



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL**

**GRUPO: SL01CC
LAB. TRANSMEDIA
INVESTIGACIÓN PARA LA COMUNICACIÓN SOCIAL III:
REFLEXIONES SOBRE UN CINE TRANSMEDIA**

**PROF.
JERÓNIMO REPOLL
SARA MAKOWSKI
JAVIER CORTÉS**

**ESCRITO POR:
ANTON EMILIANO ALEMÁN PÉREZ**

Desarrollo de un cine transmedia by <a xmlns:cc="http://creativecommons.org/ns#" href="https://docs.google.com/document/d/19270I9XP0AGeRPQeSI79qs67SAheBdhRCFw6Uc0DCUk/edit" property="cc:attributionName" rel="cc:attributionURL">Anton Emiliano Alemán Pérez is licensed under a Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional License.
Creado a partir de la obra en <a xmlns:dct="http://purl.org/dc/terms/" href="https://docs.google.com/document/d/19270I9XP0AGeRPQeSI79qs67SAheBdhRCFw6Uc0DCUk/edit" rel="dct:source">https://docs.google.com/document/d/19270I9XP0AGeRPQeSI79qs67SAheBdhRCFw6Uc0DCUk/edit.
Puede hallar permisos más allá de los concedidos con esta licencia en <a xmlns:cc="http://creativecommons.org/ns#" href="https://docs.google.com/document/d/19270I9XP0AGeRPQeSI79qs67SAheBdhRCFw6Uc0DCUk/edit" rel="cc:morePermissions"><https://docs.google.com/document/d/19270I9XP0AGeRPQeSI79qs67SAheBdhRCFw6Uc0DCUk/edit>

Índice

Resumen	4
Palabras clave	4
Agradecimientos	4
Introducción	4
1. Justificación	6
1.1. Pregunta de investigación	7
1.2. Hipótesis	7
1.3. Objetivo general	7
1.4. Objetivo específico	7
2. Las ciencias de la comunicación, el cine y su desarrollo tecnológico (del siglo XIX a la era digital)	9
2.1. El desarrollo de los medios de comunicación	9
2.2. El desarrollo del medio cinematográfico	11
2.3. El cine contemporáneo	17
2.4. Transmedia, cultura transmedia, cultura de la estimulación	18
2.4.1. La transmedia	18
2.4.2. La cultura de Fans	19
2.4.3. La narrativa transmedia	20
2.5. El concepto de arte y el proceso cinematográfico	22
2.5.1. El proceso cinematográfico	24
2.5.2. El montaje cinematográfico	26
2.6. Experimentación entre cine y transmedia	28
2.6.1. El sentido de la mezcla	28
2.6.2. Cine poesía	30
3. Metodología Taller de cine transmedia	35
3.1. Objetivo general	35
3.2. Unidad 1 construcción de un lenguaje común	35
3.2.1. Contenidos	36
3.3. Unidad 2 Estructuración de la cinematografía	36
3.3.1. Contenidos	36
3.4. Unidad 3 Elaboración práctica de cine poesía	36
3.4.1. Contenidos	36

3.5.	Unidad 4 Reflexión en torno a los resultados	36
3.6.	Contenidos	37
3.7.	Recursos	37
3.8.	Metodología	38
3.9.	Evaluación	45
4.	Estrategia comunicativa	40
4.1.	Entender a Pizarnik	40
5.	Resultados	44
5.1.	Resultados del taller	44
5.2.	Resultados estrategia comunicativa	48
5.3.	Resultados sala transmedia	49
	Conclusiones	51
	Anexos	53
	Bibliografía	55

Resumen: Este trabajo propone una intervención se apoya de los conceptos de cine y transmedialidad para la intervención artística de una sala de cine creando una sala transmedia donde se expone el trabajo de un taller realizado para el proyecto de investigación buscando un diálogo sobre lo que es el cine en la actualidad.

Palabras clave: Cine, transmedia, Montaje, sala, poesía audiovisual, intervención

Agradecimientos

Agradezco profundamente a la UAM Xochimilco por permitirme estos cuatro años de licenciatura construir conocimiento dentro de sus instalaciones, aunque haya sido la mitad en línea y la otra de mamerta presencial, agradezco a mis asesores de tesis Javier, Jerónimo y Sara por hacer de este proceso tan pesado algo soportable a pesar de los tiempos tan rápidos en los que estamos inmersos. Agradezco a mi lectora externa, Mariana quien amablemente se prestó para revisar mi trabajo desde un punto de vista ajeno a la Universidad. Agradezco a mi familia por creer en mí y apoyarme en cada uno de mis proyectos, en especial un saludo para Ana, Jorge y Tina, sin ellos el fin de esta licenciatura no habría sido posible. Agradezco a Jenny por haber estado al pie del cañón junto a mí, echándome ánimos y desarrollando la metodología de mi proyecto, una excelente pedagoga con una belleza infinita. Agradezco a cada una de las participantes del taller, Isa, Sol, Paloma, Montse, Ximena, sin ustedes este proyecto habría sido imposible de concretar. Agradezco a Ale, Raúl, Nat y Jake, mis cámaras atentas ante el peligro. Este trabajo va por y por todos aquellos acompañándome en el camino.

Introducción

Mi interés en este proyecto nace de una pasión por el cine, y por un gusto por el juego de palabras que propone imágenes. Reconozco que es un arduo trabajo para una sola persona, que habrá una inversión no sólo de tiempo, sino de recursos materiales y financieros que harán resonar a la hora de entrar al terreno práctico. Sin embargo, me arriesgo esperando generar eco e interés para conectar con otras personas y construir proyectos audiovisuales desde la colectividad, el compañerismo y la fraternidad. Tiene algo de mágico para mí el silencio de una sala que, con un fundido que abre magistralmente una película; es una aventura narrativa que nos llevará a una catarsis. Un proceso que habita en un limbo donde

las subjetividades y las emociones emergen para danzar toda la noche. Las pensamos cuando terminan, las dialogamos para hacer el “cotilleo” entre colegas, o la academización del carácter imitativo del arte audiovisual; habrá quien lo inspire, alargue el diálogo, y nos veamos nuevamente entre el espacio abstracto donde reina la conciencia junto al corazón. Ese es el cine vivo, el que nos posee, el que nos hace ser uno solo en la oscuridad del espacio donde sólo una luz nos alumbraba, y al final sentimos que nos pertenece porque ya es una parte de nosotros.

En el primer apartado de esta investigación busca construir un marco teórico para entender los funcionamientos de un cine transmedia. Se realizará un marco conceptual entre montaje, cine poesía y cine transmedia, con ello en mente, se ahondará en las teorías de montaje ruso con Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov y Alexander Pudovkin; además se pondrá en perspectiva con creadores como D.W. Griffith y Walter Murch. Para la construcción conceptual del cine poesía se trabajará de la mano de Andrei Tarkovski en *Esculpir el tiempo* y Pier Paolo Pasolini con *Cinema*.

La parte de transmedialidad tendrá como foco primordial a preceptos que establece Henry Jenkins en cuanto teoría, Carlos Scolari y Byung-Chul Han, para unir a todos ellos eje filosófico que será sustancial para el desarrollo narrativo del capítulo, de esta manera me permito proponer ideas y juicios de valor asentados en ideas concretas y conceptos.

Con esta relación dialógica podremos establecer las bases de la segunda parte de la investigación. Tendrá como eje un taller de cine transmedia donde se adaptará la poesía de Alejandra Pizarnik, en el que utilizando los principios del cine poesía, cada uno de los participantes del curso adaptará a imágenes su propio relato de la poeta Pizarnik. Además del taller se mostrará una estrategia transmedia que permita su incorporación como medio de difusión y como medio de interacción, ya que será expuesto en una sala tanto física como digital donde se podrá jugar con las piezas audiovisuales. Este elemento será documentado en video y se sumará al mapa transmedia planteado en la metodología.

Justificación

El cine ha sido un espacio físico de sociabilidad; ese retrato nos queda más que claro ante la presencia de la *Sala oscura* de Solórzano¹, las cartas de los espectadores de Tarkovsky transcritas en *Esculpir el tiempo*; también es apreciable en aquel metalenguaje audiovisual como *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore, o más recientemente *The Fabelmas* de Spielberg. Pero más allá de la oscuridad, de los asientos que rechinan, de las palomitas y los chiflidos contra el “cácaro”, podríamos pensar en un espíritu, una esencia que abunda entre sus pasillos, que traspasa la pantalla, que vive en el presente de la imagen dilatando en nuestra pupila; y al mismo tiempo vive en el pasado, en la creación, en la semilla de la visión de una producción entera.

El problema de investigación de esta tesis reside en el interés análogo de compaginar el cine, un medio surgido en el siglo XX, con las necesidades actuales. No tanto en sus narrativas, sino en la tecnología que actualmente se brinda de forma “democrática” para la sociedad, pues hoy en día “todos tienen teléfonos con cámara”. Considero que la transmedialidad, el cine como medio de entretenimiento y el cine como medio ideológico pueden ir de la mano para mostrarnos un panorama prometedor que cambia las salas de cine por espacios como salas intervenidas o redes sociales desde dispositivos móviles. Entonces, **¿Cómo podemos crear nuevas experiencias cinematográficas, con base en toda esta historia del cine? No busco mirar en el tiempo arcaico para asumir que todo era mejor antes, más bien es ver las posibilidades con las herramientas que se han dejado dispersas.**

Pregunta De Investigación

¿Cuáles son las características de la experiencia cinematográfica? ¿Pueden éstas ser consideradas parte de la experiencia transmedia?

¹ Solórzano, Fernanda “Mezzanine” en *Misterios de la sala Oscura: Ensayo sobre el cine y su tiempo*, Taurus, México, 2017 pp. 29-63 (Edición Ebook)

Hipótesis

Se crearán nuevas relaciones entre los creadores y los espectadores en relación con el cine planteado desde lo transmedia y la era digital.

Objetivo General

Elaborar una experiencia cinematográfica transmedia documentada a partir de la experimentación, la participación y la interacción de los espectadores con el fin de discutir las nuevas herramientas que propone la era digital para el arte cinematográfico.


Objetivos específicos

- Desarrollar en el taller de cine transmedia un poema audiovisual utilizando la poesía de Alejandra Pizarnik.
- Elaborar una estrategia en redes sociales que conecte con las audiencias y las haga partícipes de la experiencia cinematográfica.
- Elaborar un documental que complementa el mapa transmedia del proyecto y sirva como herramienta de análisis e investigación para quienes decidan investigar más sobre el tema.

A partir de la didáctica crítica como metodología se elaborará un taller de cine transmedia, utilizando la recolección de imágenes, el montaje y el sentido del plano pretendemos elaborar material cinematográfico que pueda presentarse de forma conjunta como toda una narrativa audiovisual y separado como un cortometraje experimental. Para la construcción de este taller se ha propuesto trabajar con la obra de la escritora argentina Alejandra Pizarnik, dado que sus poemas en sus *ethos*² juegan con el sentido mismo de la experimentación y el mundo abstracto del lenguaje, parece una candidata perfecta para poner en práctica la adaptación de texto a imágenes y exponerlo como una experimentación del cine transmedia. Al finalizar el taller, las y los participantes desarrollarán un poema audiovisual. Como eje se ocupará el libro *Poesía Completa Alejandra Pizarnik*.

Además del taller y la exposición de las obras creadas, se abrirá una cuenta en instagram y otra en tiktok que genere contenido para invitar a las audiencias a

² CineStudio cineStudio Ep. 3 -¿Qué es el cine?- (video YT), 26 jun 2016

 cineStudio Ep. 3 -¿Qué es el cine?-

participar en la sala e interactuar con la poeta creando sus propias obras en el formato vertical de dispositivo móvil.

1. Las ciencias de la comunicación, el cine y su desarrollo tecnológico (del siglo XIX a la era digital)

El desarrollo de los medios audiovisuales

La comunicación evolucionó muy rápidamente a finales del siglo XIX, la entrada de la prensa como medio impreso impuso la necesidad del saber como un elemento de sociabilidad que además era compartida y leída desde la objetividad que enlazaba a toda una comunidad³. En 1826 se toma la primera fotografía a cargo de Nicephore Niépce, la idea es capturar una imagen fija, los periodos de duración entre el cierre del obturador y la apertura para ser capturados en sales de plata eran muy prolongados, a partir de este momento podemos establecer una carrera tecnológica que construye una necesidad por crear mejores productos en el menor tiempo posible, encontramos aquí un paralelismo con tres elementos que lentamente se irán unificando: tecnología, arte y modernidad.⁴

Seis años más tarde Joseph Plateau, un físico belga, propuso la teoría de la persistencia e inventó el fenaquistiscopio, el primer dispositivo capaz de proporcionar la ilusión de una imagen en movimiento a partir de una secuencia de imágenes fijas. En 1857 Edward Muybridge inventó el zoopraxiscopio. Este aparato surge de la experimentación con un caballo de carreras al que en una pista se le pusieron cámaras con distintos temporizadores de disparo. Al cruzar el caballo, la cámara cerraba el obturador. El número de disparos fue de 24, con estos bastó para crear una ilusión cinética del caballo corriendo. El zoopraxiscopio repetía la idea de los 24 cuadros de imagen para generar el efecto de movimiento en una imagen. El cine es una fragmentación de tiempo, con esta concepción surge el cinematógrafo a finales del siglo XIX, un aparato capaz de capturar varias escenas en movimiento secuencialmente. Aquí hay una ruptura, ya que se generan un cinematógrafo (Lumiere) y un Kinetoscopio (Thomas Alba Edison) en polos opuestos del globo. Edison pretendía articular un cinematógrafo de pantallas reducidas, mientras que los hermanos Lumiere apostaron por la idea de espacios abiertos.

³ Ayala, Francisco, "Capítulo X Formación de la sociedad de masas" y "Capítulo XI Rasgos generales de la sociedad masificada", en: Introducción a las Ciencias Sociales. Ed. Cátedra. Madrid, 1988. pp. 209-226 y 227-249.

⁴ Villoro, Luis, "VIII. Características del pensamiento moderno", "IX. La crisis de la modernidad" y "X. ¿Hacia una nueva figura del mundo?", en: *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, F.C.E./Colegio Nacional, México, 1992. pp. 84-119.


El 28 de diciembre de 1895 en el salón Indio del Boulevard Capuchino en París, Francia se proyecta *La Llegada del Tren* a cargo de los Lumière, y es así como se declara un vencedor en la batalla tecnológica. La gente asustada se esconde al ver la inminente máquina de acero acercándose al borde izquierdo de la pantalla. Los Lumière vieron en sus máquinas el potencial de un avance tecnológico con fines de entretenimiento, por lo cual no dudaron en capitalizarlo y expandirlo por todo el mundo. El cine desde sus inicios con los hermanos Lumière (a lo mejor desde antes si consideramos el caballo en movimiento de Eadweard Muybridge) fue diseñado para entretener.⁵ Su momento de esplendor frente a la modernidad, le permitió lentamente volverse un arte (en el sentido moderno de la palabra) que constantemente tenía una relación entre el pensamiento humano y los avances tecnológicos de la época. Fue a partir de esta relación dialéctica que, los cambios sociales moldearon el entretenimiento a las necesidades del momento histórico en el que habitaban; ya con el cinematógrafo en manos del hombre europeo, su expansión por todo el mundo llevó a que distintas ideologías lo tomaran y lo volvieran parte de su lenguaje cotidiano.

En esta comprensión del objeto en sí, la experimentación es un ancla donde se puede rebobinar pausar y volver a este para tratar de situar de lo abstracto a lo real; ejemplo de ello, el uso de las distintas escalas de plano, dicha herramienta se agradeceríamos a Alice Guy, quien además, innovó con la puesta en escena del teatro para llevarla al formato de la cámara de cine; esto lo podemos ver en sus películas *La Fée aux Choux* (1896), *Falling leaves* (1912) donde además, la dramática funcionaba como una herramienta que hacía avanzar las imágenes.

Entre el desarrollo tecnológico, el avance de la sociedad, los medios de comunicación se volvieron masivos y demostraron que la verdad era alcanzable porque era tangible y capaz de ser vista. El siguiente apartado plantea cómo se ve esto reflejado en la sociedad del siglo XX en diversas partes del globo.

El desarrollo del medio cinematográfico

Ubicándonos temporalmente en la primera década del siglo XX hay que comprender que este periodo dotó al cine con la capacidad de narrar historias,

⁵ CineStudio cineStudio Ep. 3 -¿Qué es el cine?- (video YT), 26 jun 2018
 cineStudio Ep. 3 -¿Qué es el cine?-

ficcional acontecimientos. Si el cine ya podía esculpir el tiempo, era el momento de ver que tan viable era jugar con él.

Muy pronto las películas empezaron a montarse en las principales ferias internacionales, aunque ninguna fue tan extravagante como la exposición Universal de París de 1900 que se convirtió en la fiesta de puesta de largo del cine. [...] El cine estaba hecho tan sólo de momentos de retazos de una existencia real o imaginaria [...] Los directores no habían comprendido aún que el público era capaz de olvidarse que estaba viendo una película una vez que se habían introducido dentro de la acción ⁶.

En 1903 el estadounidense Edwin S. Porter presenta *The Life of an American Fireman*⁷, película que retrata el rescate de una casa incendiada por unos bomberos, es en esta cinta donde se juega con el paralelismo, mientras que un plano seguía el avance de los bomberos, se hacía un corte al incendio en la casa, quizás Porter no lo sabía pero estaba revolucionando toda una industria.

La innovación tecnológica de los celuloideos permitió mayor duración de las películas, por lo cual comenzaron a rodar largometrajes, el primero fue grabado en Australia por Charles Tait con el nombre de *The True Story of Kelly Gang*⁸ (1906). Diez años más tarde, el director estadounidense D.W. Griffith apoyado bajo estos principios, construyó una narrativa compleja en la cinta *A Birth of a Nation*⁹ (1915) a este film se le destaca por lo que hoy definimos como montaje invisible, esta técnica nos hace perder por completo el sentido de los cortes de un metraje, ya que utiliza las escalas de plano yendo de más a menos o viceversa pero siempre respetando un orden consecutivo en la escala de plano, ascendente o descendente. Su montaje sentó las bases de una industria fílmica emergente en el cine norteamericano. Es en esta incursión a las nuevas narrativas que las productoras se desarrollaron y vieron una oportunidad de generar recursos a partir de la creación de nuevos espacios fílmicos. La prioridad de estos films era mostrar la magnificencia, jugar con la fantasía y generar ganancias que enriquecieron la creciente industria

⁶ *Ibidem* pp.32

⁷ *The life of an American Fireman*, 1903. Además de esta obra podemos destacar la otra gran película de Edwin S. Porter *The Great Train Robbery* estrenada el mismo año. *Ibidem* pp.37

⁸ "*The Story of the Kelly Gang*" narra las hazañas del bushranger del siglo XIX y proscrito Ned Kelly y su banda. ... Un éxito comercial y de crítica, es considerado como el punto de origen del drama bushranger, un género que dominó los primeros años de la producción cinematográfica australiana." *Ibidem* pp. 43

⁹ La gran aportación de Griffith se debe a su uso de la técnica de montaje, lejos de separar los diversos momentos por secuencias, separaba la escena para dotar a la acción de dinamismo. *ibid.* pp. 55

cinematográfica. En California Estados Unidos se consolidaba una gran industria estructurada por las *majors*¹⁰. Se emplearon métodos como el *star system*¹¹ que permitieran conectar con las audiencias, ya que la película como producto individual necesitaba difusión, de esta manera había toda una mitificación de la película en sí; las estrellas del momento como Charles Chaplin, Buster Keaton son ejemplos de cómo el cine retomó del teatro una puesta en escena, en el caso de ellos hay una exageración en la corporalidad y la gesticulación. Implementado elementos visuales que reforzarán ideas o conceptos. Además de esto se implementaron formalidades para el trabajo cinematográfico.

El guión comenzó a partir de 1912, cuando Thomas Harper Ince, el primer gran productor que introduce las más modernas técnicas de producción, exigió a sus directores unas normas en las que se imponía el guión perfeccionista, elaborado hasta el detalle. Así se fue imponiendo el guión y ganando prestigio el trabajo de los guionistas.¹²

En otras latitudes el cine de vanguardia¹³ formó cineastas clásicos como lo es el caso del expresionismo alemán, donde la utilización de luces y sombras servía para introducir a estados psicológicos y anímicos a los espectadores, entre sus obras más destacables encontramos *El gabinete del Dr. Caligari* (1920), *M el vampiro* (1931), *Metrópoli* (1927) y *Nosferatu* (1922). Hubo otros ejercicios para entender el lenguaje cinematográfico, *Un perro andaluz* (1928) de parte del grupo surrealista de Luis Buñuel y Salvador Dalí demostró que el cine podía contar *anti tramas*¹⁴. Pero no fue a partir de este punto que el cine ruso comenzó a hacer los primeros trazos de una teoría cinematográfica a través de la experimentación visual, ya había algunas ideas con el manejo de cámaras, el uso de planos, la adopción de la puesta en escena (originaria de las teorías dramáticas). El primer avance teórico

¹⁰Estudios cinematográficos que dominan la industria desde el principio de la industria cinematográfica en Estados Unidos

¹¹ Sistema implementado por la industria fílmica estadounidense para hacer a los actores de cine estrellas

¹²Portal de Educomunicación La historia del guión <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/guionhistoria.htm#:~:text=El%20gui%C3%B3n%20comenz%C3%B3%20a%20partir,perfeccionista%2C%20elaborado%20hasta%20el%20detalle> (artículo de internet)

¹³ Robert Wiene, Fritz Lang y F.W. Murnau fueron los padres del expresionismo alemán, cine de vanguardia que trataba de reflejar los aspectos más reprimidos del ser humano Cousins, Mark “La Expansión internacional del estilo (1918 - 1928): La industria cinematográfica y el cine de autor” en *Historia del Cine* (trad. Jorge González Beatle) Blume, 7ª reimpresión Barcelona España, 2019 pp.512

¹⁴ Mckee Robert, “Los elementos de las historias” en *EL GUIÓN* ALBA editorial, (undécima edición) España, 2015 pp.67

en cuanto a montaje, comenzó con Lev Kuleshov, el cual descubrió que el espectador generaba un encadenamiento asociativo entre dos imágenes si éstas pasan consecutivamente, dicho efecto se le conoció como efecto Kuleshov.¹⁵ De la escuela de Kuleshov hubo una siguiente generación de teóricos que apuntan al sentido del montaje en etapa joven del cine; Pudovkin por ejemplo, dice que el montaje es el medio para desarrollar una idea a partir de planos aislados, Vertov construye la idea de montaje pensando en los ideales, y en el cine verdad¹⁶, herramienta que utiliza para hablar de un cine que retrata la realidad buscando ángulos que ofrecen vistas completamente objetivas de los acontecimientos. De ahí la idea de verdad en sus obras.

Un elemento importante a destacar del lenguaje cinematográfico es la llegada del sonido en 1927 con la película *The Jazz singer*, este hecho cambió la relación que existía entre los espectadores y la película, ya que la dimensión sonora crea una atmósfera que atrapa al espectador en una temporalidad y una espacialidad con características únicas¹⁷. Sin embargo, con la crisis del 29' y el conflicto bélico en Alemania una década más tarde, todo cambiaría para la industria fílmica.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial detuvo paulatinamente a la industria cinematográfica, por un lado los directores alemanes enfocaron sus discursos al fortalecimiento de la ideología Nazi. La necesidad de tener una cámara móvil para documentar los diversos procesos históricos a lo largo del mundo obligó a buscar cámaras más factibles para moverlas con soltura. Las industrias cinematográficas más viejas se establecieron en estos años (Francia, Estados Unidos y Japón) pero llegada la segunda guerra mundial, las industrias empezaron a expandirse en otras partes del mundo, suceso de crecimiento en naciones periféricas que se desaceleró después del conflicto bélico.

Terminada la guerra el paisaje era desolador, las *majors* trataban de recuperarse pero se veían envueltas en crisis económica que los obligaba a recortar

¹⁵Zoom f7, Cine formal y montaje ruso, 20 de octubre del 2017, [YouTube Cine Formal y el Montaje Ruso](#).

¹⁶Zoom f7, Cine ojo: El manifiesto de Dziga Vertov- Curso de Montaje Cinematográfico, 23 de octubre del 2021, [YouTube Cine Formal y el Montaje Ruso](#).

¹⁷Cousins afirma que el cine sonoro fue la herramienta que daba mayor ritmo y gracia visual, la música fue un valor agregado al cine como entretenimiento. Además de eso, Eisenstein en su postulado sobre el sonido hace un comentario teórico sobre cómo debe de ser ocupado.

personal. Además se establecía una hegemonía¹⁸ estadounidense y la tensión entre dos bloques políticos, el cine en este periodo adquiere un valor sobre todo ideológico en sus propuestas. Los soviéticos ya lo habían llevado a cabo, pero pasada guerra mundial y la creciente guerra fría tenía que amarrar conciencias a alguno de los bloques emergentes (capitalista o socialista), en este período obras como *Casablanca* (1942), lo que el viento se llevó o *Citizen Kane* (1941) fueron esenciales para dotar al cine de ese carácter comunicativo para las masas y volverlo un medio de opinión ante las audiencias. La posguerra consolidó a los clásicos del cine, el cine Hitchcock u obras como *The night of the hunter* (1955) o *sunset boulevard* (1950) experimentaban con las nuevas herramientas que proveía el cine, los avances técnicos. Fue gracias a la rigurosidad que se empezó a implementar dentro del guión cinematográfico el uso de storyboards y lista de encuadres muy formales que unificaran la comunicación entre los equipos de producción. La necesidad de buscar tramas más maduras que atrapasen a las audiencias, pero el panorama no era tan favorecedor para todos¹⁹.

Italia tras perder la guerra y tener una sociedad devastada, en el cine comenzó un periodo conocido como el *neorrealismo italiano*, películas con una carga semántica que refleja el caos ocurrido durante los 6 años de guerra, las sociedades europeas quedaron devastadas, el padre de este periodo es Roberto Rossellini pero a él también se le suma Federico Fellini, Vittorio de Sica y Luchino Visconti²⁰.

Además de eso y la necesidad de la juventud por rebelarse fue que entre las décadas de 1950 y 1970 los cineastas emergentes comenzaron a desprestigiar la figura de la casa productora y empezaron a transportar el cine fuera de los grandes estudios, otro ejemplo fue en la década de 1960 con el cine de la *Nouvelle Vague*, que apoyado sobre todo por un discurso ideológico, cineastas como Jean Luc Godard, Agnès Vardá, François Truffaut buscaron retratar a una Francia con una estética propia y con historias no forzosamente resolutivas en la totalidad de sus acciones, su cine buscaba mostrar una sensualidad única con sus *femme fatal* al

¹⁸Visaje Revista, José Carlos Avellar: sobre el cine hegemónico, 7 de enero del 2016 https://www.youtube.com/watch?v=zj_dMn03xUp_4

¹⁹Truffaut, Francois "Once" en *El Cine según Hitchcock*. Alianza editorial (séptima reimpresión), Madrid España, 2017 pp. 221 - 244

²⁰Cousins, Mark "La devastación de la guerra y la consolidación de un nuevo lenguaje cinematográfico (1945- 1952)" en *Historia del Cine* (trad. Jorge González Beetle) Blume, 7a reimpresión Barcelona España, 2019 pp. 266 - 327

mismo tiempo que exploraba la implementación de cámaras más pequeños, equipos de producción más reducidos, etc.²¹.

Esta tradición de cineastas, como hemos visto en la historia del cine, influyó en otras latitudes como fue el caso del cineasta estadounidense John Cassavettes²², quien buscó la idea de participación y colaboración en sus proyectos. Sus películas con tramas acentuadas en el realismo²³, reflexionaron en torno al sujeto, influenciado por cineastas como Ingmar Bergman²⁴ Cassavettes estableció las claves de un cine participativo donde los “crews” de las producciones filmicas trascendía a un nivel más personal, había una convivencia y no solo una relación laboral²⁵. Cassavettes dotó al cine independiente con la capacidad de asumir los bajos presupuestos sin perder de vista el despliegue técnico y visual para contar una narrativa.

Durante las décadas de 1950, 1960 y 1970 el cine maduró tanto en su lenguaje como en sus narrativas. Durante este periodo otro cineasta emergente fue Andrei Tarkovsky, quien a partir de las enseñanzas ortodoxas del cine ruso comenzó a romper con la teoría de montaje propuesta por Eisenstein, ya que para él tiempo de la grabación de la imagen era la materia prima con la que se trabajaba y el montaje era más bien la herramienta de confección de la trama en sí²⁶. Otros teóricos que rompieron con la percepción teórica del cine fue el caso de Pier Paolo Pasolini, él entiende al cine como una herramienta semántica que configuraba el entendimiento del mundo, la imagen tiene una carga política influenciada por el contexto de quien desarrolla la imagen en sí; por ende hay una necesidad de comprender quién hace la imagen, cuando la hace y con qué medios lo hace²⁷. Con esto en mente podemos formular que la frontera entre la narrativa y la tecnología parece no ir en líneas paralelas, convergen en la segunda mitad del siglo XX debido


²¹ Cousins, Mark “la explotación de la historia (1959 - 1969)” en *Historia del Cine* (trad. Jorge González Beatle) Blume, 7a reimpresión Barcelona España, 2019 pp. 266 - 327

²² Cousins basa gran parte de su libro en el modelo de *La Historia del Arte* escrito por Gombrich, asume que el A, genera una obra de arte B, que genera en la obra de arte F, una transformación en la sociedad y vuelve a ser un foco de inspiración e innovación.

²³ Género literario que se centra en un retrato romántico de la cotidianidad [El Realismo. Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

²⁴ Cousins, Mark “El protagonismo de la historia” *Historia del Cine* (trad. Jorge González Beatle) Blume, 7a reimpresión Barcelona España, 2019 pp. 216 - 265

²⁵ Tarkovski, Andrei “V. La imagen cinematográfica” en *Esculpir el tiempo* UNAM, Ciudad de México, 2019 pp.113 - 178

²⁶  Andréi Tarkovsky: Las claves para entender su estilo.

²⁷ Pasolini, Pier Paolo “El ‘cine de poesía” en *Cinema: El cine como semiología de la realidad*, UNAM, 2006 pp.9-30

al desarrollo filosófico-social que vive el mundo en ese momento. La imagen cada vez exige más rigurosidad en su uso y manejo.

Retomando los esfuerzos de las productoras de cine, a finales de los 70 y principios de los 90 se vivió una nueva reorganización de la industria fílmica. Ahora, la llegada de jóvenes cineastas se vio apoyada por grandes productoras que deseaban experimentar con nuevos resultados en el mercado. El cine como fuerza de entretenimiento se veía debilitada por la aparición de otros medios, tal es el caso de la televisión en la década de los 50s, las consolas de video, el panorama social²⁸. Tal fue el caso que las atracciones en la película tenían que incrementar el interés del público. Las nuevas propuestas fílmicas de grandes producciones debían incluir una fuerte campaña de marketing, mercancías y productos derivados que generarán un interés que trajera audiencias nuevas.

La primera mitad siglo XX sirvió para comprender el funcionamiento de las cámaras, las posibilidades de generar efectos en el espectador a partir del uso del uso de ciertos tipos de encuadre y las posiciones de los actores en la escena²⁹. También fue una época de bifurcaciones, si bien el cine nació como un invento científico, George Méliès dotó su carácter de entretenimiento al cine³⁰, en la década de los 30s la industria del entretenimiento había visto un mercado rentable en la creación de películas, pero también se vio como un herramienta para crear discursos ideológicos, y durante el resto de la década la frontera entre arte y entretenimiento se delimitaba con mayor fuerza³¹. La llegada de Spielberg o George Lucas décadas después hizo entender al cine ya no sólo como una industria frenética de entretenimiento, si no como toda una meta narrativa más allá de la película en sí. Ya no sólo era importante lo que ocurría en la película, si no lo que pasaba después de esta: las franquicias, secuelas, spin off, reinversiones son productos derivados de un concepto original.

²⁸ Heilbroner, Robert L., "6. La lógica del desarrollo capitalista", en: *Naturaleza y lógica del capitalismo*, Ediciones Península. Barcelona, 1990. pp. 125-155.

²⁹ Truffaut, Francois "Once" en *El Cine según Hitchcock*. Alianza editorial (séptima reimpresión), Madrid España, 2017 pp. 221 - 244

³⁰ Cousins, Mark "Experimentar las técnicas (1895-1903)" *Historia del Cine* (trad. Jorge Gonzáles Beatle) Blume, 7a reimpresión Barcelona España, 2019 pp.20-33


³¹ Han, Byung-Chul, "El olvido de las cosas en el arte" en *No-Cosas quiebres en el mundo de hoy*, Penguin Random House Grupo editorial, 1ed. Argentina, 2021 pp. 80 - 85

El cine contemporáneo

El cine actualmente es una industria consolidada en casi todo el mundo, es estudiado y academizado, es mostrado como un despliegue artístico y su uso del lenguaje cinematográfico ha sido trasladado a otros sectores como la publicidad, las redes sociales, los videos, etc. Dentro de su distribución, el cine ha cambiado de panorama, dado que cada vez las salas de cine y el formato físico de las películas ha sido destinado a disfrutarse muy ocasionalmente, la mayoría de personas consume cine en plataformas de streaming que se pueden disfrutar desde sus dispositivos móviles, o en las televisiones inteligentes de la casa. En cuanto su producción también ha cambiado el modelo, ahora con equipos de producción más reducidos se puede producir más, ya que a diferencia de casi todo el siglo XX, la era digital ha impregnado los formatos audiovisuales. David Lynch en su Masterclass en la Escuela Universitaria de artes TAI. comentó que el problema del cine digital proviene en la pérdida de calidad, hasta en altas definiciones, de lo que se ve “el movimiento del celuloide es algo que el digital no ha conseguido”. Concluyó diciendo que la experiencia de ver una película en una pantalla chica (televisión, celular, tablet, etc) no es lo mismo que verlo en una pantalla de cine, pierde elementos estéticos. A esta respuesta el entrevistador le preguntó su opinión sobre “la revolución” digital, a lo que Lynch contestó que no le parecía una revolución, esperaba que el cine nunca muriera pero sí que cambiará y se transformara en algo más³².

El cine digital permite que los procesos de elaboración de una película se produzcan con mayor facilidad y pueden llegar a ser muy económicos, además de que su previsualización instantánea es ideal para poder usarlo y combinarlo en minutos, es así, que con esta unión entre montaje, imagen y espacio digital podemos trazar nuevas rutas en la investigación de cine transmedia.

No es sorpresa que ahora se premie el desarrollo técnico de grabar con un smartphone a grabar con una cámara profesional, y curiosamente, el utilizar material análogo para luego digitalizarlo se ha vuelto una herramienta discursiva más que una proeza técnica. El hecho de que las películas perdieran su carácter finito como lo es el rollo, el tiempo en la pantalla de cine y sean ilimitados para verse y

³² Escuela Universitaria de Artes TAI, "MASTER CLASS de DAVID LYNCH (Completa) (Subtitulada en ESPAÑOL)" (video de YT), 23 de Abril de 2020
 MASTER CLASS de DAVID LYNCH (Completa) (Subtitulada en ESPAÑOL)

consumirse donde sea ha hecho que la relevancia de una obra cinematográfica se base en lo que gira alrededor de la cinta, pero no de la cinta en sí; interesa el director, sus otros proyectos, los datos curiosos detrás de su creación, las referencias de la película, la distribuidora, los actores, etc, pero el contenido de la imagen no es destacable³³. Nada puede ser especial en un mundo donde todo es especial. Este punto lo desarrollaré en el siguiente apartado del marco histórico/ conceptual, donde abordaré la crítica a la sociedad moderna y un análisis de la cultura transmedia, herramienta teórica para entender las comunicaciones en la era digital.

Transmedia, cultura transmedia, cultura de la estimulación

Me gusta acentuar la atención en el comentario de Gerardo Herrera, crítico de cine, al hablar del “post cine” en video ensayo homónimo. Herrera parte de la visión de un comentario de un planteamiento de Juan Pablo Meneses, escritor, cronista y periodista chileno, cuando refiere al “post fútbol” y refiere a un encuentro deportivo donde lo menos relevante es el partido, lo que ocurre alrededor de él (la rueda de prensa, los titulares, los memes, los escándalos, etc). Retomando a Herrera, él sostiene que estamos frente al post cine porque la película no es importante en sí, la importancia lo tiene la información que nosotros tenemos de la película, el contexto que envuelve a la producción y la lectura sobre el texto que lleva a interpretaciones, teorías, claves sobre una película que únicamente es una película, pero cuando una película transita por diversos medios tiene que metamorfosear su forma para ser entendida por cada uno de estos y lograr que el consumidor se apropie del material que ve, pero primero sería importante definir el concepto de transmedia³⁴.

La transmedia

La transmedia es un herramienta comunicativa propuesta como una red de información que genera narrativas en diferentes escalas (macro, micro, etc). Así como Clifford Geertz plantea desde la antropología la necesidad cultural de construir

³³ Han, Byung-Chul, “De la posesión a las experiencias” en *No-Cosas quiebres en el mundo de hoy*, Penguin Random House Grupo editorial, 1ed. Argentina, 2021 pp. 25 - 32

³⁴Jenkins, Henry “Introducción Por qué se propaga el contenido de los medios” en *Cultura transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*. Barcelona: Gedisa. 2015 pp. 25 - 70

al individuo por medio de telarañas que se trazan por distintos factores como la región, la fisonomía, la psicología, etc³⁵. La transmedia crea toda una cultura que permite desenmarañar hasta información en distintos medios de comunicación que se relacionan entre sí. Las historias siguen varios rumbos pero con un hilo principal que genera medios de consumo, como lo puede ser mercancía, series de televisión, o memes y videos distribuidos en las redes sociales que permiten tener un mayor alcance conforme sus reproducciones/visualizaciones vayan en aumento³⁶. Aunado a esto, la propia comunidad puede contribuir al enriquecimiento de la narrativa principal, de esta manera la historia se ve envuelta en eventos canónicos y otros que pueden no serlo. El canon puede ir cambiando, ya que es una construcción social. El canon de una historia se amolda al momento histórico en el que se esté viviendo³⁷.

La cultura de Fans

La transmedia es la herramienta que deforma los objetos en su forma virtual para crear una realidad distinta del mismo, por eso los fans tienen presencia, el objeto “transmediado” genera a la brevedad un valor simbólico que va empoderando al objeto cuanto más se genera información sobre este, aquel que se relaciona desde la transmedialidad deja de ser consumidor para volverse prosumidor, pues no únicamente es espectador, es partícipe de la acción en sí. Los grupos buscan satisfacer sus intereses colectivos³⁸.

A diferencia de la cultura de masas, donde la fórmula del éxito espera que un producto se repita tantas veces como sea posible para que se “pegue” en el imaginario colectivo, la transmedia aboga por la propagabilidad del producto, el boca en boca, la necesidad del usuario de sentirse dueño y protagonista, el cambio constante y la adaptación a los diferentes entornos. Los códigos son simples, pueden ser imágenes o videos breves, de esta manera se van articulando diversos accesos; además, los textos “copys” no tienen un nicho, más bien aglomeran a los

³⁵ Geertz, Clifford “capítulo 2. El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre” *La interpretación de las culturas*. Gedisa. Barcelona. 2003. pp. 43 - 60

³⁶Jenkins, Henry “Introducción Por qué se propaga el contenido de los medios” en *Cultura transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*. Barcelona: Gedisa. 2015 pp. 25 - 70

³⁷ Scolari, Carlos. “6. Branding, merchandising y narrativas transmedia” *Narrativas transmedia cuando todos los medios cuentan* pp.30 (PDF)

³⁸ Ibid.

nichos dando un texto personalizado a cada uno, son textos sin contexto, esperando que el usuario, nuevamente resignifique aquello que recibe y lo contextualiza en su realidad amoldada³⁹.

Además de esto, la transmedia se propaga muchas veces por los estímulos que produce en el usuario hacer las cosas, la experimentación en el proceso, el sentir el poder de decidir (de elegir contenidos) para organizar que va a consumir y en qué orden⁴⁰.

La narrativa transmedia / universos

La creación de narrativas se vuelve sustancial para el desarrollo de comunicaciones, en el caso transmedia tiene que existir un elemento que genere un nexos entre los diversos medios, como dice Byung Chul Han “Las informaciones son aditivas, no narrativas. Pueden contarse, pero no narrarse. Como unidades discontinuas de breve actualidad, no se combinan para constituir una historia.(...) La adición y la acumulación desbancan a las narraciones. Los largos espacios de tiempo que ocupa la continuidad narrativa distinguen a la historia y la memoria.”⁴¹. A esta herramienta se le conoce como Storytelling, sirve para crear una diégesis de un mundo, son una serie de datos que administran lo que pasa alrededor del mundo creado. Este mundo espera crear un interés en su primer acto. Carlos Scolari describe esto, basándose en lo escrito por Jenkins, como el *Rabbit Hole* (agujero de conejo, alegoría a *Alice in Wonderland*) funciona como un enganche que, desde la curiosidad atrae al público, hay mucha ambigüedad alrededor de esa parte, entonces es el labor del consumidor comenzar aclarar esos abismos, mientras se va dibujando un camino enriquecido de información. A esta estrategia transmedia se le conoce como ARG (Alternate Reality Games), se llega desde páginas o enlaces web que conforme se van actualizando, hacen que la comunidad se nutra de información⁴².

Es importante comentar que toda la información se unifica con un estilo e identidad que crea límites narrativos, a esto se le conoce como Branding y funciona para que sea fácil identificar los diversos productos en los diversos medios. Para

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Han, Byung-Chul, “De la posesión a las experiencias”, en *No-Cosas quiebres en el mundo de hoy*, Penguin Random House Grupo editorial, 1ed. Argentina, 2021 pp. , 25- 32

⁴² Scolari, Carlos. “6. Branding, merchandising y narrativas transmedia” *Narrativas transmedia cuando todos los medios cuenten* pp.30 (PDF)

esta construcción se pueden usar tipografías, estilos de fotografía, un mismo actor, una paleta de colores, etc.

En los últimos años, los costes de producción han disminuido considerablemente, las cámaras de video han reducido su tamaño, han aumentado sus capacidades, las marcas de luces y micrófonos han buscado crear una gama de productos de bajo costo; esto ha producido que equipos relativamente baratos logren accesibilidad para el usuario, además de dar flexibilidad en tiempos y desplazamientos a las producciones pequeñas o escolares, que son donde principalmente se ocupan dichos equipos. La digitalización ha hecho que los celulares también entren en la conversación, con cada salto generacional los sensores se hacen más grandes y compañías como Hasselblad hacen alianzas con diversas marcas como OnePlus o Huawei, esto hace que equipos muy pequeños y ligeros puedan grabar a altas resoluciones de video; personas que nunca habían tenido un acercamiento a las prácticas audiovisuales, ahora pueden hacer pequeñas producciones sin costearse cantidades impresionantes de dinero. Además del equipo, la enseñanza también ha sufrido transformaciones en esta era: la enseñanza se ha formalizado en planes de estudio a nivel licenciatura y maestría tanto en universidades públicas como privadas, también se han encontrado alternativas como videos especializados en plataformas digitales (YouTube, TikTok, Instagram) o talleres particulares impartidos por personas que directa o indirectamente están en el medio cinematográfico.

La difusión también ha sido otro factor de cambio, el uso de plataformas de streaming ha permitido a creadores poner sus creaciones y eventualmente darse a conocer, también puede darse el caso de mostrar su trabajo en redes sociales o subirlo a YouTube como muestra de sus avances, por si no fuera poco, los festivales de cine se vuelven puentes que conectan diversas conciencias alrededor del mundo para mostrar a quienes producen y crean dentro de los medios alternativos cinematográficos; sin embargo, hemos caído en actitudes tendenciosas que asumen la alternancia como un lugar de entonación, que simplemente por pertenecer ahí, merece algún tipo de reconocimiento, las reuniones de estos creadores se asumen en círculos pequeños donde el lenguaje común se limita a quince personas que lo hablan con la misma facilidad pero difícilmente acceden a hacerlo con un agente externo a su contexto.

Cuando estamos inmersos en la narrativa audiovisual nuestros sentidos se concentran en lo que vemos y en lo que oímos. “Todo en el cine es falso y, sin embargo, real. Su entorno enigmático y hasta un poco intimidante porque eso que anuncia es un acto de alquimia: la transmutación de imágenes y sonidos pregrabados en experiencias tan verdaderas que causan lágrimas y convulsiones”⁴³.

Esta apreciación de Fernanda Solórzano es el punto de partida para ejecutar la siguiente idea: ¿Cómo logramos generar este elemento catártico en la imagen?, controlando la imagen. La respuesta parece sencilla pero no lo es; en medida que nosotros tengamos control sobre nuestra imagen, mayores posibilidades tenemos de crear una imagen cinematográfica. Para tener ese control de la imagen, primero habría que generar un entendimiento, dialogar con lo que se pretende hacer. Para entender de mejor manera este punto me gustaría comentar la diferencia que existe entre el manejo del concepto de arte, de esta manera será posible construir una metodología basada en los tres principios que plantea Hans George Gadamer y de esa manera poder adecuar que la imagen cinematográfica con la que estoy trabajado es aquella que se basa en el precepto de técnica y que vive construida por la temporalidad presentada en el apartado históricos en esta investigación.

El concepto de arte y el proceso cinematográfico

Ahora, teniendo como base un entendimiento general a nivel social de los medios de comunicación (en específico del cine) durante finales del XIX hasta principios del siglo XXI, habría que tener también un entendimiento artístico y cultural. El arte como concepto clásico, se refiere a la capacidad de realizar un trabajo, el conocimiento de la técnica y el dominio de ésta era muy apreciado para los griegos, la cristiandad vio en el arte una justificación de lo divino, por ende, el uso de narrativas de pasajes bíblicos se volvió clave para el desarrollo artístico desde que la cruz inundó el globo⁴⁴, pero en la era moderna el arte implicó pensar en tecnología y la sociedad como dos elementos holísticos que hacían avanzar el arte, se pierde la distancia con los espectadores porque el arte dejó de ser un gusto para pocos, y se pensó en un arte más universal, las técnicas de pintura se preocupaban más por ser imperfectas y abiertas a interpretaciones (impresionismo,

⁴³Solórzano, Fernanda “Mezzanine” en *Misterios de la sala Oscura: Ensayo sobre el cine y su tiempo*, Taurus, México, 2017 pp. 54 (Edición Ebook)

⁴⁴ Gadamer desarrolla esto para hablar de las diferencias entre el arte griego, el arte cristiano y el arte moderno.

expresionismo, etc). El arte moderno juega a quitar la distancia entre el espectador y la obra.

El cine pretende cerrar por completo las distancias pues la función de una sala oscura es meter al espectador en el ejercicio inmersivo donde la pantalla y él son los únicos presentes. Ese diálogo íntimo entre obra y espectador genera imágenes propias que evocan al propio contexto de quien mira.

Cuando miramos la obra es cuando se construye el elemento simbólico a través de una relación análoga, con aquello que resuena dentro de nosotros mismos.

“Una especie de pasaporte en la época antigua; tal es el sentido técnico originario de símbolo. Algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido. (...) se hará significativa la multiplicidad de la experiencia que conocemos igualmente como experiencia histórica y como simultaneidad presente (...) En este sentido, podemos dar ahora un paso más y decir: esto no quiere decir que la expectativa indeterminada de sentido que hace que la obra tenga un significado para nosotros pueda consumarse alguna vez plenamente, que nos vayamos a apropiarnos, comprendiendo y reconociendo, de su sentido total.” lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado. Con el concepto de «representar» ha de pensarse en el concepto de representación propio del derecho canónico y público. En ellos, representación no quiere decir que algo esté ahí en lugar de otra cosa, de un modo impropio e indirecto, como si de un sustituto o de un sucedáneo se tratase”⁴⁵

Lo simbólico es un lenguaje que establece un diálogo entre quien ve la obra y la obra en sí. Este diálogo se ve mermado por aquellos elementos contextuales e históricos, tanto de la obra como del espectador. Muestra aquello que estaba escondido, por ende, el valor simbólico genera conocimiento. Hay que aprender a interpretar la obra. El artista, no puede ponerse como fin ser comprendido, ni tampoco buscar ser incomprensible, entre el, la obra y el público se crea un organismo único que los pone en distintos roles, para lograr esta conexión la obra tiene que jugar con la sinceridad y mostrar los ideales de quienes la imaginan, el espectador (un otro ajeno a los ideales) podrá entonces confrontarlos para posicionarse frente a la obra⁴⁶

⁴⁵ Gadamer, Hans-Georg “el simbolismo en el arte” en *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós iberoamericana, 1ra edición, Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, España. 1991 pp. 39 - 46

⁴⁶ Tarkovski, Andrei “VI El autor en busca de su público”, “VII La responsabilidad del artista” en *Esculpir el tiempo* UNAM, Ciudad de México, 2019 pp. 177- 190, 191 - 214

Cuando hablamos del concepto de fiesta, nos referimos al momento fugaz y rápido en el que se va toda la ceremonia de la obra de arte, parece su carácter más religioso del consumo de arte. “La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos. Así, decimos que «alguien se excluye» si no toma parte. No resulta fácil clarificar la idea de este carácter de la fiesta y la experiencia del tiempo asociada a él. Los caminos andados hasta ahora por la investigación no nos ayudan mucho en ello. Paradigma del arte en la modernidad”⁴⁷. No hay separación entre pasado y presente pues nos obliga a comprender una obra en determinados espacios, esperando que nosotros lo adecuamos a estos, en una sala de cine podría ser la dinámica del silencio, en un museo, el arte de observar mientras avanzamos, en la música escuchar la melodía entera, todos estos elementos configuran la parte ritual del consumo de una obra de arte.

El proceso cinematográfico

Primariamente tenemos una idea que se convertirá en un guión, que se transformará en una propuesta en cámara, y que tendrá una puesta en escena única, con interpretaciones genuinas, pero esto no es suficiente; únicamente estamos en el plano más abstracto del control. Consciente o inconscientemente entendemos que eso tendrá que verse reflejado, si no es que, en papel o en la escena misma. Es solo una idea, un abstracto que pretende darse forma conforme pasan los días, una planta que se riega con la lluvia de pensamientos y un que clarifica el camino, una olla de barro que se rompe y se vuelve a generar. El guionista vuelca sus ideas en solitario, en lo individual de su habitación, construye a partir de su horizonte de interpretaciones, no tiene forma alguna de dialogar con el otro, no hay un camino claro, esto debido a la naturaleza del guión, el cual, son indicaciones interpretativas que eventualmente conducen a la película pero siguen viviendo en el limbo entre la realidad y la diégesis del relato.

Ya hay un guión que es preciso e indicativo, narrado en gerundio para entender que lo que se lee es lo que se ve, y entonces la idea se volvió historia; la historia debe de conectar con las audiencias pero también con los realizadores de

⁴⁷ Gadamer, Hans-Georg “El arte como fiesta” en *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós iberoamérica, 1ra edición, Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, España. 1991 pp. 47- 50

la producción. En ese momento pierde su valor individualista y se reconoce a sí misma como una obra construida desde las colectividades, el cine es una obra pensada para que cada persona que trabaja en ella pueda agregar en su horizonte de interpretaciones una aportación al conjunto holístico de la cinta en sí.

El productor observa los elementos que constituyen la historia y busca solventarlos de la manera más efectiva, jugando entre lo administrativo y lo creativo. El director arma su propuesta en cámara, ha repasado las oraciones en gerundio del guión una y otra vez, memorizando la acción para transferir el tono que él busca. El actor se prepara, el director le suelta indicaciones dando rienda suelta o sujetando según lo perciba, y dependiendo de los años de experiencia de quien controle la dirección, sabrá qué palabras decir para que su actor transmita. A lado del director, el director de fotografía debe visualizar el plano pedido por el director, ¿en qué escala del plano se encuentra?, ¿full shot, medium shot, close up?, teniendo esa información comienza un proceso de indagación empírica para pasar a un trabajo racional, pues primero debe ver el espacio, entender sus dimensiones y saber cómo va a pintar con la luz, decide si poner luces, grabar con luz natural, poner filtros, cambiar. El sonidista hace lo propio, chasquea los dedos en la punta del micrófono dinámico para ver simbólicamente la frecuencia en la tarjeta de sonido y escuchar con los cascos la reverberación, el ruido o demás elementos que podrían introducirse en la escena, de esa manera juega con su atmósfera y decide que debe de priorizarse en el espacio sonoro. Como maestro de orquestas, el asistente de dirección ordena a todos en sus posiciones, con movimientos suaves, establece que debe entrar y en qué momento, nunca descansa, trae papeles, gestiona, interpela, cuestiona de ser necesario. Entonces con las escenas grabadas el montajista comienza por instinto a revisar con curiosidad el material, a basarlo en el material teórico (el guión), a sumar ideas y comprender lo que quería decir el director; moldea la figura de la película, la articula con una lógica y a partir de usos de hipérboles, símiles, entre otras figuras retóricas, estructura una narrativa audiovisual.

Estas decisiones en el trabajo cumplen con una capacidad de raciocinio vivo, de lógica viva como plantea Vaz Ferreira, pues los realizadores deben hallar el equilibrio entre sus conocimientos y la forma de llevarlos a cabo. Decía John Cassavettes, considerado como el padre del cine independiente en Estados Unidos, “para poder improvisar hay que tener todo planeado”. Entonces vemos aquí el uso

del raciocinio que plantea Vaz Ferreira para ver dos tendencias, por un lado, el instinto empirista y por el otro la razón.

Conviene que nos acostumbremos a observar y a entender lo que hay de verdad en esta cuestión del valor del raciocinio...el raciocinio es muy legítimo y sumamente útil en la práctica, siempre que concurren ciertas condiciones; primera de ellas, que los que razonan o discuten se encuentren más o menos en el mismo plano; segunda, que su espíritu no esté unilateralizado, ni prevenido intelectual o afectivamente por sistemas (en este caso, puede decirse que el raciocinio es inútil, que no sirve sino tal vez para falsear más el espíritu unilateralizado); y, tercero, especialísimamente, que se razone y se discuta para averiguar la verdad; no como discuten ordinariamente los hombres, esto es, para triunfar. Pero, aún supuestas esas condiciones y todas las demás, correlativas, que la práctica nos ha enseñado como favorables para que el razonamiento sea útil, aun supuestas esas condiciones, no hay que creer que el raciocinio, tal como estamos acostumbrados a ejercitarlo, sea todo, y sea siempre bastante.⁴⁸

Por eso la comunicación en el cine, al momento de realizar cine es fundamental, tiene que haber dirección y sentido en todo lo que se dice, dar espacio no a la búsqueda de la verdad, pero sí una búsqueda de la imagen como expresión semiológica⁴⁹. Para poder crear esa búsqueda el realizador, independientemente de su departamento, tiene que estar dispuesto a investigar, a confrontar sus ideas contra él mismo y contra los demás, debe ser reflexivo, paciente y entender las implicaciones de lo que graba. Si seguimos perpetuando el discurso de grabar y grabar hasta conseguir el resultado que deseamos, vamos a acabar frustrados y cansados por el número de tomas que haremos, además de la cantidad de tiempo que hayamos invertido. Hay que prever situaciones costosas, pero aún más importante, se debe tener el ingenio y la capacidad para resolver problemas de último momento en cuestión de segundos, para improvisar hay que tener todo planeado.

El montaje cinematográfico

La parte del proceso encargada de la producción ha rendido su fruto, por consiguiente es necesario armarlo, reconstruirlo dentro del montaje, dotar al plano

⁴⁸ Vaz Ferreira, Carlos "Valor y uso del razonamiento" en *Lógica viva*, Montevideo, Marcha 1978 pp. 125 – 138

⁴⁹ Pasolini, Pier Paolo "El 'cine de poesía" en *Cinema: El cine como semiología de la realidad*, UNAM, 2006 pp.9-30

de significados. La concepción de cine de Pudovkin encasilla al montaje en aquello que es cuadrado, lineal, una estructura y un esqueleto donde la prioridad reside en el plano, y donde la estructura es más un proceso mecánico que creativo⁵⁰. Ziga Vertov es opuesto a eso, pues ve al plano como una pieza que pierde todo el sentido si no se une con un montaje que genere crear significados ambiguos dentro de la imagen de esto pero quien logra combinar ambos conceptos.⁵¹

Teniendo estos dos referentes, podemos profundizar en quien es considerado el padre del montaje Serguei Eisenstein. Él comenzó a investigar sobre las bases del montaje relacionado con el teatro de sombras y los pictogramas chinos, viendo que el símbolo por sí mismo significaba una cosa, pero si se le agregan caracteres, tendría una significación completamente distinta, de esa manera logró construir el esqueleto de un montaje intelectual donde el encadenamiento asociativo, el ritmo y el plano puede converger en un mismo momento .


La solución consiste en encontrar una clave para la sincronización proporcionada de un fragmento musical con un fragmento fotográfico, lo cual nos permitirá unirlos “vertical” o simultáneamente, hermanando cada frase musical continúa con cada frase de los paralelos y continuos de fotografía: fotográficas. Intervendrán aquí la ley que nos permite combinar “horizontal” o continuamente una toma después de otra en el cine mudo, una frase tras otra en el tema musical que se desarrolla⁵²

Entonces, con esto Serguei Einsentein, pretende mostrar el esqueleto dentro del montaje, el cual no debe funcionar como un todo homogéneo, sino un todo holístico, donde la mezcla de estos dos elementos genera ecos y significados dentro del espectador, provocando asociaciones causadas por la mezcla de audio e imagen.

Para Eisenstein el montaje debe de construirse a partir desde la dialéctica, donde la imagen A en contraste con la imagen B, generan una imagen C donde se crean los significados, ve al montaje como una herramienta para la cual vale la pena entrar en conflicto, generando caos en las emociones.

Podemos ver que se entretrejado es de dos líneas, de idéntico tema igualmente triviales. El asunto sublimado hasta una trivialidad monumental , cuyo clímax se alcanza mediante la continuación de este corte transversal y el juego de palabras, con el significado dependiendo

⁵⁰

⁵¹ Zoom f7, "Cine-Ojo: El manifiesto de Dziga Vertov- Curso de Montaje Cinematográfico." (video de YT), 23 de Octubre de 2021  Cine-Ojo: El manifiesto de Dziga Vertov- Curso de Montaje Cinem...

⁵²Eisenstein, Serguei IV. “Forma y contenido: práctica” en *El sentido del cine* decimotercera reimpresión, grupo editorial siglo XXI. Ciudad de México, México, 2017. pp.115

siempre de la yuxtaposición de dos líneas (...) La composición y la estructura del film como todo logran el efecto y la sensación de unidad ininterrumpida entre lo colectivo y el medio que crea lo colectivo.⁵³

Según Eisenstein, para que un montaje pueda encadenar asociaciones, existen cuatro tipos de montaje: **el montaje métrico, rítmico, tonal, sobretonal, todos estos montaje desencadenan en un montaje intelectual, donde las ideas y las emociones terminan por definir al plano, volviéndolo cómplice de las necesidades ideológicas que tenga el montajista sobre la obra**⁵⁴.

Estas características del montaje transforman la relación que tenemos con el plano cuando estamos en el proceso de producción, a cuando lo trasladamos al proceso de postproducción. Su grabación es un proceso intelectual, sin embargo, su edición también es un proceso crítico, donde el reino de lo político y lo artístico convergen para mostrar que se ve y que no se ve.


Si en el montaje reside en un plano que nosotros grabamos previamente, ¿qué sucede cuando nosotros no tenemos control del plano?, aún se puede crear este proceso intelectual crítico. En el siguiente apartado de la investigación se describe la utilización del *mezcla* para la elaboración de nuevas experiencias cinematográficas apoyado del concepto de *Cine Poesía* concepto teórico acuñado de Pier Paolo Pasolini que busca la sensibilidad cinematográfica en el espectador y consagrar al cine como una construcción artística antes que de entretenimiento. Dado que me parece un tanto difícil categorizar los dos conceptos presentados a continuación, he decidido darles un apartado sobre la base experimental del cine y los dejo a discusión del lector.

Experimentación entre cine y transmedia

El sentido de la mezcla

Hay una diferencia entre montaje y edición, cómo observamos, el montaje incluye una fuerza intelectual; la edición supone una manufactura casi mecanicista, donde el “corte y pega” funcionan para el ensamblaje de piezas de una forma masiva. En la actualidad la edición es la identidad que se genera del trabajo

⁵³ Eisenstein, Serguei I. “Del teatro al cine” en *La forma del cine* decimotercera reimpresión, grupo editorial siglo XXI. Ciudad de México, México, 2017. pp. 19

⁵⁴ Zoom f7, "Serguéi Eisenstein: Las claves para entender su estilo." (video de YT), 10 de octubre 2017  Serguéi Eisenstein: Las claves para entender su estilo.

audiovisual en redes sociales, los video blogs, los podcast, lejos de proponer una identidad en cámara, junto a un *montaje intelectual*. Entonces la edición es un proceso mercantil en el que se extrae el material grabado (no forzosamente tiene que ser grabado por el propio sujeto), y se expone arbitrariamente esperando su consumo masivo⁵⁵. Hago énfasis en esta idea por el riesgo latente de confundir el montaje transmedia con la edición. El montaje transmedia, entendido con las herramientas que nos dan Scolari y Jenkins podríamos construirlo como aquel montaje que no niega los recursos digitales disponibles (películas, vídeos, memes, imágenes de stock, softwares de diseño, etc), y se permite jugar con ellos para la construcción de discursos audiovisuales. El creador no forzosamente debe crear este material, si vivimos en la era de la información podemos usarla y moldear. Aquí me gustaría ocupar un concepto más común en la música: la mezcla musical implica la unión de los diversos instrumentos a través de los cuales se produce una canción, en géneros como el rap, el reggaeton o la música electrónica, el remix y el sampleo de otras melodías da como resultado una resignificación completa de las canciones.

El objetivo es conseguir un reparto equilibrado de las frecuencias, volúmenes y planos de cada elemento de tal forma que lo que se escuche sea agradable y apropiado a lo que se intenta transmitir. Para ello se controla el espectro de cada instrumento (ecualización), la dinámica (compresión, expansión, limitación) y la profundidad (efectos de sonido).⁵⁶

Entonces la mezcla vista desde lo abstracto para concretarse en el medio cinematográfico no implicaría replantear el cine como la intención de transmitir que cada elemento audiovisual sea agradable, técnicamente, y apropiado para transmitir aquello que el o la artista desea construir. A este apartado me gustaría agregar el concepto de cine poesía, herramienta que permite conectar al espectador con la sensibilidad artística a través de los símbolos, la interpretación iconográfica de estos y finalmente su construcción iconológica⁵⁷.

⁵⁵ *ibid.*

⁵⁶ Cotrina Cabrera Daniela Isabel, Trejo Bucaram Martha Virginia "Capítulo 1: Mezcla de audio" en *La mezcla de audio: descripción, elementos y aplicaciones*, informe de materia de graduación, Licenciatura En Diseño Y Producción Audiovisual en Escuela De Diseño Y Comunicación Visual, México 2011 pp.27

⁵⁷

Cine poesía

El primer acercamiento a la realización cinematográfica parte de un proceso intuitivo del realizador y un deseo de colocarse junto a quienes admira, sin detenerse a hacer un proceso reflexivo de su propio trabajo, únicamente cegados por el silogismo de “Si los grandes directores hicieron cine, yo haré cine para ser un gran director” perdiendo sus nociones y encasillando en dogmas que nublan el juicio y traicionan el valor artístico de la realización cinematográfica.

Lo nombro como cine alternativo porque a diferencia del cine independiente, no veo un panorama consolidado de artistas, más bien, veo la formación de creadores audiovisuales que aspiran entrar dentro de fideicomisos, o financiamientos que eleven sus producciones para poder ser proyectados en salas de cine, o por lo menos tener visibilidad en algunos espacios. No pretendo generalizar a todos los cineastas alternativos, sin embargo, me parece imprescindible hacer una observación puntual de aquellos elementos que deben de dialogar y plantear la reflexión sobre el medio que manejamos para comunicar nuestras ideas; en este caso, el medio audiovisual. Para que la obra signifique, el autor debe tener la capacidad crítica de entender su responsabilidad frente a su discurso, de lo contrario, la imagen corre el riesgo de significar algo alejado de lo que el autor plantea o simplemente no significar nada.

Actualmente el cine con toques más autorales vive atrapado en su condición de “denuncia”, su compromiso se limita a la dirección política de su autor. El cine seguirá convenciones narrativas, pero debe comprometerse con sus causas. El cine de poesía es el título que propone Pasolini para la primera parte de su libro, el sentido semiológico del cine, plantea que la comunicación cinematográfica es un acto de comunicación burda y animal, ya que es arbitraria y aberrante, pero supone una construcción de arquetipos comunicativos naturales que asumimos.

Cada uno de nosotros tiene entonces en la cabeza un diccionario, incompleto lexicalmente, pero prácticamente perfecto, del sistema de signos lingüísticos de su ámbito y de su nación. La operación del escritor consiste en tomar de ese diccionario, como objetos custodiados en un repositorio, las palabras, y darles un uso particular: particular respecto del momento histórico de la palabra y del propio. Consigue con ello un incremento de historicidad de la palabra; esto es, un incremento de significado. Si ese escritor será importante, en los diccionarios

futuros su "uso particular de la palabra" será reportado como aditivo a la institución.⁵⁸

Cuando Pasolini habla del uso particular de las palabras se refiere a que no podemos hablar propiamente de un lenguaje cinematográfico, más bien nos enfrentamos a que nosotros, a partir de nuestras vivencias y experiencias es como configuramos el cine que consumimos y que producimos. Este último, aunque no lo podamos ver conscientemente nace de nuestros sueños, de las atmósferas que nosotros consideramos oníricas o imposibles de captar, con las miradas comunes con las que interactuamos con nuestro mundo. Profundizaré más adelante sobre este tema, pero la imagen debe trabajarse meticulosamente y nuestro trabajo, desde la perspectiva de Pasolini sería poder acercar ese cine que habla de nosotros, de nuestros problemas, necesidades, el cine es una herramienta de comunicación que ataca directamente a los sentidos.

Cuando hablamos del cine de poesía, nos referimos a una conciencia dentro del cine que se crea a partir de usar un lenguaje específico donde el protagonista es el estilo generando la unión entre un código narrativo-técnico y que, terminológicamente responde a una necesidad cultural, social y política, se usa la coartada de una narrativa cualquiera para hablar en primera persona con un lenguaje sustancialmente irracionalista.

El "cine de poesía" -como se presenta a unos años de su nacimiento- tiene pues en común la característica de producir películas de naturaleza doble. La película que se ve y echa raíces normalmente, es una "toma subjetiva libre indirecta", incluso irregular y aproximativa -muy libre, en resumen: debida al hecho de que el autor se vale del "estado de ánimo psicológico dominante en la película" - que es el de un protagonista enfermo, no normal- para hacerla una continua mimesis que le consiente mucha libertad estilística anómala y provocativa⁵⁹.

Pasolini en la tesis de su libro, claramente marcada por el marxismo afirma que el cine de poesía es una revolución interna contra el capitalismo, elemento que contextualizando sería imposible actualmente pensar en lógicas de producción audiovisual con un discurso propio fuera del mercado, ya que éste se ha complejizado y ha abrazado al sector alternativo, conseguir equipamiento, armar encuadres adecuadamente, usar una cámara si quiera asume lógicas capitalistas. Reformular lo estricto del cine comercial creo que es hacia donde debemos apuntar

⁵⁸ Pasolini, Pier Paolo "El 'cine de poesía" en *Cinema: El cine como semiología de la realidad*, UNAM, 2006 pp.11

⁵⁹ *Ibidem* pp. 26

en los conceptos que aborda Pasolini, pues la preocupación cultural, social y política es vista desde otro ángulo si el locus es Latinoamérica en el siglo XXI, que Europa en el siglo XX. Seguramente cine y política seguirán evolucionando tanto individual, como colectivamente en los próximos años; nuevos mensajes o discursos tendrán la necesidad de salir al público para ser reflexionados y analizados desde distintas perspectivas, es menester reconocer la trascendencia que ha tenido uno sobre el otro; y que a pesar de que, para mí, el cine debería de responder a indicios más artísticos a partir de una premisa concisa, es inevitable aceptar que ha jugado un papel fundamental a la hora de visitar nuestra historia sociopolítica no sólo a nivel nacional, sino también regional.

Tarkovski nos habla de la imagen cinematográfica como el punto de sensibilidad donde nos sentimos atraídos e impresionados por una imagen que incentiva nuestra curiosidad “en una palabra: la imagen no es un cierto significado expresado por el director, sino todo un mundo reflejado en una gota de agua”⁶⁰. Hablamos de una imagen que ilumina y provoca a la audiencia para llevarla a un estado hipnótico donde nos sentimos atraídos y tratamos de desarrollar que es lo que oculta esa atmósfera mágica, para construir esta atmósfera el artista, según Tarkovski se debe tener ambición de expresar un ideal ético, ya que como realizadores estamos en la búsqueda de la verdad, y la verdad es siempre bella⁶¹; esta búsqueda debe ser el cruce entre lo ético y lo estético.

La distorsión del tiempo puede ser modo de darle expresión rítmica. ¡Esculpir el tiempo! La unión deliberada de tomas cuya presión temporal es desigual, no debe introducirse casualmente debe surgir de una necesidad interna, de un proceso orgánico que tenga lugar en aquello que, como un todo, se filma. En el momento en que el proceso orgánico de esta transición se transforma, el énfasis puesto en la edición (el cual quiere ocultar el director) comienza a entrometerse: queda al desnudo y obvio⁶².

Esta búsqueda de verdad en el cine se hace partiendo de tres elementos de la imagen: el tiempo, el ritmo y la edición. Cuando Tarkovski refiere al tiempo estamos hablando del tiempo fragmentado, aquel en el que dura el plano, en el que nosotros como realizadores decidimos su duración y el que sucede dentro de la

⁶⁰ Tarkovski, Andrey “IV. La imagen cinematográfica” en *Esculpir el tiempo*, UNAM, Ciudad de México, 2019 pp. 119

⁶¹ Tarkovski, Andrey “IV. La imagen cinematográfica” en *Esculpir el tiempo*, UNAM, Ciudad de México, 2019 pp.125

⁶² *Ibidem* pp.134

imagen, además de escoger la puesta en escena y la puesta en cámara que define nuestra escena.

El realizador pasivo, amateur, inexperto agarrará su cámara o su celular ya acomodará a sus amigos en la escena, desconoce si su encuadre está limpio⁶³, si sus colegas entienden lo que deben hacer, incluso descuidará el flujo de personas que entra y sale de la imagen, únicamente grabará con el audio invasivo del micrófono de la cámara, lo hará rápido únicamente procurando la ligereza con la que toma el trabajo “nada serio”, comenta a sus colegas, quienes unidos semánticamente por la idea del nada serio, actuarán sin seriedad y nerviosos a la hora de confrontar a la cámara, por ende, el fracaso del plano se refleja en el grado de inmersión que sintamos *a posteriori* cuando veamos la escena en frío. Este es el punto decisivo de realizador, será capaz de evidenciar sus errores, reflexionarse y corregirlos tras haberlos vivido de forma empírica para luego investigar con textos y videos, o tratará de ocultarlos por medio de trucos como el uso del color, los cortes, o el mismo discurso que envuelva su imagen, “es un cine que se sincera”, “el cine viviente”, “como nos dijo Guillermo del Toro”. Palabras que discursivamente nos someten como espectadores a esperar lo menos del cine alternativo, a ver errores técnicos como decisiones narrativas y a consumir estos contenidos sin esperar nada a cambio.

Lo único que un artista puede ofrecer al público es ser sincero y abierto en su lucha con el material con que trabaja, y el público sabrá apreciar lo que hacemos. Si se trata de complacerlo sin un sentido crítico y aceptando sus gustos, esto sólo quiere decir que uno carece de respeto por el público y que simplemente está tratando de sacarle dinero.⁶⁴

Podemos interpretar las palabras de Tarkovski como un fenómeno en el cual no hay un acto reflexivo real, las audiencias se ven inmersas en tramas en las que ni sus creadores creen, repiten moldes e ideas, pero no se han cuestionado el costo de plantear sus ideas, por eso vuelvo a la crítica de “hacer cine por hacer cine” en el campo alternativo implica mucho sacrificio para nada. Se tienen que tomar las decisiones buscando un fin más allá de hacer cine, quedarse en la simpleza de hacerlo.

⁶³ Al hablar de limpieza en el encuadre refiero al uso correcto de la regla de tercios, a mantener la regla del horizonte, mantener una buena distancia focal sabiendo la apertura del lente que se ocupa y quitar los elementos que puedan distraer de la escena.

⁶⁴ Tarkovski, Andrei “VI El autor en busca de su público” en *Esculpir el tiempo*, UNAM, Ciudad de México, 2019 pp. 190

...y en lugar de enseñarle proponiéndole verdaderas obras de arte, lo que se hace es enseñar al artista a asegurarse su propio sustento. El público, por su parte, continuará sintiéndose completamente satisfecho y teniendo la razón, una convicción, hay que decirlo, muy rara vez bien sustentada. El no intentar desarrollar la capacidad crítica del público frente a nuestros propios juicios, equivale a tratarlos con una indiferencia total.⁶⁵

Cuando Tarkovski habla de desarrollar la capacidad crítica de las audiencias, está suponiendo que nosotros como espectadores somos capaces de imaginar estos paisajes imaginarios; decía Fernanda Solórzano al principio del ensayo que el cine nada es real y a la vez sí, esa cualidad de fronteras difusas hace que como audiencias apropiamos la imagen realizada por el otro y la configuremos a nuestras necesidades simbólicas. Interpretamos y generamos formas de relacionarnos con las historias que nos envuelven.

En resumen, el cine poesía es un momento dentro de la grabación de una producción audiovisual donde la praxis (dominio del plano, uso del montaje, estilo de iluminación, decorado, puesta en escena, todos los elementos de una producción entrelazados), la semántica y la política del autor se entremezclan creando un momento que se vive profundamente marcado en la mente de los espectadores, la ejecución de este momento tan único solo es posible con práctica y técnica frente a la cámara. Cuando configuramos el cine transmedia, se transforma cómo vivimos la experiencia audiovisual, no pretende desplazar la experiencia vivida al entrar a una sala de cine, más bien agrega un nuevo elemento en la conversación.

⁶⁵ *Ibidem* pp.190

3. Metodología

Taller de cine transmedia

Duración: 12 horas - 3 sesiones, 4 horas c/u

A partir de esto es que se ha planteado el taller "Alejandra Pizarnik - Pasar del texto a la imagen", una experimentación que puede agregarse a una nueva experiencia de cine digital a través de la transmedialidad. Propone adaptar a una serie de imágenes yuxtapuestas una tras otra, con la posibilidad de convertir un álbum de música en piezas audiovisuales; de la misma manera que en algún momento Serguei Paradjanov adaptó los poemas Sayat Nova en una narrativa que mezclaba vivencias personales con poesía en *El color de la granada*. El taller mezclará los versos con experiencias y retroalimentación que vaya saliendo de las y los participantes.

Producir contenido en poco tiempo, con un presupuesto apretado, manteniendo un estilo y una calidad sobresaliente que permita el consumo del material grabado, es la misión del taller. Estos principios exploran la recolección de materiales grabados previamente, el uso de herramientas gratuitas de IA, la participación activa y la colectividad del grupo.⁶⁶

Objetivo general:

Al finalizar el curso, las y los participantes desarrollarán un poema audiovisual que será expuesto dentro de una sala transmedia, con el fin de explorar nuevas narrativas.

Unidad 1: Construcción de un lenguaje común

Objetivo Particular: Al finalizar la sesión las y los participantes relacionarán los conceptos de cine poesía, montaje y transmedia con el fin de poder seleccionar alguno de los poemas de Alejandra Pizarnik para su lectura e interpretación.

⁶⁶ Véase en anexo 1 pp.50

Contenidos

- 1.1 Definición y características del cine poesía
- 1.3 Entendimiento del montaje cinematográfico
- 1.2 Definición del concepto transmedia
- 1.3 Relación entre cine poesía, montaje cinematográfico y cine transmedia
- 1.4 Participación en la lectura de los versos de Alejandra Pizarnik
- 1.5 Participación en la elección de una de las canciones
 - 1.5.1 Identificación de idea central del tema

Unidad 2: Estructuración cinematográfica

Objetivo Particular: Al finalizar la sesión las y los participantes demostraron lo aprendido en la unidad 1 ilustrando el desarrollo narrativo de su video poema seleccionado dentro de los poemas de Alejandra Pizarnik.

Contenidos

- 2.1 Explicar las herramientas audiovisuales que están al alcance de las y los participantes
- 2.2 Elaboración de una carpeta audiovisual
 - 2.2.1 Elaboración de la preproducción de sus cine-poesías a partir de la idea central
 - 2.2.2 Estructuración de una adaptación a guión audiovisual
- 2.3 Presentación de su carpeta de producción

Unidad 3: Elaboración práctica del cine poesía

Objetivo Particular: Al finalizar la sesión las y los participantes relacionarán los contenidos teóricos, con herramientas prácticas para la elaboración de una poesía audiovisual con el fin de mostrar la relación entre concepto y trabajo.

Contenidos

- 3.1 Elaboración de los planos previamente propuestos en la Unidad 2
- 3.2 utilización de luces y fondos de colores
- 3.3 Grabación de encuadres
- 3.4 Construcción de sentidos visuales en la yuxtaposición de planos

3.5 Examinación de resultados grabados

Sesión 4: Reflexión en torno a los resultados

Objetivo Particular: Al finalizar la unidad las y los participantes establecerán un diálogo de forma grupal torno al trabajo realizados con el fin de generar nuevo conocimiento que abra nuevos caminos en torno a la reflexión del cine transmedia desde el cine poesía.

Contenidos

4.1 Muestra de resultados

4.2 Participación comentarios sobre los contenidos grabados en torno a la cine poesía y a la transmedia.

4.3 Cierre grupal

4.3.1 Comentarios sobre el taller

4.3.2 Comentarios sobre el tallerista

Recursos

- Proyector
- Presentaciones de PowerPoint
- Videos explicativos
- Computadora
- Hojas de papel
- Plumas
- Cable HDMI
- Fuente de poder
- Corriente
- Extensiones electricas de 2 m
- Paneles LED RGB 660
- Portafondos
- Tela negra
- Tela blanca
- Ciclorama
- Luz led 60W

Metodología

Este taller se sustenta en la didáctica crítica, ya que la relación alumno-docente que plantea Paulo Freire en la construcción del conocimiento se ve reflejada en el taller, los objetivos van de la mano con las actividades con el fin de crear conocimiento desde la práctica, hay una necesidad de trabajar desde la abstracción del pensamiento para después llevarlo a un objeto real desde la práctica, de esta manera las y los participantes del taller vinculan la teoría con el pragmatismo del sector audiovisual, esto además enriquecerá al tallerista, ya que el enfrentamiento entre teoría y práctica puede desembocar en nuevos conocimientos y puntos de vista en la materia en sí.

Habrà en todo momento una cercanía al tallerista a través de dudas o preguntas que vayan surgiendo a lo largo del taller sobre el uso de imágenes, la grabación de planos o la yuxtaposición de imágenes en el área de montaje.

Una vez obtenido el objeto real imaginado, con el uso del diálogo se pretende abrir el debate, que será grabado para la creación de una breve obra documental donde se aborde la relación entre las y los participantes con la obra, su estado anímico y su familiarización con las actividades planteadas.

Las estrategias utilizadas para cumplir los objetivos del presente taller se fundamentan en la participación activa y colectiva, ya que los procesos de enseñanza-aprendizaje nacen únicamente del cuestionamiento de lo establecido en la sociedad que construimos todos, por ello se usa el debate, mesa redonda, prácticas con iluminación, elaboración de esquemas de grabación, guiones, estructura de montaje y lecturas activas, entre otras que dan como resultado la agilización de la aprehensión de contenidos, la contextualización del aprendizaje y la formación.

Pensar la cinematografía grabada desde formatos digitales puede limitar al creador en cuanto a manipulación del material, ya que este se encuentra determinado por un software, hay programas y herramientas que emulan el material análogo, aunque no sea la misma fidelidad se puede mezclar el trabajo intelectual con la automatización de la máquina; esto permite manejar equipos más ligeros y grabar encuadres, aunque con limitantes, en segundos, sin tener que hacer una esquematización tan precisa como lo es la grabación de una película.

Evaluación

Para poder acreditar el taller las y los participantes deberán entregar sus cinepoesías en un formato MP4 y exponerlas frente a todos los demás integrantes explicando el por qué de sus decisiones creativas, y creando un diálogo en torno a las obras

4. Estrategia Comunicativa

La experimentación es un motor de esta investigación y la implementación de la transmedia debe ser comprendida en el conjunto de los grupos, no en la individualidad del texto frente al papel.

El **taller** propone un ejercicio de didáctica crítica donde los participantes **elaborarán un producto audiovisual** y con base en ello, **exploran sus sentipensares** para desarrollar un comentario estructurado sobre el cine digital. Sin embargo, más allá del taller hay una necesidad de carácter comunicativo donde se deben establecer canales de difusión que inviten a las personas a visitar el taller. Pensando que estamos trabajando en el área de investigación de cine transmedia hay que cuestionar cómo relacionar al usuario con el objeto a través de diversos medios. Retomando la información que dan Jenkins, Scolari y Byung Chul Han hay que **lograr una experiencia lúdica** e interactiva que produzca su propia narrativa y se interrelacionan entre sí para distinguirlo como un producto diversificado en distintos medios. Entonces, a partir de la **utilización de las herramientas cinematográficas** podemos emplear una **estrategia transmedia**; la elección del objeto/sujeto transmedia ha sido la escritora argentina Alejandra Pizarnik, ya que su poesía es sumamente experimental y permitirá a las/os participantes del taller jugar con el plano, el montaje, las imágenes y otros elementos que fomenten su relación con el sujeto. **La idea de focalizar la estrategia transmedia a un objeto permite de mejor manera llevarla a cabo.** La primera labor para **el éxito de esta estrategia sería entender las herramientas audiovisuales que ocuparemos para su elaboración**, el uso del plano, el encuadre, etc, el segundo es comprender al sujeto adaptado a la estrategia, **ubicar sus características para poder adaptarse a los diversos medios**, de esta manera, se logra generar una identidad única para el producto con una narrativa que hila todos los medios adaptándose a cada uno con sus características. Como tercer paso de la implementación de la estrategia transmedia, en este caso distinguir qué medios de comunicación favorecen el discurso que se está manejando y da claridad a la hora de concluir con el proyecto.

Por último esperamos los resultados obtenidos del taller, de la estrategia transmedia y de la sala para hacer un discernimiento de la experiencia del usuario,

herramientas que complementen los datos de acuerdo con la relación que se estableció.

Entender a Pizarnik

Dado que ya tenemos las herramientas históricas/conceptuales, es entender los contenidos que vamos a utilizar, en este caso, la vida de Alejandra Pizarnik enfocada únicamente en su poesía. Al ser Alejandra Pizarnik el centro del taller, que a su vez es el centro de esta investigación, esta herramienta se vuelve indispensable para el entendimiento del grupo y a su vez la identificación de la audiencia que se espera atrapar con esta autora.

Alejandra Pizarnik es una escritora del siglo XX en Argentina que tras su muerte, al paso de los años, ha cobrado relevancia en los círculos literarios y ha sido reivindicada por la sociedad. Su propuesta en verso era muy experimental, también muy arriesgada, ella presentó un panorama desolador en sus textos; una mujer vacía, que era un pez fuera del agua, que nunca pudo adaptarse a la sociedad. Esta la enfermó, la envenenó, y al final ella decidió ponerle fin a ese martirio. En varios de sus pasajes relatados por terceros se muestra a una mujer acomplejada por su físico, insegura, mala para el amor y sensible. En las fotos que hay de ella siempre hay tonos fríos, se le nota fumando, tomando café rodeada de libros, Alejandra a partir de recuerdos y construcciones semánticas crea a un personaje más trascendental que la propia Alejandra que habitó la Argentina durante los mil novecientos. Alejandra si bien publicó poco en su vida, se codeaba con la elite literaria de la escritura, fue así como también su capital cultural y su relación con escritores como Julio Cortazar y Octavio Paz, eso le permitió relacionarse con la literatura latinoamericana en el momento histórico donde esta se expandió por todo el mundo.

Podemos ver primeramente que **la narrativa global de Alejandra Pizarnik (el personaje) muestra por un lado la figura del escritor dedicado, comprometido con su labor; al mismo tiempo un alma solitaria que en sus fotos sale viendo a cualquier lado que no sea la cámara, con un cigarrillo y libros.** Su imagen vive en pasado, eso nos evoca la idea de nostalgia por lo cual considero que visualmente la producción de contenidos relacionados a Alejandra Pizarnik debería tener un estilo análogo, con granulado y colores que evoquen al

film technicolor. Además los elementos empleados en la narrativa deben tener una textura antigua, la idea visualmente es emular las décadas de 1950 a 1970, que es el periodo en el que vivió Alejandra Pizarnik. Dentro de los elementos decorativos sugiero que haya café, cigarrillo y libros, papeles y tinta.

El público objetivo de este proyecto puede variar entre nichos pero con una visión crítica pongo **cuatro valores a consideración, el género, la literatura, la cinematografía, la tristeza**. Estos valores yo los destaco porque entendamos que el género al final atraerá a mujeres que simpaticen con Pizarnik únicamente por ser mujer, habrá una vinculación por sentirse relacionadas con ella, segundo la literatura atraerá personas que hayan leído a la autora y quieran ver una nueva experiencia audiovisual, o entender la adaptación del proceso. El valor de la cinematografía invitará a aquellas personas que disfruten del despliegue técnico por una imagen, es así como verán más la forma que el contenido que se distribuye, si la forma es convincente, estarán dispuestos a consumir más. El último factor responde a una percepción que se tiene del personaje Pizarnik, en cuyo caso las personas que se acerquen podrían no tener un conocimiento de la obra, ni de la autora, sin embargo amoldarán la experiencia a sus emociones; la tristeza y el amor son bienes de consumo que se pueden encontrar dispersos dentro de la sociedad y que fácilmente pueden enganchar a personas que consuman la experiencia.

Con estos elementos ya nos es posible plantear un camino hacia una experiencia transmedia

Con esta sala **los usuarios podrán disfrutarla en su modalidad tanto virtual como física. La curaduría de la sala en su versión física** propone al inicio del recorrido un breve video introductorio sobre la vida de la autora. A los costados habrá imágenes con una breve ficha técnica de quien realizó la pieza y un código QR, dicho código llevará a un enlace donde podrán apreciar la pieza desde sus smartphones y recorrer libremente el espacio decidiendo qué elemento poético de la vida de Alejandra desean ver, adelantar, pausar u omitir. Además de eso se agrega un proyector en el centro con una entrada USB y Lightning a HDMI que permita a **los usuarios exhibir las piezas que hayan hecho en caso de haber seguido la propuesta en instagram o tiktok, dándoles la oportunidad de ser ellos una pieza más de las salas. Al final del recorrido verán una dramatización de la**

muerte de la autora en formato filmico. De esta manera las y los usuarios establecerán su propia narrativa sobre la vida de Alejandra Pizarnik.⁶⁷

⁶⁷ Véase en anexo 2 pp. 50

Resultados

Resultados del taller

Hubo algunos elementos que no se pudieron explorar en el taller, entre ellos, la utilización de IAs para la elaboración de imágenes, esto quizás se podría desarrollar si el mismo taller se impartiera en escuelas de cine con estudiante ya especializados en lenguaje cinematográfico, o en espacios donde se pueda contar con mayor número de sesiones.⁶⁸

Tras realizar el taller ha sido muy interesante el fenómeno digital en el que nos hemos sumergido. El taller se llevó a cabo a principios de septiembre y se presentaron los productos audiovisuales a finales del mes. Lo primero es que personas ajenas al estudio de medios cinematográficos pudieron armar una narrativa compleja en poco más de medio mes. El proceso de elaboración consistió en guiar una idea, conceptualizarla, atribuirle valores visuales y colocarla dentro de un discurso audiovisual. En cada una de las obras, las participantes plasmaron sus propuestas: XIM, creadora de contenido en redes sociales mostró un cambio en la relación de aspecto de su obra, lo cual nos da algunas claves para pensar el cine fuera de una sala oscura donde la pantalla va a lo largo y no a lo ancho. Esta relación de aspecto 16:9 permite mayor firmeza en el espectador al sostener su celular. El uso de samples, aunque ciertamente limitado, construyó una simbología en torno a su producto audiovisual utilizando la música, contrario a lo que dice Eisenstein, XIM mostró que la emotividad melódica era el esqueleto que sostiene el discurso, y por ende el ritmo de *La Enamorada*.

Hice una adaptación juntando los poemas de Alejandra Pizarnik y con la forma en la que yo veo el amor-desamor. El uso que favorecen los formatos digitales en vertical. En el corto se muestra en las diferentes escenas una iluminación con colores adaptados para la emoción que se transmite, con una mezcla de quemaduras análogas dando el significado de recuerdos. Cuando leí “La Enamorada” me envolvió, me hizo sentirme identificada con cada palabra que expresó Pizarnik, ya que es un sentimiento el cual llegué a sentir en un momento y que más personas llegaron a pasar por lo mismo.

⁶⁸ Véase en Anexo 3 pp. 50

Sol, psicóloga de la UAM, utilizó el silencio para focalizar todo en la imagen y construyó momentos tan solemnes como el incendio del corazón y el suicidio, elementos que, dentro de la muestra sacudieron a algunos espectadores que quedaron conmocionados por la escena. “Reconozco que algo que me gusta hacer mucho es jugar con las metáforas, yo soy muy metafórica hablando, y si hago un intento de hacerlo con imágenes. Me alegra haber podido lograrlo con la imagen del corazón quemándose”.

Principalmente, hice un intento por decir algo desde mi sensibilidad respecto al tema del suicidio de Pizarnik y de manera general así como crear una Pizarnik actual y jugar con la posibilidad de metaforizar en las imágenes. Quise probar con las luces naturales del espacio en donde se grabó el vídeo y capturar en gran parte un plano general de ciertas escenas y en otros, hacer close up en el rostro o en algún objeto en específico. Traté de seguir la idea original de mi storyboard, aunque algunos planos los sustituí y otros fueron descartados. La mayoría de tomas se realizaron con cámara a la altura del hombro con la intención de seguir al personaje como para crear una especie de seguimiento espacial. Hace ya más de 10 meses que trabajo el tema del suicidio para una tesis de licenciatura que hago con dos amigas investigadoras y siento tan fuertemente sus palabras. El poema del que tomé el título para el vídeo habla de una partida sin retorno, en la que se libera de lo que la oprime y la asfixia por lo que me toca hasta tal punto que me hace repensar en el suicidio como una forma de reapropiarse de la propia dándose muerte

Paloma con un carácter de escritora de letras hispánicas mostró en su trabajo un interés por los discursos sociales de las mujeres que no hablan, ella decidió construir su obra como un relato de época entre los años 50 y 60 del siglo pasado, su obra se caracterizó por el uso de recortes, imágenes de stock, elementos que jugaban con el pasado y construyen bases análogas en la narrativa.

Pienso en la figura de Alejandra Pizarnik como si fuera un cúmulo de hojitas de celofán sobrepuestas que de lejos forman un dibujo. Sabemos sobre su vida personal, su poesía, su muerte. Construimos aquellos retratos de personajes complejxs a partir de lo (mucho o poco) que sabemos. Con "Variedades 73 o Pizarnik desde la yuxtaposición" intento representar, bajo la influencia de la poesía de Pizarnik, la construcción de la identidad femenina propia y los problemas que ello conlleva cuándo las expectativas ajenas no comulgan con los deseos personales. En este corto utilicé samples de comerciales, películas y espectáculos de antaño para darle un contexto doméstico y al mismo tiempo sintético. Así mismo, realicé algunas escenas en stop-motion con

el propósito de hacer énfasis en la tarea artesanal, minuciosa de crear aquello que buscamos que nos identifique, en este caso: los collages y mi propio video. Todos los enseres o elementos con los que Miriam interactúa también están elaborados por mi.

Por último Montse entregó un video apoyado por una voz en off en imágenes de sujetos invisibles, donde recrea lugares comunes para elaborar discursos sobre el desamor.

Principalmente estoy hablando del desamor, sobre una compañía ausente que invade la mente de recuerdos en lugares que visitamos con un ser querido y que se volvieron cotidianos en nuestra vida. Ya que al leer el poema de Más allá del olvido de Pizarnik, me transmitió como aun en los espacios más simples u objetos nos hacen recordar a ciertas personas que nos permiten simbolizar estos espacios y objetos que nos permiten recordar y a la vez olvidar. Las técnicas que utilice para grabar el film fueron la ausencia de rostro, jugar con la profundidad de los espacios y la repetición (loop) ya que quería expresar como poco a poco esa persona añorada se iba desvaneciendo en el olvido.

Las participantes del taller (que al final quedaron cuatro), junto a mi tuvimos un breve debate sobre las ideas que desarrollaron en sus trabajos. Los comentarios alrededor de los trabajos fueron variados pero podemos destacar diversos elementos dentro de la conversación. Las participantes comenzaron a hablar en un lenguaje común. Construyeron sus discursos agregando palabras como “corte”, “toma”, “mensaje”, etc. Las compañeras entendieron el proceso y batallaron un poco con el montaje, al parecer la unión de encuadres fue aquello que les fastidió. Otra cosa es que los storyboards únicamente fueron la base más no se pegaron al plan fijo de sus producciones.

Por un lado la discusión se volcó hacia la pregunta “¿qué es transmedia en los trabajos que realizaron?” A lo que las participantes respondieron en diversos niveles, el factor económico demostraba que dentro de los procesos de producción de un cine transmedia, los diseños de producción fueron reducidos considerablemente, ya que dependiendo de lo que se quisiera adaptar, se encontraron fuerza en sus discursos desde la yuxtaposición. Por otra parte, ellas advierten que la característica narrativa de sus productos se armó por una serie de vivencias personales y de horizontes de interpretaciones que cada una tenía, el uso del celular en la mayoría de los casos fue la herramienta de grabación lo cual permitiría ligereza. La sencillez del trabajo las hizo a todas asumir que “se puede

hacer cine con muy poco". Un elemento que trató Paloma, fue el hecho de la narrativa meta, donde el cuento del relato se vuelve un video que empezó siendo un poema, XIM afirmó que si Alejandra Pizarnik hubiera visto los videos ella misma se sorprendería del resultado, y se identificaría con la obra. Sol no sabía exactamente que atravesaba lo transmedia en su trabajo, ya que sentía que estaba tomando más bien un curso de introducción al cine y no un taller de cine transmedia.

Ahora, estas reflexiones nos llevan a un análisis general del taller, demostrando que la transmedia en el medio cinematográfico depende de quien elabora el discurso, la herramienta de grabación que debe de ser un celular, la interpretación de imágenes (resamplear) que permitan la exploración de nuevos giros hermenéuticos en torno a la obra.

Estrategia comunicativa

La implementación de redes sociales como instagram y tiktok fue la respuesta más sencilla debido a la posibilidad de conjuntar imágenes y videos, la idea era exponer en ambientes digitales la poesía, y debido al alcance mediático que se puede lograr en instagram y tiktok se consideró como las dos mejores redes sociales que funcionaron como herramientas palpables para el proyecto. La estrategia comunicativa en redes sociales atrajo un gran interés de las personas no por el taller, únicamente por Alejandra Pizarnik, según los números el impacto de personas alcanzadas fue de 85 seguidores en un lapso de un mes, el video más visto de las cuentas era una imagen surreal donde se escucha de fondo la voz de Alejandra Pizarnik mientras declama “Yo no soy de este mundo” las imágenes fueron extraídas de un examen profesional de danza del La Escuela Nacional de Danza Contemporánea. La imagen mostraba a mujeres sin rostro en poses que las hace ver petrificadas, mientras que la yuxtaposición de clips acompañado de una disolución y el movimiento de paneo en el planeo, describo el fenómeno para ver que en sus partes la mezcla de dolor y surrealismo funcionó a la hora diseñar un storytelling pensado en Alejandra Pizarnik. El uso de videos a diferencia de otras herramientas comunicativas como carteles o infografías tuvo un efecto positivo en la audiencia haciendo que guardaran los videos. Cuando se expuso la parte del taller, atrapó el hecho de que las participantes compartieran el contenido, pero la difusión de información se restringía a conocidos y poco más, no sé si asumir el hecho como un éxito.

La realidad es que la elaboración de una estrategia transmedia debería ser gestionada por un equipo detrás con una visión clara, la producción de contenido para redes sociales implica estar pegado todo el día al celular y la computadora para estarlo refrescando, esto nos demuestra la fuerza de consumo que existen en nuestras sociedades. Impacta en demasía ver que las reproducciones y el mantener a las comunidades digitales al pendiente de lo que se les entrega no tiene fondo, saturar el medio con imágenes a alta velocidad parece enajenar a los públicos. Hay un cierto grado de interés, un querer saber sobre el mundo que los hace adentrarse en terrenos desconocidos, pero el conocimiento sólo como un bien, la idea de enriquecimiento hace que la gente quiera apropiarse de lo que ve. Destaco el botón de guardado que está en ambas aplicaciones, de esta manera el usuario sentía que se apropiaba simbólicamente de los contenidos que consumía..

Resultados de la sala transmedia

El día del evento resultó ser una experiencia que atrajo mucha audiencia, donde la gente traía expectativas sobre un evento fílmico, sin embargo, y aunque se les explicó en reiteradas ocasiones que la idea era abandonar el concepto de sala de cine y explorar el andar libremente por el espacio, el público no deseaba hacerlo, había un interés por ver las imágenes en el proyector y no el celular, el interés de mostrar la grandeza de un trabajo era lo conmovió a las participantes y a los espectadores. Se había diseñado la presentación de los productos con un documental de fondo y pocas sillas para no volver al espectador un sujeto inmóvil en el espacio, sin embargo la exigencia de la pantalla los obligó a sentarse, escuchar y pedir disculpas si se tenían que salir.

Podemos ver que la experiencia de sala fue atractiva desde el uso de colores, la iluminación, como si se tratase de polillas a la luz invita a al gente a pasar y ver aquello que se arma tras bambalinas, hay una magia detrás de lo que se presenta, el público que no supo exactamente cómo interactuar con la obra mostró que más allá del video, existe la pertinente necesidad de carteles que funcionen como señalizaciones para los espectadores. La fascinación de la audiencia ante la grandeza de la imagen en el proyector impone, es difícil pensar el cine aún en la era digital sin pantallas grandes, la sala de cine transmedia involucra un acto de movilidad dentro del usuario permitiendo entrar y salir de la oscuridad. De esta

manera hay una interacción real entre la imagen audiovisual y espacio físico. Reconozco que entre las fallas técnicas, el tamaño de la sala, su organización y el número de espectadores, fueron tres factores que impidieron llevar a cabo el proyecto en su totalidad.

Conclusiones

La elección de Alejandra Pizarnik nos permite pensar desde la cultura de fans la oportunidad de incursionar con nuevas obras, otros pensadores, otras manifestaciones para crear narrativas audiovisuales y apropiarse del proceso. Un elemento interesante de la elección de Pizarnik fue la participación mayormente de mujeres, a esto le atribuye también, un ambiente amigable, nada hostil y mucho menos competitivo, agrego que este valor colaborativo debe de ser un parámetro para la elaboración de narrativas transmedia en el cine, donde la ayuda en diversas áreas permita un trato horizontal en los proyectos. Dentro de lo visto en el curso el cine transmedia demuestra que su implementación implica un dominio de software de edición, ya que las participantes explicaron que fue la parte más costosa del trabajo. Como herramienta pedagógica destacaría que el curso propone de forma acelerada un aprendizaje práctico sobre la elaboración de narrativas audiovisuales, asumiendo que vivimos en una sociedad que las consume constantemente en diversos formatos, y que por ende, detenerse en la enseñanza tradicional del discurso cinematográfico cada vez se vuelve menos sustancial para la creación de videos.

El sonido fue una área poco explorada tanto en la investigación como en el curso, se dio un entendimiento básico, sin embargo es esta la herramienta que consolida atmósferas, y que quizás podría ser un pilar dentro de la construcción del lenguaje audiovisual

El cine transmedia es un término de posicionamiento que permite trabajar en formatos de video sin la exigencia y la rigurosidad de un cine tradicional, los procesos de producción se acortan para permitir el sampleo de imágenes y mezclarlas en el proceso de montaje donde la yuxtaposición de imagen A + imagen B crean una nueva relación simbólica. Además de eso, hay un reto al formato horizontal, y la incorporación de narrativas verticales normaliza el acercamiento digital de los dispositivos móviles.

Las salas de cine pensadas desde lo transmedia se proponen como espacios de interacción donde los usuarios pueden utilizar sus dispositivos móviles para interactuar con diversas pantallas al mismo tiempo sin focalizar su atención únicamente en la oscuridad clásica del teatro cinematográfico. El público aún parece no estar listo para el cambio de formato, la sala de cine es una institución, el

éxodo a otras salas no parece factible ya que la fascinación por lo grande de una proyección tiene una fascinación en el espectador que no lo tiene el formato de celular, esto lo digo apoyado en el cómo los sujetos tuvieron que poner una pausa al video para poder explorar los productos audiovisuales realizados en el taller. Reconozco que la falta del tiempo evitó el desarrollo completo de algunos puntos del taller, así que se implementaron métodos como luces de color, cuadros surrealistas y códigos QR que permitieran la exploración de la sala.

Sin duda el cine transmedia apenas da sus primeros pasos, desconozco si será rentable, si socialmente es aceptado o apartado, como un producto de entretenimiento más, a lo mejor desde este punto de partida el camino parece bastante ambiguo pero profundizar con un mayor rigurosidad en los años venideros de respuestas sobre el factor económico, social y político sobre el cine transmedia. Una experiencia artística o una nueva forma de involucrarse con el cine.

Anexos

[Anexo 1 - Cartas descriptivas taller de cine transmedia](#)

[Anexo 2 - Carpeta de producción](#)

[Anexo 3 - Fotos del proceso](#)

[Anexo 4- Documental de cine transmedia](#)

[Anexo 5 - La enamorada](#)

[Anexo 6 - Variedades](#)

[Anexo 7 - La última inocencia](#)

[Anexo 8 - Más allá del olvido](#)

Anexo 9 - cartel de la exposición



[Anexo 10 - Cuenta de Instagram](#)

[Anexo 11 - Cuenta de tik tok](#)

Anexo 12 - Fotos sala transmedia



[Anexo 13 - video del proceso del taller](#)

Bibliografía

- Ayala, Francisco, “Capítulo X Formación de la sociedad de masas” y “Capítulo XI Rasgos generales de la sociedad masificada”, en: *Introducción a las Ciencias Sociales*. Ed. Cátedra. Madrid, 1988. pp. 209-226 y 227-249.
- Biblioteca virtual Miguel de Cervantes Avedra, Lissorgues, Yvan *El Realismo. Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos* [El Realismo. Arte y literatura. propuestas técnicas y estímulos ideológicos | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#) (Artículo de internet)
- CineStudio “cineStudio Ep. 3 -¿Qué es el cine?-" (video YT), 26 junio 2018 [cineStudio Ep. 3 -¿Qué es el cine?-](#)
- Cotrina Cabrera, Daniela Isabel y Trejo Bucaram, Martha Virginia “Capítulo 1: Mezcla de audio” en *La mezcla de audio: descripción, elementos y aplicaciones*, informe de materia de graduación, Licenciatura En Diseño Y Producción Audiovisual en Escuela De Diseño Y Comunicación Visual, México 2011 pp. 15 - 30
- Cousins, Mark *Historia del Cine* (trad. Jorge Gonzáles Beatle) Blume, 7a reimpresión Barcelona España, 2019 pp.512
- De Rezende Martins, Estevão (dir.), *Historia general de América Latina*, vol. IX, Teoría y metodología en la Historia de América Latina, Ediciones Unesco – Editorial Trota, París, 2006, pp. 13-90.
- Escuela de Cine [0 respuestas en "¿Qué es el blocking?"](#) (Artículo Intenet) <https://www.escuelacine.com/que-es-el-blocking/>
- Eisenstein, Serguei IV. “Forma y contenido: práctica” en *El sentido del cine* decimotercera reimpresión, grupo editorial siglo XXI. Ciudad de México, México, 2017. pp. 113 - 158
- Eisenstein, Serguei I. “Del teatro al cine” en *La forma del cine* decimotercera reimpresión, grupo editorial siglo XXI. Ciudad de México, México, 2017. pp. 113 - 158
- Truffaut, Francois “Once” en *El Cine según Hitchcock*. Alianza editorial (séptima reimpresión), Madrid España, 2017 pp. 221 - 244
- Gadamer, Hans-Georg “El elemento lúdico del arte” en *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós iberoamérica, 1ra edición, Instituto de Ciencias de la

Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, España. 1991 pp. 25 - 37

- Gadamer, Hans-Georg “el simbolismo en el arte” en *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós iberoamérica, 1ra edición, Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, España. 1991 pp. 39 - 46
- Gadamer, Hans-Georg “El arte como fiesta” en *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós iberoamérica, 1ra edición, Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, España. 1991 pp. 47-50
- Geertz, Clifford “capítulo 2. El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre” *La interpretación de las culturas*. Gedisa. Barcelona. 2003. pp. 43-60
- Han, Byung-Chul, “De la posesión a las experiencias”, “El olvido de las cosas en el arte” en *No-Cosas quiebres en el mundo de hoy*, Penguin Random House Grupo editorial, 1ed. Argentina, 2021 pp. , 25- 32, 80 - 85
- Heilbroner, Robert L., "6. La lógica del desarrollo capitalista", en: *Naturaleza y lógica del capitalismo*, Ediciones Península. Barcelona, 1990. pp. 125-155.
- Jenkins, Henry “Introducción Por qué se propaga el contenido de los medios” en *Cultura transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*. Barcelona: Gedisa. 2015 pp. 25-70
- King, John *El Carrete Mágico: Una Historia del cine latinoamericano* (trad. Gilberto Bello) Tercer Mundo Editores 1994, Bogotá, Colombia pp. 355
- Mckee Robert, “Los elementos de las historias” en *EL GUIÓN* ALBA editorial, (undécima edición) España, 2015 pp.49 - 168
- Melgar Bao, Ricardo, “José Enrique Rodó: Ariel, el moderno decorado urbano y el anarquismo”, en Melgar Bao, Ricardo, *Los símbolos de la modernidad alternativa*. Montalvo, Martí, Rodó, González Prada y Flores Magón, México, Sociedad cooperativa Taller Abierto, 2014, pp. 75-97.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Cinema na América Latina:Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L & PM Editore, 1985, p.9
- Pasolini, Pier Paolo “El ‘cine de poesía” en *Cinema: El cine como semiología de la realidad*, UNAM, 2006 pp.9-30

- Scolari, Carlos. "6. Branding, merchandising y narrativas transmedia" Narrativas transmedia cuando todos los medios cuenten pp.30 (PDF)
- Solórzano, Fernanda "Mezzanine" en *Misterios de la sala Oscura: Ensayo sobre el cine y su tiempo*, Taurus, México, 2017 pp. 29-63 (Edición Ebook)
- Escuela Universitaria de Artes TAI, "MASTER CLASS de DAVID LYNCH (Completa) (Subtitulada en ESPAÑOL)" (video de YT), 23 de Abril de 2020
▶ MASTER CLASS de DAVID LYNCH (Completa) (Subtitulada en ESPA...
- Tarkovski, Andrei "V. La imagen cinematográfica ", "VI El autor en busca de su público", " VII La responsabilidad del artista" en *Esculpir el tiempo* UNAM, Ciudad de México, 2019 pp. 113 - 178177- 190, 191 - 214,
- Totem Studio, "Diferencia entre montaje y edición en video digital y el cine", 9 de julio 2023 ▶ Diferencia entre montaje y edición en video digital y el cine (video de YT)
- Vaz Ferreira, Carlos "Valor y uso del razonamiento" en *Lógica viva*, Montevideo, Marcha 1978 pp. 125 – 138
- Villoro, Luis, "VIII. Características del pensamiento moderno", "IX. La crisis de la modernidad" y "X. ¿Hacia una nueva figura del mundo?", en: *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, F.C.E./Colegio Nacional, México, 1992. pp. 84-119.
- Visaje Revista, José Carlos Avellar: sobre el cine hegemónico (video de YT) , 7 de enero del 2016 https://www.youtube.com/watch?v=zj_dMn03xUp4
- Zoom f7, Andréi Tarkovsky: Las claves para entender su estilo (video de YT) , 3 de septiembre de 2017
▶ Andréi Tarkovsky: Las claves para entender su estilo.
- Zoom f7, Cine formal y montaje ruso (video de YT) , 20 de octubre del 2017, [Cine Formal y el Montaje Ruso.](#)
- Zoom f7, Cine ojo: El manifiesto de Dziga Vertov- Curso de Montaje Cinematográfico, (video de YT) 23 de octubre del 2021, [Cine Formal y el Montaje Ruso.](#)
- Zoom f7, "Cine de oro mexicano" (video de YT) 15 sep. 2018 [Cine de oro mexicano](#)
- Zoom f.7 "La caída del cine mexicano" (video de YT) 15 sep. 2019 [La caída del cine mexicano.](#)

- Zoom f.7 "La ñerez del cine mexicano." 27 may. 2019 [La ñerez del cine mexicano.](#)
- Zoom f7, Serguéi Eisenstein: Las claves para entender su estilo (video de YT), 10 de octubre 2017 [Serguéi Eisenstein: Las claves para entender su estilo.](#)
- Portal de Educomunicación La historia del guión <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/guionhistoria.htm#:~:text=El%20gui%C3%B3n%20comenz%C3%B3%20a%20partir,perfeccionista%2C%20elaborado%20hasta%20el%20detalle> (artículo de internet)