveles de significación: el primero es producido por elementos utilizados cómo material de base para la significación, elementos que se conectan con referentes culturales, iconográficos y literarios. El segundo es producido tanto por la concreta articulación de esos elementos cómo por su inscripción en una determinada tipología discursiva. Éstos primeros 2 niveles se tratan de lugares sujetos a códigos. El tercero corresponde a una significación simbólica no codificada.

- Si se busca verosimilitud en los primeros 2 aspectos se puede encontrar un vacío de sentido en un film. Si se apoya sobre el tercero se vuelve posible la construcción de sentido.
- Tzvetan Todorov deja de lado el verso para analizar la poesía literaria.
- En cuanto al enfoque simbolista, ligado a la teoría romántica, destaca 5 aspectos que harían a la especificidad del texto poético: la fusión entre significante y significado, la inconstancia del sentido de las palabras en los diferentes contextos donde se las emplea, la pluralidad del sentido en el seno de un solo contexto, la expresión de lo inefable, vago y borroso y el rechazo al principio de la no contradicción.
- Las acciones que se presentan de manera directa son mínimas y muy poco significativas. La mayoría de las acciones se encuentran dentro del relato de un personaje, a veces cómo parte de un sueño. Los personajes hablan más de lo que actúan, y al hacerlo aparecen reflexiones o pensamientos. A veces debates de orden filosófico. En la mayor parte del texto no hay causalidad.
- Existe un sistema de encastramientos muy fuerte en donde exposiciones de reflexiones e ideas referencian a otras reflexiones e ideas.
- Hay muchas semejanzas y repeticiones en varios elementos del texto. Cada parte se parece al todo.
- Hay un presencia de la alegoría: aparece un enunciador que no interpreta literalmente las palabras.
- Todorov concluye encontrando 2 líneas estructuradoras de éste conjunto: la abolición del encadenamiento lógico-temporal de los hechos y su sustitución por el orden de las correspondencias, y la tendencia a la destrucción de toda representación.
- Un film puede mostrarse fuertemente narrativo y al mismo tiempo hacer muy manifiesta la función poética. Ésta función no define al cine poesía, pero el trabajo manifiesto sobre ella no puede estar ausente.
- En el film narrativo coexisten 2 tipos de organizaciones: la que estructura los acontecimientos en una serie causal-temporal y la que articula los elementos que dan lugar a la función poética.

- Los significados de connotación son propios del sistema textual del film y la operatoria textual puede subvertir su referencialidad, que es lo que hace el film poema.
- No existen filmes poesía puros, o existen muy pocos.

WEINRICHTER_DESVÍOS DE LO REAL - EL CINE DE NO FICCIÓN

- La no ficción es una categoría más amplia que el documental. Hereda la vocación reflexiva del cine de la modernidad e incorpora algunas de sus estrategias. Ejerce críticas sobre su propia tradición.
- La concepción del cine documental parte de una doble presunción: se define por oposición al cine de ficción y cómo una representación de la realidad. Sin embargo, toda forma de representación incurre en estrategias que acercan a la película a la ficción.
- Luego de que se reveló que la aspiración de objetividad era ilusoria, el documental comenzó a recuperar elementos expresivos, subjetivos y reflexivos.
- Todo documental es ficción.
- El documental se convirtió en una categoría genérica de la televisión internacional. Si bien empezó siendo una forma de ensayo cinematográfico, el documental de televisión se vio dominado por lo periodístico.
- El documental no evoluciona de forma darwiniana de menos a más complejo o desarrollado, no tiene una evolución lineal.
- El modelo expositivo es el característico de la etapa fundacional del documental. Se dirige directamente al espectador (voz de dios, "voice of god"). Poco espacio para ambigüedad, contradicciones y pluralidad de voces. Dos variantes: argumentativa (basada en lo anterior) y poética (más libre y musical).
- El docudrama surge en los años 40. Dramatiza hechos reales, usa personas que actúan de sí mismas.
- El modo observacional es fuente de una innovación tecnológica, los equipos más ligeros de 16mm. Permiten grabar en la calle con mayor facilidad.

- Se basa en la voluntad del documentalista de no intervenir en los eventos que registra. Se desprende de muchas convenciones que tenía el documental hasta el momento, sin música, entrevistas, reconstrucciones ni comentarios.
- Las películas de ficción que quieren aparentar algo de realidad utilizan recursos como la cámara en mano, el desenfoque o la textura con grano. También utilizado en publicidad.
- El modo interactivo o participativo nace al mismo tiempo que el observacional (años 60). Proporciona una historia oral. Basado en testimonios de los entrevistados. El artista es participante directo en la acción.
- El modo reflexivo surge en los 80. Se centra en los procesos entre cineasta y espectador. Defamiliariza el formato mismo del documental. Nos hace conscientes de sus convenciones mediante un proceso de extrañamiento. Tiende a ser muy abstracto y perder de vista la realidad histórica. Discontinuidad entre sonido e imagen, testimonios falsos, uso incongruente del material de archivo. Proveniente del modernismo.
- El modo performativo surge del reflexivo. Subraya los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo. Da un mayor énfasis a las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta. Sus enunciados no son verificables más allá de la función que cumplen de anunciar una acción. Pone en primer término el hecho de la comunicación. Habla de lo que pasa antes de que se haga del documental, de la realización misma.
- El modo poético se caracteriza porque subraya las formas en las que la voz del cineasta dota a los fragmentos del mundo histórico de una integridad formal y estética especificada en cada film determinado. Toma varios elementos de los otros modos y épocas.
- Muchos elementos del cine de no ficción tienen correspondencias con el de ficción.
- La corriente principal de documentales de la industria también se vio influenciada por toda la experimentación.
- Muchos de los formatos del cine de no ficción moderno no encajan en los formatos de cine ni de televisión, por lo que acaban siendo expulsados de la institución.
- En los fakes se recrean las situaciones sucedidas para conseguir un efecto dramático en lugar de algo factual. Como los reality shows, se basan en

performances. Pueden ser usados por estados para controlar a la población (1984).

- Los fakes o mockumentaries presentan relatos inventados que imitan los códigos y convenciones del cine documental. Ponen en cuestionamiento los supuestos formatos que muestran la “realidad”.
- Con el fake, la realidad no imita al arte, sino que el arte imita al género de la realidad. El realismo es un estilo, no es garante de la realidad.
- La esencia del documental es el estar allí, el registro en tiempo presente de una situación de la realidad. Pero en ocasiones también se recurre al archivo, se usa para dar verosimilitud, pero también se mantiene al mínimo porque no fue filmado con el mismo propósito que busca el autor, y es fácilmente manipulable.
- El film de montaje o compilation film usa el archivo para persuadir, limita con el cine de propaganda. Propio de mediados del siglo XX con las guerras mundiales, luego fue reemplazado por la televisión.
- El cine de metraje encontrado o found footage film es propio del cine experimental. Es una práctica subversiva, desvía el sentido de los materiales que utiliza. A veces usa material con una primera intención ideológica opuesta, o usa material amateur, casero y descartado que resignifica.
- Gracias a la experimentación sumada al avance tecnológico de las cámaras portátiles, asequibles y digitales, el cine es capaz de reflexionar sobre sí mismo de forma similar a la literatura, desarrolló su potencial ensayístico.
- El sistema global de géneros es un modelo teórico. Distingue entre géneros científicos (de escasa relevancia lingüística), ensayísticos (ideológico-literarios) y artístico-literarios (puramente estéticos). Y dentro del segmento ensayístico distingue un subsegmento más próximo al modelo científico en donde se alojarían el discurso, artículo, informe, panfleto, etc. Así como un subsegmento más próximo a los textos de mayor aproximación artística que acogería la autobiografía, el libro de viaje, las memorias y el diario, etc.
- Éste modelo describe algunas características del ensayo que sirven para fijar su presunto equivalente cinematográfico. El ensayo se presenta como una expresión de un método de experimentación, similar pero distinto al de la ciencia. Rechaza la totalidad del documental clásico, está libre de prescripciones temáticas o formales, rompe las divisiones de lo documental y

lo imaginario y combina todo tipo de elementos. Es a-genérico. No organiza el mundo, sino que crea el suyo propio.

- Además del discurso ensayístico que produce el ensayo literario, el fílmico tiene discurso en su imagen y en su montaje.
- A diferencia del tradicional, puede tomar fragmentos de cualquier parte siempre y cuando eso lo ayude a explicar su idea.
- La palabra del narrador sobre la imagen le da una capacidad abstracta, que le sirva para evocar conceptos.
- Phillip Lopate dice que un film-ensayo debe tener un texto verbal, que represente una sola voz, debe intentar seguir una línea de discurso razonada, y debe impartir, además de información, un punto de vista sólido y personal.
- Un diferente encadenamiento entre planos y bloques de orden asociativo y metafórico que favorece la dialéctica de materiales. Una jerarquía distinta entre palabra e imagen, un proceso guiado por una estrategia discursiva personal y no por una causalidad narrativa. Éstos serían algunos elementos propios del cine-ensayo que comparte con la literatura.
- El ensayo no sería un género, sino un modo. A diferencia de la ficción clásica, establece un diálogo con el espectador.

FAROCKI_DESCONFÍAR DE LAS IMÁGENES - PÁGS 193 A 220

- La primera cámara de la historia del cine enfocó una fábrica, pero la fábrica como tal ha atraído poco al cine. La mayoría de las películas narran aquella parte de la vida que está después del trabajo.
- La imagen se aproxima mucho al concepto y por eso esta imagen se ha convertido en una figura retórica.
- Sin embargo, la apariencia colectiva no dura mucho. Los obreros se transforman en individuos ni bien cruzan el portón: esa es la parte de sus vidas que recupera la mayoría de las películas de ficción. Si los trabajadores no se reúnen para concurrir a una manifestación después de salir de la fábrica, la imagen de su existencia proletaria se desintegra.
- Cuando el cine norteamericano habla del poder económico o de la dependencia, suele ejemplificar la idea utilizando el ejemplo del pequeño o el gran gángster y no tanto el de los obreros y los patrones.

- Los grandes actos de violencia de este siglo (XX), las guerras civiles y las guerras mundiales, los campos de detención para la reeducación y el exterminio, muchas veces tenían que ver íntimamente con el modo de producción industrial y sus crisis.
- Después de haber aprendido que las imágenes cinematográficas capturan ideas y son capturadas por ellas, vemos que la determinación con la que los obreros y las obreras realizan sus movimientos tiene un carácter simbólico, que el movimiento humano allí visible representa los movimientos ausentes e invisibles de los bienes, el capital y las ideas que circulan en la industria.
- Los guardiacárceles deben tener el menor contacto directo posible con los presos: como en la producción de bienes, donde prácticamente no quedan personas, solo máquinas, la custodia de los prisioneros también deberá realizarse casi sin intervención humana directa.
- Una silla que rodea con sus brazos de acero a un preso enfurecido y lo inmoviliza utilizando fuerza moderada, como en una escena fantástica del cine. También esta máquina expresa el deseo de objetividad, de represión desapasionada.
- La demanda de entretenimiento ha crecido de forma increíble con los años y hasta el cine que realiza una crítica a la cárcel busca entretener. Casi en ninguna película crítica falta la ejecución que satisfaga el deseo de sentir el miedo en carne propia.
- Con la modernidad, la praxis del castigo cambia radicalmente y se elimina el martirio público y la ejecución. Las personas que cometen infracciones a las leyes son encerradas detrás de muros, excluidas de la mirada pública, invisibilizadas. Todas las imágenes de la cárcel evocan el pasado brutal de la justicia penal.
- La cárcel de la modernidad busca rehabilitar al prisionero y ya no lo expone públicamente, pero la mirada vigilante del guardia está siempre puesta sobre él. El guardia es el representante de la sociedad.
- El filósofo del castigo Jeremy Bentham diseñó una torre central de control que permitiera ver el interior de cada una de las celdas. Pero los presos no podían saber si en la torre había efectivamente alguien, solo sentían la potencialidad de la mirada. Bentham se imaginaba que cualquier persona podría ingresar a la torre y cumplir con la función de vigilancia.

- Se ha comenzado nuevamente en los últimos años a construir cárceles según los principios del Panóptico. En realidad, las cámaras de video pueden controlar cualquier lugar, pero para los operadores de la cárcel lo importante es que el preso se sienta expuesto ante una mirada humana.
- La tecnología del control electrónico ha tenido como principal consecuencia la desterritorialización (una empresa ya no debe estar concentrada en un solo lugar). La tecnología electrónica permite tener detenida a una persona también fuera de la cárcel, vigilarla y castigarla.
- Las tecnologías de seguridad ya no se limitan a regular selectivamente el acceso a las instalaciones nucleares o militares "sensibles", sino también el acceso a las oficinas y a las plantas de producción normales.
- La desregulación no implica en absoluto una disminución del control. En uno de sus últimos textos, Deleuze esbozó la visión de una sociedad de control que suplantarán a la sociedad disciplinaria.
- Con el aumento del control electrónico también la vida cotidiana será tan difícil de representar, de dramatizar, como lo es el trabajo cotidiano.
- El trabajo en la cárcel jamás tuvo una importancia económica, a lo sumo un valor educativo. La cárcel capacita para el trabajo industrial, pues está organizada de la misma forma, esto es, con vistas a concentrar, distribuir en el espacio, ordenar en el tiempo, constituir una fuerza productiva cuyo efecto será mayor que la suma de las fuerzas que la componen.
- El centro de compras periférico es autosuficiente, como el complejo de viviendas moderno o el parque industrial. No necesita un entorno al que integrarse, por el contrario, justamente necesita el contraste, la falta de estructura. Es el lugar de la abundancia y de la densidad urbana en una periferia vacía. La creación de puntos locales de referencia, el intento de vincularse con un entorno, sólo sería perjudicial
- A los centros comerciales les falta el elemento repetitivo que podría utilizarse para representar el todo. Aquellos ubicados en los núcleos urbanos no se preocupan mucho por las fachadas y, en el mejor de los casos, adaptan su estilo a las formas de las construcciones que lo rodean.
- El interior de un local debe estar organizado para estructurar la mirada de los ingresantes. La mirada debe sentirse atraída por lo expuesto en el fondo del local. Pero los pies no son tan rápidos y terminan yendo hacia otro lado, haciendo que el cliente olvide su objetivo y se sienta perdido. Será un acto de consumo lo que le devolverá la confianza en sí mismo.

- En el siglo X I X , el recién descubierto campo de la sexualidad parecía dar respuesta a casi todas las preguntas que se podían llegar a plantear. Hoy el lugar de la sexualidad ha sido ocupado por el deseo de consumo.

GARCÍA MARTÍNEZ_ LA IMAGEN QUE PIENSA - HACIA UNA DEFINICIÓN DEL ENSAYO AUDIOVISUAL

- El ensayo audiovisual es un género que cuenta con escasas películas adscritas a sus planteamientos, en contraposición con la fecunda tradición literaria de la que parte.
- El ensayo permite elaborar una forma artística que conserva una poderosa vertiente filosófica, que faculta para pensar ideas y exponerlas de forma personalizada y asistemática.
- La concepción de este tipo de texto no alcanzó toda su potencialidad hasta el desarrollo de la obra de Chris Marker, el autor más comprometido con el género.
- Además, está Jean-Luc Godard. Muchas de las obras del francés, como analiza Liandrát-Guigues, crean a través del contraste de imágenes, sonidos e ideas “una forma que piensa”, genera conocimiento y resulta propia del cine.
- En Francia, al margen de un cine de autor con cierto nombre comercial, hay diversos directores que se han adentrado en el terreno del ensayo en el celuloide.
- En Estados Unidos, Lopate resalta la labor de Ralph Arlyck, a quien sitúa a la altura de Marker. Con un estilo más neutro, menos elegante en el uso de la voz en off.
- Entre la tradición germana (Bitomsky, Kluge y Syberberg), destaca el cineasta Harun Farocki, quien demuestra interés por la memoria y la mirada cinematográfica ante ella.
- El ensayismo más explícitamente autobiográfico determina una rama con entidad propia en el género. Desde una perspectiva tan lúdica como la de Baldwin pero menos sarcástica, el estadounidense Alan Berliner demuestra su preocupación por los temas de la identidad y el pasado. También podrían incluirse otros cineastas –como Su Friedrich o Vanalyne Green– que emplean la memoria familiar como camino para elevar una reflexión biográfica.

- En el cine-ensayo español se eleva la figura de Martín Patino, con obras como Madrid o La seducción del caos, donde usa los mimbres aparentes de la ficción para delimitar sus inquietudes acerca de la representación y sus problemas.
- Apostaremos por enmarcar el ensayo como un tipo de texto propio del género argumentativo, diferenciándolo de modalidades filmicas con las que se suele confundir.
- Los rasgos que singularizan al ensayo cinematográfico: un discurso que une el yo y el pensamiento, alejado de la noción de sistema y que se nos enseña haciéndose.
- Algunos aspectos retóricos: cierta voluntad de estilo, un uso del montaje que devuelve el valor a la palabra hasta el punto de privilegiarla sobre la imagen, la utilización de variados recursos metaficticios y, por último, el activo papel desarrollado en el discurso tanto por el autor como por el espectador.
- Desde el punto de vista semántico un ensayo es una prueba, un intento. Ejercicio, preludeo, prueba, tentativa, tentación; y 'ensayar': tantear, verificar, probar, experimentar, inducir a tentación, exponerse al peligro, correr un riesgo.
- En el audiovisual, sería una tentativa que nos muestra al autor en constante aprendizaje, en el momento de experimentar.
- La investigación académica ha actuado a posteriori y ha comenzado a atribuir la etiqueta a varias cintas que, en su estreno, se recibieron como documentales o films de vanguardia.
- Para María Elena Arenas, el ensayo constituiría una "clase de textos" englobable dentro de una cuarta categoría genérica natural: la argumentación (siendo las otras tres la lírica, la épica y el drama).
- La dificultad para incluir determinadas prácticas discursivas bajo el marbete de la clase de texto "ensayo" proviene de su diversidad en los temas y la elasticidad de su forma. Estas limitaciones a la hora de categorizar suponen, como se verá, dos de las características esenciales de los textos ensayísticos, constitutivas por tanto de su práctica.
- No resulta fácil dar con ejemplos cinematográficos de cine-ensayo puro; sucede con más asiduidad el hecho de que un ensayo se incube en un

género para así poder reflexionar sobre él. También puede darse el caso, de que surjan fragmentos ensayísticos en películas de ficción.

- También desecha la mayoría de films de collage por carecer de trama y no mostrarnos las meditaciones del autor. Una cacofonía de voces y discursos”, sin trama, no se adecua al ensayo.
- Durante años se clasificó al ensayo como una modalidad particular de documental. Sin embargo existe una reconocible línea divisoria que los separa: en el film-ensayo, el trabajo fílmico no parte de la realidad, sino de representaciones sonoras y visuales –dependientes de su contrato con lo real– que se amalgaman dejando visibles las huellas de un proceso de pensamiento.
- El ensayo se mueve en una zona indeterminada entre la no- ficción y la ficción, llegando a hacer de esa mezcla entre realidad y creación discursiva el objeto de su meditación fílmica.
- Tampoco la película de viajes o el autorretrato resultan reconocibles en la definición ensayística, ya que desatienden la potencia del discurso especulativo y la función crítica que determinan al cine-ensayo. Por similar razón, tipos de textos como las películas de montaje o el documental poético no pueden incluirse bajo la denominación ensayística, puesto que les falta el ejercicio fundamental de reflexión, las ideas no son inherentes a la conformación de dichos textos.
- Tienen la cualidad de reflejo de un pensamiento enfrentado a la idea de totalidad, a la imposibilidad de una concepción sistemática y cerrada.
- El film-ensayo se ubica precisamente a medio camino entre el documental y la vanguardia, y resuelve las limitaciones de ambos: por un lado, dialoga con la realidad, como hace el documental; pero, además, supera el formalismo vanguardista al integrar la mirada del espectador en una forma que le necesita para completarse.
- Se presenta como una forma alejada del dogmatismo, puesto que el propósito de transmitir una verdad doctrinal ha dejado paso a la justificación de un punto de vista personal sobre algún asunto de trascendencia pública.
- El ensayo es antisistemático porque carece de unidad de concepto puesto que evita el dogmatismo y reivindica la ambigüedad y oscilación del yo; el ensayo dibuja un tablero de perspectivas múltiples en las que resulta tarea imposible la fijación definitiva, la unidad. La contradicción se revela esencial en el yo protagonista del ensayo y obstaculiza la articulación armónica de

todos sus elementos, fluctuantes según la cadencia del yo-ensayista que va acumulando reflexiones. Por último, este género se opone al sistema porque, al conformar un pensamiento vivo que introduce lo concreto y los conceptos de manera inmediata, no queda acabado ni interior ni exteriormente; puede aumentarse o continuarse según la disposición del yo y del tema en el que su pensamiento esté implicado. Esto provoca un ensayo –siempre dentro de los límites del género argumentativo– autónomo y carente de una forma definida.

- Nos encontramos ante un tipo de texto en constante definición estructural, maleable según las características vitales y la capacidad de pensamiento y expresión de los diversos autores que lo han empleado como método de expresión. Sin reglas, provocador, híbrido e inacabado. Capaz de relativizar su forma.
- Cualquier asunto que entre en el campo de la naturaleza y la cultura es accesible por una composición ensayística. Cada abordaje de un argumento constituye la inauguración de un horizonte temático que se empieza y se agota en sí mismo, capaz de cruzar lo narrativo, lo descriptivo y lo reflexivo.
- A diferencia del sistema, el cine-ensayo busca la verdad como una exploración, mediante una experiencia abierta abonada a la duda.
- Diversos autores que han investigado el ensayo coinciden en caracterizarlo como la unión entre filosofía y vida interior, teoría y autobiografía, conjetura intelectual y yo subjetivo.
- El ensayo sirve para describir al hombre como problema, pero no lo resuelve; como máximo, el buceo en la propia experiencia le proporciona un diálogo consigo mismo que se traducirá en conocimiento introspectivo al final.
- Tanto la cualidad antisistemática del ensayo como la personalista privilegian una filosofía del instante, un pensamiento que se construye, con sus dudas y problemas, conforme avanza la propia obra.
- El ensayo audiovisual inaugura una travesía hacia la verdad repleta de paradas y digresiones, de incertidumbres e hipótesis, un viaje cuyo mayor mérito reside, al final, en el esfuerzo del propio trayecto recorrido: el proceso de juzgamiento, precisamente lo que se nos muestra en la pantalla.
- El verdadero ensayo filmico no pretende ilustrar una reflexión previa –por muy conceptual o abstracta que sea– o acompañarla con imágenes alusivas al concepto, sino de construir su significado con y en esas imágenes y sonidos.

- El estilo es también el mensaje; supone una parte más por la que emana el yo del autor. Éste estilo propio surge de la tierra intermedia donde se mueve el ensayo, entre “el discurso teórico y el discurso artístico”.
- Hacer cine es una tarea costosa económicamente, lo que ha impedido la proliferación del cine ensayístico y ha dificultado su labor de pensamiento solitario. Además, la recepción filmica se distingue bastante de la literaria en general, puesto que la exhibición cinematográfica ha permanecido mucho más ligada a la industria del espectáculo. Todos estos handicaps han convertido al ensayo audiovisual en un producto marginal, cercano a los círculos de la experimentación, un terreno de escasa producción y difusión, destinado a una minoría muy ilustrada desde el punto de vista visual.
- Aunque un film-ensayo pueda resultar más o menos brillante en su capacidad expresiva, la finalidad de un estilo propio no radica en la conquista de lo poético sino en el logro de la comunicación con el lector.
- Aunque pueda contar con fragmentos narrativos en su interior, las películas ensayísticas no se rigen habitualmente por la causalidad narrativa sino por la fluencia del yo. Éste va deslizándose sobre diversos conceptos que forman el cuerpo del ensayo sin un orden claramente predeterminado.
- Esta falta de continuidad entre elementos diferentes provoca una mayor visibilidad del mecanismo del montaje y hace al espectador consciente de las costuras y las nuevas relaciones significantes que la unión de materiales diversos genera. Esto supone, afirma Blümlinger, un predominio de la metáfora, la analogía o la asociación reticular antes que un montaje no visible que privilegie la narración lineal.
- El montaje tan ostensible que caracteriza al ensayo cuenta con un elemento vital que necesita integrar: la palabra, muy presente en todos los discursos del género.
- La vertiente metafílmica discurre inherente al ensayo, pues constantemente trata de desentrañar el porqué de las representaciones que va mostrando, de transparentar el flujo discursivo de sus imágenes y lo que explican sobre sí mismas.
- Algunos de los recursos metacinematográficos existentes:

–Autoconciencia del proceso de producción (presentación diegética del productor del relato, puesta en evidencia de la producción y expresión del contexto que condiciona la creación filmica del ensayo).

–Aparición en escena de las herramientas creativas (cámaras, mesas de montaje, micrófonos, iluminación).

–Transtextualidad que pone a la reflexión ensayística en relación con otros ensayos u otras obras artísticas.

–Mezcla de mundos ontológicos (combinación de fragmentos narrativos ficticios con extractos documentales).

–Narrador-comentarista explícito en la toma de decisiones sobre el avance del ensayo y que apela directamente al espectador.

–Desconexión sonido-imagen.

–Estructura interrumpida, repleta de fracturas, con ocasionales saltos de contexto.

–Obra indeterminada, abierta, no cerrada causalmente.

- Esta enumeración no implica la permanente presencia de todos estos elementos en todo ensayo.
- El dibujo personal que esboza el ensayo admite un ligero grado de ficcionalidad en la presentación del autor, que erige un yo que resulte interesante y adecuado para hacer creíble la argumentación que se lleva a cabo. El autor personaliza su discurso y su reflexión y esta figura enunciativa se renueva constantemente a lo largo de la obra. Hace presente su condición de autor una y otra vez, por lo que el yo adquiere en este tipo de texto un neto protagonismo intelectual. La importancia del yo permite, además, que gracias a las posibilidades visuales del cine el autor inserte explícitamente su identidad en el proceso de reflexión y le contemplemos representado en esa reflexión, incluso hablando a cámara.
- En el ensayo la actitud pedagógica o persuasiva propia de los textos argumentativos queda atemperada por el interés del poeta-filósofo en exponer su pensamiento. Estima intelectualmente al espectador por lo que no adopta una postura de superioridad, sino una especie de diálogo entre iguales. Por eso, el autor pone más cuidado en hilvanar y expresar su argumentación para que el destinatario reflexione que en intentar el proselitismo o la propaganda descarada.
- La función del ensayo es iluminar ciertos aspectos –donde la erudición resulta siempre menos importante que la personalización– o llamar la atención sobre algunos episodios con el propósito de que la opinión pública

penetre en la discusión del problema y apunte sus propias reflexiones, asumiendo o desechando las ideas del director.

LOSILLA_TAUTOLOGÍA Y METACINE - VÉRTIGO - REVISTA DE CINE NRO 10 (16-21)

- El posmodernismo cinematográfico de los 80 puede hoy contemplarse en el fondo como una mera repetición de esquemas, un comentario irónico sobre el propio pasado del cine y los mecanismos que ha ido inventando a lo largo de los años.
- Hubo una conversión del concepto del cine dentro del cine en fundamento y razón de ser del cine mismo, y la promulgación de una ley no escrita según la cual ya no hacía falta mostrar una cámara o una pantalla en una película para que ésta pudiera hablar de cine.
- Si el clasicismo establecía una relación de poder dialéctica con la realidad, el manierismo la aborda ya de igual a igual, pues el cine ha alcanzado ya ese estadio en el que, como ocurrió en su momento en todas las demás artes, su propio mecanismo de reproducción se revela ante el espectador como simple imitador de la naturaleza.
- El cine se pone así a la altura de sus hermanos y puede por fin contemplarse a sí mismo como lo que en realidad parece ser. Pero a la vez ese giro hacia su propia condición no puede ser más superficial: preocupado por equipararse a las demás artes como creador de apariencias, se olvida de su propia especificidad como discurso y como dispositivo.
- El cine sigue siendo algo casi inexplicable, una fuerza superior capaz de actuar sobre la vida de las personas a la manera de una revelación, como por imposición divina, cómo en el idealismo. Pero el cine también puede estar físicamente en manos del hombre normal para que la cámara pueda convertirse entonces en la herramienta de un doble descubrimiento, el del universo circundante y el del propio interior humano.
- El mecanismo fílmico del cine dentro del cine no tiene por qué someterse únicamente al reino de la tautología: su propia capacidad transitiva, de apertura hacia el mundo, se muestra capaz de abarcar todo un abanico de posibilidades.
- El proceso que va desde el tratamiento del cine dentro del cine como puro idealismo tautológico hasta su aprehensión como mecanismo de

conocimiento del medio y de la realidad, de comentario sobre el propio arte y su relación dialéctica con el exterior, es en realidad un itinerario.

- La revelación de la realidad por parte del cine no pasa por un acto de transformación mágica, como ocurría en VIDA EN SOMBRAS, sino por el simple contacto con su esencia, por estúpida y absurda que sea. La mostración del cine en el interior del cine alcanza así el estadio de la modernidad, de la simple tautología convertida en metacine.

CANET_EL METACINE COMO PRÁCTICA CINEMATOGRAFICA_ L_ ATALANTE REVISTA DE CINE NRO. 18 - PAGES 16-21

- El metacine es el ejercicio cinematográfico que permite al cineasta reflexionar sobre su medio de expresión a través de su práctica, en el que el cine se mira al espejo con la pretensión de conocerse mejor. Esta práctica no es exclusiva del cine, muchos de los referentes de esta práctica proceden principalmente de la literatura.
- Son dos los procesos que conviven en este quehacer: por un lado, la creación y, por otro, la crítica.
- Se trata de una tendencia que ha recorrido la historia del cine. Viene practicándose desde sus orígenes. Con la posmodernidad ha alcanzado mayor popularidad; hasta tal punto que podemos afirmar que la práctica metacinematográfica es uno de los síntomas de la misma.
- Antes de la posmodernidad llegó la modernidad, y con ella una postura abiertamente crítica sobre lo que significaba e implicaba cierta práctica cinematográfica: aquella que resultaba excesivamente industrializada y amanerada.
- El metacine se puede dividir en dos categorías genéricas que describen las dos prácticas básicas que lo definen, esto es, la «reflexividad cinematográfica» y la «reflexividad fílmica». Mientras la primera se centra en los procesos y mecanismos de creación y recepción cinematográficos, la segunda dirige su mirada hacia la herencia fílmica. Aunque lo más frecuente es que un autor opte por una u otra, se puede dar el caso en el que se desplieguen ambas formas en una misma película.
- En la medida en que el cine se iba configurando como industria, la mirada se fue desviando de los propios mecanismos fílmicos hacia las características que iban definiendo la floreciente industria.

- La década de los cincuenta resultó especialmente fecunda para películas de Hollywood que tienen al propio Hollywood como tema y que se centran, adecuada o inadecuadamente, crítica o acríticamente, en el proceso de producción de una película. Un tema recurrente en este tipo de películas es la transición del cine mudo al sonoro y sus consecuencias para la industria.
- La reflexión sobre los modelos de producción y métodos de representación hollywoodienses no solo se ha llevado a cabo desde su interior, sino también desde los márgenes, principalmente desde la modernidad, que precisamente nace como alternativa al clasicismo cinematográfico.
- Otra de las categorías que podemos distinguir dentro de la reflexividad cinematográfica es la formada por aquellas películas que narran las dificultades que deben ser superadas para que un proyecto cinematográfico llegue a buen puerto. El patrón más común sería aquel protagonizado por un director que tiene que luchar contra los inconvenientes que van surgiendo a lo largo del rodaje de una película. Aunque las dificultades pueden ser de naturaleza variada, hay una que resulta constante en la mayoría de estas películas: la presencia de la figura del productor, antagonista y responsable de las principales contrariedades del director.
- Se puede hablar de dos prácticas: por un lado, aquella que hace visible el proceso de creación de una película (la creación de un enunciado) y, por otro, aquella que lo hace de la propia película, es decir, de su propio enunciado.
- La reflexividad fílmica no se centra tanto en la creación como en la apropiación de la herencia cinematográfica. Nos conduce irremediabilmente hacia el concepto de intertextualidad, una práctica claramente intencionada de referencialidad, una cita entrecomillada que el cineasta espera que sea reconocida al menos por una parte de su público y que tiene por objetivo dotar al texto de capas adicionales provistas de significado.
- La mirada retrospectiva a la herencia cinematográfica puede ser articulada siguiendo dos estrategias: por un lado, la «reescenificación», de ese pasado cinematográfico en el presente diegético; y, por otro, la apropiación de este y el modo en que dialoga con el material no apropiado. Llamaremos a la primera «alusión reescenificada» y a la segunda, «apropiaciónismo».
- Tanto en un tipo de reflexividad como en el otro su práctica se puede justificar diegéticamente o bien articularse prescindiendo de tal requisito.
- Un abuso de esta referencialidad nos puede conducir a propuestas donde no solo se alude a otras fuentes, sino que estas sirven para la construcción de su andamiaje discursivo.

WEINRICHTER_Problemas de descripción_en Metraje encontrado.

- Trabajar manipulando materiales ajenos tiene una serie de consecuencias esenciales: el artista no crea con los medios dramáticos del cine sino que impone su visión a materiales rodados por otros, es decir, tergiversa la visión que estos le habrían querido dar a su material.
- El montaje pasa a ocupar un lugar de preeminencia, como elemento expresivo, creador de sentido; y se generan efectos colaterales de carácter ético y legal.
- El nombre elegido debería indicar que el metraje apropiado no es sólo la materia en bruto con la que se trabaja, no designa simplemente el material que se intercala para evocar o ilustrar un discurso: found footage es la técnica, el contenido y el foco mismo del discurso, el “tema” explícito de este tipo de cine.
- Quizá el verdadero problema resida en la dificultad de encontrar una expresión que aluda a los tres momentos en los que se puede separar la práctica de la compilación: el acto de apropiación, el trabajo de ensamblaje o remontaje de los fragmentos, y el subsiguiente efecto de recontextualización o creación de un nuevo sentido.
- Dada la ambigüedad que puede tener el resultado final, habría que considerar el tercer momento como algo abierto que incluyera también la cuestión de la recepción por parte del espectador.
- Wees distingue tres grandes variantes del cine de material apropiado; y lo hace en función de el tipo o grado de manipulación del material:

_ “Perfect films”. Se refiere a material que se presenta sin alteraciones tal y como se ha hallado: es la aplicación literal de la idea de material encontrado.

_ Películas cuyo material de base se ha visto sometido a todo tipo de intervenciones, exceptuando precisamente la operación de montaje (rayadas, rascadas, perforadas, pintadas, teñidas, alteradas químicamente, o sujetas a diversas técnicas de positivado óptico). Su interés se concentra en el film desde un punto de vista matérico, textural, etc.

_ Cuando se somete el metraje a una operación de (re)montaje: ésta es la tercera categoría que propone Wees, y la que representa una mayoría de los trabajos del found footage. A su vez, subdi-

vide esta variante en tres subgrupos específicos (Ver cuadro sinóptico en Bibliografía).

- En toda operación de remontaje la recontextualización es ineludible pero no siempre tiene el mismo significado. Resulta peligroso establecer equivalencias entre obras o recursos formales en apariencia análogos.
- La tradición del film de montage hizo que el trabajo con materiales de archivo se adscribiera primeramente al ámbito documental. En escritos posteriores, sin embargo, se asoció también al ámbito experimental.

MACHADO_PRECINE Y POSTCINE - CAP 1

- Nuestros antepasados iban a las cavernas para hacer sesiones de “cine” y asistir a ellas. Los artistas del Paleolítico tenían los instrumentos del pintor, pero los ojos y la mente del cineasta. Ellos componían imágenes que parecían moverse, imágenes que ‘cortaban’ a otras imágenes o se disolvían en otras imágenes, o incluso podían desaparecer y reaparecer.
- Lo que se reprime en la mayoría de los discursos históricos sobre el cine es lo que la sociedad reprimió en su propia historia del cine: el devenir del mundo de los sueños, el afloramiento del fantasma, la emergencia del imaginario y lo que tiene de gratuito, excéntrico y anhelante; todo esto es lo que constituyó el motor mismo del movimiento invisible que conduce al cine.
- La historia técnica del cine, es decir, la historia de su productividad industrial tiene poco que ofrecernos para una comprensión amplia del nacimiento y del desarrollo del cine.
- Las personas que contribuyeron de alguna forma al éxito de esto que terminó bautizándose como “cinematógrafo” eran, en su mayoría, curiosos bricoleurs, ilusionistas profesionales y oportunistas en busca de un buen negocio. Paradójicamente, los pocos hombres de ciencia que por allí se aventuraron caminaban en dirección opuesta a la de su materialización.
- El cine fue “inventado” más o menos a ciegas, según un método empírico de prueba y error, porque, desde sus primeros prototipos experimentales, se apoyó en el soporte técnico equivocado.
- Lo que salvó al cine como inversión técnica fue la existencia de un intervalo negro entre la proyección de un fotograma y otro, intervalo que permitía atenuar la imagen persistente que era retenida por los ojos. El fenómeno de

la persistencia de la retina explica solo una cosa en el cine, que es el hecho de que justamente no vemos el intervalo negro.

- La síntesis del movimiento se explica por un fenómeno psíquico (y no óptico o fisiológico) descubierto en 1912 por Wertheimer, quien lo bautizó con el nombre de fenómeno phi: si dos estímulos se exponen ante los ojos en diferentes posiciones, uno después de otro y en pequeños intervalos de tiempo, los observadores notan un solo estímulo que se mueve de su posición inicial a una segunda.
- El cine se basa en la diferencia negada: la diferencia es necesaria para su existencia, pero vive paradójicamente de su negación.
- El cine trabaja con un movimiento falso, con la ilusión de movimiento, ya que si lo que hace es congelar instantes, a su vez bastante cercanos entre sí, el movimiento es lo que se produce entre estos instantes congelados, y esto es justamente lo que el cine no muestra.
- Si la percepción del movimiento es una síntesis que se produce en el espíritu y no en el mecanismo del ojo, el cine debe entenderse también como un proceso psíquico, un dispositivo proyectivo que se completa en la máquina interior.
- No existe, en verdad, una historia del cine que comience, por ejemplo, en 1895, sino una historia de las imágenes en movimiento proyectadas en una sala oscura, que se remonta, por lo menos en Occidente, a mediados del siglo XVII, con la generalización de los espectáculos de la linterna mágica. El cine, tal como lo entendemos hoy, no sería otra cosa que una etapa de esta larga historia.
- La historia efectiva del cine le dio preferencia a la ilusión en detrimento del develamiento, a la regresión onírica en detrimento de la conciencia analítica, a la impresión de realidad en detrimento de la transgresión de lo real.
- La caverna de Platón, básicamente una sala de proyección, se sitúa en ese lugar fronterizo, en esa zona limítrofe que distingue la apariencia de la esencia, lo sensible de lo inteligible, la imagen de la idea, el simulacro del modelo.
- Si se necesitó esperar más de dos mil años para su materialización, esto se debió a problemas prácticos. La caverna de Platón ya era un cine avant l'écran, solo que como proyecto.

RUSSO_LO VIEJO Y LO NUEVO - QUE ES DEL CINE EN LA ERA DEL POST CINE

- La naciente filmología –iniciativa disciplinaria multinacional generada en la posguerra– unificó el esfuerzo de psicólogos, filósofos, antropólogos y otros científicos sociales en el afán de entender el papel del cine en el mundo contemporáneo luego del trauma de la guerra: desde 1947 éstos venían publicando los resultados de sus experiencias de campo, sus experimentos y sus ensayos.
- El cine, de ser un medio estrella y arte mayor en el universo estético del siglo, había pasado a ocupar un lugar acaso más restringido, como máquina de conocimiento –especialmente ligado a la antropología– y como un arte de masas, pero en crisis, vinculado a ciertas dramáticas transformaciones del hombre contemporáneo luego de los campos de exterminio, de la bomba atómica, de la devastación masiva y la amenaza pendiente de una aniquilación definitiva para la cual, en lo técnico, ya estaban dadas las condiciones.
- De un modo imprevisto pero palpable, en la misma afirmación de un universo audiovisual más complejo que el de la primera mitad de la centuria, un cierto estado de ánimo post-cine se había instalado, desde los mismos inicios de la década del sesenta, en el seno de las ciencias sociales.
- Roberto Rossellini fue uno de los primeros cineastas modernos en arribar, mediante un emprendimiento al que cabe calificar como una verdadera utopía de las artes audiovisuales, a la idea de un posible post-cine que para él estaba a punto de abrirse por medio de la pantalla y, de modo especialmente audaz, en el seno de la misma institución televisiva.
- “La televisión constituye en la actualidad el más potente y sugestivo de estos dos medios de comunicación porque dispone de una audiencia mucho mayor. La televisión debería ser, por consiguiente, el medio más adecuado para promover una educación integral, es decir –según las palabras de Antonio Gramsci “una nueva Weltanschauung proletaria”.
- Desde aquellos tempranos años sesenta, por diversos ángulos asomaba ese ánimo crepuscular que hoy se percibe más bien ligado a la clausura de un tipo de cine, y de una idea del cine, que hemos convenido en llamar como clásico.
- Los años ochenta fueron, en su comienzo, llamativamente ambiguos en cuanto al ánimo celebratorio de un nuevo tipo de espectáculo ya unificado, cine-televisivo, junto al lamento multiplicado de aquellos que diagnosticaban

la definitiva “muerte del cine”. “Post” adquiriría, en esos discursos, un indudable sesgo de Post-mortem. Pero los años siguientes reenfocaron la cuestión a ciertas evidencias de revolución en las técnicas y las prácticas. De nuevo, extrañamente convincente para muchos, el culto a un progreso técnico y superador de etapas obsoletas.

- Aunque muchas voces hablan apocalípticamente del fin del cine, la situación actual recuerda extrañamente a los inicios del cine como medio. El “pre-cine” y el “post-cine” han llegado a parecerse entre sí. Entonces, como ahora, todo parecía posible. Entonces, como ahora, el cine “lindaba” con un amplio espectro de dispositivos de simulación. Y ahora, como entonces, el lugar preeminente del cine entre las artes mediáticas no parecía inevitable ni claro. Así como el cine en sus inicios colindaba con los experimentos científicos, el género burlesco y las barracas de feria, las nuevas formas de post-cine limitan con la compra desde el hogar, los videojuegos y los cd-rom.
- El cine era como la música. No importaba tanto en qué instrumento podía ser ejecutada, si un piano, una guitarra o un órgano. En cuanto al cine podría ser en soporte fílmico, en video o en hologramas.
- No se trata de un desplazamiento de lo viejo por lo nuevo sino de una intrincación donde, en múltiples niveles, formas y materiales tecnoculturales se reconfiguran con componentes de proporción variable, en los que se entremezclan dimensiones de lo nuevo y de lo viejo, de continuidad y continuidad, de revolución y despliegue progresivo.
- Todo proceso de aparición de una nueva tecnología sufre, desde el plano de diseño del prototipo hasta su innovación en el mercado en tanto invento reconocible y su posterior difusión cultural, los efectos de un acelerador y de un freno. El primero, ubicado entre el prototipo y la presentación de la invención en sociedad, es lo que denomina la ley de su “necesidad social emergente”. El segundo, localizado entre la presentación y su instalación mediante una lógica de usos, obedece a la ley de “supresión del potencial radical”, esto es, la adecuación de la novedad por medio de la lógica de usos a los horizontes de lo ya conocido.
- El cine no tiene orígenes. No hay un punto originario, salvo por un mito fundador, que permita establecer que a partir de allí “eso es cine”.
- A lo largo de su historia, signada por muchas más crisis de las que suele admitir la consideración de una historia lineal y tendiente a destacar sus momentos de estabilización, el cine incurrió en numerosas tentativas de expansión hacia lo multisensorial, hacia el incremento de su inmersividad o la redefinición radical de sus contextos de producción o recepción.

STAM_TEORIAS DEL CINE - CAP POST CINE LA TEORIA DIGITAL Y LOS NUEVOS MEDIOS

- En la actualidad, la corriente del cine y su tan debatida especificidad están desapareciendo en el caudal más amplio de los medios audiovisuales, sean éstos fotográficos, electrónicos o cibernéticos.
- La importancia de la cultura visual no es novedad para el cine, casi todos los teóricos cinematográficos del pasado privilegiaban lo visual. Lo difícil era evitar su hegemonía, recordar que el lenguaje y el sonido también desempeñan un papel sustancial en el cine.
- Los teóricos del audiovisual han adoptado la noción Foucaultiana del régimen panóptico.
- Los estudios culturales se han mostrado fascinados por la tecnologías en sentido metafórico, foucaultiano (de género, vigilancia, cuerpo), dejando de lado la tecnología en su sentido más específico de innovación tecnológica.
- Las nuevas tecnologías han generado un nuevo cine y un nuevo espectador. El nuevo cine de Blockbuster ha favorecido un cine de sensación, un espectáculo de sonido y luces. Remite a videojuegos, videos musicales y parques de atracciones. Éste cine se hace inmersivo, el espectador está dentro de la imagen, no frente a ella. La sensación predomina sobre la narración, el sonido sobre la imagen, deja de buscarse el verosímil.
- La etapa del “fin del cine” se parece mucho a los inicios del cine. Su lugar no parece claro, linda con ferias, con otras tecnologías y el campo de la experimentación.
- Los nuevos medios de comunicación disminuyen la especificidad de los medios.
- La imagen digital está separada de lo real, deja de ser una copia para adquirir vida propia.
- Mientras que el cine clásico es una máquina de producción de emociones que obliga al espectador a seguir una estructura lineal, los nuevos medios interactivos permiten al participante forjar una temporalidad propia y moldear una emoción más personal.

- Hay una gran afinidad entre los nuevos medios y lo que antes eran consideradas prácticas de vanguardia. También facilitan la producción con bajo presupuesto y el entrecruzamiento de medios. Permite dividir la pantalla, **multiplican las posibilidades de fractura, ruptura y polifonía.**
- El hipertexto trata de enlaces en un mundo donde todo está potencialmente al lado de todo. Los nuevos medios pueden contribuir a crear conexiones relacionales a través del espacio y del tiempo.
- Toda discusión acerca de los nuevos medios tiene que hablar de sus usos y potencialidades en tiempos y espacios específicos, sugiriendo sus ventajas tanto cómo sus limitaciones.

HOBERTMAN_EL CINE DESPUÉS DEL CINE - CAPS 1 Y 3

- Bazin caracterizó al cine como un fenómeno idealista y la creación cinematográfica cómo una empresa intrínsecamente irracional: la búsqueda obsesiva de esa representación completa de la realidad que llamó **cine total**. Una vez se lograra el “cine verdadero” el mismo medio desaparecería.
- Para Bazin, la fotografía como tal y el objeto fotografiado en sí mismo comparten un ser común.
- El divorcio entre la fotografía y el mundo (Photoshop) se vivió inicialmente cómo una crisis de la fotografía. Lo fotográfico pasó a ser un elemento o subconjunto de lo gráfico.
- Si sometiéramos a psicoanálisis a las películas del siglo XXI, sus síntomas revelarían 2 tipos de angustia, una objetiva (reconocimiento de que el medio está en decadencia irreversible, está desapareciendo la cultura del cine) y otra histérica.
- La pérdida de la indexicalidad ha promovido un nuevo “realismo” compensatorio que enfatiza al cine como objeto (aunque sea solo un objeto en decadencia). “Documentales de situación” que afirman la existencia real específica de sus medios a través del uso de tomas largas, edición mínima, actuaciones conductistas y la contemplación ociosa de sus personajes o situaciones. El drama queda subsumido en la observación.

LA FERLA_EL FUTURO DEL CINE DIGITAL COMO LA POSPANDEMIA ES HOY

- La categoría cine ha venido variando en su significado, en su soporte material, producción, circulación y consumo. El modelo de largometraje en soporte original eléctrico/mecánico/fotoquímico ha fenecido para convertirse en una simulación numérica que circula en base a programas de marca, determinantes en todo el proceso.
- Se impone un consumo individual que, por cierto, nos remite al dispositivo del kinetoscopio de Thomas Edison. Es el streaming la variable más destacada de un audiovisual convertido en base de datos disponible en las reducidas pantallas de los computadores, plasmas, tabletas, teléfonos celulares... Un estado de situación exacerbado por el distanciamiento social obligatorio que se impuso en el primer año de la pandemia que ha llevado al límite la crisis de la disminución de los espectadores de cine al estar las salas cerradas por tiempo indeterminado o con un aforo muy limitado.
- La mayoría de los realizadores han cambiado poco su forma de pensar la imagen y su narrativa, salvo por las funcionalidades, los costos y los procesos de la producción, el cine digital ha sido a nivel conceptual un simple reemplazo.
- El desafío que los medios digitales plantean al cine va mucho más allá de la cuestión de la narrativa. Los medios digitales redefinen la verdadera identidad del cine. Es decir, que la convergencia entre cine y digital es amplia y, al momento, difícil de sistematizar.
- El audiovisual tecnológico abarca una praxis de realización-producción-consumo y enseñanza concentrado en el determinismo maquínico, que puede considerar los usos masivos del audiovisual, pero que tiene el interés particular de buscar desvíos y la diferencia en la creación de obras experimentales y autorales. Esta práctica creativa con los medios proviene del estudio de las materialidades tecnológicas de los soportes, los lenguajes, los mecanismos expresivos sustentados en su hibridez y convergencia.
- Una manera de confiar en las imágenes documentales es el reconocimiento de los procesos de su puesta en escena y de los artificios de un cine documental que experimenta con la forma y la tecnología utilizadas.
- Las lógicas interrupciones del usuario y la posibilidad de volver a ver la obra en cualquier instancia se concentran en la labilidad de la imagen digital, la pantalla pixelada de consumo y el dispositivo del plasma o portátil, para un espectador que hace otras actividades en su entorno doméstico mientras consume el film.

- Lo planteado por Machado marcaría un punto de inflexión sobre el tema al proponer considerar otras áreas de la producción audiovisual de América Latina, que incluyen al cine experimental, un repertorio de la televisión, al video arte, tanto como a las denominadas nuevas tecnologías –pues formarían parte de un conjunto comprensivo del audiovisual–. El simulacro actual del cine, tiende a opacar esa visión de Machado, que propone considerar las particularidades tecnológicas del cine, el video y el multimedia programado en sus combinaciones.
- Varios realizadores han producido obras relevantes en el campo del arte contemporáneo, afirmando la práctica híbrida de un cine expandido que considera las contaminaciones que trascienden las fronteras de los medios y que podemos considerar bajo el concepto de extremidades discursivas. Han sido cambios significativos en las materialidades, dispositivos, circulación y consumo audiovisual que marcan tendencias en el panorama del cine de América Latina.
- La conformación de archivos se ha visto afectada por los cambios tecnológicos que han convertido al audiovisual en un proceso informático. La compulsiva digitalización de la información ha variado la concepción clásica de los archivos, en su materialidad, concepto e ideología.
- Establecer un panorama, comparado y comprensivo, histórico y contemporáneo del audiovisual tecnológico, sigue siendo muy complejo debido a la falta de criterios en la conformación de colecciones abarcadoras, nacionales y regionales, de obras de cine y video, instalaciones y nuevos medios.
- En América Latina, particularmente, la realidad de los acervos audiovisuales es compleja. El archivo de películas de largometraje, de mucha mayor visibilidad y reconocimiento, está aún disperso e incompleto, siendo crítico su estado de relevamiento y conservación. Gran parte de la producción fílmica del continente del siglo pasado está definitivamente perdida.
- El cine digital, a nivel expresivo y creativo, implica combinaciones que se expanden al campo de las artes audiovisuales donde confluye el cine bajo la práctica de la instalación y, lo que es más interesante, con direcciones de cine pensando el espacio y el tiempo volumétricos y el tiempo audiovisual como artistas en la escena del arte contemporáneo.
- Si el cine fue consecuencia de la producción industrial, hoy el mainstream proviene de la homogeneización digital bajo férreos sistemas de control que tiene las nuevas majors en los media software, las redes sociales y las plataformas. Sin embargo, es en la producción independiente y en el campo

de los estudios cinematográficos que surgen experiencias alternativas e innovadoras de un audiovisual de creación. Es decir, otro cine diverso al mainstream corporativo del audiovisual del espectáculo, planteando nuevos desafíos para el cine (y el) digital.