

Poesía y transmisión del cine: los videoensayos de Kogonada

Eduardo A. Russo ⁽¹⁾

Resumen: Heredero del film-ensayo que recorre el siglo veinte desde los tiempos de las vanguardias históricas, el videoensayo contemporáneo, expandido en el marco de los nuevos medios y aplicaciones producto de la revolución digital, ha ganado un protagonismo sin precedentes en las últimas dos décadas. El impacto del videoensayo contemporáneo recorre a la par los ámbitos de la crítica, la teoría y el análisis cinematográfico, así como sienta las bases de nuevas prácticas de investigación y comunicación, tanto en el mundo de los medios como en la academia. Este artículo examina las implicaciones del videoensayo digital como forma articuladora de pensamiento y realización cinematográfica, y sus posibilidades en el plano de la crítica y la transmisión del cine, a través de la producción de algunos de sus representantes más destacados, subrayando el fenómeno de Kogonada, crítico y realizador que ha desarrollado una modalidad particular que reúne poesía y pensamiento cinematográfico.

Palabras clave: cine - ensayo - poesía - teoría - audiovisual.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 245]

⁽¹⁾ Investigador, teórico y crítico de cine y artes audiovisuales. Dirige el Doctorado de Artes en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Es profesor de la Universidad de Palermo desde 1992.

Del film-ensayo al videoensayo

Heredero del film-ensayo o cine ensayo, una categoría de largo acunamiento que se remonta al tiempo de las vanguardias históricas, el actual videoensayo, a veces designado como ensayo audiovisual, atraviesa una época de notoriedad en las dos primeras décadas del siglo XXI. No es intención de este artículo incursionar en un intento de definición de un campo de por sí diverso. Con ese objetivo, numerosos estudios particulares y nutridas compilaciones recientes han trabajado arduamente cuestiones de terminología, teoría e historia de este ámbito. Entre los intentos por definir un territorio cuya delimitación es por demás escurridiza, podemos destacar la reciente y abarcativa antología compilada por

Nora Alter y Timothy Corrigan, que recorre algunos de los textos clave en la configuración actual de esta categoría audiovisual desde una perspectiva actualizada (Alter y Corrigan, 2017). En nuestra lengua, Antonio Weinrichter ha reunido, hace poco más de una década, una útil recopilación de textos clásicos y contemporáneos sobre el film-ensayo, recorriendo una línea de tiempo que, desde los años del período mudo hasta los inicios del siglo XXI, da cuenta de la riqueza y las posibilidades de una forma cinematográfica aún en discusión (Weinrichter, 2007). El cine ensayo responde a veces a los patrones propios de la clasificación genérica, aunque no parece comportarse exactamente como un género en el sentido habitual del término. En sus mismos rasgos está la renuencia a una codificación estable, como si una de sus consignas fuera asumir una forma exploratoria, cuestionando especialmente la recaída en el molde o la fórmula, abriendo territorio a cierto desafío de las prácticas cinematográficas convencionales. Si desde un aspecto parece serlo, sólo lo es para cuestionarse a sí mismo como tal. En su extrañeza fundamental, ha llevado a investigadores como Philip Lopate a designarlo como un centauro en el campo del cine (Weinrichter, 2007, pp. 66-91).

Un fenómeno de interés reside en el hecho de que mientras en la academia y en la cultura cinematográfica en general se discutían los contornos de la tradición del film-ensayo en la historia del cine y del videoensayo relanzado en la nueva centuria, propiciando debates e intentos de definición, en las prácticas cinematográficas contemporáneas, más allá del combate de definiciones, esta modalidad emergía y se renovaba de modo especialmente vigoroso, ante las posibilidades abiertas por los nuevos medios y entornos digitales. Mutado a videoensayo digital, circulando en formatos crecientemente compatibles con las culturas de las descargas de internet o, poco más adelante, en las plataformas de *streaming*, la categoría que aquí nos ocupa se convirtió en una suerte de contraseña y de síntoma de ciertas transformaciones cruciales de la experiencia cinematográfica contemporánea. Lopate, en su texto escrito originalmente en 1992 y muy frecuentemente citado, caracterizaba al film-ensayo del siglo XX apelando a esa criatura mitológica híbrido de animal y humano, elusiva y reacia a dejarse atrapar por las conceptualizaciones. A la vez de intentar definir sus características, Lopate destacaba que su insistencia a lo largo de la historia del cine iba a la par de su relativa escasez, su carácter huidizo como el de los centauros mitológicos. Tal formulación podía plantearse plenamente hace casi tres décadas, pero en la actualidad no ocurre lo mismo con su versión actualizada al presente entorno audiovisual: el videoensayo. Referentes del campo como la académica y realizadora Catherine Grant distinguen nítidamente entre la tradición de escasez del film-ensayo del siglo anterior y las formas multiplicadoras que asume hoy el ascenso y la proliferación de los videoensayos como una forma híbrida que, si bien se relaciona con el campo del cine, lo inserta en un territorio más abarcativo (Grant, 2019). Algunos, como lo ha propuesto Tiago Baptista en su reciente tesis doctoral, consideran que sería más adecuado referir concretamente a un ensayo audiovisual digital, tanto por sus condiciones de producción como de circulación y recepción (Baptista, 2017) En esas metamorfosis crece el videoensayo contemporáneo. Asume como tal la herencia del film-ensayo que se remonta a tiempos tan tempranos como los de *Inflation* (Hans Richter, 1927), que incluso llegó a referirse a su pieza como un “ensayo filmico: una nueva forma de la película documental” (Weinrichter, 2008, p. 186), o los de *À Propos de Nice* (Jean Vigo, 1930). Asume además un linaje que concientemente-

te lo relaciona con realizaciones clave de la segunda mitad del siglo XX, frecuentemente asimiladas al territorio del documental, pero que cuestionan sus presunciones habituales de negociación o representación de una realidad, para dejar expuestos otros lazos fundamentales.

Más allá de sus rasgos en discusión, el film-ensayo tradicional o el videoensayo contemporáneo plantean interrogantes que hacen al mismo concepto de realización cinematográfica, al estatuto de una película y lo que ésta solicita de actividad espectral. Desplaza y problematiza los contornos habituales de los lugares del cineasta y espectador. Incluso a menudo prefiere tomar como insumos a las imágenes procedentes de otros films, poniendo en juego una operación de lectura, apropiación y transformación, con vistas a la emergencia de una obra propia. Como práctica cinematográfica largamente minoritaria, el film-ensayo apeló a un espectador inquieto y abierto a la exploración de formas y propuestas alternativas. No es común que a lo largo de su historia algunos de sus títulos decisivos formen parte, así como del frecuentemente reclamado terreno del documental, de la tradición del cine experimental y de vanguardia. En algunas obras clave de su itinerario, como *Las Hurdes/Tierra sin Pan* (Luis Buñuel, 1933), comporta una insólita extrañeza, que sólo parcialmente se atenúa cuando se la cataloga en el ámbito del cine documental. Por cierto, ese film de Buñuel nunca ha encajado allí confortablemente, aunque esas cercanías contribuyeron a un efecto de reconocimiento dentro de ciertas coordenadas. Pero en la actualidad, en el escenario abierto por internet y el audiovisual digital, el videoensayo encontró nuevos horizontes. Si bien los intentos de definirlo se multiplican, como categoría pragmática provoca un efecto de inmediato reconocimiento.

Como teórica y analista cinematográfica de prolongada trayectoria, Catherine Grant comenzó a incursionar en la actividad videoensayística como una nueva modalidad de sus estudios sobre cine, paralelamente al despliegue de su escritura en los blogs, hace poco más de diez años. Hasta el presente, Grant ha realizado más de 200 videoensayos y se ha convertido en una verdadera promotora de esta práctica realizativa que a la vez defiente como práctica investigativa, entre la academia y los circuitos más abarcativos de las culturas online. Su actividad como propulsora del blog *Film Studies for Free*, el foro online en Vimeo *Audiovisualcy* y la revista académica electrónica (*in*)*Transition*, entre otros, le han deparado un lugar destacado entre la universidad y la difusión cinematográfica (Grant, 2020) Para la autora, de acuerdo a su reflexión sobre la práctica y las fronteras de este ensayo audiovisual del presente, que distingue del tradicional film-ensayo por sus formas integradoras de recursos multimedia en conexión con otras modalidades más tradicionales como el clásico texto escrito, esta categoría es hoy ni más ni menos que una región de lo que denomina “Estudios videográficos sobre cine”. La considera como una forma de producción audiovisual que asume, a la vez, una dimensión que es crítica y al mismo tiempo creativa, además de ser por su propia expresión una pieza performativa (Grant, 2015) Las posibilidades que la teórica y realizadora estipula para el ensayo audiovisual son realmente diversas y en estado de eclosión. De hecho, esta categoría no solamente se ha ganado su reconocimiento en diversas plataformas, no solo las omnipresentes YouTube o Vimeo sino aquellas guiadas por políticas curatoriales sofisticadas como lo fue Fandor durante sus años de operaciones, como lo es hasta el presente MUBI, o la española Filmin. En ellas, el videoensayo ya es consignado hace tiempo como una modalidad audiovisual

con nombre propio y reconocimiento por parte de sus espectadores. Lo mismo ocurre en el campo de los festivales: Rotterdam o el Festival de cortometrajes de Oberhausen, o el de documentales FILMADRID ya lo cuentan entre sus franjas habitualmente establecidas. Paralelamente a esta notable difusión en diversas áreas de la cultura cinematográfica especializada, en la universidad el video-ensayo ha ascendido como forma válida en el marco de las investigaciones sobre cine y audiovisual, tanto en el desarrollo de los procesos investigativos como en los formatos válidos para la comunicación de resultados. Este hecho conlleva a la vez promesas y riesgos: al mismo tiempo que defiende un lugar para esta práctica en el espacio académico convencional, Grant advierte sobre los peligros de una formalización y una codificación estandarizada, que si bien ingresa a los videoensayos como formatos admisibles para la investigación dentro de los protocolos de los sistemas científicos y académicos, van en contra de sus libertades y capacidades exploratorias, por lo cual esta conquista de un espacio y sus distintas aristas es una cuestión en pleno debate y no exenta de paradojas (Grant, 2015).

Crítica, análisis y teoría en pantalla

Herederos de la tradición del film-ensayo, pero abierto a un proceso de innovación y hasta de reinención, que abarca desde piezas breves hasta el formato de largometraje o incluso la presentación seriada, el videoensayo se ha especializado en ocupar un lugar intersticial entre la cinefilia y la academia, entre las plataformas audiovisuales de internet y la edición física en los formatos DVD o Bluray. Como forma interrogativa de diversas categorías, más que como género específico, el film-ensayo ya había afectado territorios que se habían visto impactados por esta práctica dentro de la tradición del cine experimental y de vanguardia en el siglo XX, especialmente en el auge y despliegue vivido a partir de la segunda posguerra. Sin intentar un *racconto* con pretensión de exhaustividad, que sería aquí imposible, la sola mención de la producción de cineastas como Dziga Vertov, Jean Vigo, Chris Marker, Alain Resnais, Agnes Varda, Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, Orson Welles, Jean-Luc Godard, Santiago Alvarez, Basilio Martín Patino, Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi o Harun Farocki, entre otros, da cuenta de su heterogeneidad y diversidad constitutiva. Todos estos cineastas produjeron film-ensayos y son parte decisiva de su genealogía en el siglo XX. Algunos fueron más célebres o más difundidos que otros. Para una parte de ellos la incursión en el film-ensayo fue esporádica, para otros fue sistemática y parte principal de su filmografía. Lo que los une, entre otros factores, es que sus film-ensayos fueron piezas refractarias a la clasificación fácil, y en no pocos casos de visión casi recóndita, en el marco de circuitos alternativos y de dimensión reducida. A la par del reconocimiento en torno a esta dimensión ensayística, en el contacto con las películas inscritas en esta categoría se jugaba también cierta dimensión desfamiliarizadora. Algo enrarecía la experiencia en el contacto con un film-ensayo, y a la vez, ese efecto de extrañeza solía interrogar un ámbito mayor que el limitado por esa categoría, un ámbito que abarcaba el cine convencional, fundado en el poder del relato, o las pretensiones de ajuste con lo real invocadas por el documental. Algunas preguntas cruciales sobre la autoría, el poder

y la circulación de las imágenes, el contrato y la actividad espectral, la relación entre las imágenes y lo real, la cuestión del punto de vista y sus vericuetos, son puestas en juego de manera manifiesta en estas propuestas. Por cierto, se trata signos inequívocos de la actividad ensayística en general, que no atañen solamente al ámbito cinematográfico sino que pueden verificarse en la tradición literaria nacida en los albores de la modernidad con Michel de Montaigne. Ahora bien, con el actual videoensayo en su mutación digital, algo llama a esta categoría hacia un nuevo protagonismo. El cine en particular, y el territorio audiovisual en general, por no decir la misma cultura de la imagen contemporánea, se han convertido en su escenario principal. Entre los datos cruciales del videoensayo de hoy está el de su difusión y la posibilidad de acceso a una escala sin precedentes. Algunas piezas de las que nos ocuparemos acumulan millones de visionados *online*. En la primera década del siglo XXI, con internet de banda ancha permitiendo crecientes prestaciones audiovisuales, a los que pronto se integraron recursos como Youtube, Vimeo o Dailymotion, entre otros, el videoensayo ya no fue la una *rara avis* que había sido el film-ensayo, sino que mutó en una experiencia cercana, integrante de las nuevas formas de cultura popular. El impulso ensayístico ya no remitía a cierta práctica más bien esotérica, a menudo inscrita en el ámbito documental para tranquilizar a los espíritus afines a la necesidad clasificatoria, sino que comenzó a teñirse de un nuevo vocabulario y modos de reconocimiento distintos al de la cinefilia tradicional y la academia. La referencia a *remixes*, *mashups*, *supercuts* y otras designaciones al uso daban cuenta de que algo especialmente sintomático estaba ocurriendo, y la actividad ensayística desplegada en pantallas comenzó a ser un fenómeno proliferativo. Como suele ocurrir con las etiquetas que se instalan y difunden marcando signos de reconocimiento y pertenencia, las operaciones de mezcla evocadas en el *remix*, la actividad de puré o triturado que implica un *mashup*, o la potenciación de los poderes del montaje que indica el *supercut* marcaron rasgos muy sugestivos y una vitalidad llamativa en las nuevas pantallas. Se trata, evidentemente, de una forma de hacer piezas audiovisuales operando en el universo de imágenes disponibles. Haciendo algo nuevo con ellas y comprendiendo, a la vez, también algo nuevo a partir de ellas. Como Catherine Grant acota, sin duda esta modalidad impactó en el campo de la academia, pero también redefinió el campo del análisis y la crítica en los medios especializados. Medios que, por otra parte, se hallaban en un tránsito dificultoso desde el tradicional formato en papel hacia una presencia electrónica en la web. No es ocioso destacar que un fenómeno como el de los blogs, contemporáneo a la explosión de YouTube, rearticuló las relaciones entre escritura y expresión audiovisual. El *autopublish* del universo de los blogs se ligó estrechamente con el *broadcast yourself* que es hasta hoy consigna de YouTube. Y así, un campo como el de la crítica cinematográfica, crecientemente acotado en el terreno de los medios tradicionales, se abrió paso en internet bajo nuevas formas (Grant, 2015)

El poder del videoensayo en el audiovisual digital operó como una suerte de virus que se diseminó por una zona que abarcó desde las culturas de redes hasta la academia. Por otra parte, también impactó prácticas distintas, desde la crítica y el análisis cinematográfico especializado, animado por las diversas modalidades de la cinefilia hasta la teoría cinematográfica, ofreciendo nuevas posibilidades a la discusión crítica y a la enseñanza. En numerosas oportunidades se ha destacado cómo el videoensayo ofrece nuevos espacios para el ejercicio de la crítica en entornos digitales, que por definición tienen mucho más que

ofrecer que el clásico predominio del lenguaje verbal, articulado en forma oral o escrita. La utopía de hacer una crítica que incorporase el lenguaje audiovisual y se expresase en esos términos pareció hacerse realidad (Yañez, 2015). Por su parte, apelando a otra capacidad de esta viralización del videoensayo, esta vez en el plano de la teoría cinematográfica, el prolífico David Bordwell, luego de ingresar productivamente en la *blogosfera* con su blog *Observations on film art* (<http://www.davidbordwell.net/blog/>), comenzó a realizar sus videoensayos, en rigor, como una extensión audiovisual y online de su actividad como docente e investigador, destinada a públicos más amplios que los de las aulas, como puede vérselos en su canal de Vimeo o desde su propio website: davidbordwell.net.

En un lúcido repaso de las relaciones entre las culturas cinéfilas y la crítica de cine, Christian Keathley afirma que el videoensayo fue, en esos años de inicios del siglo XXI, una práctica que revitalizó no solamente la crítica cinematográfica profesional, sino las relaciones entre la tradición cinéfila del siglo anterior y ciertas formas de expresión en el campo de la crítica académica que no se limita a la generación de *papers* y libros universitarios (Keathley, 2014). El proceso no ha sido repentino, sino que venía gestándose largamente en el recorrido de formas alternativas del cine, como hemos mencionado, generadas en el marco de las prácticas experimentales y de vanguardia. Pero el auge de la modernidad cinematográfica en la segunda posguerra le otorgó un impulso renovado: el cine, además de aspirar a forma de expresión personalizada y de raigambre autoral, también podía ser una práctica generadora de ideas, portadora de un pensamiento plasmado en pantalla y no necesariamente formulado en palabras, vertido en el escrito. Un texto fundante de esta pulsión modernizadora en el cine fue publicado por el cineasta y teórico Alexander Astruc. En el archiconocido “Nacimiento de una nueva vanguardia: la *caméra stylo*”, publicado por primera vez en la revista *L'Écran Français* el 30 de marzo de 1948, el autor saludaba una nueva era para el cine, en la que la cámara sería un instrumento expresivo de tanta singularidad como lo era la pluma de un escritor, el cincel de un escultor o el pincel de un pintor. Esta apuesta a un cine de autoría individual fue tan poderosa que influyó de manera decisiva en las ideas de la generación que posteriormente formaría parte de la *nouvelle vague*. Pero otro párrafo igualmente sugestivo también quedó plasmado en esas pocas páginas, y anunciaba también el potencial ensayístico del cine como una promesa paralela a la generación de nuevas y personales narraciones. Señalaba Astruc:

Cualquier film, por ser en primer lugar un film en movimiento, es decir desarrollándose en el tiempo, es un teorema. Es el lugar de paso de una lógica implacable, que va de un extremo a otro de sí misma, o mejor aún, de una dialéctica. Nosotros consideramos que esta idea, estas significaciones, que el cine mudo intentaba hacer nacer mediante una asociación simbólica, existen en la propia imagen, en el desarrollo del film, en cada gesto de los personajes, en cada una de sus palabras, en los movimientos de cámara que unen entre sí los objetos y a los personajes con los objetos. Cualquier pensamiento, al igual que cualquier sentimiento, es una relación entre un ser humano y otro ser humano, o determinados objetos que forman parte de su universo. Al explicitar estas relaciones, y trazar su huella tangible, el cine puede convertirse realmente en el lugar de expresión de un pensamiento. Desde hoy es posible dar al cine

unas obras equivalentes por su profundidad y su significación a las novelas de Faulkner, a las de Malraux, a los ensayos de Sartre o de Camus (Astruc, 1998).

Nuevos modos de ver y de narrar, pero también, como lo expresaba la poderosa imagen de esa cámara pluma, la *caméra stylo*, lo que estaba allí en juego era el surgimiento de nuevos modos de escribir con las imágenes, ahora ya no en papel sino en pantallas. Y lo más crucial de todo esto: se trataba de un ejercicio donde la inscripción personal, hasta íntima, no solamente corría por parte de los cineastas, sino que marcaba también al espectador que la inscribía como algo dirigido en forma directa a su propia esfera individual. Desde esa percepción pionera, realizada en plena eclosión del cine moderno, hasta al ascenso del videoensayo en su existencia digital, hubo también otros momentos clave que espesaron crecientemente el campo, preparando el terreno para lo que vendría. En esos momentos concurren nuevas prácticas sociales del cine y el audiovisual, nuevas tecnologías, en suma, la complejización a distintas escalas de una experiencia.

En su análisis, Christian Keathley afirma que en el tránsito del film-ensayo al videoensayo lo que se ha producido es una reinención del análisis cinematográfico y de la vinculación cinéfila con las películas, así como con el fenómeno del cine en general. Para el autor, el lenguaje y el estilo de la crítica está siendo profundamente modificado por sus capacidades multimediales. Examinando un panorama que ante todo hace a la cultura estadounidense pero que, globalización mediante, pudo observarse con ciertos matices en otras latitudes, Keathley observa que en las décadas del sesenta y el setenta había tres esferas de crítica cinematográfica en coexistencia. Estas eran la crítica generalista, esto es, la de los periódicos y los medios masivos, por un lado, y la de las revistas especializadas, de circulación más restringida, para un público minoritario. Pero a ese panorama medial se sumaban los trabajos de la crítica académica, publicados en revistas universitarias y libros. En los años ochenta (y aquí el panorama se ajusta más al mundo medial de los Estados Unidos, ya que no ocurrió exactamente eso en otras regiones) la actividad crítica comenzó a tener crecientes obstáculos en los medios generalistas, mientras que las publicaciones especializadas comenzaron a atravesar crisis recurrentes y, en algunos casos, terminales. El modelo académico y el de los medios, según su criterio, comenzaron a mostrar algunos vasos comunicantes, de carácter incipiente y fragmentario. Pero con la llegada de internet se produjo, de acuerdo al autor, algo así como la revancha de la cinefilia: resurge una crítica altamente especializada, destinada a un público experto, pero lo hace de otro modo, a partir de publicaciones periódicas no institucionales, y luego de una manera más personal, con la web 2.0 mediante plataformas como las de los blogs (Keathley, 2014). Este territorio, que no ha cesado de crecer, no necesariamente en terreno firme pero sí altamente propicio a la renovación permanente, ha instalado nuevas prácticas y vinculaciones entre crítica y lectores, signadas por cierta horizontalidad y no centradas en la tradicional partición nítida entre escritores y lectores, entre especialistas y público. En cuanto a los recursos puestos en acción, lejos de centrarse en el tradicional poder del texto escrito y la persuasión de la palabra, por primera vez pudo ejercerse un trabajo de acercamiento entre el objeto cinematográfico y su comentario. No sólo se trataba de apelar a la función tradicional de las imágenes ilustrativas, sino que la posibilidad de ver y oír los fragmentos

interactuando con la escritura, o el trabajo con recursos multimedia, convirtieron a la crítica en una actividad renovada.

Señalábamos más arriba que el fenómeno no era del todo novedoso. Sería un error considerar este proceso como un toque mágico del genio digital. Ya en el terreno del audiovisual electrónico se habían sembrado las bases de un análisis y crítica cinematográfica que hiciera suyas las aventuras del dispositivo audiovisual, las nuevas prácticas espectatoriales que no estaban solamente al alcance del experto, sino propuestos al espectador común. Por ejemplo, aquel sujeto dotado de una videograbadora y un control remoto.

Es notable observar hasta qué punto ciertas prácticas modularon nuestra experiencia audiovisual en el último medio siglo, y comparativamente, se las ha pensado de una manera muy esporádica. Keathley recordaba en su artículo, por ejemplo, la temprana percepción de Raymond Bellour, uno de los fundadores del análisis cinematográfico moderno, en relación a las transformaciones que implicaba la llegada del video hogareño, en un texto de 1975 “Le texte untrouvable”, recogido en su volumen fundante, *L'Analyse du film* (Bellour, 1979). Frente a la clásica experiencia de la recepción en sala o frente al aparato televisivo, la llegada del video permitió, por un lado, complejizar las actividades espectatoriales con el televisor y con la programación. Ver una película en videocasete implica no solo otra aventura perceptiva, sino la capacidad de intervenir en el régimen de visionado. Por ejemplo, la simple puesta en pausa, con la lógica de relaciones abierta entre lo móvil y lo inmóvil, entre la fijeza cuasifotográfica y la dinámica del movimiento dominada a gusto, ya abría todo un universo que ampliaba el horizonte de visión de un film. Ese “texto inhallable” que se ofrecía y rehuía a la vez en las maniobras de un espectador dotado de cierta capacidad de manipulación sería también objeto de otro rotundo giro en una etapa paralela al de la instalación de las prestaciones multimedia de internet en la vida cotidiana, mediante la banda ancha. Simultáneamente, en ese mismo trance histórico, también se sumó a la panoplia digital un recurso aún atado a un soporte físico y a una arquitectura que hoy se nos aparece algo rústica, pero que hace veinte años asomaba como revolucionaria: la tecnología del DVD.

Fue Laura Mulvey, nos recuerda Keathley, quien destacó en un notable texto sobre teoría cinematográfica centrado en las relaciones entre imagen en movimiento e imagen detenida, la nueva forma de relación del espectador contemporáneo con el cine a partir de la instalación y disponibilidad del DVD. En ese proceso que afectó el visionado hogareño tanto o más que los videocasetes de las décadas anteriores, para la autora, estaba en juego ni más ni menos que otro modo de ver las películas, más novedoso aún que el examinado por Bellour en aquel acercamiento entre film y escritura, que permitía “hojear una película” que proponía el video analógico. La posibilidad que se abría con los DVD era una forma de acceso que no desplazaba la clásica entrega temporal y espacial a ver un film de un extremo a otro, en un estado de relativo aislamiento y concentración, sino que la complementaba con el goce del fragmento, la posibilidad de la repetición a escala de la escena o incluso en el interior de cada plano, o el escrutinio de los detalles a partir de un ralenti incorporado por la decisión del espectador. El control remoto se había convertido en una herramienta multiuso, no solamente para agregar confort a los espectadores, sino para habilitarlos a nuevas conductas, nuevos placeres y el asomar de cierto tipo de conocimiento a muy corta distancia. En cierto sentido, lo que estaba en juego, tanto en la

intelección de Bellour a partir de la rústica tecnología del video analógico, pero mucho más aún en la percepción de Mulvey respecto a lo que anunciaba el soporte digital DVD, era el advenimiento de una crucial ruptura con la linealidad. En suma, otro menú posible, otro modo de hacer convivir a las imágenes, entre el culto del fragmento, la posibilidad de un escrutinio obsesivo-compulsivo, y la capacidad de manipular las imágenes, jugar con las bandas sonoras, acceder a la integridad del film a partir de un display (Mulvey, 2006) El encanto (y el pasmo) fundante del cine, aquel de hacernos fascinar por el límite de la vida y la muerte mediante la animación mecánica de lo inanimado, encontró en el DVD un aliado fundamental. Por una parte, reactivó, además de las habituales estrategias de inmersión en un relato cinematográfico, las pulsiones inherentes a un espectador posesivo, aquel que en contacto con el fragmento y en una dinámica que roza el fetichismo frecuenta fascinado su objeto de deseo. Por otra parte, aumentó los horizontes de un espectador reflexivo, con los disparadores audiovisuales de su pensamiento a una escala inéditamente cercana y accesible.

Nótese que en el terreno de las ediciones DVD estas posibilidades múltiples, que hablan de una sofisticación creciente aún en el terreno del consumo audiovisual masivo, fueron rápidamente aprovechadas no solo por los sellos independientes sino por las mismas *majors* al agregar materiales adicionales, *bonus tracks*, archivos de imágenes y texto o comentarios adicionales por parte de expertos para escuchar paralelamente al desarrollo del film. Una edición DVD pasó a ser un paquete poblado de materiales para expandir la recepción convencional, más allá del contacto con un visionado optimizado que por primera vez hizo posible la idea de jugar con un microcine hogareño. El videocasete lo había anunciado, pero el DVD, vía los sistemas de *home theater*, lo instalaban como una posibilidad concreta (Lavik, 2012).

En esas primeras culturas electrónicas del cine, las del videocasete y del DVD, aún animadas por la pasión coleccionista y las presuntas estabilidades de los soportes físicos para los archivos, se encuentran algunos elementos en los que el posterior auge de los videoensayos encontraría un suelo fértil, pero fue internet, su creciente *stock* audiovisual y su imparable tráfico de archivos los que dieron el impulso definitivo, con su creciente acceso a material audiovisual, incluso la posibilidad de organizar estrategias de visión y apropiación a lo largo y a lo ancho de la historia del cine. Sólo faltaba elevar la posibilidad de manipulación a un rango donde la captura, el montaje y el juego con distintas referencias culturales o formas de articulación con el lenguaje verbal permitieran convertir lo visto en algo hecho, pasar del comentar al hacer o, mejor aún, comentar haciendo cine. Keathley considera el ascenso del videoensayo como inserto en ese pasaje a la acción dentro de las prácticas espectatoriales. Algunos las han realizado dentro de un marco profesional, otros desde el terreno del más entusiasta amateurismo. Entre la creciente masa de videoensayos que acompañaron este movimiento, el autor distingue algo así como dos estrategias fundamentales. Por una parte, existe una tendencia explicativa, donde el lenguaje verbal aprovecha al máximo la cercanía casi íntima, la simultaneidad con las imágenes ocurriendo en pantalla. Frente a esa opción, que puede ir desde las reminiscencias de una clase o una glosa que instala a la imagen en un lugar ilustrativo, que demuestra los asertos del discurso que la comenta (por ejemplo, en la estrategia comúnmente utilizada por Bordwell), aparece otra corriente que Keathley propone denominar videoensayo poético. Un caso citado

por el mismo autor ilustra formidablemente esta categoría: en *Notes Toward a Project on Citizen Kane* (2007) Paul Malcolm analiza algunos planos de *El Ciudadano* recortando las imágenes, sometiéndolas a ralentí, reencuadrándolas y alterándolas digitalmente, a la vez que apela algunos fragmentos de *La poética del espacio* de Gastón Bachelard. El drama de Kane se tensa entre el espacio de infancia atesorado en la nieve y los gigantescos vacíos de Xanadu, entre niñez y vejez, entre dos abandonos y dos imposibilidades de habitar. La música del ensayo, compuesta por la banda islandesa Sigur Rós, tiñe a estas elucubraciones de una extrañeza fundamental con su letra cantada en una lengua desprovista de significado, la *vonslenska*. Como bien afirma Keathley, el video de Malcolm no explica nada de esto, sino que lo pone en escena, lo encarna (Keathley, 2014). Al jugar con los límites del lenguaje, tanto el audiovisual como el verbal, el videoensayo también suele volcarse a la interrogación por el lenguaje cinematográfico y sus sentidos posibles, como también por las codificaciones que permiten el reconocimiento de esa peculiar categoría a la que pertenece. Cae por su propio peso que una de las preguntas que no cesa de hacerse es: ¿qué cosa es un videoensayo? Ciertos videoensayos muestran cómo el mismo formato se ha permitido interrogar sus propias estructuras y sus códigos. Tal posibilidad no es del todo novedosa, ya que puede ser verificada en no pocas piezas clave de la tradición cinematográfica del film-ensayo, como *Carta a Freddy Buache* (Jean-Luc Godard, 1982) o *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982) que se preguntan por su misma forma y estructura de manera explícita, compartiendo sus perplejidades con su espectador.

Durante la última década, algunos realizadores se han erigido en nombres clave del videoensayo, conocidos a través de plataformas online. A los ya citados podemos agregar a Tony Zhou con su website *Every Frame a Painting*, Kevin B. Lee, Chloe Galibert-Lainé o quien nos ocupará aquí con mayor extensión, Kogonoda. En el caso de Lee y Galibert-Lainé, su aproximación al videoensayo se siente mejor representada por lo que denominan *desktop-documentary*: una forma de documental realizada desde la computadora. Kogonoda es más parco o modesto en términos de categorización. No del todo conforme por quienes denominan sus piezas como supercut, prefiere considerarlos como un trabajo de *bricolage*, o apelando a la tradición japonesa que evoca su heterónimo, simplemente como *sushi*. Un aspecto en común de estos practicantes del videoensayo es el de su pertenencia mixta al terreno de la crítica, la investigación, la docencia y la realización. La interrogación por el territorio del cine y lo audiovisual, o por el mundo con el que las imágenes se relacionan, corre a la par por la preocupación por el lenguaje y por la misma definición del videoensayo.

Por ejemplo, *F for Fake (1973): How to Structure a Video Essay* (Tony Zhou, 2015) revisa algunas reglas argumentativas para el videoensayo a partir de la obra fundante que fue *F de Fraude*, de Orson Welles, en un divertido diálogo imaginario con la figura del cineasta, que en la última década de su producción se vio crecientemente atraído por la realización de estas piezas, con las que intentaba no solamente prolongar su filmografía en un nuevo ámbito, sino pensar toda su trayectoria previa. Zhou, basado en el montaje de fragmentos de *F de Fraude* y numerosas películas que ilustran o contrapuntean sus argumentos, brinda pistas no solamente para teorizar el videoensayo sino que su corto se erige como una pequeña y efectiva clase práctica para no iniciados. De hecho, el análisis propuesto se convierte en una pequeña pieza didáctica, guiada por el ágil discurso verbal de Zhou que,

al mismo tiempo, intercambia posiciones de realizador y espectador. Por otra parte, en la plataforma Fandor, dentro de su publicación Keyframe, *Elements of the Essay Film* (Kevin B. Lee, 2015) adopta un tono más distanciado y que borra las marcas enunciativas que lo conectarían con una voz particular, para convertirse en un ejercicio analítico que procura, sin ser normativo sino fundamentalmente descriptivo, pasar revista a los elementos usuales en la estructura de un video ensayo.

Si la pieza anterior es de orden analítico, el comienzo de *The Essay Film, some Thoughts on Discontent* (Kevin B. Lee, 2013), otra sugestiva pieza realizada para la publicación británica *Sight&Sound* en la que el objeto mismo del video es pensar su propio estatuto, asume un registro que ingresa en el plano de la crítica. Pero no solamente una crítica cinematográfica sino de la misma cultura de la imagen en la que esta categoría se inserta. El autor cita al escritor, cineasta y teórico Kodwo Eshun poniendo en pantalla un aserto sobre el videoensayo, quien liga a este trabajo no con la fascinación con la imagen sino son un malestar frente a lo que se pide de ellas, o a lo que ella nos solicita. Reclamando su pertenencia a un campo que se remonta a Michel de Montaigne o a Theodor Adorno, la propuesta de Lee ingresa en un planteo que hace a una verdadera política del videoensayo, al que no se lo propone como un nuevo género, sino un nuevo modo de mirar. Una respuesta al espacio que en nuestras mentes ocupan los *media*, haciendo –en sus propias palabras– que la mente ocupe el espacio de esos medios. El poder de la palabra escrita o enunciada oral y por lo común, vertiginosamente es, en los videoensayos de Zhou o Lee, un factor decisivo en su opción por la estrategia explicativa. En el extremo opuesto, en varios sentidos se halla la producción de Kogonada, que ha tomado de una manera decidida la vía poética para sus realizaciones.

Kogonada, o la vía poética en el videoensayo

Si hacemos lugar la estricta grafía del nombre que escogió como marca autoral este realizador, haciendo de su misma denominación un elemento misterioso desde su irrupción en la web en el 2012, deberíamos escribirlo con minúscula y precedido por el signo de dos puntos repetido: ::kogonada. Así firma sus videoensayos, aunque por razones de ordenamiento se lo suele referir como Kogonada, tal como aquí lo hemos presentado. El heterónimo enmascara al realizador y profesor estadounidense de origen coreano E. Joon-Eun Park, donde la E. disimula el “Ernie” que es su nombre norteamericano. Antes de ser Kogonada, migrado de niño desde Corea a los Estados Unidos, fue crítico y profesor. El nombre elegido fue un homenaje al guionista habitual de su director predilecto, Yasujiro Ozu, Kôgo Noda, y también un gesto de seguimiento de su principal referente en el film ensayo, Chris Marker, conocido por ese seudónimo y no su nombre real, Christian François Bouche-Villeneuve. Kogonada no ha sido, sin embargo, tan reacio a sus contactos con el público como lo fue Marker con su proverbial eluvisidad, jugando durante décadas al hombre invisible. En menos de una época se ha convertido en una figura de culto y hasta de curiosa popularidad: su videoensayo *Kubrick// One Point Perspective* (2012) lleva más de 5 millones de vistas en Vimeo, y es figura invitada a festivales especializados y generalistas.

Como señalamos más arriba, Kogonada no quiere que sus películas sean categorizadas como *supercuts*, aunque hay que admitir que su irrupción en ese mismo año se produjo y se destacó nítidamente dentro de una avalancha de *supercuts* en las redes, de todo tipo y calidad. Y aunque le gusta denominar a sus cortometrajes como piezas de sushi, no le rehuye a considerarlos como ensayos (Macaulay, 2014). Un elemento fundamental es en los videos de Kogonada el de su voz autoral, un asunto que recorre ampliamente tanto las aproximaciones de Lopate como las de Corrigan, Alter y los otros autores citados en el inicio de nuestro artículo. Aunque la voz del mismo Kogonada (aquí otra diferencia decisiva con su maestro Marker, que siempre apelaba a otros sujetos para que pronunciaran sus palabras) suele ser justamente la que se escucha en sus videoensayos, de lo que se trata en este caso no es necesariamente de esa voz emitida desde un cuerpo, sino una construcción enunciativa en la que un cineasta, erigido como un “yo”, se dirige a un “tú” localizado en el espectador. Uno de los rasgos esenciales de un ensayo, desde la lección inicial instalada en el mismo prólogo de los *Ensayos* de Montaigne, está en esa propuesta de una vinculación íntima entre autor y lector (Rascaroli, 2008). No se trata de ofrecer algo del mundo, sino un retrato de quien escribe, bajo la estructura de un diálogo a corta distancia. La dimensión autorreflexiva es la condición fundamental por la que en ensayista despliega sus consideraciones acerca de los asuntos más diversos.

Los films de Kogonada puede tratar del uso obsesivo de la perspectiva central en los planos de Kubrick, en la pieza ya citada, de la predilección por los planos contrapicados en el cine de Quentin Tarantino en *Tarantino//From Below* (2012), o de la insistencia en el cine de Wes Anderson de los picados extremos: *Wes Anderson//From Above* (2012), o el punto de vista óptico en los planos con “subjetiva desde objetos” en la serie *Breaking Bad*, en *Breaking Bad//POV* (2012). La incorporación de esta teleserie a sus videoensayos es en cierto modo una excepción. Por lo común, el material de sus piezas proviene de una atención experta a la filmografía de algunos grandes autores cinematográficos, como en *Hands of Bresson* (2014), *Eyes of Hitchcock* (2014), *Mirrors of Bergman* (2015) o en varios videoensayos dedicados a Ozu, el cineasta que más ha influido en su relación con el cine: *Ozu//Passageways* (2012) o *Tempo//Basho* (2014). La propuesta ensayística de Kogonada instala una voz construida con recursos diversos, a veces es pronunciada por él, a veces delegada en carteles o en otros autores que cita o son recitados por otros sujetos. En todas ellas la propuesta consiste en compartir, a corta distancia, unos pensamientos suscitados por eso que se está viendo u oyendo de los materiales cinematográficos que componen las piezas. Lo que está en juego es un modo de mirar, y las experiencias cinematográficas que entablan modos de mirar o escuchar suelen ser el centro de su atención, como en *Sounds of Aronovsky* (2012) o *Malick//Fire & Water* (2013). A medida en que se conocían algunos datos sobre su identidad, Kogonada ascendió en un reconocimiento a partir de estas piezas masivamente visionadas, como para convertirse en toda una revelación del cine independiente, procediendo estrictamente del cortometraje y del videoensayo (“Kogonada”, 2015). Si bien su producción no alcanza la a competir con la cantidad de piezas (centenares) producidas por Kevin Lee o Catherine Grant, acaso por el delicado trabajo de orfebrería formal que comporta cada una de ellas, Kogonada se ha convertido en un realizador de referencia en este campo: pronto sus trabajos, iniciados de forma amateur, han sido comisionados por editoras audiovisuales líderes como *Criterion*, o la ya citada *Sight&Sound*.

El modo poético del videoensayo encuentra en la producción de Kogonada un ejemplo decisivo. De un modo que recuerda la operación de Malcolm en torno a *Citizen Kane*, en *Mirrors of Bergman* el cineasta compila imágenes de mujeres frente al espejo, provenientes de distintos films del cineasta sueco. Niñas, jóvenes, adultas y ancianas, gratificadas o disconformes con la imagen que le devuelve esa superficie. Paralelamente, mientras se escucha el *Andante del Concierto para dos mandolinas* de Vivaldi, una voz femenina recita *Mirrors*, el poema de Silvia Plath. Las correspondencias entre las imágenes provistas por Bergman y montadas por Kogonada, con las frases del poema de Plath, enunciadas como provenientes de un espejo convertido en un personaje animado al reflejar las imágenes femeninas, instalan un modo de producción de sentido que no intenta explicar ni analizar, sino potenciar un universo de relaciones a partir de lo visto y oído, prolongado en la actividad de cada espectador. Un trabajo, por demás, que no distingue la emoción y el pensamiento, sino que los demuestra como complementarios.

En otro videoensayo, *What Is Neorealism?* (2013), Kogonada coteja *Stazione Termini* (Vittorio De Sica, 1953) y su versión estadounidense, titulada *Indiscretion of an American Wife*. La historia es conocida: producida por David O. Selznick, la película se reeditó para su distribución norteamericana, con cambios introducidos por el productor para adaptarlos a su deseo y al presumible espectador medio de su país. Kogonada dispone ambas versiones a pantalla doble: a la izquierda la versión original italiana, producida por el mismo De Sica, y a la derecha la producción de Columbia Pictures, reformulada por Selznick. Comparando paso a paso los planos iniciales y algunas secuencias escogidas de ambos films, ralentizando, acelerando o deteniendo las imágenes, el cineasta demuestra una concepción diferente del tiempo y el espacio en los planos, de las relaciones entre figura y fondo en el cuadro, de las diferencias entre protagonistas y figurantes, o los momentos en que la acción se liga a la heroína o se disuelve en tiempos muertos. Aparentemente explicativo, el discurso de *What Is Neorealism?* no se centra en las respuestas parciales, sino que reposa en las preguntas que persisten. ¿Qué es el neorealismo? lleva, en su tramo final, a una pregunta mayor que traspassa a su espectador: ¿Qué es el cine?

Señala Kogonada que su interés inicial no fue la práctica de la crítica o el análisis cinematográfico, sino jugar con las posibilidades estéticas de combinar formas cinematográficas (Macaulay, 2014). Ese itinerario lo ha llevado a debutar en el largometraje de ficción con *Columbus* (2017), film narrativo donde relata el encuentro entre un joven arquitecto coreano en visita a los Estados Unidos y su relación con una adolescente estadounidense. En ese curioso film que reúne las condiciones habituales para ser una producción destacable del llamado cine independiente norteamericano sigue insistiendo una veta ensayística en cuanto al tratamiento de los espacios (arquitectónicos, cinematográficos) y su capacidad de generar emociones. Las mismas criaturas ficcionales pensadas por Kogonada, que en el paso a la ficción, como era de esperar, se apoya marcadamente en Yasujiro Ozu, parecen prolongar las inquietudes de sus ensayos (Warren, 2017).

Durante los últimos años, el paso a la ficción de Kogonada interrumpió su carrera de videoensayista, pero en el 2020 la ha reanudado con *Roma* (2020), acompañando el lanzamiento en video del film de Alfonso Cuarón por parte de *Criterion*. A pesar de su título, *Roma* es en realidad un ensayo sobre el cine de Cuarón, cotejando distintos momentos de su film mexicano con producciones anteriores como *Children of Men* (2006) o *Gravity*

(2013) y encontrando vinculaciones íntimas, trascendiendo la diversidad de esos títulos, a partir de los modos de ver y los motivos visuales (Hellerman, 2020) En ese sentido, Kogonada acaso es el ejemplo de supervivencia más cercano, dentro del videoensayo contemporáneo, de un modo de acercamiento al cine que en los años cincuenta del siglo pasado fue animado por la crítica cinematográfica en un medio como los *Cahiers du cinéma*, mediante la célebre *política de los autores*. Lo que nos lleva, en el tramo final de este escrito, a la cuestión de la transmisión en el cine.

Ensayar en video, transmitir el cine

Más allá de las pedagogías o las ideologías de la formación cinematográfica, la perspectiva que alienta esta nueva generación de videoensayos que asciende en el nuevo siglo, y de la cual Kogonada es practicante destacado, se abre a una lógica de transmisión. De acuerdo a los desarrollos de Alain Bergala en su texto sobre la enseñanza cinematográfica, *La hipótesis del cine*, este proceso refiere a un pase de una a otra generación, el recambio desde unos lugares hacia otros ámbitos en los que el cine puede prosperar, más allá de las mutaciones a las que inevitablemente se ve sometido (Bergala, 2007). La idea de transmisión debe ser no solo atendida en sus dimensiones relativas al traspaso de cierta información o de conocimientos, lo que hace por cierto a la conservación y la memoria, a la permanencia de un legado o un patrimonio. Pero de lo que se trata es, ni más ni menos, que de transmitir algo en el sentido que al término le otorgamos en el campo de la física: lo que se transmite también es un tipo de actividad, una potencia, una energía desde un ámbito a otro. Este proceso hace a un movimiento y a una supervivencia.

Bergala insiste que en cuanto a la transmisión cinematográfica, lejos de promover un desarrollo de la mirada de un espectador más o menos cultivado de acuerdo a la adquisición de contenidos, la clave está en la promoción de una mirada de cineasta en ese sujeto. Así es como la mirada puede volverse sobre el otro, sobre el mundo, luego de haber sido expandida y transformada por el impacto del cine (Hernando, 2018). En el campo del videoensayo, las figuras del espectador y del realizador suelen intercambiar posiciones, mostrar complementariedades. Al trabajar con material encontrado, la primera tarea del cineasta no es otra que la de una operación de lectura, análisis y crítica de sus insumos. Al ver un videoensayo, el espectador, por su parte, se ve movilizad hacia un desplazamiento de la actividad receptiva convencional, para convertirse en un sujeto activo que inscribe lo visto en un tipo de experiencia colaborativa, al participar en un encuentro dialogal y obtener los frutos de esa relación.

En *La hipótesis del cine*, recogiendo las experiencias propias de la primera etapa de la revolución digital, Bergala destacaba la importancia que, a un siglo de inventado el cinematógrafo, había tomado el clip, el fragmento. No se trataba de un mero trozamiento de los materiales, sino que en ese contacto con una pequeña porción de tiempo, espacio y acción cinematográfica se activaban nuevos modos de ver, que era preciso explotar e intensificar. Lejos de demonizarla o de considerarla como un sacrilegio frente a la necesidad de con-

templación de las piezas en su integridad, la fragmentación abría camino a una activación de la mirada dispuesta a trabajar sobre esos trozos, a extraer sus consecuencias de la mirada repetida, incluso a articularlos disponiéndolos en nuevas organizaciones. Recordemos que la hipótesis que dio sentido al volumen de Bergala, dedicado a pensar la introducción del cine en el sistema educativo francés inicial e intermedio, no se dirigió a considerarlo como una materia o asignatura más dentro del plan de estudios, sino como un cuerpo extraño, que remueve las cristalizaciones de lo ya fijado y sólo apto para ser enseñado. Se trataba, en la perspectiva del autor, ni más ni menos que de abrir a partir del cine ciertas preguntas en torno de dos cuestiones fundamentales en la enseñanza, que involucran más interrogantes que respuestas: la de las relaciones entre las imágenes y el otro, por un lado, y las vinculaciones entre las imágenes y el mundo, por otra parte. En la entrevista reciente que hemos referido más arriba, Bergala matiza aquel elogio del fragmento, hiperactivo en el trance del cambio de siglo, y lo contrasta con el flujo ascendente que hoy ofrecen las plataformas y las series. La mirada que activa la serie, destaca en una puntualización que ofrece aristas para la polémica, está animada por cierto estado de pereza, en la medida en que el espectáculo continuo y la primacía del guión se imponen a la instalación de una mirada cinematográfica. Las series convocan al sostén de una posición espectral de tan largo aliento como de casi inalterable confort, por más que en ella no falten virtuosismos varios. Lo que permanece en la memoria es un recorrido tan inmersivo en su contrato ficcional como propicio a ser desbancado por el impacto de la serie siguiente (Hernando, 2018). El videoensayo, que no ha dejado de ocuparse también del fenómeno de las series, se orienta en un sentido radicalmente distinto: dirige su atención hacia la puesta en evidencia de lo que a cada momento se da a ver y oír, repara en su forma y estructura, somete a crítica no solamente sus contenidos sino también su relación con el espectador, y ofrece a éste operaciones que llegan a una conclusión sólo por decisión y trabajo propio. Lo que revela, en última instancia, que la cuestión de la transmisión también hace a una necesaria actividad crítica que no reniega de su dimensión poética, sino que, al contrario, toma de ella su potencia. Acaso esa sea la lección principal que nos brinda la presencia creciente del videoensayo en nuestra experiencia de espectadores contemporáneos.

Referencias bibliográficas

- Alter, N. y Corrigan, T. (2017). *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press.
- Astruc, A. (1998). "Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara stylo" en *Nickelodeon. Revista Trimestral de Cine* #12: *La nouvelle vague, cuarenta años*. Otoño, p. 14-16
- Baptista, T. (2016). *Lessons in Looking. The Digital Audiovisual Essay*. Ph.D. Thesis. Birkbeck College, London University. Disponible en: <https://www.filmscalpel.com/wp-content/uploads/2018/12/Lessons-in-Looking-The-Digital-Audiovisual-Essay-Baptista.pdf>
- Bellour, R. (1979). *L'Analyse du film*. Paris: Albatros.
- Bergala, A. (2007). *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine*. Madrid: Akal.

- Buder, E. (2017). "Columbus: Video Essayist Kogonada on His Stunning Feature Debut and Why Critics Should Make Movies" En *No Film School*, agosto 8. Disponible en: <https://nofilmschool.com/2017/08/kogonada-columbus-interview-review>
- Grant, C. (2014a). "The Shudder of a Cinephiliac Idea? Videographic Film Studies Practice as Material Thinking" En *Aniki, Revista portuguesa da Imagem em Movimento*, vol 1 #1. pp. 49-62.
- Grant, C. (2015). "Práctica, alcance y valor de los estudios videográficos sobre cine". En *Transit. Cine y otros desvíos*, abril 30. Disponible en: <http://cinentransit.com/practica-alcance-y-valor-de-los-estudios-videograficos-sobre-cine/>
- Grant, C. (2019). *Introducción al video-ensayo. Conferencia de Catherine Grant*. En Universidad Torcuato Di Tella, mayo 3 de 2019. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=7FV62X6cJgM&ab_channel=UniversidadTorcuatoDiTella
- Grant, C. (2020). "Lo mejor para hacer un videoensayo es concentrarte en el deseo de habitar una forma preexistente". <https://filmadrid.com/catherine-grant-al-hacer-un-video-ensayo-concentrate-en-ese-deseo-de-habitar-una-forma-preexistente/>
- Hellerman, S. (2020). "After 4 Years, Kogonada is Back With a New Video Essay on Roma". En *No Film School*, febrero 19. <https://nofilmschool.com/kogonada-roma-essay>
- "Kogonada" (2014). En *Filmmaker Magazine. 25 New Faces of Independent Film*. Disponible en: <https://filmmakermagazine.com/people/kogonada/#.X9TcCFVKi01>
- Hernando, A. (2018). Entrevista con Alain Bergala: todavía la hipótesis del cine, en *Revista Mutaciones*, número especial, Documenta Madrid 2018, junio 29. <https://revistamutaciones.com/alain-bergala-entrevista-la-hipotesis-del-cine/>
- Keathley, Ch. (2014). "La cámara stylo. Notas sobre la crítica audiovisual y la cinefilia". En *Transit. Cine y otros desvíos*, enero 8, 2014. Disponible en: <http://cinentransit.com/critica-audiovisual-y-cinefilia/>
- Lavik, E. (2012). "The Video Essay: The Future of Academic Film and Television Criticism?", en *Frames #1 Film and Moving Images Studies Re-Born Digital?* July 02, 2012. Disponible en: <http://framescinemajournal.com/article/the-video-essay-the-future/>
- Macaulay, S. (2014). "Film as Sushi: ::kogonada on Chris Marker, Criterion and the Art of Film Essay" En *Filmmaker Magazine*. https://filmmakermagazine.com/87628-film-as-sushi-kogonada-on-chris-marker-criterion-and-the-art-of-the-film-essay/#.X_Zfx1VKi00
- Mulvey (2006). *Death 24a Second. Stillness and the Moving Image*. London, Reaktion Books.
- Rascaroli, L. (2008). "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments", en *Framework* 49, Wayne State University Press No. 2, Fall 2008, pp. 24-47.
- Rascaroli, L. (2017). *How the Essay Film Thinks*, Oxford, Oxford University Press.
- Warren, M. (2017). "Interview: Video Essayist Kogonada Makes His Columbus Feature Debut". En *Film Independent*, agosto 31. Disponible en: <https://www.film-independent.org/blog/interview-video-essayist-kogonada-makes-columbus-feature-debut/>
- Weinrichter, A. (2008). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Punto de Vista.
- Yañez, M. (2014). "Reflexiones en torno al ensayo audiovisual", en *Transit. Cine y otros desvíos*. Diciembre 4. Disponible en: <http://cinentransit.com/reflexiones-en-torno-al-ensayo-audiovisual/>

Abstract: Heir to the film essay that runs through the twentieth century since the time of the historical avant-gardes, contemporary video essay, expanded within the framework of the new media and applications product of the digital revolution, has gained an unprecedented prominence in the last two decades. The impact of contemporary video essays goes hand in hand at the fields of critique, theory and cinematographic analysis, as well as laying the foundation for new practices of research and communication, both in the world of the media and the academy. This article examines the implications of digital video essay as an articulating form of cinematic thinking and production, and its possibilities in the field of film criticism and film transmission, through the production of some of its most outstanding representatives, underlining the phenomenon of Kogonada, critic and filmmaker who has developed a particular modality that brings together poetry and cinematographic thinking.

Keywords: Film - essay - poetry - theory - audiovisual.

Resumo: Herdeiro do filme ensaio que atravessa o século XX desde os tempos das vanguardas históricas, o ensaio em vídeo contemporâneo, expandido no contexto das novas mídias e aplicações como resultado da revolução digital, ganhou um destaque sem precedentes nos dois últimos décadas. O impacto dos ensaios em vídeo contemporâneos percorre os campos da crítica, teoria e análise cinematográfica, além de lançar as bases para novas práticas de pesquisa e comunicação, tanto no mundo da mídia quanto na academia. Este artigo examina as implicações do vídeo ensaio digital como forma articuladora do pensamento e da produção cinematográfica, e suas possibilidades no âmbito da crítica e da transmissão do cinema, por meio da produção de alguns de seus representantes mais destacados, evidenciando o fenômeno Kogonada, crítico e cineasta que desenvolveu uma modalidade particular que reúne poesia e pensamento cinematográfico.

Palavras chave: cinema - ensaio - poesia - teoria - audiovisual.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
