TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

Centro de Ciencias Sociales y Humanidades

El cine de montaje contemporáneo.

La reapropiación audiovisual en la era de la información.

Tesis que presenta

Abel Francisco Amador Alcalá

Para optar por el grado de:

Doctor en Estudios Socioculturales

Comité tutorial:

Dra. María Rebeca Padilla de la Torre

Dr. Salvador de León Vázquez

Dra. Sofía G. Solís Salazar

Aguascalientes, Ags. Noviembre de 2022

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE AGUASCALIENTES

CARTA DE VOTO APROBATORIO
INDIVIDUAL

MTRA. MARÍA ZAPOPAN TEJEDA CALDERA

DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

P R E S E N T E

Por medio del presente como ***TUTORA*** designada del estudiante **ABEL FRANCISCO AMADOR ALCALÁ** con ID *29887* quien realizó la tesis titulada: **EL CINE DE MONTAJE CONTEMPORÁNEO. LA REAPROPIACIÓN AUDIOVISUAL EN LA ERA DE LA INFORMACIÓN**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que él pueda proceder a imprimirla y así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

A T E N T A M E N T E
"Se Lumen Proferre"
Aguascalientes, Ags., a 24 de noviembre de 2022.

María Rebeca Padilla de la Torre
Tutora de tesis.

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CARTA DE VOTO APROBATORIO
INDIVIDUAL

MTRA. MARÍA ZAPOPAN TEJEDA CALDERA

DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
_____
P R E S E N T E

Por medio del presente como ***ASESOR*** designada del estudiante **ABEL FRANCISCO AMADOR ALCALÁ** con ID *29887*quien realizó la tesis titulada: **EL CINE DE MONTAJE CONTEMPORÁNEO. LA REAPROPIACIÓN AUDIOVISUAL EN LA ERA DE LA INFORMACIÓN**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que él pueda proceder a imprimirla y así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

A T E N T A M E N T E
"Se Lumen Proferre"
Aguascalientes, Ags., a 24 de noviembre de 2022.

Salvador de León Vázquez
Asesor de tesis

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CARTA DE VOTO APROBATORIO
INDIVIDUAL

MTRA. MARÍA ZAPOPAN TEJEDA CALDERA

DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
_____
P R E S E N T E

Por medio del presente como **ASESORA** designada del estudiante **ABEL FRANCISCO AMADOR ALCALÁ** con ID *29887*quien realizó la tesis titulada: **EL CINE DE MONTAJE CONTEMPORÁNEO. LA REAPROPIACIÓN AUDIOVISUAL EN LA ERA DE LA INFORMACIÓN**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que él pueda proceder a imprimirla y así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

A T E N T A M E N T E
"Se Lumen Proferre"
Aguascalientes, Ags., a 24 de noviembre de 2022.

Sofía G. L S S

Sofía Guadalupe Solís Salazar
Asesora de tesis

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

DICTAMEN DE LIBERACIÓN ACADÉMICA PARA INICIAR LOS TRÁMITES DEL EXAMEN DE GRADO

Fecha de dictaminación dd/mm/aaaa: 29/11/2022

NOMBRE: Abel Francisco Amador Alcalá **ID** 29887

PROGRAMA: Doctorado en Estudios Socioculturales **LGAC (del posgrado):** Comunicación y lenguajes

TIPO DE TRABAJO: (X) Tesis ( ) Trabajo Práctico

TITULO: El cine de montaje contemporáneo. La reapropiación audiovisual en la era de la información.

IMPACTO SOCIAL (señalar el impacto logrado): Este proyecto aporta a la alfabetización audiovisual en términos generales, además contribuye a generar políticas públicas que apoyen al desarrollo y fortalecimiento de la diversidad audiovisual. Por último, pone en diálogo manifestaciones alternativas y experimentales en confrontación a las producciones comerciales.

INDICAR SI NO N.A. (NO APLICA) SEGÚN CORRESPONDA:

	Elementos para la revisión académica del trabajo de tesis o trabajo práctico:
SI	El trabajo es congruente con las LGAC del programa de posgrado
SI	La problemática fue abordada desde un enfoque multidisciplinario
SI	Existe coherencia, continuidad y orden lógico del tema central con cada apartado
SI	Los resultados del trabajo dan respuesta a las preguntas de investigación o a la problemática que aborda
SI	Los resultados presentados en el trabajo son de gran relevancia científica, tecnologíca o profesional según el área
SI	El trabajo demuestra más de una aportación original al conocimiento de su área
SI	Las aportaciones responden a los problemas prioritarios del país
SI	Generó transferecia del conocimiento o tecnológica
SI	Cumple con la ética para la investigación (reporte de la herramienta antiplagio)
	El egresado cumple con lo siguiente:
SI	Cumple con lo señalado por el Reglamento General de Docencia
SI	Cumple con los requisitos señalados en el plan de estudios (créditos curriculares, optativos, actividades complementarias,estancia, predoctoral, etc)
SI	Cuenta con los votos aprobatorios del comité tutoral, en caso de los posgrados profesionales si tiene solo tutorpodrá liberar solo el tutor
SI	Cuenta con la carta de satisfacción del Usuario
SI	Coincide con el título y objetivo registrado
SI	Tiene congruencia con cuerpos académicos
SI	Tiene el CVU del Conacyt actualizado
SI	Tiene el artículo aceptado o publicado y cumple con los requisitos institucionales (en caso que proceda)
	En caso de Tesis por artículos científicos publicados
NO	Aceptación o Publicación de los articulos según el nivel del programa
NO	El estudiante es el primer autor
NO	El autor de correspondencia es el Tutor del Núcleo Académico Básico
NO	En los artículos se ven reflejados los objetivos de la tesis, ya que son producto de este trabajo de investigación.
NO	Los artículos integran los capítulos de la tesis y se presentan en el idioma en que fueron publicados
NO	La aceptación o publicación de los artículos en revistas indexadas de alto impacto

Con base a estos criterios, se autoriza se continúen con los trámites de titulación y programación del examen de grado:

Sí X

No ____

FIRMAS

Elaboró:

* NOMBRE Y FIRMA DEL CONSEJERO SEGÚN LA LGAC DE ADSCRIPCION: Dra. María Rebeca Padilla de la Torre

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO TÉCNICO: Dr. Rodrigo Alejandro de la O Torres

*** En caso de conflicto de intereses, firmará un revisor miembro del NAB de la LGAC correspondiente distinto al tutor o miembro del comité tutoral, asignado por el Decano**

Revisó:

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO: Dr. Alfredo López Ferreira

Autorizó:

NOMBRE Y FIRMA DEL DECANO: Mtra. María Zapopan Tejeda Caldera

Nota: procede el trámite para el Depto. de Apoyo al Posgrado

En cumplimiento con el Art. 105C del Reglamento General de Docencia que a la letra señala entre las funciones del Consejo Académico: .... Cuidar la eficiencia terminal del programa de posgrado y el Art. 105F las funciones del Secretario Técnico, llevar el seguimiento de los alumnos.

Estudios y Producción en Arte, Imagen y Sonido (UAA-CA-120) • Centro de las Artes y la Cultura • UAA
ISSN en trámite • Núm. 3 • enero-junio • 2022 • Artículos
https://revistas.uaa.mx/index.php/ais

El cine de montaje en la era hipervisual. Análisis de casos: *Iraqi Short Films* y *of the North*

Abel Francisco Amador Alcalá
Universidad Autónoma de Aguascalientes
abelamador87@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0693-7932

Resumen

El cine de montaje es una propuesta que busca reciclar y reutilizar los archivos audiovisuales para construir una nueva obra. En la época actual, que denominamos "era hipervisual" donde prolifera el registro y difusión de contenidos audiovisuales, las propuestas de la reapropiación artística se convierten en una vía de resistencia y de dar nueva vida a dichos registros con un nuevo discurso. A partir del análisis de dos casos: *Iraqi Short Films* y *of the North*, se busca profundizar acerca de las posibilidades de esta práctica cinematográfica que sale de los esquemas industriales de producción.

Palabras clave: cine de montaje, reapropiación audiovisual, prácticas experimentales, era hipervisual, material de archivo digital

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, que sin el estímulo y sustento económico en este proceso sería imposible hacer investigación en el país.

A la Universidad Autónoma de Aguascalientes por su apuesta y fortalecimiento en posgrados de calidad.

A María Cañas, José M. Delgadillo, Pavlo Mark, Florencia Aliberti, Mauro Andrizzi, Bruno Varela, Guillermo Vidal, Daniel Yepez Brito y al Colectivo Los Ingrávidos por su generosidad y la información de primera mano que aportaron a esta investigación, sin sus testimonios esta investigación no hubiera ocurrido.

A la Dra. María Rebeca Padilla de la Torre por el puntual y cálido acompañamiento, siempre en deuda con sus aportaciones para esta investigación.

A la Dra. Sofía Solís Salazar por su compromiso e interés por esta investigación que nos ha llevado a colaborar juntos y generar escritos en conjunto.

Al Dr. Salvador de León Vázquez por sus atinadas observaciones y reflexiones durante todo el proceso.

A mis lectores por sumar con sus opiniones a este proyecto.

A mi familia por su apoyo durante estos años de estudio.

A los amigos y compañeros por la paciencia y comprensión en esta etapa.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Dedicatoria

A Verónica Marín Cienfuegos, la persona que más amo en este mundo, mi compañera de vida y colega que admiro.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Índice

Resumen 4

Abstract 5

Introducción 6

Capítulo 1. Prolegómenos del cine de montaje. Planteamiento del problema para el estudio de la reapropiación audiovisual contemporánea 13

Definición del objeto de estudio 13

Objetivos y preguntas de investigación 28

Justificación 29

Capítulo 2. El Cine de Montaje Contemporáneo. Perspectivas y Articulaciones Teóricas para su Estudio 33

Metodología 36

Capítulo 3. Nada es original. Estado del arte de la reapropiación audiovisual contemporánea 52

Revisión de literatura sobre cine de montaje 55

Genealogía liminar del cine de montaje 60

Reapropiación audiovisual de hoy 64

Capítulo 4. Realizadoras y realizadores de cine de montaje contemporáneo 68

¿Quiénes están produciendo cine de montaje? 69

Formación y trayectoria 70

Lógica de producción 73

Poéticas del cine de montaje 77

Capítulo 5. Teoría del cine de montaje. 92

Definición del cine de montaje. 92

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Lógica de producción del cine de montaje. 93

Principios del cine de montaje. 94

Conclusiones del estudio 100

Lista de referencias 103

Filmografía de cine de montaje 109

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Índice de tablas

Tabla 1 50

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Resumen

El presente estudio se centra en el cine de montaje contemporáneo, esta es una práctica fílmica creativa y política que confronta la industria del cine hegemónico, en busca de una mayor equidad y pluralidad para la realización cinematográfica. Además, ha adquirido nuevas lógicas a partir de la tecnología digital. Por ello, este cine constituye una temática valiosa para estudiar el poder y sus resistencias a través del cine.

El objetivo de la investigación es comprender cómo hacen cine de montaje las y los realizadores en el presente, conocer sus obras asociadas, así como sus dimensiones históricas, políticas y artísticas. El enfoque epistemológico de este estudio se aborda desde la perspectiva sociocultural, articulado desde el pensamiento decolonial.

Metodológicamente se procede desde la Teoría Fundamentada, la cual por medio de entrevistas a profundidad arroja datos para el análisis y la construcción de una teoría emergente. Con dicha información se genera un panorama amplio acerca de la reutilización de imágenes preexistentes extraídas de repositorios digitales y de acceso público. Esta práctica cuestiona y subvierte los principios del cine tradicional desde su realización material hasta su expresión formal. Asimismo, visibiliza nuevos horizontes en la producción audiovisual contemporánea ante la sobreproducción de imágenes que circulan en la red.

Palabras clave: Cine de montaje, reapropiación audiovisual, decolonialidad, era informacional, teoría fundamentada, práctica cinematográfica.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Abstract

This study focuses on contemporary montage cinema, a creative and political film practice that confronts the hegemonic film industry, looking for greater equity and plurality in filmmaking. Moreover, it has acquired new logics from digital technology. Therefore, this cinema constitutes a valuable subject to study power and its resistance through film.

The goal of this research is to understand how filmmakers make montage cinema in the present, to know their associated works, as well as their historical, political and artistic dimensions. The epistemological approach of this study is from the sociocultural perspective, articulated from the decolonial lens.

Methodologically, we proceed from Grounded Theory, which through in-depth interviews yields data for the analysis and construction of an emerging theory. With this information, a broad panorama is generated about the reuse of pre-existing images extracted from digital repositories and public access. This practice questions and subverts the principles of traditional cinema from its material realization to its formal expression. It also makes visible new horizons in contemporary audiovisual production in the face of the overproduction of images circulating in the network.

Key words: Montage cinema, audiovisual reappropriation, decoloniality, informational era, grounded theory, film practice.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Introducción

Esta introducción tiene como objetivo compartir la trayectoria intelectual que realicé durante mi investigación en el posgrado, así como presentar el tema de investigación de forma general, y por último se presenta la organización del estudio para facilitar su lectura.

Al igual que Federico Gobato (2013), entiendo a la investigación académica como un proceso helicoidal, es decir, como una ida y vuelta constante debido a la transformación que se efectúa a partir de entrelazar y asimilar distintas relaciones, referencias y el entramado teórico al cual se expone nuestro objeto de estudio. Además, destaco que el proceso de investigación requiere un diálogo constante entre el andamiaje teórico, la experiencia de estar en contacto con lo investigado y los datos que van emergiendo de los casos de estudio.

Cuando comencé la investigación, partí de ciertas inquietudes, intuiciones y certezas provisionales (Gobato, 2013), particularmente me interesaba comprender y profundizar en una práctica cinematográfica particular, el cine de montaje[1], que me parecía contestataria y subversiva. Hoy en día, sigo de acuerdo con esta premisa, sin embargo, la visión del objeto de estudio se complejizó y complementó y, asimismo, las certezas que tenía en el inicio mutaron y se convirtieron en preguntas que abonaron a la reflexión de dicha práctica cinematográfica.

Ante el amplio panorama de abordajes posibles de cualquier objeto de estudio, surge el caos, la desorientación. El investigador debe decidir hacia dónde enfocar su atención que, en palabras de Gobato (2013), debe transformarse de concreto caótico a concreto pensado, pero ¿cómo llegar al concreto pensado? Como ya se mencionó, existen múltiples caminos, pero estos deben de integrar una conceptualización y teorización que abone a la comprensión del fenómeno estudiado y generar conocimiento, en este caso, sustentado bajo el modelo científico.

Comenzaré relatando un acontecimiento que fue el punto cero de la investigación, el cual tiene que ver con mi acercamiento al fenómeno del cine de montaje, que fue de una forma totalmente casual y determinante para que yo desarrollara el interés de conocer más

[1] En el capítulo 2 hago una definición en torno al objeto de estudio.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

acerca de esta práctica cinematográfica. Hay algo que es importante apuntar desde este momento: soy cineasta, por tanto, mi desarrollo profesional está vinculado con la creación artística y, además, he desarrollado una carrera como investigador en torno a fenómenos culturales y artísticos. Por tanto, considero que ambas disciplinas -la creación y la investigación- me trastocan y complementan, además de que me atraviesan e influyen en mi forma de atender a los fenómenos que estudio.

Durante el 2015, tuve la oportunidad de asistir al Festival de Cine Distrital, en la Ciudad de México. En dicho evento vi *of the North*[2] (Gagnon, 2015) un largometraje conformado en su totalidad por fragmentos audiovisuales provenientes de plataformas *online* como *YouTube*, *Facebook*, *Vimeo* y otras páginas de almacenamiento de videos. Cabe resaltar que ninguno de estos fragmentos pertenecía al director de la obra. Esta película generó un gran impacto en mí como realizador e investigador cinematográfico. Mis primeras impresiones fueron que el cineasta había ido en contra de la lógica tradicional de producción cinematográfica, ya que esta obra no requirió del uso de cámara para realizar los registros, ni convocar actores, técnicos y, por lo tanto, conseguir financiamiento para pagar sus sueldos y rentar equipo para la grabación. Por ende, se trataba de una película incendiaria en distintos niveles.

Sin duda, después de ver esta película, un nuevo horizonte para la producción cinematográfica se presentaba ante mí, lo cual me llevó a investigar cómo se llamaba esta práctica fílmica. A partir de dicha indagación, conocí la reapropiación audiovisual y, también, encontré múltiples nombres que adopta esta forma de creación audiovisual, basada en el uso de archivos audiovisuales propios y ajenos. Mis primeras inquietudes se remitían a preguntarme: ¿esto era cine? ¿qué implicaciones legales tenía hacer uso de materiales no generados por mí? ¿cuáles eran las posibilidades que permitía esta forma de producción? ¿qué dimensiones socioculturales estaban integradas en esta práctica audiovisual?

Recupero este antecedente personal -que fue el motor para proponer un estudio sobre el cine de montaje- ya que varias de las intuiciones que surgieron en aquellos años, hoy en

[2] El título de este largometraje es escrito con minúsculas al inicio, ya que hace referencia a *Nanook of the North*, eliminando el nombre de Nanook. Desde el título, el cineasta deja en claro su posicionamiento en torno a la comunidad inuit, ya que nos muestra otra perspectiva de este grupo humano, alejada de la visión idealizada de la película de Robert Flaherty.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

día, se mantienen y, asimismo, orientaron las búsquedas de este estudio, incluso se complejizaron gracias a las distintas perspectivas teóricas abordadas durante los estudios de posgrado.

Los cineastas buscamos de diversas maneras generar representaciones de la realidad. Podemos optar, por ejemplo, por narrar acontecimientos desde el enfoque documental, o bien, a partir de la ficción, abordar alguna problemática o temática de interés para el realizador. En la mayoría de los casos nuestro objetivo principal es conectar con los espectadores, lo cual se logra a partir de una interpretación de la realidad, que se codifica de forma distinta en cada creador, pero que genera una relación con el público a partir de convenciones -algunas más fáciles de decodificar que otras- ya que, las películas, entre otras tantas manifestaciones humanas, se comportan como informes de la sociedad (Becker, 2013). Incluso las prácticas experimentales o marginales -que contrastan con las dinámicas habituales de la gran industria del entretenimiento- son configuradas como representaciones y, en ocasiones, operan como oposición a las formas clásicas o tradicionales y, además, buscan confrontar las dinámicas coloniales que se filtran en todos los estratos y entornos, incluyendo las creaciones audiovisuales.

Tal como lo describe Becker (2013), el cine -como representación social- ofrece un informe de la sociedad, sin duda parcial, pero que requiere de nuestra atención y análisis, del mismo modo que lo puede tener una teoría social, un esquema, un comportamiento de un grupo humano, una bitácora de investigación, entre otras actividades y documentos que sirven para comprender y analizar la realidad social.

Si partimos de la idea del cine como una forma de representación de la realidad social, sin duda, es una imagen acotada y parcial, pero que es adecuada según el propósito, como lo expresa Becker (2015), ya que esta y otras formas de representación tienen marcos institucionales, que proponen qué y cómo se pueden poner en circulación los contenidos, así como las necesidades que pueden o no satisfacer. En este caso, las obras audiovisuales parten de un marco determinado por el cine comercial y el canon implementado por Hollywood. Por tanto, esas obras se convierten en informes de la sociedad. Sin embargo, existen prácticas alternas a dicho canon, que proponen otras lecturas y expectativas, y que también son formas

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

de representación coincidentes con el entorno que permite su emergencia, como es el caso del cine que utiliza material de archivo de la red para su producción.

Con base en lo anterior, comencé a conocer otras obras, autores, muestras, festivales y textos que abordaban el cine con material de archivo, el cual yo nombro -en este estudio- cine de montaje y que desarrollaré más adelante. Además, sostengo que esta práctica fílmica se convierte en un informe sobre nuestra sociedad, y bajo este fundamento se conforma el problema de esta investigación.

Después de profundizar en la reapropiación audiovisual, necesité herramientas teóricas que me ayudaran a crear una ruta de las distintas perspectivas para abordar este fenómeno de estudio. Inicialmente, me interesaba abordar esta práctica revisando tres casos particulares: *Iraqi Short Films*, *of the North* y *Present.Perfect* estas películas me resultaron atrayentes por sus posturas radicales ante el *status quo* del cine hegemónico y fueron claves para ir encontrando la riqueza que existe alrededor del cine de montaje.

No obstante, la información que iba encontrando fue creciendo como una bola de nieve: comencé a detectar a las y los pioneros del cine de montaje y, si bien localicé diversos estudios sobre la práctica de la reapropiación audiovisual, muchos de ellos estaban enfocados en obras, festivales y/o cineastas del siglo XX, particularmente en creadoras y creadores europeos o norteamericanos. Sin embargo, mis intereses me llevaban hacia la producción latinoamericana, lo cual se consolidó cuando revisé la perspectiva decolonial, entendida -de manera sintética- como una forma de pensamiento que rompe el *status quo* de la matriz de poder colonial/moderno/dominante/eurocéntrico (Quijano, 1992; Mignolo, 2015; Rodríguez, 2017).

En este punto habría que plantear que el cine de montaje puede ser abordado desde distintos enfoques, como lo son: estudiar los contenidos de las películas; estudiar teorías sobre la reapropiación audiovisual; hacer un recorrido histórico crítico en torno al desarrollo de esta práctica o la recepción sobre estas producciones. Todas estas perspectivas, sin dudarlo, aportarían a la comprensión de este fenómeno. Sin embargo, mi propio oficio como cineasta me llevó a acercarme a esta práctica desde el proceso creativo y las lógicas de producción actuales, analizando los perfiles de las y los directores.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

La investigación me llevó a participar en distintos talleres, congresos y seminarios dedicados al cine experimental, al cine de reapropiación y a prácticas fílmicas o comunicativas contemporáneas, como lo fue la participación en el 31° Encuentro Nacional de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC), en colaborando con la Dra. Sofía Solís Salazar; el XX Congreso de Teoría y Análisis Cinematográfico en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas; el Taller de Cine Reciclado de la Escuela de Cine Comunitario y Fotografía Pohualizcalli, en el Seminario la Poética de la Reapropiación de UltraCinema. En estos encuentros pude conocer distintas perspectivas, autores, obras y teorías que abonaron al estudio, de igual forma pude exponer mis hallazgos, dialogar y discutir con creadores y teóricos relacionados a prácticas alternativas cinematográficas.

Con las lecturas que me iba encontrando y con las exploraciones metodológicas que fui descubriendo, decidimos, en conjunto con mi tutora, que lo mejor sería aplicar la Teoría Fundamentada, y los datos debían obtenerse de las y los autores en activo a partir de entrevistas. La experiencia de contactar a las y los realizadores fue realmente sencilla, ya que fueron sumamente generosos y abiertos para aportar su perspectiva a la investigación, hoy en día tengo contacto con todos los autores, incluso con varios hemos realizado obras cinematográficas en conjunto.

Una hipótesis inicial de esta investigación sitúa al cine de montaje de la siguiente manera: a pesar de que el cine de montaje es una vía de producción accesible para las y los realizadores, y que plantea otras formas de relacionarse con los archivos digitales -sumamente presentes hoy en día- se trata de una práctica marginada, invisibilizada en los procesos de formación cinematográfica, de los esquemas de producción y en las rutas exhibición en salas comerciales y en los festivales de cine, lo cual se traduce en una desigualdad y falta de diversidad de las prácticas audiovisuales. Además, se analizará, desde una perspectiva decolonial, ya que las creaciones de cine de montaje son una contrapropuesta a las condiciones y dinámicas instauradas por el cine hegemónico.

Cabe enfatizar que las intuiciones y orientaciones primarias fueron moldeándose a lo largo de estos años para definir y problematizar el objeto de estudio del cine de montaje. A continuación, describiré las principales dimensiones que lo atraviesan y complejizan.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A continuación, comparto la estructura de esta tesis, preámbulo para dar lectura a cada uno de sus apartados. En el capítulo 1 se aborda la problematización en torno al objeto de estudio. En dicho apartado se discuten las siguientes problemáticas en torno al cine de montaje: su definición y formas de nombrarlo; los aspectos históricos, económicos, políticos y legales; el contexto contemporáneo digital; y los objetivos y preguntas de investigación que orientaron este proyecto.

El capítulo 2 es un acercamiento a las perspectivas teóricas y metodológicas para el estudio del cine de montaje. En dicho apartado expongo a los estudios socioculturales como eje articulador del pensamiento crítico Latinoamérica, la perspectiva decolonial, la economía política, la sociedad informacional y los estudios cinematográficos. Además, se propone una aproximación metodológica desde la Teoría Fundamentada, utilizando el instrumento de recolección de datos por medio de entrevistas a profundidad con las y los realizadores de cine de montaje.

En el tercer capítulo se presenta el estado del arte alrededor del cine de montaje, se plantea una genealogía general de esta práctica cinematográfica revisando los principales hitos que marcaron el rumbo su rumbo histórico hasta el día de hoy, en donde se desarrolla en un ambiente de archivos digitales. Por lo tanto, la forma que consideré pertinente para analizar lo que sucedía con esta práctica fue a partir de la Teoría Fundamentada, ya que esta emerge a partir de los datos y la información que emiten las y los realizadores. En el capítulo 3, se exponen de forma amplia las decisiones teórico-metodológicas de este estudio.

Los primeros resultados de la Teoría Fundamentada se describen en el capítulo 4. En este apartado se ponen en diálogo las distintas trayectorias, formaciones, lógicas de producción y obras de las y los cineastas de la muestra. Aquí muestro las diferencias y los puntos en común que comparten los nueve creadores de cine de montaje contemporáneo que conformaron el estudio.

El capítulo 5 sintetiza en una teoría emergente el estudio de cine de montaje, es el resultado del análisis minucioso y transversal de los datos obtenidos en las entrevistas a profundidad. La información se fue relacionando en categorías, estas a su vez en familias o grupos, que finalizaron con una matriz principal que describe el cine de montaje a partir de la voz de sus creadores.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Finalmente, se exponen las conclusiones de la investigación y las agendas pendientes para el estudio del fenómeno del cine de montaje a futuro, ya que el foco de esta investigación se centró en el polo de la producción, particularmente desde las y los creadores, sin embargo, hay varios caminos abiertos que pueden ser explorados en próximas investigaciones.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Capítulo 1. Prolegómenos del cine de montaje. Planteamiento del problema para el estudio de la reapropiación audiovisual contemporánea

"Hoy en día, hay más gente interesada en producir imágenes, que en mirarlas."

Boris Groys

Definición del objeto de estudio

A finales del 2019, la pandemia provocada por el COVID-19 fue un acontecimiento que modificó nuestra dinámica diaria y que tuvo un impacto en diversos sectores productivos, sociales y artísticos, por lo que el cine -junto con otras actividades culturales- tuvo que suspender en gran medida sus procesos tanto de producción como de exhibición. Ante este panorama: ¿qué opciones había y hay actualmente para los cineastas, sobre todo desde el ámbito independiente?

La respuesta podría ser: producir bajo los estrictos protocolos sanitarios[3], lo cual llevaría al incremento considerable del presupuesto de la producción. Otras propuestas van desde hacer cine de animación, que puede realizarse de forma remota, o bien esperar hasta que se reactiven la mayoría de los sectores y se pueda trabajar lo más cercano a la cotidianeidad. Estas propuestas se plantean bajo los esquemas industriales de producción audiovisual, impulsados por las grandes plataformas digitales y los estudios cinematográficos.

Además de las propuestas arriba señaladas, cobró auge una posibilidad que se ha trabajado generalmente desde los márgenes y que me interesó desde hace algunos años:

[3] Puede consultarse el protocolo activado por gremios audiovisuales en el siguiente enlace: https://seguridadaudiovisual.mx/

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

producir cine con material de archivo, en particular con los registros audiovisuales disponibles en la red, es decir, el cine de montaje, basado en la reapropiación fílmica.

A continuación, definiré a grandes rasgos el cine de montaje y revisaré las problemáticas y conceptos relacionados con el reciclaje de imágenes y sonidos en la producción audiovisual cine, lo cual me servirá para ir delineando esta práctica contemporánea.

Definición preliminar del cine de montaje: la reapropiación audiovisual.

Para ir definiendo este objeto, presentaré las principales problemáticas que se vinculan con el cine de montaje, desde las dimensiones artísticas, históricas políticas, legales y económicas; reconociendo la complejidad que enmarca este objeto de estudio.

Una de las primeras problemáticas -que se detectaron al estudiar este objeto- es su definición y formas de nombrarlo, los cuales se vinculan directamente con el campo artístico en el sentido de lo técnico y operativo en esta práctica. Cabe resaltar que el cine de montaje también es conocido como: cine encontrado, cine de archivo, cine de reciclaje, cine de collage, cine de compilación, cine de desmontaje, cine sin cámara, cine de apropiación, cine de reapropiación, cine de posproducción, *found footage films,* entre otras formas. Estos nombres se relacionan con los principios y enfoques bajo los cuales se producen las obras (Bonet, 1993; Wees, 1993b; Weinrichter, 2009; Lisorti & Trerotola, 2010; Viñas, 2008; Guardiola, 2015; Vilches, 2009).

Siguiendo con la idea anterior, esta problemática me complicó en un inicio rastrear contenidos e información que orientara la investigación, las indagaciones tenían que realizarse buscando con cada nombre para ir delimitando las aportaciones anteriores hacia mi estudio.

En este sentido, Jay Leyda (1964) manifiesta que no existía un término adecuado para la reapropiación y uso de archivo en la creación cinematográfica, y que esta es una de las principales problemáticas de esta práctica, la cual es abordada en diversos escritos (Bonet, 1993; Lisorti & Trerotola, 2010; Wees, 1993b; Weinrichter, 2005, 2009). Por ende, el autor descarta algunos términos como *archival films, library films, stock shot films, films de*

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

montage, sin mayor explicación o análisis. Sin embargo, presenta una descripción que nutre la decisión de llamarlo cine de montaje en esta investigación:

> El término adecuado debería indicar que el trabajo comienza en la mesa de montaje, a partir de planos existentes previamente. Debe indicar también que el film que se utiliza procede de algún momento pasado. El término podría indicar también que es una película de ideas, pues la mayoría de los films hechos en esta forma no se contentan con ser meros registros o documentos. (p.9)

Estas ideas plantean, de manera general, la naturaleza o especificidad de esta práctica cinematográfica, que se basa en obras audiovisuales que no son de la autoría del cineasta, así como en la importancia del montaje como proceso crucial para la construcción de estas obras, y la resignificación que surge en la yuxtaposición de imágenes.

El cómo nombrar a la práctica del cine de montaje se relaciona con el hecho de que las obras realizadas con material de archivo reapropiado se ubican fuera de la lógica hegemónica, es decir, que si las prácticas industriales buscan homologar la formación, producción, exhibición; el cine de montaje, por el contrario, al tener una relación estrecha con prácticas experimentales, independientes y autogestivas, vuelve difusa y complicada su categorización (Bonet, 1993; Wees, 1993b; Weinrichter, 2009).

A pesar de que esta forma de producción cinematográfica es nombrada de diversas maneras, un elemento que se comparte es la práctica de utilizar archivo audiovisual encontrado, es decir, previamente filmado o grabado por alguien más, originalmente en soporte fílmico y, en la actualidad, conviviendo con formatos electrónicos y digitales. Esta particularidad me permitió ir delineando su especificidad y me permitió ir encontrando caminos para su definición.

En la presente investigación me propuse llamarlo cine de montaje, una decisión que llevo hasta la teoría emergente, y que sin duda puede ser debatible porque existen otras formas más usuales, como cine reciclado o cine de reapropiación. Sin embargo, yo sustento esta decisión en las particularidades y dinámicas de realización específicas, debido a que, en el proceso de creación, se utiliza el recurso del montaje para dotar de sentido a las imágenes que encuentra, clasifica y reapropia. Por tanto, es en el montaje donde se dota de sentido a

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

la obra cinematográfica, ya que la forma en que se yuxtaponen las imágenes determina las relaciones que los espectadores generan hacia ellas, es decir, el sentido que construyen a partir del orden de los fragmentos audiovisuales (Bordwell & Thompson, 2003; Delgadillo, 2011; Eisenstein, 1997, 1999; Pinel, 2004; Sánchez, 2003).

Para seguir nutriendo la decisión de cómo nombrarlo, el montaje es el proceso de unir los planos que conformarán la narración, dotándolos de una continuidad o unidad, determinando su duración. En esta fase se dota del ritmo y la expresividad de la obra y, además, la organización de los fragmentos genera el efecto global de la pieza cinematográfica. Esta etapa tiene una función narrativa, expresiva y productora de sentido (Delgadillo, 2011; Eisenstein, 1997, 1999; Zubiaur, 2005).

Tarkovsky (1996) describe al montaje como la unión de partes de una película, aportando una nueva sensibilidad, sobre todo en el aspecto temporal. “El montar bien una película significa no perturbar la relación orgánica de las escenas y de los planos según la cual corresponden unas con otras” (p.140). De este modo, el cine de montaje irrumpe con esta idea, y en ocasiones, su principal efecto se realiza en la perturbación del orden original.

Para complementar lo anterior, el cineasta y teórico Eugeni Bonet (2010), refiere la importancia de nombrar a las producciones de material de archivo reapropiado como películas de montaje. Por su parte, Melissa Mutchinick (2012) indica la importancia de dicha denominación, por lo siguiente:

> […] A fin de destacar el doble proceso que está implícito en la idea de montaje, es decir, como un procedimiento que supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye. Este proceso implicaría, por tanto, dos fases: una analítica, en la cual se disgrega y se descompone el material original, y otra organizativa o constructiva, en la que las piezas se colocan en una nueva disposición. (p.43)

Por ende, la ruptura que se genera en el montaje permite suspender la continuidad narrativa y permite al espectador ser consciente de otras posibilidades asociativas en torno a las imágenes y sonidos, generando lecturas críticas y reflexivas en torno a los registros audiovisuales. De esa manera, el montaje comienza a configurarse desde el momento de visionado, ya que los cineastas comienzan a generar relaciones o tensiones desde el momento

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

en que revisan algún material audiovisual, construyendo el discurso y la estructura a partir de los extractos que tienen a la mano. Esto es algo que lo aleja a otras formas de producción, las cuales generalmente parten de una idea desarrollada en un guión y que después se concretizan en imágenes y en una narrativa. En este sentido el cine de montaje parece que trabaja justo de manera de opuesta, es decir, con contenidos ya filmados y luego convertidos en un idea o discurso.

Según Rafael Sánchez (2003), el montaje es el núcleo de la construcción de una obra cinematográfica, ya que en este proceso se materializa el relato en caso de que exista, o bien, se generan las relaciones emotivas, ideológicas y reflexivas a partir de la mezcla de planos, así como su cadencia y su vinculación con la banda sonora.

Por su parte, Joan Marimón (2014) describe cómo el montaje clásico permite estructurar la narración en tres actos: planteamiento (inicio), conflicto (desarrollo) y la resolución (desenlace o final). Además, destaca la función del montaje en el desarrollo afectivo de los diversos géneros cinematográficos, ya que no es lo mismo el montaje para una película musical que para un western o una película de terror, cada género exigirá una relación distinta en cuanto a la duración de planos, el ritmo, la cantidad de cortes, el uso de la música como efecto emotivo, los cuales cumplirán en mayor o menor medida las expectativas del público. En síntesis, el montaje tiene la capacidad de manipular la percepción del espectador más que cualquier otro elemento del lenguaje cinematográfico y esto es algo que el cine de material de archivo utiliza para su producción.

Siguiendo al cineasta y teórico Sergei Eisenstein (1999), el cine es un arte de asociaciones entre imágenes, y dichas relaciones surgen en el montaje a partir del encadenamiento de escenas y planos como constructores del discurso. Esta teoría se aplicaba en gran medida para un cine de carácter ideológico, que permitía expresar los ideales socialistas de la nación soviética y además, su proyecto teórico desarrollaba cinco tipos de montaje, de los cuales cada uno iba avanzando en su nivel de complejidad y sofisticación, culminando en el montaje intelectual, el cual destacaba las armonías y tensiones de tipo

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sonoro y visual, provocando un impacto en el espectador que promoviera la reflexión a partir del simbolismo desatado por la yuxtaposición de planos[4].

En suma, se destaca la función del montaje desde sus usos primarios, como lo son la unión de dos o más planos para plantear una situación, hasta el uso emotivo de la concatenación de planos y el ritmo que genera su duración. Por último, se resalta la función ideológica que puede desatar, que ha sido explotada en distintos momentos históricos, algunos infames -como *El triunfo de la voluntad*[5] (Riefenstahl, 1935)- pero que permiten vislumbrar las posibilidades que tiene el montaje en la percepción del público y que atraviesan al objeto de este estudio.

Por ende, el cine de montaje se presenta como una práctica en tensión con la labor conservacionista del archivo ya que, si bien recupera fragmentos y obras del pasado, se aleja de la condición de preservarlas con el sentido original bajo el que fueron concebidas (Alberdi, 2005). Por eso, situar al montaje en el centro de la creación cinematográfica es romper con la lógica establecida por los procesos industriales de producción audiovisuales, cuyo énfasis recae principalmente en la grabación o rodaje y en destinar la mayor cantidad de recursos humanos y económicos en esta etapa. Debido a esto, el cine de reapropiación se aleja de este esquema y utiliza materiales filmados por otros, buscando sus relaciones y posibilidades creativas en el montaje. Además, bajo una postura decolonial, el cine de montaje se reconoce como una actividad periférica que contrasta con los centros de poder en el sector audiovisual y artístico (Quijano, 1992).

En esta investigación, se asume el montaje como un proceso clave en la creación de películas con material de archivo, las cuales -a partir de la reapropiación- construyen nuevos discursos, regularmente críticos en torno al contexto contemporáneo. Decidí a partir de los argumentos desarrollados que es en este proceso donde ocurre la obra, es decir, donde se pueden desarrollar las propuestas creativas de las y los creadores de esta práctica cinematográfica.

[4] Los otros tipos de montaje que desarrolla Eisenstein son: Montaje métrico, rítmico, tonal y sobretonal.
[5] Esta película enaltece la figura de Adolf Hitler y muestra el poderío del ejército NAZI.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Antecedentes del cine de montaje

Una vez presentada la definición del cine de montaje, expondré algunos antecedentes relevantes de esta práctica cinematográfica. No obstante, cabe anticipar que, en el capítulo 3, desarrollaré un estado del arte con mayor amplitud, donde se describen los momentos más relevantes de la práctica de la reapropiación desde sus inicios hasta nuestros días. En este apartado lo que se busca, únicamente, es exponer algunos temas generales que se vinculan con el objeto de estudio y que apoyan a problematizarlo desde una dimensión histórica.

Los principios del cine de montaje se encuentran con los cineastas de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX ya que, desde las primeras exhibiciones públicas, hubo quienes experimentaron con el uso de archivos provenientes de diversas fuentes para construir un relato (Leyda, 1964). Esto posiciona a la práctica de la reapropiación como una forma de producción que se encuentra desde los albores del fenómeno cinematográfico en general.

La escuela soviética, que se desarrolló durante las primeras décadas del siglo XX, resultó crucial para comprender las facultades y posibilidades en el montaje, así como el uso de material de archivo como materia prima para sus creaciones. Cineastas como Esfir Shub, Lev Kuleshov, Vsévolod Pudovkin, Dziga Vertov y Sergei Eisenstein, también utilizaron el montaje como una herramienta de creación, dándole un peso privilegiado en los procesos de una obra cinematográfica, y generando experimentos para determinar cómo se construía el discurso y cómo se podía cambiar el sentido por medio de la yuxtaposición de imágenes.

Durante los primeros años de desarrollo del lenguaje cinematográfico, el montaje se posicionó como una actividad clave en la sintaxis audiovisual, obras como *El nacimiento de una nación* (Griffith, 1915) o *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925) evidencian los efectos que conllevan las pegaduras de fragmentos con un sentido expresivo y rítmico, que permitía nuevas rupturas y construcciones espacio-temporales (Burch, 1987; Yukeivich, 1986; Sánchez-Biosca,1991; Reisz, 1987). Como ya lo mencioné, en el capítulo 3 hago un recorrido más extenso en torno a la escuela soviética, sin embargo, es útil señalarlo en este momento, para exponer la relevancia de dichos aportes a la comunicación audiovisual, que forman parte de las herramientas principales de las y los realizadores de cine de montaje.

Ahora bien, una parada necesaria en la revisión sobre esta práctica audiovisual ocurre en el cine de vanguardias y en el cine experimental, un aspecto que también se desarrolla en

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

el tercer capítulo. Desde luego, hablar de cine experimental es muy amplio y es una forma de concebir el audiovisual más allá de las fronteras narrativas convencionales, es decir, su definición es proteica, cambiante de movimiento en movimiento o dependiendo del grupo de adscripción que lo defina. Tartaglia (2004) lo describe como un cine en oposición al cine comercial, enfrentándose a la narrativa de Hollywood. Esto es clave para mi investigación, ya que como se manifiesta en la introducción, yo considero que este cine confronta a la tradición cinematográfica y a las narrativas desarrollada por los grupos de poder audiovisual.

Por lo tanto, lo que me permitió relacionar al cine de montaje con el cine experimental, es que este es una forma de creación que abre las posibilidades para pensar otros cines, nuevas relaciones entre las imágenes, entre la materialidad con que se realizan las obras, y es un tipo de cine que -más que respuestas- abre nuevas preguntas en torno a la práctica cinematográfica, abriendo sus límites y sus perspectivas (Zarandona, 2005; Tartaglia, 2004).

Estos antecedentes presentan algunas tensiones que se relacionan con el cine de montaje en general y son, su carácter experimental y vanguardista, por lo tanto, su oposición a los esquemas de producción y narración clásicos. En este sentido, las prácticas experimentales, como el cine de montaje, difícilmente entran en los estudios históricos del cine, siendo pocos los textos que los integran, y cuando llega a suceder solo se mencionan escuetamente.

En resumen, los cineastas de montaje del siglo pasado estuvieron relacionados con el cine de vanguardia principalmente, y estaban limitados a los archivos fílmicos que encontraban, ya sea por fortuna o por una búsqueda minuciosa, a partir de esto, construían la narrativa o la experimentación audiovisual. Sus producciones se realizaban a partir de retazos, de objetos olvidados o resguardados para un uso indefinido, muchas veces almacenados para el olvido y la destrucción. En cuanto al archivo, el cine de montaje presenta una relación particular, ya que, más allá de la preservación, lo que busca es la reapropiación y resignificación de este archivo, en ocasiones, incluso utilizándolo en contra de sus intenciones originales (Weinrichter, 2009; Noriega, 2012).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

La industria cinematográfica. Una dimensión política, económica y legal de la producción audiovisual.

Una vez definido el objeto de estudio y revisada brevemente su dimensión histórica, me parece necesario exponer el campo político y económico que atraviesa a esta práctica. Anticipo que algunas ideas de este apartado se retoman en el capítulo 2, ya que complementan la teoría del pensamiento crítico latinoamericano y la perspectiva decolonial.

Para comprender al cine de montaje es conveniente nombrar y describir el cine que se encuentra en las antípodas de esta forma de producción, es decir, el cine industrial, así como ciertos aspectos de la economía política que -transversalmente- se vinculan con la práctica del cine de reapropiación, ya que esto me permitió encontrar las tensiones y cruces entre el cine de montaje y el cine comercial. (Guback, 1989; Pendakur, 1990; Wasko, 2003, 2006).

De acuerdo al modelo moderno-colonial desarrollado por Quijano (1992), la cultura euro-norteamericana impone una dominación cultural que se estratifica en distintas capas desde la producción de imágenes hasta la forma de conocer el mundo, por lo que son los portadores de las herramientas cognoscitivas y elaboran mecanismos desde distintas disciplinas para reproducir y concentrar las estructuras coloniales de poder. Yo asumí que el cine de montaje de alguna manera subvierte y busca contrarrestar dicho dominio a partir de obras críticas y revolucionarias.

Si consideramos que la cultura permea, entre otras formas, por medio de las representaciones, el cine -desde el siglo XX- ha sido una vía masiva de reproducir discursos provenientes del imperialismo o desde el centro del poder: Hollywood se posiciona -desde el inicio- como el modelo por excelencia a seguir para todas las cinematografías, mientras que otro modelo se erige en Europa con otras convenciones, pero no distan tanto de las fórmulas y dinámicas norteamericanas. Los otros cines quedan fuera de los circuitos formativos y de distribución.

Para describir las condiciones que se involucran en el medio audiovisual, utilizaré a la economía política como perspectiva, ya que es la disciplina que analiza las relaciones de las industrias de la comunicación y los centros de poder, en este caso, la industria cinematográfica. De esta manera, me permití reconocer y evidenciar las estructuras que

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

llevan a la desigualdad en materia audiovisual -un punto clave y problemático en esta investigación- que parte del desequilibrio ejercido por el poder cinematográfico que ostenta Hollywood. Identificar dicha estructura permite generar estrategias para el cambio y la resistencia (Wasko, 2006).

Siguiendo esta línea, surge la pregunta: ¿qué implicaciones tiene la comercialización de un producto mediático como el cine a una escala global, a expensas de otros mercados regionales y locales, así como de otras formas cinematográficas como el cine independiente y el cine experimental? Habría que señalar que el cine, en conjunto con otras prácticas económicas, políticas y sociales, contribuye a la perpetuación y reproducción de las estructuras del poder, y más hoy en día con la mayor penetración a escala internacional y con la diversificación de Hollywood en formatos digitales y multimedia. En síntesis, su penetración es global y permanente en distintos canales y medios, reduciendo el campo de acción para prácticas alternativas (Guback, 1989; Pendakur, 1990; Wasko, 2003, 2006).

Por ende, la industria cinematográfica parte de la premisa de que las producciones audiovisuales son exitosas siempre y cuando recauden más dinero del que se invirtió en la producción, durante la exhibición y distribución. Ante esto puede surgir la pregunta: ¿por qué el cine de Hollywood resulta exitoso? Esto se debe al esquema vertical de producción, implementado durante inicios del siglo XX con el sistema de estudios, donde las compañías controlan todos los procesos y fases de la realización, desde la idea hasta la explotación comercial en distintas ventanas de exhibición. Dicho control y presencia, les permite arriesgar grandes cantidades de inversión en la producción, esperando que solo algunas consigan beneficios que serán cuantiosos, y que alcanzan a cubrir todos los procesos, incluyendo las producciones que generan pérdidas. A este esquema se le llama economía de la película clásica (Doyle, 2002; Ojer y Capapé, 2012).

El eslabón de la exhibición y distribución, en el caso de la producción de cine norteamericano, es lo que permite su control y poder en la cinematografía a nivel mundial. Por medio de los convenios entre las *majors*, distribuidoras y exhibidoras insertan sus producciones a una escala global. El esquema clásico de difusión y explotación de obras cinematográficas comienza con la presencia en salas físicas, posteriormente su incursión a los formatos físicos (DVD y Blu-ray), posteriormente pasa a canales de televisión por paga,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

para terminar su ciclo en la televisión abierta y otras ventanas que adquieran los derechos de exhibición. Durante todo este ciclo, existe un acompañamiento de mercadotecnia que abona a los ingresos desde otros productos o bienes relacionados con la obra[6] (Doyle, 2002).

Ahora, abordaré la transformación que ha vivido la industria cinematográfica durante las últimas décadas y que atraviesa sin duda al cine de montaje: para empezar, el desarrollo de la tecnología, sobre todo del internet y dispositivos móviles, provocó nuevas dinámicas de consumo, más allá de las salas cinematográficas. Además, la irrupción de las plataformas de almacenamientos y difusión vía *streaming* han venido modelando nuevos esquemas en torno al entretenimiento y a la exhibición de contenidos audiovisuales.

Desde la introducción de empresas como *YouTube*, *Vimeo*, *Netflix*, *Hulu*, *Amazon*, *HBO* -entre otras cadenas- la lógica de distribución y visualización se integraron al llamado esquema de negocios *long tail*, que se refiere a vender menos, pero de un mayor número de productos (Osterwalder y Pigneur, 2011). Para ejemplificarlo claramente, el modelo de negocios de las salas cinematográficas ofrece una cantidad reducida de películas, pero busca que el fenómeno de los *blockbusters* o éxitos en taquilla, es decir, la dominación de una o dos producciones en el mercado. En cambio, empresas como *Netflix*, ofrecen un amplio catálogo de productos a un precio bajo, siendo accesible para mayor número de personas, en especial para los jóvenes que se han convertido en su principal nicho de mercado.

Cabe mencionar que este cambio de paradigma en la exhibición y, por lo tanto, en la producción cinematográfica había convivido con el modelo clásico de Hollywood, sin dejar de lado el hecho de que la asistencia a las salas cinematográficas ha ido disminuyendo con los años, sobre todo en la población joven (Observatorio Audiovisual Europeo).

Además, durante el 2020, con la contingencia sanitaria provocada por el COVID-19, muchas actividades tuvieron que migrar a internet, sobre todo las industrias del entretenimiento, entre ellas el cine ya que, con la restricción de la asistencia a salas cinematográficas, las suscripciones a las plataformas de contenido vía *streaming* incrementaron de forma exponencial. A la fecha, la industria cinematográfica se encuentra con la incertidumbre sobre su futuro. ¿Será el fin de las salas cinematográficas? ¿Será cada

[6] Pueden ser playeras, tazas, carteles, postales, figuras de acción, entre otros objetos que pueden ser comercializados.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

vez más común los estrenos exclusivos para las plataformas en línea? ¿Dónde queda el cine de montaje en esta transformación de la industria del cine?

Estos cambios, sin duda, afectan al sector cinematográfico, sin embargo, el cine de montaje -realizado con materiales de archivo de internet- tiene una lógica distinta al cine industrial en términos de esquemas y procesos de producción. Esto se debe a que los realizadores de cine de montaje trabajan con los registros de otros, ya sea que consigan los derechos de los clips de video o estén de libre acceso por decisión de los que registran o porque son materiales huérfanos, es decir, que nadie reclame su autoría.

Debido a esto, los cineastas de material reapropiado frecuentemente se encuentran con restricciones en materia de derechos de autor, que imposibilitan -en gran medida- su práctica. En años recientes, principalmente en Estados Unidos, se han endurecido las políticas y acuerdos en torno a la propiedad a nivel mundial que buscan proteger los intereses de las grandes compañías del entretenimiento. Sin embargo, existen algunos huecos legales que permiten realizar obras de material de archivo. En el caso mexicano, los cineastas que se reapropian de material de archivo regularmente producen sus obras y las difunden sin fines de lucro, y algunos de ellos se amparan bajo los huecos legales que pueden existir como los

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

artículos 148[7] y 151[8] de la Ley Federal de Derechos de Autor (LFDA); así como los artículos 6[9] y 7[10] de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

En 2020, por ejemplo, fueron aprobadas algunas reformas a la Ley Federal de Derechos de Autor, que plantean restricciones -en torno a las obras que son compartidas en internet- atentando en contra de las propuestas de los cineastas de montaje y su práctica de reapropiación de archivo[11].

No obstante, en la actualidad, hemos visto la emergencia de muestras y festivales que programan obras de cine de montaje como lo son: Fisura, CODEC, MUTA Festival Internacional de Apropiación Audiovisual, Ultracinema, Frontera Sur, Festival Internacional de Cine y Medios Alternativos (FICMA), Corriente-Encuentro Latinoamericano de Cine de No Ficción, Bogotá Experimental Film Fest, Festival de Cine Radical, entre otros.

Con el panorama que se presenta, y ante la proliferación de contenidos y plataformas vía *streaming*, los cineastas de montaje han encontrado nuevos horizontes y repositorios para sus creaciones, aunque actualmente la difusión de sus obras por internet se ha visto trastocada

---

[7] Art. 148- Las obras literarias y artísticas ya divulgadas podrán utilizarse, siempre que no se afecte la explotación normal de la obra, sin autorización del titular del derecho patrimonial y sin remuneración, citando invariablemente la fuente y sin alterar la obra, sólo en los siguientes casos: I. Cita de textos, siempre que la cantidad tomada no pueda considerarse como una reproducción simulada y sustancial del contenido de la obra; II. Reproducción de artículos, fotografías, ilustraciones y comentarios referentes a acontecimientos de actualidad, publicados por la prensa o difundidos por la radio o la televisión, o cualquier otro medio de difusión, si esto no hubiere sido expresamente prohibido por el titular del derecho; III. Reproducción de partes de la obra, para la crítica e investigación científica, literaria o artística (Ley Federal de Derechos de Autor).

[8] Art.151.- No constituyen violaciones a los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas, de videogramas u organismos de radiodifusión la utilización de sus actuaciones, fonogramas, videogramas o emisiones, cuando: I. No se persiga un beneficio económico directo; II. Se trate de breves fragmentos utilizados en informaciones sobre sucesos de actualidad; III. Sea con fines de enseñanza o investigación científica (Ley Federal de Derechos de Autor).

[9] Art. 6°- La manifestación de las ideas no será objeto de ninguna inquisición judicial o administrativa, sino en el caso de que ataque a la moral, la vida privada o los derechos de terceros, provoque algún delito, o perturbe el orden público; el derecho de réplica será ejercido en los términos dispuestos por la ley. El derecho a la información será garantizado por el Estado. Toda persona tiene derecho al libre acceso a información plural y oportuna, así como a buscar, recibir y difundir información e ideas de toda índole por cualquier medio de expresión (Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos).

[10] Art. 7°- Es inviolable la libertad de difundir opiniones, información e ideas, a través de cualquier medio. No se puede restringir este derecho por vías o medios indirectos, tales como el abuso de controles oficiales o particulares, de papel para periódicos, de frecuencias radioeléctricas o de enseres y aparatos usados en la difusión de información o por cualesquiera otros medios y tecnologías de la información y comunicación encaminados a impedir la transmisión y circulación de ideas y opiniones (Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos).

[11] A la fecha de publicación de este texto no se ha dado alguna resolución ante dichas reformas. Para conocer acerca de este tema: https://www.animalpolitico.com/2020/07/derecho-autor-censura-reformas-proteccion-digital/

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

por las nuevas políticas que operan en la red, ya que existe un estricto seguimiento de lo que se comparte en estos medios.

A modo de síntesis, yo encontré evidente que el cine de montaje se realiza con varios factores en contra: por un lado su producción se inserta en una lógica distinta al impuesto por la industria comercial; sus vías de circulación son en canales alternativos a las salas comerciales y a las plataformas digitales de grandes empresas; por último el aspecto legal ha sido un problema que acompaña a esta práctica desde sus orígenes, ya que al utilizar material ajeno se encuentra con candados para su comercialización y distribución.

El cine de montaje en el contexto digital

La economía política me permitió comprender los diversos agentes e instituciones que se articulan en la práctica cinematográfica en general. Sin embargo, me hacía falta comprender las condiciones tecnológicas e informacionales que permiten la emergencia y atraviesan la producción del cine de montaje contemporáneo.

Desde finales del siglo pasado, estamos inmersos en la llamada sociedad informacional o sociedad-red, definida así por Manuel Castells (2006), su particularidad radica en la generación e intercambio de información por múltiples plataformas conectadas entre sí, cuyo dominio y control están vinculados a los grupos de poder. De esta manera, el acceso a internet posibilita compartir información, generar nuevas interacciones sociales y formas de creación, entre ellas el cine de montaje realizado con material de archivo de la red. Esto se relaciona en gran medida con los cineastas de cine de montaje, que son usuarios de la red y creadores de obras cinematográficas.

Además de los planteamientos en torno a la red y sus efectos, Castells (2006) pone en la discusión algunas consideraciones en torno al video y su entrada a un público amplio. Esta entrada se anunciaba como la democratización de los medios de comunicación audiovisuales que, anteriormente, en la era del material fílmico, resultaba sumamente elitista y prohibitiva por sus costos. Esto, sin duda, tuvo efectos en cuanto a la producción en la industria cinematográfica y televisiva[12].

[12] En el capítulo 2, se profundizan los planteamientos de Manuel Castells.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Con esto en mente, Vilém Flusser (2015) señala que estamos viviendo una revolución cultural, donde se está reconfigurando nuestra forma de experimentar y conocer el mundo, ya no por medio de los textos escritos, sino que ahora las imágenes técnicas son las que median en torno a nosotros y el mundo. Ante esto: ¿qué imágenes del mundo estamos generando, compartiendo y consumiendo?

En las obras de cine de montaje que se han revisado hasta ahora, existe una tendencia a tener un discurso político muy claro: en ocasiones son producciones que denuncian los hechos atroces de los conflictos bélicos contemporáneos como el caso de *Agua plateada, autorretrato de Siria* (Mohammed y Simav, 2014); en otras son la voz colectiva de una ciudadanía rebelde ante el sistema de poder, tal como lo expone *The uprising* (Snowdon, 2013); algunas realizan críticas ante el sistema ideológico vigente como *Going South* (Gagnon, 2018).[13]

Además, como se mencionó en la sección de la industria cinematográfica, han cambiado las condiciones en el sector cinematográfico y audiovisual, las plataformas vía *streaming* se pelean el control y el poder de las obras cinematográficas, en un esquema diversificado, con productores audiovisuales en cada esquina; se multiplican día con día los registros que se ponen en la red, se abre un panorama interesante en torno a la difusión de las obras de cine de montaje con festivales y muestras. Sin embargo, también se encuentra atravesado en torno a las políticas mundiales y locales en materia de propiedad intelectual, en la cual las grandes compañías tienen las condiciones a su favor.

Por tanto, asumí que el cine de montaje contemporáneo se integra al llamado cine digital, definido por Lev Manovich (2001) como: el medio que, en lugar de filmar la realidad, puede generarla a partir del software y las computadoras. Este cine, al registrarse de forma digital o bien al digitalizarse el material filmado, pierde su valor indexical, ya que lo que se graba sirve como base para modificaciones en la postproducción, además de que existe una integración y trabajo simultáneo entre las diversas actividades cinematográficas.

Así mismo, el cine digital posibilitó algo que interpela directamente con el cine de montaje: permite editar el material bajo una forma no lineal en montaje. Delgadillo (2011)

[13] La revisión de las obras de cine de montaje se encuentra en el capítulo 3 y 4.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

complementa lo anterior señalando que las tecnologías digitales en el montaje permiten visionar el avance del producto final, por lo que los efectos y procesos que se le realizan son inmediatamente perceptibles: “Su naturaleza virtual permite el copiado y reconstrucción de imágenes mediante procesos cortos, simples y sin comprometer a la imagen original” (p.72).

Es necesario apuntar que los cambios tecnológicos en el mundo del cine y del audiovisual siguen reproduciendo -en gran medida- las relaciones y estructuras de poder instauradas en el modelo moderno-colonial. Sin duda, existen intersticios en donde se pueden generar propuestas periféricas que confronten la hegemonía: el cine de montaje tiene el potencial de serlo.

A modo de cierre de la problematización que desarrollé en torno al fenómeno del cine de montaje contemporáneo, es necesario clarificar que mi investigación se ubica en la producción, particularmente desde la propia voz de las y los realizadores de esta práctica contrahegemónica. Además, parto de mi propia experiencia como realizador audiovisual, lo cual me acerca en cuanto a interés y comprensión de lo que otros realizadores y realizadoras tienen que decir.

Objetivos y preguntas de investigación

Con las secciones anteriores, presenté las distintas dimensiones que se implican en el fenómeno del cine de montaje. Mi intención fue generar un panorama de la complejidad que está latente en esta práctica cinematográfica y exponer las diversas temáticas que lo problematizan transversalmente.

Como se mencionó anteriormente, los esfuerzos de esta investigación están dirigidos a comprender esta práctica cinematográfica desde el polo de la producción, es decir, el foco se encuentra en las y los realizadores de cine de montaje contemporáneo. Nuestra pregunta general que sirve como guía es: ¿Cómo se produce el cine de montaje contemporáneo?

Partiendo de esta pregunta general, tengo el objetivo de analizar cómo producen las y los realizadores de cine de montaje en el contexto contemporáneo, con el fin de visibilizar esta forma de producción cinematográfica contrahegemónica, la cual amplía y diversifica el sector audiovisual y, además, propone otras formas de producción audiovisual, fuera de los

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

esquemas y dinámicas industriales, generando otras relaciones entre los espectadores, lo cual confronta la mirada colonial planteada por las estructuras de poder.

Además, integro las siguientes preguntas específicas que nutren la investigación: ¿Cuáles son los antecedentes y las características de esta práctica fílmica? ¿Quiénes realizan cine de montaje? ¿Cuáles son las lógicas de producción de las y los realizadores cine de montaje?

A partir de lo anterior, planteo los siguientes objetivos particulares: Comprender los antecedentes y características de esta práctica fílmica; Identificar quienes realizan cine de montaje contemporáneo; y Analizar las lógicas de producción del cine de montaje contemporáneo.

En el capítulo 2 se clarifica el andamiaje teórico-metodológico, así como la selección de dichos sujetos de estudio y la estructura general de las preguntas desarrolladas en las entrevistas para la obtención de datos de análisis.

Justificación

Después de presentar las preguntas y objetivos que orientan la investigación, daré paso a la justificación de este estudio. Sin duda, siempre surgen las preguntas ¿por qué hacer este estudio? ¿para qué estudiar esta práctica cinematográfica que emerge desde los márgenes? ¿qué aportaciones al mundo del conocimiento estoy proponiendo? ¿a quién le servirán mis hallazgos?

Como un primer argumento, puedo decir que entender este fenómeno aporta a la generación de conocimiento sobre prácticas cinematográficas emergentes y alternativas a los modelos industriales y canónicos, con una perspectiva desde la academia hispanohablante, ya que la mayoría de las reflexiones y escritos sobre esta forma de cine están en lenguas anglosajonas. Lo cual es un aporte a la enseñanza de nuevos cineastas en materia de prácticas cinematográficas alternativas. Además, abre la posibilidad de implementar estrategias de socialización en ámbitos escolarizados y no escolarizados sobre otras formas de cine, más allá de las difundidas comercialmente, esto con el fin abonar al fomento en la formación de públicos críticos.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Complementariamente, busco abrir la reflexión y el debate en torno a redirigir nuestras prácticas de consumo y producción alrededor de las imágenes y, particularmente, a hacer evidente la necesidad de implementar una alfabetización mediática y audiovisual crítica, que provea de material académico actualizado para la formación de espectadores para el tiempo en que vivimos. Esto como resultado del creciente bombardeo de piezas audiovisuales en las plataformas vía *streaming* y en las redes sociales digitales, ya que estamos ante un momento en la humanidad donde el registro y el consumo audiovisual es constante y crece día con día.

Otro argumento viene desde el polo de la industria audiovisual, ya que, cuando inicié la investigación, en 2019, noté que la industria cinematográfica en Estados Unidos recaudó 11.4 billones de dólares (MPA, 2019). Cabe señalar que los países que más producen películas al año son India y Nigeria, sin embargo, solamente las producciones realizadas por las *majors* (compañías productoras) hollywoodenses, son las que llegan a tener presencia en los 5 continentes. Las otras potencias en la producción cinematográfica tienen una incidencia acotada a sus mercados locales (UNESCO, 2016). Los datos anteriores apuntan al dominio que sigue teniendo la industria de Hollywood a nivel mundial, lo cual se traduce en una desigualdad práctica cinematográfica en términos generales y poca diversidad en la exhibición.

En relación al argumento anterior, puedo afirmar que el cine de montaje es una práctica que devela otros discursos y visibiliza los registros desde una postura crítica. Además, busca registros excepcionales que permitan acceso a otras realidades, regularmente desdeñadas y/o prohibidas por los discursos oficiales y por las formas de representación institucional del poder audiovisual, como lo dice Eva Noriega (2012): “El cine de *found footage* ofrece líneas de fuga, desvíos y caminos alternativos en un mundo mediático donde el cine se resiste a ser pura mercancía” (p.138). Por lo tanto, analizar esta práctica y ponerla en el foco de las discusiones contemporáneas permite que se promueva, diversifique y enriquezca el debate en torno al sector audiovisual.

El cine de montaje -realizado con materiales de archivo de internet- tiene una lógica diferente al cine industrial en términos del organigrama y de libertad a la hora de producir, ya que regularmente el director es también el productor, guionista y montajista de dicha

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

realización. Cabe mencionar que habrá casos en los que exista un productor y un guionista, además de asistentes en el montaje. No obstante, lo que sí determina un cambio radical es la eliminación del director de fotografía, director de arte y el sonidista. Esto se debe a que los realizadores de cine de montaje trabajan con los registros de otros, ya sea que consigan los derechos de los clips de video, o estén de libre acceso por decisión de los que registran o porque son materiales huérfanos, es decir, que nadie reclame su autoría.

En acuerdo con lo anterior, busco visibilizar a la práctica cinematográfica del cine de montaje como una posibilidad de reapropiar y reutilizar material disponible en línea, siendo una opción de realizar cine desde una lógica distinta, volviéndolo más accesible en comparación al cine producido de forma hegemónica, a partir de postura política en contra del poder en los medios de comunicación.

Para lograr lo anterior, resulta necesario analizar cómo el cine de montaje se convierte en una actividad de resistencia ante la vorágine de imágenes en movimiento disponibles en la red, ya que los creadores retoman, resignifican y convierten las producciones aisladas en obras cinematográficas. No es gratuito que, incluso, ya empiece a monetizarse el material de archivo (*stocks*), en diversas plataformas como *Vimeo*, *YouTube* o *Adobe Creative*. Ahora las colaboraciones se realizan entre los que registran y los que editan, sin siquiera conocerse. Tal vez nunca se crucen en la vida material, pero gracias a la era de la información se están gestando nuevas formas de producción que corresponden al contexto contemporáneo.

No olvidemos que las obras cinematográficas narran determinados aspectos de la vida social. Una película implica distintas actividades: la producción, la recepción, la distribución, entre otros aspectos socioculturales que se imbrican. El foco de esta investigación es en el polo de la creación, particularmente desde la perspectiva de las y los cineastas. Estudiar cómo se producen estos contenidos, nos ayuda a comprender la multiplicidad de factores que se congregan para que una obra emerja y pueda ser recibida por uno o más sujetos.

De este modo, analizar el cine de montaje contemporáneo, entendido como una práctica que sale de los estándares instaurados por la hegemonía, permite ver la complejidad social enmarcada desde la perspectiva artística y en particular del área audiovisual. Espero que este estudio apoye a las distintas políticas públicas que buscan revertir las prácticas cinematográficas canónicas, como es el caso de los nuevos estímulos del Instituto Mexicano

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

de Cinematografía, que tienen como objetivo diversificar y descentralizar la producción audiovisual en el país, así como las acciones de la agrupación de Cines Mutantes que buscan exponer, reflexionar y promover la pluralidad de formas de hacer cine en México más allá del cine comercial. Cada vez se ha vuelto evidente que se requieren instrumentos que fortalezcan otras formas de producción artística, en este caso la producción audiovisual, con el fin ampliar la oferta cultural de nuestro país.

Por último, desde la perspectiva decolonial, el cine de montaje es una forma audiovisual que transforma la mirada colonial implementada por las estructuras de poder, por lo tanto, es una propuesta alterna a la representación mediada por imágenes y sonidos, una respuesta al bombardeo mediático de la industria cultural dominante.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Capítulo 2. El Cine de Montaje Contemporáneo. Perspectivas y Articulaciones Teóricas para su Estudio[14]

El cine es una forma de expresión a través de imágenes en movimiento articuladas por medio del lenguaje cinematográfico que se conforma por planos, movimientos de cámara, color, sonido, ritmo y montaje. El planteamiento que se desarrolla en este capítulo es que el cine puede ser estudiado como una práctica sociocultural a partir de un pensamiento crítico y decolonial. Esta mirada permite comprender -a través de las prácticas cinematográficas contemporáneas- el poder y las resistencias (Thompson et al. 2003; Cousins, 2015).

En este segmento, proponemos una aproximación teórico-metodológica al cine de montaje que, como ya lo definimos en el apartado anterior, es una práctica cinematográfica distinta a la que ha prevalecido en las últimas décadas. Este cine se centra precisamente en el montaje o ensamblaje de diversos segmentos de imágenes y audio no producidas por el o la cineasta. Cabe enfatizar, que esta práctica no es nueva, en el pasado se ha llevado a cabo con base en registros fílmicos previos. Sin embargo, lo que sí es una práctica más reciente es realizar cine a partir de material digitalizado disponible en internet. La búsqueda de archivos se realiza en plataformas audiovisuales como *YouTube*, *Facebook*, *Vimeo*, *TikTok* o el *Archivo Prelinger*, que abren el acceso a materiales fílmicos diversos y a una nueva manera de realizar cine.

La realización cinematográfica, generalmente, se ha centrado en el trabajo de producción y dirección, en donde se toman la mayoría de las decisiones y, frecuentemente quien dirige escribe el guion, produce la obra y realiza el trabajo de montaje. Por tanto, en este tipo de cine, el o la directora revisa y elige los registros de otros, y genera una nueva producción, ya sea mediante la obtención de los derechos legales o a través de acceder a material de acceso libre de derechos de autoría.

Hasta el momento, este cine no se ha producido con las lógicas comerciales usuales, más bien se encuentra excluido de estos circuitos, así como de los principales festivales de cine. Además, la difusión se ha llevado a cabo a través del movimiento *underground* o en

[14] Texto realizado en coescritura con la Dra. María Rebeca Padilla de la Torre, por esta razón se escribe en plural, por respeto al trabajo colaborativo.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cine clubes que toman el riesgo de presentar propuestas experimentales y a contracorriente de las formas hegemónicas de producción cinematográfica. Es importante resaltar que el sector audiovisual ha presentado -a lo largo del tiempo- cambios y nuevas configuraciones narrativas. A partir del segundo milenio, esto ha sido aún más evidente con la diseminación de la tecnología digital y de manera más reciente con la pandemia mundial. En este contexto, la práctica del cine de montaje ha emergido y se ha llevado a cabo entre las fracturas e intersticios de las prácticas de poder de la industria fílmica.

El cine, si se analiza como una práctica sociocultural, permite evidenciar las estructuras de poder a partir de las cuales se desarrollan sus prácticas. *Hollywood* ha sido el principal modelo canónico y hegemónico, aunque, claro está, globalmente existen otros centros de poder con relación al cine. Por ende, las prácticas de poder en el cine, como es el caso de *Hollywood* -que es el centro mundial de producción- concentran el poder y la generación de riqueza a partir del cine que produce, al imponer sus criterios para la producción y distribución en beneficio de sus constelaciones de empresas y aliados, y en demérito de iniciativas experimentales.

De este modo, la hegemonía cinematográfica que prevalece es cuestionada por el cine de montaje, ya que representa alternativas para la producción, distribución y exhibición cinematográfica y, además, da voz a la diversidad y promueve la equidad. Por ello, este cine confronta las prácticas que imponen una manera de realizar cine, y, además, a través de sus narrativas, consigue una representación y narrativa del acontecer mundial, así como la perspectiva de quienes concentran el poder.

Ahora bien, el cine tradicional se basa en el Modelo de Representación Institucional (MRI). El MRI es un concepto desarrollado por Noël Burch (1987), que define una serie convenciones para el cine surgidas a inicios del siglo XX, con el objetivo de dar unidad narrativa y verosimilitud a las obras cinematográficas. El MRI plantea la coherencia interna de la narración, una causalidad lineal de los hechos que se presentan, una puesta en cámara que alterna con diversos planos de una misma situación, generando una presencia oblicua que da lugar a situar al espectador como un testigo del relato. El montaje, en este sentido, presenta diversas posibilidades de trabajar con las escenas y planos. Una de ellas es la simultaneidad, que se refiere a que se pueden ver escenas que suceden en espacios y tiempos

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

distintos pero que se relacionan temática o narrativamente por medio de la yuxtaposición de imágenes y sonidos. Así, el montaje propicia la continuidad espacio temporal en los y las espectadoras partir de la invisibilización de los múltiples cortes en los planos. Este modelo institucionaliza una forma de articular el lenguaje cinematográfico y, con ello, una serie de procesos productivos que corresponden a la industria del cine. Su principal exponente es el sistema *hollywoodense* y su s*tar-system,* el cual se configuró con base en el *close up* o primer plano a los rostros y cuerpos de los actores y actrices.

Así mismo, El MRI derivó en una serie de reglas para el montaje cinematográfico, que siguen vigentes hoy en día. Las principales son las siguientes: ofrecer una narrativa simple que respete la continuidad temporal y espacial; privilegiar la mirada del espectador en torno a la acción; transiciones del tiempo fáciles de comprender; el manejo visual con base en planos y contraplanos y, por último, que el montaje debe ser invisible (Pinel, 2004). La invisibilización de los cortes, desde una perspectiva alterna, se pone en tela de juicio, e incluso se puede ir en contra de esta concepción, poniendo precisamente en relieve y haciendo evidente el proceso y la yuxtaposición de las imágenes (Bonet, 1993; Wees, 1993; Weinrichter, 2009).

Por ello, el análisis de las lógicas de producción del cine de montaje resulta de interés dado que éstas problematizan y cuestionan las prácticas cinematográficas que prevalecen. Uno de los principales propósitos de este cine es diversificar y promover la equidad en este campo artístico. Por eso, la pregunta sobre en qué consiste su propuesta y comprender las prácticas de realización que se llevan a cabo en este sentido, ofrece conocimiento para aportar al estudio y a la práctica del cine, el cual ha sido una de las prácticas centrales para narrar el acontecer y la vida humana. Por tanto, dar voz a las y los cineastas que realizan cine de montaje, para conocer sus perspectivas y búsquedas creativas es el objetivo de este planteamiento. Sin embargo, para estudiar el cine de montaje, a través de quienes lo realizan, y sus prácticas, es necesario contar con una estructura teórico-metodológica sólida. Por ende, el objetivo de este texto es realizar una revisión de distintas perspectivas de pensamiento teórico para definir aquellas que permitan comprender y construir el cine de montaje como un objeto de estudio.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Metodología

Esta sección sigue la siguiente lógica argumentativa: en primer lugar, presentaremos las principales perspectivas teóricas que aportan para definir y comprender el cine de montaje. Para esto, partimos de la perspectiva sociocultural como una propuesta de pensamiento que permite abrir de manera amplia y articular entre otras tradiciones teóricas para construir al cine de montaje como un objeto de estudio, sin delimitarse a un solo campo o tradición de pensamiento.

En segundo momento, revisamos los antecedentes relacionados con el pensamiento crítico latinoamericano, decolonial y los estudios críticos sobre el cine, como es el caso del Tercer Cine en Latinoamérica y los estudios de economía política que han denunciado la concentración de poder en la producción y flujos de distribución de las industrias audiovisuales. Estos antecedentes se complementan con un análisis de los conceptos centrales de los estudios culturales y los estudios cinematográficos que asumen esta tradición del estudio y el análisis cultural. Las propuestas teóricas revisadas coinciden en señalar que el contexto es crucial para comprender un objeto de estudio, por ello, la era informacional enmarca históricamente las prácticas del cine de montaje. Finalmente, a partir de la revisión teórica, se presentaremos una aproximación metodológica para el estudio del cine de montaje.

Perspectivas y Articulaciones Teóricas.

Los estudios socioculturales se definen -de acuerdo a Zalpa y Padilla (2022)- a partir de un diálogo con los estudios culturales británicos, el pensamiento crítico y los estudios culturales latinoamericanos. Por tanto, no se limitan al estudio de la cultura, aunque se reconoce su papel central. La indagación cultural constituye una perspectiva de las ciencias sociales para el estudio interdisciplinar y transdisciplinar de problemáticas sociales como la pobreza, la inequidad, la desigualdad de oportunidades, las problemáticas derivadas del género, la corrupción, la marginación, la intolerancia, los prejuicios, la violencia, la migración, entre muchos otros temas e implica asumir la incidencia de los diversos aspectos que la estructura provoca y, a la vez, las diversas acciones que realizan los agentes para confrontar estas estructuras, así como adaptarse o resistirse a ellas. Por ende:

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> Implica una teoría de la acción social que concibe a los agentes sociales como producto de las estructuras, y las estructuras como producto de las prácticas de los agentes sociales. Desde el punto de vista epistemológico adoptamos la postura que concibe la historia del conocimiento no como acumulación, sino como rupturas teóricas (Kuhn, 1971, 1974), así como la epistemología del sur propugnada por Santos (2007, 2010). Los métodos de investigación se conciben no como recetas prefijadas, sino como dependientes, coherentemente, de las teorías. (Zalpa y Padilla, 2022, p.44)

La perspectiva sociocultural, de esta manera, se plantea como un punto de partida para revisar y articular entre tradiciones de pensamiento que aporten con argumentos centrales y conceptualmente al estudio de cine de montaje. Retomando esta propuesta, analizaremos, en primer lugar, los aportes latinoamericanos que permiten comprender los antecedentes de cómo se generaron las estructuras de poder contemporáneas y en la producción cinematográfica.

Los antecedentes: el pensamiento crítico latinoamericano y decolonial.

Ya en la problematización expusimos las condiciones generales de la industria cinematográfica y de la economía política, en esta sección servirán para dialogar con las teorías del pensamiento crítico latinoamericano, el cual ha puesto de relieve que los países de nuestra región han sido marcados durante siglos por la colonialidad del poder. Ante ello, proponen una postura y pensamiento decolonial para cuestionar las estructuras, los esquemas de pensamiento y las prácticas impuestas que legitiman y mantienen las desigualdades en diversos aspectos de la vida social, en este caso con respecto a las prácticas cinematográficas.

El colonialismo se entiende como el proceso histórico que dio pie a la colonialidad, es decir, la conquista geopolítica de las llamadas colonias europeas (Lander, 2000; Quijano, 1992, 2000a, 2000b). Cabe resaltar que las prácticas coloniales no han terminado, a pesar de la independencia de los países latinoamericanos. Más bien, la colonialidad se ha extendido hasta nuestros días, y es un tema no resuelto o superado, cuyo patrón de operación normaliza y naturaliza todo tipo de jerarquías, sean territoriales, raciales, culturales y/o epistémicas, generando y reproduciendo relaciones de dominación en todos los niveles (Mignolo, 2003; Quijano, 1992; Restrepo, 2010). Por tanto, el capitalismo y el colonialismo promueven la

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

desigualdad y el desequilibrio en el conocimiento, por lo que éste no es equitativo en su distribución, y la injusticia social deriva en la injusticia cognitiva.

Desde la perspectiva decolonial, el poder se configura como un espacio de relaciones de dominación y explotación, que derivan en disputas en diversos ámbitos de la vida social, donde , en el caso del cine, *Hollywood* representa la principal figura de poder (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007). Epistemológicamente, el pensamiento decolonial tiene como propósito visibilizar las estructuras y mecanismos de dominación, que han rearticulado y diversificado sus formas de manifestarse y operar en el mundo contemporáneo (Pizarro & Cabaluz, 2010). Ante esto, el cine de montaje es una práctica alterna que permite dar cuenta de cómo, en el campo cinematográfico, *Hollywood* ha impuesto en Norteamérica y en el mundo un modelo hegemónico que responde a las lógicas del capital de una región en condiciones de desigualdad para otras (Escobar, 2003).

Por consiguiente, el pensamiento crítico latinoamericano y decolonial contribuye al estudio del cine de montaje al ser una herramienta de análisis que permite colocar el foco en la desigualdad y los conflictos que se generan por mantener el poder y control y, asimismo, da cuenta de cómo las prácticas socioculturales, y en este caso de cine, se realizan en este contexto. Existen prácticas hegemónicas y, a la vez, otras que son invisibilizadas, negadas e incluso menospreciadas (Quijano, 1992; Mignolo, 2010). Las propuestas de los estudios críticos latinoamericanos buscan generar un diálogo entre diversos tipos de conocimiento, así como la igualdad de oportunidades para los múltiples saberes. De esta forma, abogan por una sociedad justa, democrática y equilibrada con la naturaleza. Es una perspectiva que posiciona al cine de montaje como una vía alterna de producción audiovisual.

El Tercer Cine y la economía política del cine

El movimiento del Tercer Cine surgió en Latinoamérica en congruencia con el pensamiento crítico y decolonial. Nombra como primer cine al producido por el sistema *hollywoodense* y segundo al cine autoral europeo. Getino y Solanas (1969), en su obra *Hacia el tercer cine*, manifiestan la emergencia de otro tipo de cine fincado en las necesidades y realidades políticas de los llamados países de tercer mundo. Varias películas se realizaron en las décadas de los sesentas y setentas bajo esta premisa, tales como *Vidas secas* (Pereira dos Santos, 1963), *La negra* (Sembène, 1966), *Tierra en transe* (Rocha, 1967) *La hora de los*

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

hornos (Getino y Solanas, 1968), *Memorias del* subdesarrollo (Gutiérrez Alea, 1968), *Sangre de cóndor* (Sanjinés, 1969), *Reed, México insurgente* (Leduc, 1973), entre otras. Incluso, existen antecedentes más cercanos, desde esta perspectiva, de obras realizadas a partir de la reapropiación de material fílmico, como es caso de los cineastas cubanos Santiago Álvarez y Nicolás Guillén Landrián, que realizaron obras reconocidas a nivel internacional como *Now* (Álvarez, 1965) o *Coffea Arábiga* (Guillén Landrián, 1968).

Este movimiento propuso un cine de carácter político, que interpelara a los y las espectadoras, generando incomodidad e invitando a la acción organizada y ciudadana. Fue un movimiento de confrontación, una lucha a partir de las imágenes y su relación con la realidad latinoamericana y tuvo como propósito alejarse de la visión exótica y de pornomiseria que planteaba el lente de las narrativas del cine eurocéntrico y colonial, ya que ofrecía, por el contrario, un cine comprometido con el contexto, autogestivo, comunitario e imperfecto (Rocha, 2012; García Espinosa, 1976; Getino y Solanas, 1969).

Además del movimiento del tercer cine, se considera que la línea de investigación de la economía política del cine, que, aunque pertenece a otra tradición de pensamiento, es un antecedente importante para el estudio del cine de montaje en el contexto actual, particularmente sobre su situación en el marco de los flujos comerciales y las dinámicas de las grandes corporaciones cinematográficas nacionales e internacionales. En este sentido, Guback (1989) argumenta que se le otorga poca importancia al cine como una institución económica. Por ello, la economía política del cine contribuye a complementar el estudio del cine de montaje, no solo en su papel crítico y político, sino también en su lugar en la industria audiovisual y en los intercambios comerciales y económicos. De esta manera, la economía política estudia los procesos de producción, distribución, intercambio y consumo de la riqueza, así como sus implicaciones y consecuencias en la sociedad y, como ya se ha dicho anteriormente, el cine ha sido central en las lógicas capitalistas, no solo en términos de ganancias comerciales, sino además como sistema de producción social y reproductor de esquemas de poder (Wasko, 2006).

Uno de los principales ejes de estudio de esta disciplina ha sido el análisis de las relaciones entre las industrias de la telecomunicación y los centros de poder, a partir del cual se han descrito las desigualdades que existen entre el cine producido por *Hollywood* y otras

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

alternativas, como el caso del cine de montaje (Wasko, 2006). Ante esto, un asunto a indagar sería la postura del cine de montaje frente a las prácticas hegemónicas de la industria del cine y las posibles estrategias que realiza para ofrecer resistencia y propuestas de cambio. La economía política del cine busca entender las películas como una mercancía que se produce y circula en una estructura capitalista industrial, lo que implica que son un producto tangible pero un servicio intangible (Pendakur, 1990). Esta perspectiva ha analizado cómo el cine de *Hollywood* ha dominado el mercado cinematográfico mundial e influido en la política y el poder del gobierno de Estados Unidos (Guback, 1989; Wasko, 2003). Es decir, que las dinámicas de comercialización del cine tienen implicaciones en otros mercados regionales y locales, y habría que preguntar qué papel juega el cine de montaje en este contexto.

Así, la economía política plantea elementos para comprender cómo el cine, contribuye a mantener las estructuras de poder y la hegemonía de un país sobre otros, predominantemente debido a la concentración de las realizaciones cinematográficas en unas cuantas empresas multinacionales. En consecuencia, se demerita la diversidad creativa y se agrava la desigualdad entre cineastas (Wasko, 2006).

Los estudios culturales y los estudios cinematográficos

Los estudios culturales y los estudios cinematográficos o *film studies*, que se sitúan en la tradición de los primeros, complementan el marco de teorías propuesto para construir al cine de montaje como un objeto de estudio, particularmente desde los conceptos de poder, hegemonía, coyuntura y relacionalidad. Los estudios culturales son un campo de investigación, fronterizo entre distintas disciplinas y multisituado, Grossberg (2012) los define como:

> la descripción y la intervención en las maneras como las prácticas culturales se producen, se insertan y funcionan en la vida cotidiana de los seres humanos y las formaciones sociales, con el fin de reproducir, enfrentar y posiblemente transformar las estructuras de poder existentes. (p.22)

En esta investigación interesan principalmente por el hecho de describir y confrontar las matrices de poder provenientes desde distintos ámbitos relacionados con el cine, y cómo el cine de montaje se ubica en una posición contestataria a las formulaciones hegemónicas.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Además, Grossberg (2012) señala que los Estudios Culturales constituyen un campo epistemológico que coloca a la indagación en la fisura entre la restricción absoluta y la dominación total, por un lado, y la posibilidad absoluta, la apertura y la indeterminación por el otro. Esto significa, que se estudian las prácticas culturales en dos sentidos: en cuanto a que contribuyen a la construcción de contextos y de formas de vida humana, y a la vez, en la manera en que aportan de manera activa a reconfigurar y reorganizar la realidad.

Lo anterior, con respecto al cine de montaje, explica con mayor precisión lo que implica asumirlo como una práctica sociocultural inserta en los intersticios entre las estructuras del poder y la posibilidad de confrontarlas. Así, en los estudios culturales, el poder se reconoce como un eje central para el abordaje de un objeto de estudio, en este caso el cine. En este sentido, el poder se ejerce a través de una hegemonía que se entiende como "las relaciones de dominación y subordinación, según sus configuraciones asumidas como conciencia práctica, como una saturación efectiva del proceso de la vida en su totalidad" (Williams, 1980, p.131). Bajo esta óptica, la hegemonía se establece a partir un sistema de significados y valores que se confirman de forma recíproca, y es un proceso activo, que implica experiencias, relaciones y actividades, con sus determinadas limitaciones, las cuales son dinámicas y cambiantes. Por ende, los procesos hegemónicos, en general, deben ser renovados constantemente, deben mostrar capacidad de evolucionar y moldearse de acuerdo a los cambios culturales, económicos, sociales y políticos.

Sin embargo, tal como se reconoce la capacidad de adaptabilidad de la hegemonía para prevalecer, como ya se ha mencionado, también existen diversas iniciativas y procesos que la resisten y desafían, a estos Williams (1980) los define como prácticas contrahegemónicas, ya que una hegemonía unifica por medio de la ideología, sin embargo, su dominación nunca es total, ya que históricamente se han presentado fracturas o intersticios que dan paso a formas alternativas u opuestas a ella. Tal como se ha venido argumentando, el cine de montaje, al estar marginado de la hegemonía de la industria cinematográfica, se encuentra en una posición contrahegemónica, aunque habrá que indagar si efectivamente es así, cómo se asume y qué prácticas realiza en este sentido.

Otro concepto central de los estudios culturales es la coyuntura. Grossberg (2012) la plantea como: "la descripción de una formación social como fracturada y conflictiva, a lo

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

largo de varios ejes, planos y escalas, que busca constantemente equilibrios temporales o estabilidades estructurales a través de una variedad de prácticas y procesos de lucha y negociación" (p.59). Esto significa comprender de manera relacional varias perspectivas y asuntos implicados en un objeto de estudio y se entiende como la articulación, acumulación y condensación de contradicciones. Por lo tanto, una coyuntura tiene unidad en las problemáticas que integra, las cuales derivan en lo que se conoce como crisis social. Además, como sucede con las teorías, la coyuntura necesita ser construida y narrada. (Grossberg, 2012; Hall, 1997). En este sentido, las coyunturas sólo pueden ser abordadas a partir de una relacionalidad, es decir, el conjunto de relaciones, vínculos y configuraciones alrededor de ellas, que se materializan a través de determinadas prácticas.

En consecuencia, esta propuesta propone que un objeto de estudio se construye no en una línea o campo del conocimiento en específico, sino dentro de las articulaciones y relaciones más amplias de los contextos y coyunturas en los cuales se sitúa históricamente. Por ello, la aproximación a un objeto es interdisciplinar para abrir su comprensión de manera compleja y cuestionar su contexto y la forma en la operan sobre él. De este modo, los estudios culturales asumen una perspectiva que se nutre de las disciplinas, pero sugieren que el punto de partida para lo que se estudia no es una en particular, sino que se va integrando un espacio de convergencias entre teorías y disciplinas (Grimson & Caggiano, 2010; Grossberg, 2012).

Por su parte, los estudios cinematográficos o *film studies* son una línea que asume el estudio de las prácticas fílmicas a partir de las premisas ya presentadas en párrafos anteriores de los estudios culturales. Estos estudios emergen en el campo académico en los años sesenta del siglo XX (Gunning, 2008) y se dividen en tres aproximaciones generales: la histórica, la teórica y la crítica. Los principales subcampos de estudios que han derivado de éstas tres, sin pertenecer a alguna de ellas son: la teoría de géneros cinematográficos, *screen theory* o apreciación cinematográfica, el estudio de las prácticas cinematográficas o *film practices* y teorías narrativas, estudios de audiencia, cine e identidad, posmodernismo y estudios culturales, el cine como industria y estudios de cines nacionales (Gunning, 2008; Turner, 2008).

El cine de montaje se asume como una práctica cinematográfica o *film practice*, ya que integra un sistema de producción, procesos, dinámicas y flujos de trabajo, así como los

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

elementos constitutivos del lenguaje cinematográfico. Los principales elementos de este último son: la puesta en cámara, iluminación, sonido, musicalización, actuación, diseño de producción, el guion y por supuesto el montaje, el cual es el último eslabón en la construcción de una obra y en el cual se sitúa el foco de atención en la práctica de reapropiación de imágenes (Burch, 1987; Gunning, 2008). Además de lo anterior, habría que añadir otras dimensiones centrales como las fuentes de financiamiento y circuitos de exhibición, cuya problematización explica la economía política del cine, como ya antes se describió.

Por ende, los estudios cinematográficos son una rama de análisis y teorización de los estudios culturales y mediáticos. Turner (2008) pone en diálogo las relaciones entre ambos campos con el propósito de recuperar las premisas de los estudios culturales para el análisis amplio y diverso de las prácticas de cine y realiza una revisión histórica de los estudios cinematográficos, que en un inicio se concebían como una disciplina cerrada enfocada en los análisis formales narrativos, filosóficos e históricos de los textos fílmicos. Antes el objeto de estudio sólo era el producto cinematográfico y no se asumía el contexto ni las prácticas que lo producían, pero, a partir de la década de 1960, los *film studies* asumen su identidad como campo en los Estados Unidos y paulatinamente tomarán influencia de las ciencias sociales, de los estudios de comunicación y medios y posteriormente de los estudios culturales.

Sin duda, el aporte fundamental de los estudios culturales a los estudios cinematográficos, de acuerdo a Turner (2008), fue el que se abrieran al diálogo con otros campos y disciplinas. Esto amplió su mirada hacia la revisión de la condición económica del cine como industria, de los contextos en los cuales se producen las obras cinematográficas y de sus audiencias.

El cine contemporáneo en la sociedad informacional

En esta sección complemento los argumentos presentados en el capítulo 1. Retomamos la propuesta de Castells (2006) que va a más allá de la mera emergencia del internet y explica cómo la tecnología digital ha configurado un tipo de entramado social que nombra como la sociedad informacional o sociedad red. Además, revisamos los aportes teóricos y conceptuales de otros autores que contribuyen a definir las características de la tecnología digital.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Castells (2006) identifica que, a finales del siglo XX, se gestaron las condiciones históricas y tecnológicas para que distintas personas tuvieran la capacidad de acceder a otras en diversas latitudes a través de internet. Esto hizo posible compartir información y generar nuevas modalidades de interacción social y de creación de contenidos, como es el caso del cine de montaje. Esta nueva sociedad es resultado de procesos históricos ocurridos durante el siglo pasado, que transformaron las interacciones entre distintos campos como la ciencia, tecnología, economía, comunicación y el poder. Además, este autor resalta la estrecha relación que ha existido históricamente entre el conocimiento y la información asociados al poder, el desarrollo económico y a la hegemonía cultural:

> Lo distintivo de nuestra época histórica es un nuevo paradigma tecnológico marcado por la revolución en la tecnología de la información y centrado en torno a un racimo de tecnologías informáticas. Lo nuevo sería la tecnología del procesamiento de la información y el impacto de esta tecnología en la generación y aplicación del conocimiento (Castells, 2002, p.112)

El desarrollo de este nuevo paradigma lo resume Castells (2006) en tres momentos clave: el primero fue la revolución de la tecnología de la información, cuyas bases se articularon principalmente en la década de los setenta, con la invención de Arpanet, el circuito integrado, las computadoras personales, la especialización de diversos softwares, entre otros descubrimientos e invenciones. El segundo momento crucial fue la reestructuración socioeconómica, donde el capitalismo se inserta en procesos como la productividad informacional, la globalización y la interconexión, cimentando el origen de la sociedad red. El tercer momento clave fue el surgimiento de los movimientos sociales entre la década de los sesenta y los setenta. Estas manifestaciones sociales, como es el caso del feminismo, desafiaron a las ideologías dominantes como el patriarcado y el capitalismo. De esta forma, esta nueva era planteó la emergencia de nuevas redes informáticas, así como la cooperación y la participación de las y los usuarios.

Ahora, la red abre el acceso a un repositorio amplísimo e ilimitado de materiales audiovisuales. En este sentido, los y las realizadoras han desplegado prácticas para revisar, identificar, clasificar y archivar materiales en formato digital con el objetivo de realizar una nueva obra cinematográfica.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Precisamente, estas prácticas han sido nombradas por Jenkins (2008) como la cultura de convergencia, que consiste en el flujo de contenido a través de múltiples plataformas y la participación en estos flujos y la creación de nuevos contenidos por diversos actores en donde no hay claridad entre quienes los producen y quienes los usan o ven. La convergencia es, en primera instancia, entre soportes y medios, es decir, la convergencia mediática da lugar a la convivencia e integración entre viejos y nuevos medios, entre tecnologías análogas y digitales. En el caso del cine de montaje, son obras realizadas originalmente en soporte fílmico, digitalizadas y que, a la vez, se producen registros en teléfonos móviles, cámaras digitales o webcams. Las producciones circulan, a su vez, en diversas modalidades como la televisión abierta, en plataformas de visionado de video como *YouTube, Vimeo* e incluso *Facebook,* así como en festivales de cine de autor. No existe un único medio o tecnología para la creación y distribución de estos contenidos.

Un segundo término que plantea Jenkins (2008), para explicar la cultura de la convergencia, es la cultura participativa. En este caso, las interacciones entre productores y consumidores de productos audiovisuales se desdibujan de maneras complejas, por lo que el o la espectadora pasiva da lugar a las posibilidades de interactuar con los contenidos y a generar nuevos a partir de lo existentes o intervenir y alterar los que existen en la red. Por su parte, el tercer término se refiere a reconocer una inteligencia colectiva que propicia un conocimiento participativo que integra -a partir de los saberes particulares- uno más amplio que es resultado de la interacción entre la diversidad.

Estas posibilidades -que describe Jenkins- son discutibles en términos de accesibilidad, recordando que el uso de las herramientas digitales sigue siendo restringido para una parte de la población, y solo una minoría tiene acceso a internet y las posibilidades que de ahí se despliegan. Sin embargo, la población que atiende esta investigación se encuentra en dicho sector, ya que las y los realizadores de cine de montaje sí cuentan con el soporte tecnológico para realizar sus obras a partir de contenidos alojados en la web.

La sociedad red ha significado un traslado de la mera mediatización de los contenidos a través de los medios de comunicación tradicionales hacia la hipermediación (Scolari, 2008), que refiere a un proceso de “intercambio, producción y consumo simbólico que se desarrolla en un entorno caracterizado por una gran cantidad de sujetos, medios y lenguajes

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

interconectados tecnológicamente de manera reticular entre sí" (Scolari, 2008, p.114). Esto lleva a la emergencia de nuevas configuraciones que van más allá y por encima de los medios tradicionales. En este contexto, los hipermedia integran audio, video texto escrito y enlaces no lineales para crear una lógica no lineal. Las principales características que asumen generan la llamada cultura del remix que sería imposible sin la tecnología digital. Precisamente, el cine de montaje con base en material digital asume estas características, y logra fragmentar, manipular, combinar, recomponer y resignificar, materiales sonoros y visuales con amplias posibilidades que resultaban limitadas en las prácticas cinematográficas realizadas a través de la película o celuloide.

Las anteriores teorías y su articulación entre sí permiten comprender la coyuntura, es decir, el contexto complejo en el cual emerge el cine de montaje y su situación con respecto a la hegemonía cinematográfica que prevalece. Este cine se encuentra históricamente situado y es producto de su tiempo y de los avances de la tecnología digital. Tal como lo explican los estudios culturales, es limitado por las estructuras de poder y, a la vez, cuenta con posibilidades que la creatividad de sus realizadores y realizadoras despliegan para confrontarlas. Por lo tanto, el cine de montaje se ha definido como un movimiento contracultural y de resistencia, sin embargo, una vez definido teóricamente este objeto de estudio, resulta necesario plantear una estrategia metodológica para comprobar si es así y cómo son estas prácticas. Para esto, y con fundamento en la anterior argumentación teórica, presentaré una propuesta para indagar en esta práctica cinematográfica contemporánea, poco estudiada a la fecha dada su novedad.

Planteamiento de una aproximación metodológica para el estudio del cine de montaje.

El cine de montaje podría estudiarse, en primera instancia, centrado en sus textos y narrativas, como fue la aproximación predominante en los primeros años de los estudios cinematográficos. Sin embargo, esta propuesta asume la perspectiva de los estudios cinematográficos, que han sido nutridos por los principios de los estudios culturales para analizarlas como prácticas socioculturales. Esto plantea la pregunta sobre dónde o cómo estudiar las prácticas del cine de montaje, lo que remite a centrar la indagación entre sus principales agentes que son las y los realizadores de la siguiente forma: ¿Cuál es el perfil de quienes realizan este tipo de cine? ¿Cuáles son los contextos y situaciones en los cuales se

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

realiza este cine? ¿Con qué fines? ¿Cuáles serían los principales ejes de análisis? Y ¿Con qué criterios se identificarán y elegirán a quienes estudiar? Además, para comprender esta práctica cinematográfica desde el polo de la producción, planteo la siguiente pregunta general para orientar este estudio: ¿Cómo se produce el cine de montaje contemporáneo?

Por consiguiente, el propósito de esta investigación fue indagar en las formas de producción de este cine, con el fin ampliar y diversificar el sector audiovisual fuera de los esquemas industriales, generando otras relaciones con las y los espectadores, así como una confrontación con las estructuras de poder.

Cabe resaltar que esta aproximación metodológica se fundamenta en el modelo de Vasallo de Lopes (2014), quien distingue los siguientes niveles: epistemológico, teórico, metódico y técnico. Asimismo, señala que se debe iniciar con la definición del objeto de estudio, el marco teórico, la etapa de recopilación de información, el análisis descriptivo, la interpretación y las conclusiones. En este texto, hemos señalado los principales rasgos epistemológicos del pensamiento crítico, decolonial, de los estudios culturales y cinematográficos, los cuales privilegian el estudio interpretativo a partir de la perspectiva de los agentes sobre sus prácticas. Además, asumimos una revisión de cómo se sitúan en el marco de las estructuras del poder, coloniales y hegemónicas, en este caso con relación a la industria del cine en *Hollywood*.

El segundo nivel que propone la autora es la revisión teórica, que fue precisamente el principal propósito de este texto. Por ello, se fueron argumentando las articulaciones entre teorías que permitieron definir el cine de montaje como un objeto de estudio complejo. Ahora, con el fin de ofrecer una propuesta de aproximación empírica a este objeto, lo primero es definir dónde se sitúa. Esto cobra especial relevancia dado que el cine de montaje se realiza en las lógicas de las redes digitales, las cuales no están situadas territorialmente. Esto en contraste con las industrias canónicas del cine con referencia a sus grandes estudios y en diversas locaciones con grandes presupuestos. Por tanto, el cine de montaje no se puede situar geográficamente como industria porque no lo es. Quienes realizan este cine pueden vivir en cualquier región del mundo, pero su material fílmico es tomado de la red y también distribuido mediante este soporte (Vasallo Lopes, 2014).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

El sentido del estudio fue identificar quiénes realizan este cine, que sin duda tienen un lugar geográfico de residencia, en diversas latitudes, pero no necesariamente de sus prácticas. En este sentido, lo que se privilegia cuestionar es cuál es su situación o postura de sus propias prácticas cinematográficas frente a las prácticas del centro hegemónico del cine mundial o de otros centros de poder de la industria del cine (Castro-Gómez, 1999).

Como ya mencionamos, el cine de montaje a partir de material digital es un objeto de estudio reciente.[15] Existen antecedentes y aportes teóricos previos, como ya se ha descrito, el tercer cine latinoamericano y los estudios de cultura y cinematográficos son los más cercanos que asumen una postura crítica. Sin embargo, una teoría sobre el cine de montaje como tal no existe. Por ello, se llevó a cabo este estudio con base en las premisas de la teoría fundamentada o *grounded theory*, que se propone para comprender fenómenos u objetos de estudio emergentes, con escasas referencias anteriores, como es el caso.

El marco de la teoría fundamentada -con orígenes en la Escuela de Chicago- fue propuesto por Anselm Strauss y Barney Glaser, en 1967. Su propuesta fue emplear el método inductivo para identificar las lógicas de un aspecto de la realidad y, a partir de los datos, construir una teoría y conceptos sobre el objeto que se estudia. Por su parte, Sandoval (1996) la define como una metodología que permite el desarrollo de una teoría por medio de la sistematización y análisis de datos y, en concordancia con Zalpa (2016), esto permite pensar sobre los datos y generar conceptualizaciones a partir de ellos, por lo que es fundamental interrogar a los datos, cuestionarlos, en un proceso constante de reflexión por parte del investigador.

Además, este diseño metodológico recuperó información y datos cualitativos para analizar e integrarlos en categorías para distinguir ejes de análisis, mediante una codificación abierta, axial o selectiva. Tal como lo señalan Strauss y Corbin (2002) “una categoría representa un fenómeno, o sea, un problema, un asunto, un acontecimiento o un suceso que se define como significativo para los entrevistados” (p. 137). Las etiquetas que colocamos en las categorías no son importantes en sí mismas, lo que importa es lo que detonan para la construcción de la teoría. Así, de manera inductiva, se va de los datos concretos a la

[15] Como parte de esta misma investigación se desarrolló un texto cuyo objetivo es describir el estado del arte del cine montaje. El manuscrito actualmente se encuentra en dictaminación para ser publicado.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

abstracción de una teoría de alcance medio, fundamentada precisamente en estos datos, de ahí su nombre y el énfasis se encuentra en los participantes o informantes del estudio. (Charmaz, 2013; Corbin, 2016).

La aproximación al cine de montaje fue a través de sus principales agentes, que son las y los realizadores y sus prácticas. Para ello se decidió abordarlos mediante entrevistas. No se determinaron a priori la cantidad de entrevistas, sino que se realizaron las entrevistas que proporcionaron nuevas categorías y temas, concluyendo cuando se llegó a la saturación teórica. Además, acorde a una aproximación interpretativa y cualitativa, los participantes se seleccionaron al identificar algunos casos destacados y, a partir de estos, se recomendaron otros y otras, en la lógica de un muestreo en cadena o también llamado bola de nieve (Hernández, et. al. 2010).[16] Este tipo de selección no pretendió lograr una muestra a partir del universo de quienes realizan este cine, sino un muestreo teórico de casos ilustrativos entre los cuales se buscó contar con un equilibrio en cuanto a sexo, región del mundo de residencia y edad.

La entrevista a profundidad fue la manera de detonar el discurso sobre sí mismos, de los realizadores y realizadoras y de sus prácticas. Esta técnica permite adquirir conocimientos sobre diversas prácticas humanas y es un tipo de entrevista flexible, informal, abierta y dinámica, que se realiza de manera horizontal. En los encuentros con quien se investiga se pretende comprender las experiencias o situaciones particulares sobre sus vidas (Taylor & Bogdan, 1992), y sus prácticas, que, en este caso, son los procesos creativos y de producción del cine de montaje. A partir de las orientaciones teóricas planteadas en la revisión realizada en este texto, se definen las siguientes categorías o ejes de análisis que usé para realizar las entrevistas y las preguntas que derivan, las cuales se presentan en la siguiente tabla:

[16] Este texto forma parte de una investigación más amplia en torno al cine de montaje, la cual inició con una entrevista a Mauro Andrizzi, considerado el primer cineasta en realizar un largometraje hecho con material de archivo disponible en la red. A la fecha se han detectado varios realizadores y realizadoras des esta práctica cinematográfica cuya selección se encuentra en el Anexo 1 de este documento.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Tabla 1

Categorías de análisis y preguntas detonantes para el estudio de las y los realizadores de cine de montaje y sus prácticas cinematográficas.

Categorías de análisis	Preguntas detonantes
La coyuntura o situación contemporánea en la cual se realiza el cine de montaje, identificando cómo las y los realizadores asumen su práctica cinematográfica frente a las hegemónicas.	¿Cómo describirías el panorama actual del mundo y del país de tu residencia? ¿Cómo describirías a la industria cinematográfica global y en tu región?
Los perfiles de las y los cineastas realizan producciones de cine de montaje.	¿Cómo te iniciaste en la realización cinematográfica? ¿Cómo te iniciaste en el cine montaje a partir de material digital?
Las lógicas creativas y de producción de este cine.	¿Cómo se produce el cine de montaje? ¿Cómo es el proceso creativo y de realización? ¿Qué te ofrece esta forma de realización cinematográfica? ¿Por qué realizar este tipo de cine?, ¿Cómo financias tus obras?

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

	¿Cuál es tu dinámica de trabajo, lo haces en equipo o en solitario?
	¿Qué implicaciones éticas y legales tiene tu práctica, en cuanto a que se emplea material producido por otras personas?

Fuente: Elaboración propia

A modo de cierre, este apartado metodológico plantea la ruta de trabajo con las y los directores de cine de montaje. Las categorías y preguntas detonantes que orientaron las entrevistas a profundidad, se ampliaron y modificaron de acuerdo a cada cineasta, ya que individualmente cuentan con diversas particularidades que nutrieron a partir de los datos la teoría emergente.

Por lo tanto, el estudio significó la posibilidad de dar cuenta de otras voces y la pluralidad de las prácticas creativas y cinematográficas con el fin de conocer otras perspectivas y realidades sobre nuestras sociedades contemporáneas. Un interés central fue generar un marco teórico para indagar de manera crítica y abierta sobre las lógicas creativas e incluso de activismo desde esta práctica cinematográfica. Dar relevancia a estos esfuerzos contribuye no sólo a promover prácticas cinematográficas más diversas y equitativas, sino también sociedades con menor concentración del poder y mayores oportunidades de expresión creativa y libertad para todos sus miembros.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Capítulo 3. Nada es original. Estado del arte de la reapropiación audiovisual contemporánea[17]

Actualmente, las plataformas de almacenamiento y distribución de contenido audiovisual en la red se han vuelto parte de nuestra vida diaria y aún más, a partir de la crisis de Covid-19 que inició en 2020. El movimiento de resguardo hacia el interior de la vida doméstica en conjunto con la migración de la vida laboral, educativa, social y cultural a plataformas digitales, modificaron la envergadura de su uso con la cantidad de usuarios, tiempo frente a pantalla, entre otras dinámicas sociales. Por lo tanto, quedaron al descubierto diferentes problemáticas relacionadas con la digitalización de la vida y la realidad social, como la brecha digital, la alfabetización mediática, la falta de regulación de las economías digitales o la intensa datificación corporativa. Plataformas como *YouTube*, *Vimeo* o *TikTok* sumaron cada día más personas que producían, compartían y consumían contenido audiovisual. La primera de ellas suma dos billones de usuarios/as conectados/as mensualmente, aproximadamente cada día se adhieren más de 500 horas de video por minuto (YouTube, 2021).

Este escenario presentó varias reflexiones pertinentes sobre el uso y consumo del audiovisual. La saturación de archivos sonoros y de video, así como de su almacenamiento, es preponderante para comprender el significado sobre la generación y circulación de imágenes. El cine de montaje surge en este rebase cotidiano de información para reapropiar, reusar y crear nuevos significados y representaciones. Específicamente, hemos propuesto el sufijo "de montaje" apelando al proceso por el cual se crean estas obras específicas, las cuales utilizan este recurso de producción para engendrar el sentido del material que encuentra, clasifica y reutiliza;[18] y asimismo, para nombrar una práctica particular dentro de la reapropiación audiovisual. A lo largo del texto desarrollaremos una definición particular a su expresión formal y material como principal aporte. Lo consideramos como un ejercicio

[17] Texto realizado en coescritura con la Dra. Sofía G. Solís Salazar, en dictaminación. Por esta razón se escribe en plural, por respeto al trabajo colaborativo.
[18] Desde su definición más técnica, el montaje se traduce en la acción de yuxtaponer planos (cortar y pegar fragmentos) audiovisuales para darle unidad y continuidad discursiva a una pieza cinematográfica (Reisz 1987; Sánchez-Biosca 1991).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

político, en tanto que cuestiona los modos de producción y operación de la industria cinematográfica para generar nuevas formas estilísticas y narrativas.

De acuerdo con Howard Becker (2015) es necesario poner el énfasis en la producción contemporánea con material de archivo digital, en tanto que es una práctica que se puede leer como un informe de nuestra sociedad actual. Por lo tanto, encontramos la justificación necesaria para realizar un recorrido por sus hitos de realización, dado que la producción de los registros audiovisuales se hace más latente. Los/las realizadores/as de los filmes de montaje han aportado una mirada crítica, al resignificar materiales existentes dentro de una nueva obra cinematográfica.

Si empezamos por el principio, el montaje cinematográfico *tradicional* involucra las siguientes actividades: organización de planos o segmentos en una secuencia, sonorización, integración de diálogos, voz fuera de cuadro, efectos y música. Estos pasos involucran una dinámica que traza la dirección narrativa de un filme, como lo señala Vicente Sánchez-Biosca: "el montaje parece gozar de una posición privilegiada, pues su ubicación al final del proceso de elaboración de un film le otorga el inesperado poder de confirmar, tergiversar, transgredir y, en todo caso, dar forma definitiva al producto que ha atravesado las otras etapas *[sic]*" (1991, 20). Por lo tanto, es en el montaje mismo donde se materializa el sentido fundamental de la obra, como hilo que conduce su legibilidad y, entonces, constituye el núcleo que la contiene o transforma.

El cine comercial se instituye en la dinámica de preproducción, producción y postproducción. Sin embargo, el cine de montaje compromete otros modos de realización, que implican el encuentro, búsqueda y clasificación del material de archivo, así como el armado de secuencias a partir de fragmentos generalmente heterogéneos. Asimismo, en esta última etapa, viene el mensaje, ritmo y modificaciones adicionales (en ocasiones dañando los archivos originales al estilo de un palimpsesto).

Ahora bien, como ya hemos apuntado, esta práctica regularmente se le relaciona con el cine experimental y documental de compilación (Bonet 1993; Weinrichter 2009), ya que explora otras vetas narrativas, estilísticas y creativas que reflexionan sobre la actividad audiovisual en sí misma. A pesar de lo anterior, de acuerdo con Eva Noriega (2011), el cine

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

de montaje no se ha contemplado dentro de los análisis históricos y teóricos de estas dos categorías, sino que se ha considerado como un género huérfano.

Dicho esto, autores/as como Matthias Müller (2009), Antonio Weinrichter (2009), Eugeni Bonet (1993), William Wees (1993a), Albert Viñas (2008), Ingrid Guardiola (2015), Itzia Fernández, David Wood, Daniel Valdez (2015) han develado la sequía de estudios teóricos e históricos sobre la reapropiación fílmica. En palabras de Müller (2009), "[t]eniendo en cuenta la larga historia y el uso extensivo del *found footage*, la falta de una reseña histórica completa de esta práctica es sorprendente. Tampoco hay una apreciación crítica del uso contemporáneo del *found footage"* (s.p.). A esto se suma la preeminencia de bibliografía anglosajona, que expone la necesidad de aproximarse a esta práctica desde otras latitudes y, más en específico, desde Latinoamérica.[19]

Además, al cine de montaje también le convocan las preguntas sobre las teorías, políticas y derechos autorales, las cuales -en muchos casos- han sido transgredidas dentro de la clandestinidad de la práctica. Lo anterior, evidencia la dificultad para rastrear y consultar algunas prácticas de reapropiación. Por ejemplo, algunas obras fueron desmanteladas con el fin de acceder a los archivos que las componían, ya que contenían algún valor histórico o comercial. Por ello, también involucra el carácter efímero del filme, al estar fuera de los marcos legales y comerciales que amparan su resguardo. En acuerdo con Gloria Vilches (2009), el cine de montaje se realiza a partir de materiales "procedentes de documentales de propaganda o educativos, reportajes industriales o turísticos, dibujos animados, películas pornográficas, grabaciones domésticas, antiguas películas mudas, largometrajes de ficción, anuncios o todo tipo de programas de televisión" (p.6). Los/las cineastas manipulan y modifican este material de segunda mano para recontextualizar y/o descontextualizar dichos recursos.[20]

[19] En América Latina la producción de cine de montaje ha sido constante desde los años sesenta hasta nuestros días, con autores/as como: Santiago Álvarez, Nicolás Guillén Landrián, Octavio Getino, Fernando Solanas, Ximena Cuevas, Naomi Uman, Elena Pardo, Bruno Varela, entre otros/as.

[20] Los recursos audiovisuales en la reapropiación contemporánea comúnmente son extraídos de plataformas digitales como *YouTube,Facebook, Tik Tok, Pexels, Pixabay, Shutterstock* o *Archivo Prelinger*, entre otros.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Como se ha mencionado anteriormente, en la actualidad, el cine de montaje habita en el flujo de imágenes de diferentes medios y plataformas en convergencia. Como sugiere Manuel Castells (2006), en la era informacional "las nuevas tecnologías de la información no son sólo herramientas que aplicar, sino procesos que desarrollar. Los usuarios y los creadores *[sic]* pueden convertirse en los mismos" (p.58). En los filmes de montaje hay una toma de control de la tecnología, habilitada por el internet y el video, en la que los y las cineastas conviven en horizontalidad con otros y otras *prosumers*.

En el presente, existen diversos autores y autoras, colectivos y filmes de montaje que se sirven de materiales existentes en la red, tales como Florencia Aliberti, Dominic Gagnon, María Cañas, Mauro Andrizzi, Bruno Varela, José M. Delgadillo, Los Ingrávidos y Vlop Cinema, por mencionar algunos/as. Todos/as aprovechan el gran banco de imágenes digitales para hacer producciones críticas con fuerte carga política, la cual ha impregnado en su mayoría a esta práctica desde sus orígenes, como se verá a continuación.

En este momento coyuntural para la creación cinematográfica, la práctica de reapropiación audiovisual trascendió en su carga política como ejercicio sustentable a la superproducción de imágenes, la digitalización y los circuitos de exhibición. Como se mencionó, durante el 2020 y 2021, se desestabilizaron los procesos de producción y distribución cinematográfica. La emergencia de actividades remotas potenció la práctica de cine de montaje, que echa mano del interminable acervo digital. Sus formas de operación y creación se legitimaron, extendiendo sus circuitos de distribución a los canales y plataformas que se abrieron con la pandemia, por lo que el cine de montaje se presenta como un ejercicio creativo contemporáneo que se mueve dentro de los territorios virtuales hacia lo político, social, cultural y ecológico.

Revisión de literatura sobre cine de montaje

Los conceptos y argumentos anteriores son útiles para mapear algunas dimensiones que atraviesan el objeto de estudio del cine de montaje contemporáneo. Un paso obligado para la construcción de estado del arte, consistió en revisar qué se ha escrito sobre el tema, cuáles han sido las discusiones que se han generado sobre la investigación que nos convoca. Esto para reconocer desde dónde se puede aportar en torno a esta práctica cinematográfica.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Habría que comenzar señalando que la reflexión en torno al cine de montaje se ha generado principalmente en lengua anglosajona (Fernández et al., 2006). Los textos de referencia para el estudio de esta práctica se ubican principalmente en Norteamérica. Sin embargo, desde la década de los años noventa, se comenzaron a generar textos críticos en lenguas hispanas.

A continuación, presentamos algunos textos fundamentales para comprender el fenómeno del cine de montaje, resaltando que estos escritos permiten evidenciar los diálogos que han surgido en torno a la apropiación audiovisual a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI:

Films Beget Films (Leyda, 1964), obra que ya hemos referido en este apartado, es la obra fundacional sobre el cine de montaje, aunque el autor los nombra *Compilation Films* (películas de compilación o cine de compilación). Este escrito abarca -de forma global- al cine a partir de archivos encontrados y reutilizados y es uno de los textos más referidos acerca de la producción con material de archivo, por su carácter pionero y de revisión histórica.

La importancia del texto de Leyda (1964) radica en que hace un repaso sobre la compilación en el cine y que, por primera vez, se plantea una filmografía extensa con base en la utilización del archivo cinematográfico como fuente principal para la creación. En esta revisión principalmente se abordan las producciones de propaganda, resultado de los acontecimientos políticos y bélicos que sucedieron durante la primera mitad del siglo pasado. Además, su enfoque se plantea en el ámbito histórico, más que en el crítico. Sin duda, se trata de una obra que es referencia obligada para el fenómeno de la reapropiación en sus orígenes.

Posteriormente, entre los años sesenta y los ochenta, hay un abandono teórico y reflexivo en torno a las prácticas de reapropiación audiovisual, sin embargo, sí se desarrollaron obras de cine de montaje durante este lapso de tiempo. No obstante, es en los años noventa es cuando, como mencioné en los antecedentes, surgió un particular interés por el cine de montaje desde diversos enfoques. Los textos generados en estos años hicieron una revisión de obras realizadas con material de archivo, etiquetando a esta práctica como cine reciclado y, asimismo, se comenzaron a proponer categorías sobre las diversas formas de realización de cine de montaje, como el cine de compilación (documentales), el collage (cine de vanguardia) y el cine de reapropiación (uso de materiales heterogéneos para la

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

construcción de la obra) (Wees, 1993b). Estas categorías generales permiten analizar las obras desde distintos enfoques, pero no llegan a ser suficientes para determinar la práctica fílmica, ya que en muchas obras existe el cruce y mezcla de éstas.

Bonet (1993) realizó uno de los primeros ejercicios de revisión de la práctica de la reapropiación cinematográfica, en habla hispana. En su obra *Desmontaje: film, vídeo/apropiación, reciclaje*, reúne textos de diversos artistas que reflexionan en torno al uso de archivo en obras audiovisuales. Uno de los elementos que se vuelven destacables de esta obra es la introducción de la noción de plagio en el cine de montaje. Este elemento pone en discusión el concepto de autoría de la obra y, desde luego, las problemáticas relacionadas con los derechos de explotación de las obras, asunto siempre presente en el reempleo de imágenes de archivo.

¿A quién le pertenecen las imágenes?, ¿hasta dónde puede llegar el acto creativo, si se usa material ajeno en la construcción fílmica? ¿eso es delito, es un robo? Estas preguntas comienzan a reflexionarse en los escritos sobre el cine de reapropiación. Por ende, los realizadores, si bien son conscientes de estas disyuntivas, argumentan que en realidad nada es original: todo de alguna forma es una especie de plagio de una obra precedente. Sin embargo, otros lo toman como un acto de homenaje a la cultura popular, a obras clásicas, o, por el contrario, a registros poco conocidos, que vale la pena poner en circulación. Un sector más, ve esta forma de producción como un acto subversivo, que va en contra de la lógica de producción industrial, es decir, son cineastas disidentes de la hegemonía cinematográfica (Beauvais, 1993; Elwes, 1993; Katz, 1993; Lisorti & Trerotola, 2010; Wees, 1993a; Wyver, 1993).

Hasta el momento, solamente he encontrado dos textos académicos sobre el cine de montaje escrito por investigadores mexicanos, se trata de, por un lado, *Apuntes para una filmografía de las prácticas del reempleo:Found footage o metraje encontrado (*Fernández et al. 2015), el cual traza una preliminar sobre realizadores y producciones de cine de montaje en México, enfocándose principalmente en obras realizadas sobre soportes fílmicos, es decir, su enfoque está en los usos de registros realizados en 8mm, 16mm y 35 mm; y, por otra parte, el artículo *Introducción al dossier: El cine de compilación de la Revolución Mexicana* (Miguel y Wood, 2016) en el cual se aborda la importancia de la reutilización de registros de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

las revolución mexicana por documentalistas de distintas partes del mundo, con el objetivo de ilustrar el conflicto armado a partir de distintos puntos de vista históricos.

Lo anterior hace evidente que el estudio de la práctica de cine de montaje es un territorio por explorar en la academia mexicana y latinoamericana y, particularmente, se hace evidente analizar la práctica de la reapropiación contemporánea, es decir, la que se desarrolla a partir de los archivos obtenidos de la red.

Por consiguiente, los textos que abordan la práctica de reapropiación en la actualidad también mencionan la dificultad taxonómica del cine de montaje, como es el caso de Jaimie Baron (2013), quien propone el término *appropriation film*. Además, este autor expone que, actualmente, con la proliferación de registros en tiempo presente, más que conservar el pasado lo estamos creando, es decir, que los actos de capturar videos y compartirlos se está convirtiendo en parte de nuestra historia contemporánea: "¿Qué nos dice la producción masiva de contenidos audiovisuales, tanto a profesionales como aficionados?, desde luego es una forma de situarse en el mundo, de compartir su estar aquí y ahora" (Prada, 2012).

Por su parte, Baron (2013) plantea que la apropiación audiovisual debe ser estudiada desde la recepción, en particular, el efecto que provoca la noción de archivo como objeto histórico en el espectador, el cual se basa en la ilusión de distancia temporal y la intención que tiene el archivo, primero en su concepción original como registro de un acontecimiento y, posteriormente, el uso que le da el cineasta, que puede tener usos documentales o narrativos, comerciales o académicos. Por lo tanto, el cine experimental tensa esta relación entre la distancia temporal y la intención, recodificando ambas y, cabe señalar, que este efecto de archivo también se traduce en afectos, es decir, cómo se relacionan los espectadores con esa noción de fragmentos del pasado, sea incluso un pasado reciente. Además, habría que añadir que también existe el uso de falso archivo[21], que son simulaciones y, en palabras de Baron (2013; 2020), es un uso incorrecto del efecto de archivo.

[21] Se refiere al uso que dan en el género cinematográfico llamado Falso documental, es decir, fragmentos audiovisuales que, por medio de filtros o el uso de formatos antiguos, dan la sensación de un registro histórico real. Sin embargo, en este caso, se parte de la dramatización tradicional del cine, con el uso de un equipo técnico y actores que realizan interpretaciones naturalistas. Ejemplos de esto: *El proyecto de la bruja de Blair, REC, Cloverfield, Actividad Paranormal*, etc.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Durante el 2020, se editaron dos títulos sobre la reapropiación cinematográfica: el primero fue *El ojo y la navaja* (Guardiola, 2020) que aborda la problemática del exceso de imágenes y la poca alfabetización al respecto. En este texto Guardiola describe el actual problema del exceso de imágenes, y propone la reapropiación audiovisual como un acto de resistencia en contra de la posible invisibilidad de esos archivos. Asimismo, añade que el principal objetivo de su propuesta es reflexionar sobre la labor que dejamos a las máquinas como procesadoras y depositarias de la memoria, algo que está dejando a las imágenes sin trascendencia, ya que no existe una curaduría por parte de los usuarios sobre qué guardar y qué no.

El segundo título es *Reuse, Misuse, Abuse: The Ethics of Audiovisual Appropriation in the Digital Era* (Baron, 2020), un texto que discute sobre cómo en la cultura contemporánea el uso y reutilización de material de archivo es frecuente. Sin embargo, para su autora, el uso de material ajeno plantea cuestionamientos éticos en torno a esta práctica, principalmente cuando las grabaciones y acontecimientos son reales.

De esta forma, la escritora presenta una idea necesaria para comprender el fenómeno del cine de montaje: toda reutilización, en cierto modo, es un uso incorrecto (*misuse*) de su sentido original, ya que, en su concepción, esta posibilidad no estaba prevista, aunque aclara que no todos los usos incorrectos son necesariamente contrarios a la ética. Por ende, el cine de reapropiación está en los polos que van desde la reivindicación del material para fines de denuncia y exponer inequidades, hasta el abuso y explotación de esas imágenes (Baron, 2020). De esto, surge una pregunta: ¿qué responsabilidad tienen los creadores con grabaciones ya realizadas y disponibles para su reempleo?

Para cerrar con esta revisión de textos sobre la reapropiación, es necesario mencionar que -en España- se edita una revista dedicada al cine de montaje, titulada *Found Footage Magazine*, con actividad desde el 2015 a la fecha. Ésta se dedica a presentar entrevistas con realizadores, artículos, monografías y reseñas de libros y películas de cine de montaje. Además, tiene una labor de generar divulgación sobre prácticas de reempleo de material de archivo. Durante la búsqueda de referencias hasta el momento, esta es la única revista dedicada en su totalidad a esta práctica audiovisual y, recientemente, pasó de ser una edición bilingüe (español e inglés) a editar todos sus textos en inglés exclusivamente.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

En resumen, en la revisión de bibliografía exploramos los abordajes históricos, análisis de obras, recuentos históricos sobre la práctica, clasificaciones y formas de nombrar a la reapropiación; algunos textos se enfocaron en los efectos de estas obras en los receptores y, lo que se evidenció en este trayecto, son las escasas revisiones desde la perspectiva de los creadores. Ante este escenario nos preguntamos: ¿qué pueden ofrecer las y los creadores para comprender sus motivaciones y lógicas de producción, que nos permitan, a su vez, tener mayor nitidez sobre este fenómeno? Este estudio busca contribuir a responder dicha pregunta

Genealogía liminar del cine de montaje

Una vez que se presentó el panorama en torno a la literatura relacionada con el tema de investigación, pasamos a proponer una genealogía liminar del cine de montaje, desde su norte histórico con la escuela soviética y de vanguardia hasta su configuración contemporánea, con el fin de revisar cómo surge, en qué consiste y cómo se desarrolla en el presente. Se busca comprender su devenir y las condiciones económicas, artísticas, materiales y políticas que se implican en su producción. Finalmente, concluimos con algunos hallazgos en torno al carácter subversivo de la reapropiación en el presente y futuros, así como las posibilidades que se abren para la reactivación y reciclaje de los archivos digitales.

Según Jay Leyda (1964) es difícil definir cuál fue el primer filme de montaje o, como el autor las nombraba: películas de compilación.[22] En los inicios del cine, la propiedad intelectual era imprecisa y no constaban regulaciones institucionales y comerciales que avalaran la pertenencia de los registros fílmicos. Sin embargo, destaca la aportación de Francis Doublier, el operador de los Lumiére, quien, ante el furor del caso Dreyfus, improvisó una falsa narración con la ayuda de un comentarista acerca del proceso de sentencia en 1898. En aquel entonces ya quedaba en evidencia la posibilidad de resignificar las imágenes que estaban destinadas como registro. Esta anécdota, a su vez, permitió observar cómo se generaron emociones a partir del montaje (Weinrichter 2009).

[22] *Películas de compilación* es el término que expone este autor para los filmes realizados a partir de material reapropiado, que regularmente integraban noticieros para generar nuevas producciones, la mayoría de corte propagandístico.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

En esta misma línea, Edwin S.Porter produjo *Life of an American Fireman* (1902), que surgió a partir del archivo fílmico de Edison. La historia dramática de ficción conjugó filmaciones de segundo uso de bomberos con otras que él mismo grabó. A lo anterior, Karel Reisz (1987) arguye que "el significado de un plano no tenía un contenido concreto, sino que podía variar según fuera su situación con respecto a los otros" (p. 17). Es decir, develó que el montaje, en sí mismo, permite la construcción espacial, temporal y de sentido entre dos o más imágenes. Por tanto, en ambos casos, Doublier y Porter introdujeron una noción fundamental para el cine de montaje: la facultad de reapropiarse de imágenes y dotarlas de sentido a partir de su yuxtaposición; que se volvió uno de los principios creativos del archivo para cineastas y artistas.

La escuela soviética

Uno de los momentos clave para comprender la reapropiación cinematográfica se encuentra dentro del cine socialista de la primera mitad del siglo XX. Los cineastas soviéticos Lev Kuleshov, Dziga Vertov y Sergei Eisenstein utilizaron el montaje como una herramienta de creación. Por tanto, sus propuestas teóricas y hallazgos formales fueron fundamentales para el desarrollo de esta práctica y, aunque sus fines eran principalmente ideológicos, en retrospectiva fundaron las relaciones principales del montaje cinematográfico.

Dziga Vertov fue un cineasta que compilaba y montaba materiales realizados por otros/as camarógrafos/as para realizar noticieros fílmicos. Además, realizó filmes como *Aniversario de la revolución* (1919), en el que seleccionó y organizó el material con un ritmo que le permitió "arreglar el mundo real en fragmentos" (Weinrichter 2009). En palabras de George Sadoul (1973), "[u]n cineasta puede hacer Arte con cine-objetos, con fragmentos de película registrados por otros, sin que el artista creador tome parte alguna de la concepción o realización de esos fragmentos" (p. 61). Esta noción ayuda a comprender que se unen y relacionan fragmentos inconexos para generar una lógica interna.

Una de las obras más importantes de este periodo es *La caída de la dinastía Romanov* (1927) de Esfir Shub, pionera en utilizar únicamente material de archivo para una producción cinematográfica. La autora localizó, apropió y realizó un remontaje de secuencias contrastantes sobre la aristocracia y el trabajo del campo y desvió el sentido original de las

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

imágenes en dos vertientes: por un lado, presentaba la figura enaltecida de la familia zarista Romanov; por el otro, mostraba la labor campesina (Beauvais 1993):

> La obra Esfir Shub, no es una película "sobre" el zar Nikolai II sino una película "sobre" las filmaciones caseras y oficiales de la corte zarista, sobre las trazas ideológicas que contienen, sobre su textura material, sobre el acto de apropiárselas, sobre el trabajo de remontarlas, sobre el desvío de su sentido original, y finalmente sobre la percepción que tiene el espectador [*sic*] de ese trabajo de desmontaje (Weinrichter 2009, p.16).

A través de este filme, Shub engendró una carga política que dejó de manifiesto la necesidad de la Revolución. La cineasta añadió un enjambre ideológico de propaganda que desarrolló durante el periodo soviético. Además, el aislamiento del contexto original de las imágenes permitió el reacomodo visual que produjo otros propósitos discursivos (Beauvais 1993). Así lo hizo, al mostrar las diferencias de clases a partir del contraste y la ironía (Weinrichter 2009).

Otro referente en este género es Lev Kuleshov, quien generó una geografía cinematográfica con planos ajenos concatenados entre sí para crear una idea de espacio en la narración (Prince y Hensley 1992). Asimismo, instituyó el llamado efecto Kuleshov, que experimenta con la potencia emocional en la relación secuencial entre dos o más imágenes.

En esta misma línea, Sergei Eisenstein llamó al montaje el nervio de la obra, como el núcleo neural del que emerge el sentido (Guardiola 2015). De este modo, desarrolló el *montaje de atracciones*, como cadenas de asociaciones visuales que provocaban en la audiencia una reflexión dirigida hacia la ideología socialista (Eisenstein 1997). Como él mismo señaló, "una película no puede ser una simple demostración de sucesos, sino más bien una tendenciosa selección y ordenación de éstos" (en Bulgakova 1988, 18). Por ende, el autor concuerda con la importancia del montaje y su disposición como organización del sentido y la intención general de la obra.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

En general la escuela soviética permitió ver las potencialidades del montaje como articulador del discurso visual, así como de los efectos generados a partir de la yuxtaposición de imágenes. La dimensión política quedó manifiesta en este periodo; en algunos casos, para la creación de propaganda, como Kuleshov o Eisenstein, y, en otros casos, para protestar ante determinado grupo de poder, como lo hicieron Shub y Vertov.

El cine experimental o de vanguardia

El cine experimental y de vanguardia son categorías interesadas en las posibilidades del cine de montaje, ya que ambas buscaron la exploración y formulación de nuevos paradigmas sobre la creación y producción cinematográfica (Bonet 1993; Weinrichter 2009). Las expresiones que surgieron de estos movimientos tensionaron las relaciones entre imágenes y sonidos para profundizar en los efectos que emergían con la edición y, en algunos casos, las dimensiones políticas y de denuncia.

Una de las obras pioneras de la etapa experimental es *Rose Hobart* (1936) de Joseph Cornell, quien remontó exclusivamente las escenas y planos en los que aparecía la actriz Rose Hobart en *East of Borneo* (1931). El autor insertó un filtro azul, agregó imágenes de filmes científicos, modificó la velocidad de los fotogramas y sonorizó con piezas musicales también reapropiadas. De esta manera, reconfiguró el sentido original a través de *materiales de desperdicio* (Weinrichter 2009; Bonet 1993). La difusión de esta obra se restringió al círculo de artistas surrealistas norteamericanos. Sin embargo, al introducir las nociones del trabajo de collage, archivo y ensamblaje influyó en la próxima generación directores de cine de reapropiación, como Ken Jacobs, Craig Baldwin, Mark Rappaport, Gustav Deutsch, Jay Rosenblatt, entre otros (Lisorti y Trerotola 2010).

Otra obra importante es *Trade Tattoo* (1937), que surge de los descartes de la Film Unit de la General Post Office. En esta obra Len Lye manipuló filmes en blanco y negro, animando, coloreando y sobre-imprimiendo el material original para generar un trabajo abstracto. Los fragmentos visuales fueron acompañados al ritmo de una pieza musical de la Lecuona Cuban Band (Guardiola 2015). El filme utiliza materiales en los que se representa a la clase trabajadora británica, elemento que brinda una postura crítica particular, como lo describe Weinrichter: “Lye no le pinta los bigotes a la Mona Lisa sino a la clase obrera: un

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sacrilegio que presagia la línea negada de conjunción entre lo documental y lo experimental" (2004, p. 32).

Asimismo, en esta etapa de búsqueda y experimentación se generaron disputas en torno a la política autoral a partir de las preguntas: ¿quiénes son los propietarios/as de las obras? ¿cómo romper con las restricciones de explotación de la imagen? Algunos/as cineastas encontraron un goce particular en "robar", integrar y modificar las producciones ajenas a sus realizaciones, principalmente de materiales provenientes de la publicidad, cine comercial y materiales educativos, a contracorriente de las prácticas institucionales de la originalidad (Beauvais 1993; Bonet 1993). Por lo tanto, si la escuela soviética cimentó las bases para comprender la construcción de una obra a partir del montaje, las vanguardias y el cine experimental abrieron nuevas vías sobre el uso del metraje encontrado y el archivo, en términos de descomposición, modificación y traslape de formas, colores, texturas, sonido, etc.

Reapropiación audiovisual de hoy

El avance de la tecnología ha posibilitado la accesibilidad de un público amplio a la red. Esta vinculación ha permitido compartir información, originar nuevas interacciones sociales y formas de realización. Aunado esto, puso sobre la mesa la posibilidad de generar registros audiovisuales desde diferentes dispositivos, creando la simultaneidad de diversos tiempos sociales y espacios físicos que convergen en internet, como lo señala Guardiola (2015): "La imagen se ha hecho más global aún, las grandes, pero sobre todo las pequeñas pantallas, lo han inundado todo, la red se ha impuesto como el ecosistema principal para la circulación de imágenes y para la propagación de nuevas prácticas apropiacionistas" (p. 433).

Además, los/las creadores/as de cine de montaje son, en primera instancia, observadores activos, espectadores/as-lectores/as, que decodifican y reactivan los fragmentos que visualizan en nuevas producciones. En los filmes de montaje, el soporte fílmico es digitalizado y se mezcla con registros generados desde celulares, cámaras digitales o webcams. Las producciones resultantes circulan en canales de televisión abierta, festivales de cine de autor o plataformas de visionado en línea, como *YouTube*, *Vimeo* o *Facebook*. Los medios para la creación se han vuelto múltiples y variados al igual que los canales de distribución de contenidos, los cuales se pueden vincular a un mismo producto.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Los siguientes cuatro casos que presentamos, avivaron la discusión sobre la reapropiación de materiales *online* para una obra cinematográfica:

Iraqi Short Films (2008), dirigido por Mauro Andrizzi, es considerado como el primer largometraje de pietaje encontrado en la red (Cappi 2014). Las fuentes de esta producción provienen de materiales grabados por soldados norteamericanos y yihadistas en Irak, desde escoltas militares hasta espías infiltrado. La mayoría de estos videos eran inéditos al momento de estrenarse el filme, puesto que los archivos permanecían pocas horas en internet. En ocasiones eran removidos por las páginas que los almacenaban; en otros casos, los/las usuarios/as que habían subido los materiales los eliminaban para impedir la localización, reconocimiento de rostros u otros datos estratégicos que se podrían recopilar para ataques o atentados. Cada fragmento tiene por sí mismo valores cinematográficos, en cuanto a ritmo, encuadre, movimientos de cámara y montaje; cada pieza es un cortometraje acabado, que en conjunto con otras permiten una lectura más amplia del conflicto armado.

Of the North de Dominic Gagnon (2015) está realizada con videos de plataformas de *YouTube* o *Vimeo*, subidos por *legos* o aficionados a la producción audiovisual. El autor se convirtió en un espectador activo-catalogador-creador al reciclar material ya existente sobre la comunidad *inuit* en Alaska. Este filme responde al documental *Nanook of the North* (1927) de Robert Flaherty (Cousins 2015); sin embargo, Gagnon muestra a una comunidad industrializada, drogas, armas, alcohol y sexo sin censura. Esta obra levantó diferentes controversias, en tanto que no concordaba con la versión institucionalizada (también idealizada) de los/las *inuit*, pero el material utilizado por el director provino del círculo interno de la misma comunidad, que grababa y compartía su cotidianeidad en *YouTube*. Cabe resaltar que la selección y organización visual de más de 500 videos estuvieron permeadas por la subjetividad de Gagnon.

The Uprising (2013) de Peter Snowdown ha sido laureada en diversos foros internacionales. Surge a partir del desarrollo de la revolución egipcia vía *Twitter*, *Facebook* y *YouTube* durante el 2011. Los videos en convergencia habilitaban una cobertura permanente que transmitía la crudeza y emoción del movimiento civil. Para el autor, estos registros acortaron las distancias geográficas y se convirtieron en acciones concretas por parte de la ciudadanía. La reapropiación de Snowdon comparte la toma de acción de la

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sociedad por medio del video, pudiendo transmitir diferentes experiencias de la primavera árabe. A pesar de no ser grabaciones profesionales, su importancia radicó en los múltiples testimonios desde el interior de la lucha, en tanto que los registros fueron capturados exclusivamente por ciudadanos/as involucrados/as en las revueltas (Snowdown 2020).

Present.Perfect (2019) de Shengze Zhu es un largometraje realizado a partir de más de 800 horas de videos obtenidos en vivo de *Facebook*, que retratan el fenómeno de los *anchors*.[23] La realizadora se fijó en los/las usuarios/as que no intentan ser virales, sino que buscan conectar con otras personas para imaginarse en un colectivo por medio del streaming (Zhu 2019). Estos retratos se erigieron con el premio Hivos Tiger Award del Festival Internacional de Cine de Rotterdam en 2019.

Estas obras referidas son una muestra acotada de la práctica del cine de montaje actual. La mayoría cuenta testimonios o voces silenciadas que, al ser reapropiadas, toman fuerza dentro de un mismo discurso. Así, surgen nuevas representaciones de realidades sociales que no hubieran sido posibles sin la convergencia de medios y el flujo de datos en internet. De alguna manera, los/las autores/as rescatan estas imágenes de la sobreproducción cotidiana de video para reconocer condiciones de vida otras, romper estereotipos, enaltecer una lucha ciudadana o visibilizar sectores enmudecidos. Por tanto, es una práctica política, no solamente por rebasar los límites de la propiedad intelectual o reconfigurar los modos de operación de la industria, sino por orquestar miradas múltiples, en muchos casos subalternas o precarias.

Por lo tanto, el cine de montaje posee una vena subversiva, que se manifiesta rompiendo la cadena instaurada por el cine industrial de Hollywood y la exhibición alejada de la cartelera comercial y las principales plataformas de VOD. Asimismo, esta práctica cuestiona los principios de la autoría, ya que en muchos casos utiliza extractos de películas comerciales o independientes registradas con derechos de explotación y sin *creative commons.*

[23] Personas que realizan videos para ser tendencia en diversas plataformas y obtienen ingresos a partir de su alcance.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Este cine es visto como una forma de reciclar piezas audiovisuales y que pone en circulación obras olvidadas, imágenes pobres, registros anónimos o no reconocidos. Además, activa los archivos y los convierte en una acción ecológica sustentable del cine. Por tanto, es una práctica que responde al presente a través de sus propias imágenes. De esta forma, el montaje como herramienta de reapropiación teje versiones de la historia a través de miradas heterogéneas y su valor radica no únicamente en su aportación estilística a las artes cinematográficas, sino en su peso como documento quasi-etnográfico del momento que vivimos. Enteramente político, el cine de montaje retoma lo que se considera personal para diversificar la gran narrativa de la historia.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Capítulo 4. Realizadoras y realizadores de cine de montaje contemporáneo

"Todo trabajo creativo es derivado, nada es original".

María Cañas, realizadora de cine de montaje

En este apartado, mi objetivo es identificar y analizar los perfiles de las y los realizadores de cine de montaje, revisando sus trayectorias, sus obras principales, sus posturas ideológicas y teóricas en torno a la práctica cinematográfica, respondiendo a las preguntas: ¿Quiénes están haciendo cine de montaje?, ¿cuáles son sus trayectorias como creadoras y creadores? y ¿qué están produciendo? Esto permitirá conocer a los creadores en activo, generando un panorama internacional sobre esta forma de producción.

Este capítulo corresponde a los primeros resultados que emergen del análisis de las entrevistas bajo la Teoría Fundamentada. Principalmente, e busqué comparar las formas de trabajo para encontrar las convergencias y las tensiones que surgen en su práctica. Además, relacioné el contexto, los recursos intelectuales, artísticos y económicos para el desarrollo de sus obras. A modo de conclusión, presentaré las diversas perspectivas y las posibilidades que brinda esta práctica fílmica, para el presente y futuro de la cinematografía independiente y experimental.

Como ya se mencionó en apartados anteriores, esta investigación se focalizó en un grupo de cineastas que, entre su *corpus* de producción, realizan obras de cine de montaje. Particularmente contamos con una muestra de realizadoras y realizadores hispanoamericanos, siendo la mayoría de Latinoamérica. Estos autores son herederos de la tradición de cine de reapropiación que emergió en los años sesenta en América Latina, teniendo como referentes los trabajos de Nicolás Guillén Landrián, Santiago Álvarez, Octavio Getino y Fernando Solanas, cuyas obras pueden comprenderse bajo una perspectiva decolonial, ya que ellos compartían el interés de revertir el uso de las imágenes provenientes

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

por las estructuras de poder, para así desviar su sentido original y crear nuevas obras, con un sentido opuesto al que fueron concebidas.

Ingrid Guardiola (2019) llama a este tipo de obras como *cine-détournement*[24], y apunta que no es necesario producir nuevas imágenes, sino que las imágenes existentes son suficientes para la comprensión de nuestra época. Esta forma de cine, añade la autora: "concibe que la apropiación de imágenes espectaculares forma parte de la vía revolucionaria como una manera de expropiar a los propios expropiadores, que son los publicistas y el cine industrial, con Hollywood en la cabeza." (p.18)

Sin duda, las obras de estos autores Latinoamericanos son pilares en el cine de reapropiación de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, ya que cimentaron reflexiones pertinentes en torno a la producción, uso y sentido de las imágenes provenientes de los grupos de poder, mismas que son recuperadas por las y los cineastas de la muestra de esta investigación.

¿Quiénes están produciendo cine de montaje?

El corpus de autoras y autores es heterogéneo en términos de edad, nacionalidad y sexo. Sin embargo, comparten ciertos horizontes en común, como lo es que utilizan material de archivo para articular sus piezas más representativas, particularmente reciclan contenidos audiovisuales que circulan en internet.

A continuación, describiremos algunas categorías que se desarrollaron durante las entrevistas a profundidad, relacionadas con la metodología de la Teoría Fundamentada, la cual orientó esta investigación. Estas categorías fueron: las trayectorias personales, las lógicas de producción y los contenidos de sus obras.

En este apartado, se incluyen a las y los directores entrevistados: Mauro Andrizzi (Mar del Plata, Argentina), María Cañas (Sevilla, España), Florencia Aliberti (Buenos Aires, Argentina), Daniel Yépez Brito (Quito, Ecuador), Bruno Varela (Oaxaca, México), José M. Delgadillo (San Luis Potosí, México), Guillermo Vidal (Puebla, México), Colectivo Los Ingrávidos (Tehuacán, México) y Pavlo Mark (Santiago, Chile).

[24] Este concepto fue desarrollado por primera vez por Guy Debord en su proyecto de película y texto escrito *La sociedad del espectáculo* (

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Formación y trayectoria

En esta sección se presentan a las y los cineastas, su formación y trayectoria en el medio, así como su introducción al uso de material de archivo de la red para la realización de sus obras.

Como punto en común, todas y todos los cineastas de esta muestra cuentan con estudios de licenciatura, algunos con estudios especializados de cine, otros con diversas formaciones como lo son las artes plásticas, filosofía, comunicación social e historia. En el caso de las y los realizadores con estudios de cine, solo Florencia Aliberti se especializó en el montaje.

En algunos casos, además de contar con estudios de licenciatura, complementaron su formación con estudios de posgrado, como el caso de María Cañas, José M. Delgadillo, Florencia Aliberti y Guillermo Vidal, cuyos posgrados fueron realizados en los campos de las bellas artes, filosofía, cine documental y creación artística. El resto de la muestra se capacita constantemente en talleres de distinta índole, desde creación literaria, artes plásticas, electrónica, entre otros. Hay otro factor en común que atraviesa a todas y todos: la formación libre y autodidacta, sobre todo en diversos softwares o técnicas experimentales de manipulación de archivos audiovisuales digitales y análogos.

Además, su formación académica se complementa con las inquietudes de las y los creadores, es decir, que, se interesan por explorar otras vetas narrativas, así como el cruce transdisciplinar, ya que su práctica es abordada desde la óptica histórica, antropológica, política, plástica, tecnológica y social. Por ejemplo, María Cañas conjuga su labor como cineasta con su producción plástica, principalmente con sus obras de collage. Ambas prácticas comparten la reutilización de materiales heterogéneos como elementos principales de su composición.

Por ende, la mayoría de las y los creadores de montaje han complementado su formación a partir de ver obras y conocer el proceso de ciertos autores que admiran. En este sentido, autores como Jean Luc Godard, Abbas Kiarostami, Asghar Farhadi, Basilio Martín Patiño, Jorge Ayala Blanco, Ximena Cuevas, Naomi Uman, Jay Rosenblatt, Rubén Gámez, Glauber Rocha y Tizziana Panizza son fuerte influencia tanto en forma como en posturas políticas en torno al derecho de autor.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Siguiendo la línea de los intereses personales que se relacionan con las y los cineastas, traemos el caso de Mauro Andrizzi, quien realiza su obra *Iraqi Short Films* (2008) debido a su atracción hacia la política internacional, especialmente por el conflicto bélico de Medio Oriente que se desarrolló con gran fuerza en el siglo XXI, y que tuvo una fuerte presencia en los medios de comunicación, sobre todo en internet con el inicio de plataformas que permiten compartir videos como *YouTube* o *Live Leaks*. Es precisamente con esta película que Andrizzi puede explorar las bondades del uso de material de archivo de la red que, en el momento de la creación de esta obra, apenas comenzaba a nutrirse y difundirse.

Esta dimensión política atraviesa a la mayoría de las y los creadores, ya que su obra ostenta un alto contenido de crítica y reflexión sobre el estado actual de mundo. Por tanto, desde diversas latitudes, las y los cineastas analizan y exponen algunos levantamientos ciudadanos, conflictos bélicos, problemáticas sociales ligadas a la violencia, contaminación, machismo, explotación natural, crisis monetarias y nuevas formas de exponernos en las redes sociales digitales. Sin embargo, también tenemos autores que producen sus obras como una forma de reflexión en otras áreas, como la autoexposición en las redes sociales, el acto creativo y la poesía, solo por poner algunos ejemplos y exponer la variedad de tópicos que abarcan.

Otro elemento que se complementa con sus intereses y formación es la cinefilia. Estos creadores y creadores comparten la constante visualización de contenidos audiovisuales desde muy temprana edad. Particularmente, Mauro Andrizzi y Pavlo Mark tienen un fuerte lazo con la proyección cinematográfica ya que, por un lado, Andrizzi frecuentaba la sala de exhibición de su padre en Mar del Plata, donde pudo ver contenidos con distintas propuestas, géneros y temáticas. Caso similar a Mark, quien, desde la adolescencia, frecuentaba las salas cinematográficas todas las semanas y después trabajó como proyeccionista de la sala Cine Arte Normandie.

Esta cinefilia se convierte en cinefagia, ya que son personas que consumen y coleccionan materiales audiovisuales de forma constante, sin importar la fuente, formato, temática, duración y calidad. Por lo tanto, se convirtieron en Diógenes digitales, como lo señala Cañas, es decir, acumuladores de contenidos. Estos archivos, a su vez, son clasificados y son relacionados entre sí a partir del montaje, ya que en sus pulsiones de coleccionismo

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

buscan la resignificación de imágenes y fragmentos insertos en nuevos discursos y, por consiguiente, nuevas lecturas (F. Aliberti, comunicación personal, 25 de mayo de 2020).

Como podrá leerse en el desarrollo de este apartado, las y los cineastas que son foco de la investigación provienen de distintas disciplinas formativas, la mayoría con estudios en comunicación y producción audiovisual, complementada con otros campos del saber, como la historia, sociología, artes pláticas y filosofía. También habría que destacar que, en el quehacer experimental o del uso de material de archivo, la mayoría son autodidactas, y que sus hallazgos surgen de la búsqueda, el azar y de la reflexión constante.

Cabe señalar que, en las entrevistas, queda manifiesta una inconformidad con la formación audiovisual que recibieron, sobre todo en el hecho de las formas y estructuras narrativas clásicas, así como las dinámicas y procesos heredados del cine industrial, con una jerarquización evidente. Las y los cineastas prefieren procesos más libres, algo que el cine experimental y el cine de montaje permiten y habilitan.

Su formación escolarizada se complementó con las exploraciones personales en distintos ámbitos, como el uso de software para edición, hackeo de plataformas para descargar materiales, manipulación de imágenes se forma física y digital, así como la adscripción a diversas fuentes de pensamiento, como el tercer cine, la geología de los medios, las vanguardias artísticas, las imágenes pobres, entre otras.

A modo de cierre de este apartado, sin duda, la formación y trayectoria de las y los cineastas se ve atravesada por un espíritu subversivo, inquieto y que sale de los modelos tradicionales de producción audiovisual. Por tanto, esta introducción a los antecedentes, formación y trayectoria profesional de las y los realizadores, es útil para reconocer de dónde vienen y en qué campo de la creación audiovisual se desarrollan. Queda de manifiesto el alto grado de formación, tanto académica como autodidacta, que lleva a las y los creadores a estar en constante exposición con nuevas teorías y dinámicas de producción. A continuación, expondré sus lógicas de producción, así como los recursos técnicos, económicos, políticos y artísticos que los llevan a desarrollar sus obras de cine de montaje.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Lógica de producción

En esta sección presento los factores que se involucran en la lógica de producción de las y los cineastas que conforman la muestra de esta investigación y, asimismo, relaciono y comparo las distintas formas de realización, así como las condiciones y dificultades que se encuentran para desarrollar su práctica.

En este punto, habrá que retomar que las condiciones de producción en Iberoamérica se impulsan desde las políticas del Estado principalmente, ya que, si bien existen empresas productoras que invierten su capital en el desarrollo de proyectos cinematográficos, el nivel de ingresos en la recaudación no permite competir con las *majors* norteamericanas, dejando en desventaja las producciones independientes y autogestivas (Levine, 2016, EGEDA, 2021).

En relación con el argumento anterior, las producciones que se generan al margen del cine industrial deben buscar espacios y circuitos alternos a las salas comerciales para la difusión de sus obras, ya que la mayoría circula por muestras o festivales de cine independiente o, en algunos casos, en festivales reconocidos a nivel global, siendo excepciones a la regla.

Del mecenazgo a la autogestión. Vías de financiamiento del cine de montaje.

Si pudiéramos describir alguna constante entre las y los realizadores de cine de montaje es la capacidad de autogestionar sus obras. Sin duda, esto responde a las condiciones que ya hemos mencionado, como lo son la estructura del cine comercial, las limitaciones de los fondos gubernamentales y el circuito de exhibición al margen de la gran industria, lo que se traduce en la precarización de la práctica y empuja a los autores a buscar vías para producir sus películas.

Sin embargo, las y los cineastas generan mecanismos de obtención de fondos, como pueden ser becas, trabajos externos pagados, o bien, por medio de mecenas, que confían en la visión artística de los creadores, como es el caso de Andrizzi, quien comenzó su trayectoria realizando películas con el apoyo de sus amigos y colegas. De este modo, empezó a realizar un cine independiente y autogestivo y, con el transitar de los años y con el avance de su carrera, tuvo que comenzar a buscar financiamiento con empresas privadas o en fondos

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

públicos. Además de estas vías, ha tenido la fortuna de contar con mecenas que le han proporcionado las condiciones para la producción de sus piezas. Actualmente, depende del visto bueno de los productores para desarrollar sus obras, cuando en un inicio tenía total libertad y control de los proyectos que realizaba, lo cual me lleva a concluir que entre mayor presupuesto mayor es el control.

El caso de Andrizzi es la excepción a la regla en el corpus de las y los creadores de cine de montaje, ya que es el único que cuenta con el respaldo de mecenas para enfrentar sus procesos creativos. El resto de las y los cineastas se articulan entre la producción autogestiva, el estímulo de un fondo/beca de instituciones extranjeras o nacionales, y/o por algún premio de festivales o muestras cinematográficas competitivas.

Casos como el de Bruno Varela, Daniel Yépez Brito, María Cañas y Pavlo Mark, coexisten con los fondos institucionales y la autogestión. Bruno Varela, por ejemplo, ha podido sustentar sus producciones en algunas etapas por medio de becas, aunque actualmente cuenta con el Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA). El colectivo Los ingrávidos, Daniel Yépez Brito y María Cañas comparten el hecho de haber ganado en algunos certámenes nacionales e internacionales con sus películas. Estos premios se convierten en el capital para producir nuevas obras. Sin duda, este sistema de financiamiento expone a las y los creadores a buscar fuentes de ingreso ajenas a la producción de sus obras para su manutención. El caso de Pavlo Mark y el colectivo VLOPCINEMA es particular, ya que se caracteriza por haber obtenido financiamiento por medio de fundaciones internacionales, comprometidas con los movimientos sociales en América Latina.

En este sentido Bruno Varela se ha cuestionado mucho los mecanismos de subsidios otorgados por el gobierno mexicano, administrados por el Instituto Mexicano de Cinematografía. Dichos estímulos otorgan cantidades de dinero exorbitantes para procesos que, a consideración de este autor, se podrían utilizar para producir varias obras:

> El sistema que promueve el IMCINE, impulsa muy poco las cinematografías regionales y los montos los etiqueta de una forma que los beneficiarios son muy pocos. Se ofrecen estas becas de postpoducción para los estados por $1,500,00, para

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> la corrección de color y el DCP[25], con ese dinero haces 10 cortometrajes con corrección y DCP. Con una sola beca revolucionas en el estado la producción. (B.Varela, comunicación personal, 10 de diciembre 2020)

De este modo, y a pesar de haber sido beneficiario de algunas becas federales, Varela no deja de lado su sentido reflexivo y confronta a las políticas culturales mexicanas, que resultan insuficientes y centralizan la producción. Éste es uno de los principales problemas del sector cinematográfico del país, además de que margina prácticas alternativas de creación audiovisual, como es el cine de montaje. (Solís y Amador, 2022)

Por último, revisamos el modelo de autofinanciamiento o autogestión, que implica buscar y producir a partir de los propios recursos, o bien, por medio de gestiones con personas, colectivos, instituciones públicas o privadas, a través de intercambios o por el convencimiento del proyecto. Resulta importante destacar que la mayoría de las obras generadas por las y los cineastas se realizan bajo este esquema, el cual conlleva sacrificios económicos e implica una planeación de la economía personal para poder solventar los gastos del día a día en convergencia con la producción de sus películas. Los casos de Florencia Aliberti, José Delgadillo, Guillermo Vidal y el Colectivo Los ingrávidos son referentes en esta categoría de realización, ya que el corpus de su obra es casi en su totalidad hecho bajo la autogestión, lo cual también les otorga el control total en la difusión y distribución de sus contenidos.

En torno a este tópico en particular, el cineasta Mark señaló algunos apuntes en torno a esta situación, la cual atraviesa a todas y todos los realizadores de cine de montaje. La pregunta era justamente: ¿cómo financian sus obras?:

> ¿Cómo lo hacemos?, no lo hacemos en realidad, no las financiamos, generamos obras a partir de problemáticas que están pasando ahora, muy desde lo corporal, desde lo que sentimos. Y sabemos que la industria dominante, que los fondos no se ocupan de eso, entonces no hemos encontrado la forma de realmente financiar nuestros proyectos si no es a través de la autogestión. Nuestros proyectos están totalmente

[25] Digital Cinema Package, es el sistema estandarizado de compresión y encriptado de archivos para la proyección de películas en salas cinematográficas.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

autogestionados y muchos de ellos están hechos sin pensar en el dinero, ni en la retribución monetaria. (P, Mark, comunicación personal, 15 marzo 2021)

Por ende, en contraste con la práctica cinematográfica hegemónica, que surge de necesidades económicas, y que es movilizada por buscar una recaudación en taquilla que permita producir varias películas y que las ganancias sean considerables, el cine de montaje surge de las motivaciones personales, desde la movilización interna que impulsa a las y los cineastas a la creación.

Aliberti menciona que, por decisión personal, tampoco ha destinado mucho tiempo y esfuerzo en buscar financiamiento para sus obras de cine de montaje, pero también apunta que las problemáticas relacionadas a la falta de recursos monetarios son diversas y se vinculan directa o indirectamente con la práctica. Por ejemplo, la falta de tiempo, ya que deben de trabajar en otras cosas para sobrevivir. Entonces, los proyectos personales se realizan de forma intermitente, lo que provoca que se extiendan meses o años (F. Aliberti, comunicación personal, 25 de mayo de 2020).

Estas condiciones de trabajo orillan a las y los realizadores a la autoexplotación, como Cañas lo apunta: "Nuestra economía es precaria y normalmente practicamos el disponibilismo. Nuestro trabajo en ocasiones es vampirizado por intermediarios que se aprovechan, mientras no somos retribuidas dignamente. Mi vida tiene mucho de ciberesclavitud, autoexplotación extrema y *workaholismo*. (sic)" (M. Cañas, comunicación personal, 24 de abril de 2020).

Por consiguiente, las y los cineastas de montaje generalmente transitan en solitario el camino que va en sentido opuesto a las premisas del mercado audiovisual dominante y, aunque realizan algunas de sus piezas gracias a estímulos estatales o financiamiento privado, existe una búsqueda por auto sustentar su producción con material de archivo, ya que los costos se reducen y casi siempre se trabaja en solitario o con equipos humanos mínimos. Esto confronta la estructura reproducida por décadas dentro de la industria cinematográfica, lo cual implica la inversión de grandes capitales, limitando la producción a pequeños grupos de poder, por lo que el cine de montaje se presenta en esta perspectiva como una ventana para pensar y hacer obras audiovisuales desde otra posición, más accesible que la forma tradicional.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Adicionalmente a lo que he expuesto, es importante señalar que también las y los creadores de cine de montaje deben sortear las problemáticas relacionadas con la propiedad intelectual, lo cual queda descrito de forma general en el capítulo 2. Esto les imposibilita, en la mayoría de los casos, para poder vender y exhibir sus obras en circuitos comerciales o en plataformas de video de paga, ya que no cuentan con los derechos de explotación de los videos que conforman sus piezas.

Poéticas del cine de montaje

En este apartado, expongo las principales líneas temáticas y procesos que realizan las y los cineastas de montaje. Como se puede inferir en los párrafos anteriores, de forma general, las posturas de las y los cineastas son anticapitalistas, y ven en el arte una herramienta para la transformación. En este sentido, se corresponden sus intenciones con su dinámica a la hora de producir.

Asimismo, su práctica se realiza en los bordes y con el detritus que se acumula de los desechos de las grandes corporaciones audiovisuales y de los medios de comunicación, lo cual los lleva a revertir la idea de generar imágenes nuevas desde cero, y más bien los anima a reactivar, recontextualizar y reapropiarse de discursos heterogéneos, de diversas fuentes e imaginarios, para crear obras críticas y personales.

En relación con autores del pasado como Guillén Landrián y Santiago Álvarez, las y los cineastas aquí estudiados comparten el sentido reflexivo y crítico en torno a las imágenes provenientes de los centros de poder, que ahora se sitúa entre las plataformas digitales. Como los apunta Cañas:

> Siento que a través de la industria del entretenimiento digital cibermongoloide clonan mentes y roban almas. Nos estamos convirtiendo en datos a merced y bajo el control de megacorporaciones en las que no prima el arte ni la libertad de los usuarios si no el afán de lucro salvaje y voraz, en una época de vértigo, en la que ya no hay tiempo para ver, leer y escuchar con atención crítica. Los dispositivos electrónicos han conseguido atomizar aún más a la sociedad. (M. Cañas, comunicación personal, 24 de abril de 2020).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Una manera de subvertir esto, es a partir del cine ya que, particularmente, el cine de montaje es vía de pervertir el sentido original de los registros y reciclar nuestros imaginarios, como lo diría la cineasta española. Por tanto, es una propuesta para generar espectadores críticos en torno al torrente de imágenes que se graban y comparten día con día. Esto se relaciona directamente con lo que enuncia el Colectivo Los ingrávidos:

> Hemos caído en cuenta que los medios de comunicación ligados al poder manipulan los registros, entonces ¿por qué no utilizar esos mismos recursos, manipularlos y crear obras críticas hacia el sistema que promueve la desigualdad, la violencia y las estructuras coloniales de poder? (C. Los Ingrávidos, comunicación personal, 20 agosto 2021).

En este sentido queda manifiesto el posicionamiento político y artístico, algo que se reitera en la mayoría de las y los creadores y, además de dicho posicionamiento crítico a los centros de poder, es relevante destacar que estos cineastas aportan al imaginario audiovisual nuevas vías para la creación, accesibles, sustentables y alternativas, que invitan a la experimentación, esto último muy pocas veces permitido en las estructuras hegemónicas de la producción. Por ende, son autores de apertura, que creen en las bondades del internet, pero no descartan los peligros que se esconden por los grupos de control. Así, sus obras nos brindan otros caminos de creación para el presente y el futuro en el sector audiovisual.

Intereses temáticos, procesos técnicos y sus obras.

Cada autor es un mundo, esta metáfora sirve como preámbulo para comenzar la reflexión en torno a la llamada poética personal de las y los cineastas de cine de montaje. Esta poética tiene que ver con sus procesos creativos, sus intereses temáticos, así como sus perspectivas artísticas en torno a la producción de obras de cine de montaje. En este apartado presentaré los procesos creativos y técnicos de las y los cineastas de la muestra y, además, describiré algunas de sus obras realizadas con material de archivo, para reconocer sus principales características.

Iniciaré mencionando el caso de Andrizzi, un director que desarrolla su corpus de obra al borde de los géneros, y al que le interesa saltar de uno a otro, buscando hacer obras autorales que se inscriban en las reglas que marcan la comedia, el drama, el cine negro, musical, documental, entre otros. Su interés particular radica en no repetirse, si no buscar

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

nuevos horizontes en las formas cinematográficas, la experimentación, la extrañeza y acercarse a otras vías narrativas se han convertido en un motor a la hora de afrontar nuevos proyectos.

Andrizzi se acerca al material de archivo de la red en los albores de las plataformas en internet, cuando YouTube comenzaba a figurar en el panorama internacional. La obra surge por su interés en el conflicto de los países islámicos, en particular de lo que sucedía en Irak por el año 2006, donde comenzaban a filtrarse en la red videos grabados con celulares por militantes yihadistas. Dichos contenidos tenían una vida efímera, ya que a veces duraban algunos días o pocas horas, dependiendo el contenido y la página por la cual circulaban (M. Andrizzi, comunicación personal, 29 de marzo de 2020).

El realizador utilizó videos que se compartían por internet, de la milicia norteamericana y de los grupos islámicos de Irak, para construir *Iraqi Short Films* (2008). Estos materiales, que eligió difícilmente, llegaban a verse en los medios masivos de comunicación como los noticieros. Incluso muchos de ellos fueron censurados por las plataformas donde estaban almacenados. Por eso su disponibilidad en la red era efímera, ya que la censura los eliminaba en pocas horas o minutos. Con su obra nos mostraba la complejidad del conflicto armado en Medio Oriente, sin tomar partido por un bando u otro.

La realización presentó dificultades sobre el rastreo y descarga de los videos, ya que surge en un momento incipiente de plataformas como *YouTube*, cuando no era sencillo acceder al material audiovisual de la red y guardarlo en algún dispositivo, algo que hoy en día es relativamente sencillo y accesible. Por tanto, para lograr obtener el material, Andrizzi buscaba en páginas de militancia islámica, donde subían contenido sobre su propaganda y acontecimientos bélicos, y lograba descargarlos con ayuda de un ingeniero en sistemas y de un traductor que le apoyaba para comprender los que decían en los videos (M. Andrizzi, comunicación personal, 29 de marzo de 2020).

El criterio sobre los fragmentos que debían integrarse en la obra, se realizó en torno a que los extractos tuvieran un ritmo y montaje interno, además del contenido en términos de descripción del conflicto bélico. Para el cineasta estos contenidos eran cortometrajes en sí mismos, con una puesta en cámara y en escena desarrollada, por eso la razón del título que

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

se traduce a “Cortometrajes iraquíes”- *Iraqi Short Films* (M. Andrizzi, comunicación personal, 29 de marzo de 2020).

Andrizzi muestra -por medio de esta producción- la posibilidad de llegar a espacios y acontecimientos restringidos, gracias a su disponibilidad en la red, ya que, si estos registros no se hubieran compartido por estas plataformas, sería difícil que alguien desde Argentina, desde su ordenador, hubiera realizado un documental de este tipo.

De esta manera, *Iraqi Short Films* (Andrizzi, 2008) puso en el escenario cinematográfico el cine de montaje realizado con materiales provenientes de la red, dando un brinco del material fílmico al digital, en consonancia con la transición global en el mundo de las telecomunicaciones, es decir, la llamada sociedad informacional Castells (2006).

Para Cañas la expresión artística es “un espacio ilimitado dónde experimentar, cuestionar y transgredir el lenguaje, el dispositivo, la distribución y los medios. Como un instrumento de poesía, de sentido libertador, de subversión de la realidad” (M. Cañas, comunicación personal, 24 de abril de 2020). Lo anterior queda manifiesto en su corpus artístico, principalmente en sus obras de reapropiación audiovisual cargadas con una fuerte crítica social, en particular de los efectos del capitalismo, el patriarcado y las nuevas tecnologías.

Para la artista Cañas el internet se convierte en una poderosa herramienta de trabajo, de la cual la artista se apropia bajo la lógica del hazlo tú mismo, la cultura del reciclaje y esquemas económicos sustentables, como autogestión o el intercambio de servicios y bienes entre usuarios. Para Cañas, la red permite la generación de un archivo orgánico, vivo, cuyos residuos o detritus se transforman en materiales de desarrollo cultural. Para ella es necesario “educar e investigar en el hackeo y reciclaje de nuestros imaginarios, para así transformarnos en seres más libres y creativos” (M. Cañas, comunicación personal, 24 de abril de 2020).

Además, esta autora adopta sus propios términos que le ayudan a explicar y presentar su obra, entre los que destaco los siguientes: Cine porcino, videomaquias, videodelirios, artivismo, canibalismo audiovisual, videoterrorista, ciberquijotes, entre otros.

Asumida como una torera de nuestros imaginarios, Cañas acuña el término videomaquias, una referencia a la tauromaquia, definida como: “el arte de lidiar con el paisaje

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

audiovisual de nuestra sociedad de consumo, lo que implica, siguiendo con la metáfora taurina, apostar por las cornadas visuales y saltarse los derechos de autor a la torera, amparándome en las licencias Creative Commons." (M. Cañas, comunicación personal, 24 de abril de 2020).

Sus producciones buscan provocar otras lecturas del mundo, remontajes críticos del imaginario estético y cultural, reconstruidos a partir de la lógica hacker, el collage y una clara transgresión del cine, los medios masivos, los nacionalismos y la cultura popular, en las que desmantela también las instituciones patriarcales como la nación, la familia y el género.

Así, la autora busca generar nuevos significados a partir de contenidos preexistentes, proponiendo nuevas asociaciones poéticas y pervirtiendo los códigos tradicionales por medio de humor. El montaje en este proceso se vuelve crucial para el desvío de sentido original, posibilitando nuevas relaciones entre las imágenes y sonidos, construyendo un discurso nuevo. "El proceso es como sobreescribir un palimpsesto infinito" (M. Cañas, comunicación personal, 24 de abril de 2020).

Como ejemplo tomaremos su obra *Sé villana. La Sevilla del diablo* (Cañas, 2013), en la cual cuestiona y confronta la identidad andaluza y propone una mirada múltiple acerca de Sevilla, llena de contrastes, fiestas, luchas, baile, tragedias, canto y revueltas. Frente a una cultura que resiste ante la imposición de una imagen oficial, la autora colisiona imágenes de festividades y eventos famosos de la cultura andaluz en tensión con manifestaciones sociales ante distintas problemáticas locales. De esta forma, la obra juega con el imaginario de la tauromaquia, la religión, el machismo y otras instituciones que configuran la cartografía de Sevilla y, por medio del humor, pervierte el sentido de las imágenes y nos plantea un obra ácida y reflexiva.

Esta obra es solo una de las tantas que ha desarrollado Cañas, en todas pone en crisis distintos hechos, instituciones, aspectos socioculturales de la vida contemporánea, el capitalismo y el maltrato animal. Sin duda, en sus obras busca evidenciar diversas problemáticas por medio de la sátira y la burla a los centros y sujetos de poder, que son articulados, confrontados y relacionados en el montaje. Esta autora trabaja casi siempre en solitario, salvo algunas piezas que las trabaja con apoyo de un montajista.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Siguiendo en esta línea, Aliberti encuentra como una de las bondades del cine de montaje la posibilidad del trabajo en solitario, solo se necesita una máquina para editar y el material para realizar una obra, algo que en el esquema tradicional de cine no es posible, por el nivel de especialización que requiere cada puesto, así como el trabajo con actores y demás personas que apoyan durante un rodaje (Bordwell & Thompson, 2003).

Para esta creadora, el interés por la reapropiación se instala tanto en las obras con material fílmico como digitales. Su gusto por el reciclaje de material análogo la llevó a intervenir extractos de celuloide en un sentido plástico, otro puente que se enlaza con los intereses y orientaciones de Cañas.

El proceso creativo de la montajista argentina encuentra en el azar, así como en la prueba y error, su campo de acción, donde también afecta en la obra lo que se va encontrando como material de reúso (F. Aliberti, comunicación personal, 25 de mayo de 2020). Lo anterior se aleja de las dinámicas canónicas de producción, donde se busca tener el mayor control posible, lo que se traduce en menor tiempo de rodaje y, por lo tanto, menor inversión (Taibo, 2011).

Con la popularización del uso de redes sociales, Aliberti comenzó a poner el ojo en lo que sucedía en dicho espacio. En sus indagaciones en YouTube descubrió varios videos que mostraban rutinas de maquillaje, muchos de ellos similares en cuanto a puesta en cámara y contenido. De aquí surge la obra *(Auto) exposiciones* (2015), comprendida por siete piezas que son*: Coming out, Packers, Bind, Watch me shrink, Cosplay, Am I?, Daily Routine*. Ante esto la autora destaca:

> Esa forma en la que los usuarios se muestran, se graban, se exponen, al final es algo que me sorprendió, porque bueno, como yo no nací en la era digital, no tengo quizás tanto el hábito de exponer partes tan íntimas de mi vida. Y, entonces, me llamaba la atención esto, como esta manera homogénea que tenemos también de exponernos, que responde a muchas a muchas cuestiones. Me empecé a interesar por estas cuestiones, como cuáles son estas nuevas prácticas de intimidad, de lo íntimo que surgen en el contexto de las redes sociales, cómo funciona en la pantalla en esta interrelación de formas de auto representación (F. Aliberti, comunicación personal, 25 de mayo de 2020).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Esta obra tuvo un largo recorrido en festivales internacionales y en exposiciones en museos y galerías, y se convierte en una descripción muy clara de las prácticas sociales que se habilitan con la entrada del internet al uso doméstico y la popularización de las redes sociales digitales, que se convierten en espacios de convergencia y convivencia (Jenkins, 2008; Jenkins et al., 2015).

Por ende, el montaje se vuelve la parte medular en el proceso de realización de Aliberti, es decir, se trata de un momento que le permite generar nuevas formas de lectura de las imágenes, buscando más allá de lo lineal y lo evidente. Así, el montaje es una vía para construir un discurso y sentido a una obra y, como lo señala la cineasta, permite situar a las imágenes en otros contextos de lectura, permitiendo la emergencia de capas ocultas que hay en ellas, generando nuevas formas de consumir las imágenes, "es una forma, también en el caso creo del archivo digital, de irrumpir con la híper producción de imágenes y mirarlas de otra manera" (F. Aliberti, comunicación personal, 25 de mayo de 2020).

Justo en este sentido -de la híper producción de imágenes que menciona Aliberti- es que se concibe *La rebelión de la memoria* (Yépez Brito, 2020), su única obra realizada con material de archivo de la red. Esta obra narra los hechos de revueltas que sucedieron en Ecuador en octubre de 2019, y particularmente se centra en el movimiento indígena que fue foco de dicha manifestación ciudadana, el cual se nutre explorando de los extractos que iba encontrando en las redes sociales, que eran registradas y subidas por la misma ciudadanía.

Yépez Brito concibe la creación cinematográfica como un proceso de preguntas más que de respuestas. Además, el cine se convierte en un repositorio de la memoria, un soporte de la historia contemporánea humana. Es ante estas premisas que responde su producción, puntualmente en *La rebelión de la memoria* (2020), que sirve como aglutinante de los registros ciudadanos que luchaban por mejores condiciones de vida, en un país con enormes desigualdades.

Esta obra fue materializada durante la pandemia del COVID-19 y, aunque los registros fueron previos a la contingencia sanitaria, el proceso de postproducción se realizó durante el encierro obligado. Ese tiempo de encierro sirvió como coyuntura para poder recopilar, revisar y montar los fragmentos que circulaban en la red. La principal intención del director era mostrar de forma cronológica los acontecimientos de la revuelta social, para

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

representar de forma general los motivos de la lucha y las tensiones con las instituciones gubernamentales, principalmente el conflicto entre ciudadanos y la milicia.

De esta manera, *La rebelión de la memoria* (2020) se presenta como un acto de subversión informativa, ya que lo que él veía en las redes sociales -en torno al levantamiento social- no era transmitido en los medios de comunicación oficiales. Durante los primeros días de la revuelta, el Yépez Brito también salía a las calles a registrar los acontecimientos, pero pronto se percató de que los registros ciudadanos que se subían a las redes tenían una potencia inigualable, por lo que decidió ir descargando y capturando los videos que se iban subiendo día con día, acumulando más de 15 horas que posteriormente se fueron reduciendo hasta llegar a la duración final de 20 minutos (D. Yépez Brito, comunicación persona, 19 de noviembre de 2020).

Fue en el montaje donde este creador fue construyendo el relato. Todos los extractos que fue recolectando y que estaban aislados fueron amalgamados en una obra de corte documental que expresa y preserva las manifestaciones en Quito. Sin duda, se trata de obra que se rebela en torno a la historia y a la memoria oficial, un acto de contra información propio del cine de montaje, como hemos visto con las y los otros realizadores.

Además, este cineasta ecuatoriano considera que realiza un cine intimista, regularmente trabaja con equipo técnico reducido, alejado de las dinámicas industriales de la producción audiovisual. Él participa en las tres etapas cruciales de la realización de una obra: en el guion, la dirección y el montaje. Este último proceso es donde se escribe finalmente la pieza cinematográfica. Su búsqueda es por un cine de preguntas, un cine que apela a la memoria personal, familiar y colectiva (D. Yépez Brito, comunicación persona, 19 de noviembre de 2020).

Por su lado, Bruno Varela también genera obras que dialogan con las problemáticas de la sociedad mexicana, particularmente las relacionadas con el tema de la violencia, narcotráfico y el lado oscuro del gobierno federal. Es un cineasta que controla y realiza todos los procesos de sus obras. Asimismo, es un autor integral de sus producciones, y en ellas explora distintos formatos y sus materialidades, colecciona cámaras y archivos en soportes análogos, electrónicos y digitales. y, además, acumula registros propios que después mezcla con archivos que va encontrando, principalmente en la red.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Su pieza *Materia oscura* (Varela, 2016) se reapropia de 54 mil hojas en archivos en PDF sobre el caso Iguala, los cuales navega y yuxtapone, reflexionando en torno a este hecho que se mantiene en la memoria colectiva nacional, además de explotar las posibilidades de la imagen y cuestionar su ontología.

Es un creador que explora las fallas, los errores en las imágenes. Esto último se puede ver en su obra *Huichilobos* (Varela, 2019), donde se explota la estética del *glitch* digital mezclada con el folclor de danzas rituales, música tradicional wixárika y reconstrucciones de la matanza en Ayotzinapa, lo cual genera una pieza hipnótica que intenta poner en transe al espectador -algo similar a lo que sucede en los ritos y bailes tradicionales- mientras la imagen se corrompe y transforma al pasar los segundos.

Una obra que destaca en su amplia filmografía es *Los cuerpos indóciles* (Varela, 2018), en ella vemos desfilar varias objetos y conjuntos de ropa junto a reglas que referencian su escala, estas piezas corresponden a personas desaparecidas. Los subtítulos que acompañan el video son calificativos que apoyan a contextualizar la problemática de la desaparición forzada en México, uno de los grandes problemas sociales del país.

La obra de Guillermo Vidal también se relaciona con la violencia, desde la ejercida por el crimen organizado hasta el maltrato animal. Para su obra *Leviathan* (2018), Vidal construyó su discurso a partir de los materiales visuales que se encontraban en la red. Además, sus búsquedas estaban encaminadas en materiales que mostraran la violencia en distintos ámbitos. Ante esto, el cineasta se percató de que los fragmentos que estaban en internet contaban con un discurso propio, muy similar a los hallazgos de Andrizzi en *Iraqi Short Films* (2008):

> Todos tienen un fin para decir o contar algo. Yo lo que hice en este caso fue, a ver vamos a tomar de todos estos discursos que existen en la red, voy a tomar un gran discurso para decir algo y que finalmente lo que yo quiero decir en este cortometraje de Leviathan es hablar sobre la violencia (G.Vidal, comunicación personal, 15 enero 2021).

Este creador busca romper con el paradigma del archivo que, en ciertos círculos, sobre todo desde el campo de la historia, es visto como algo intocable e incuestionable y, en

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cambio, este autor argumenta: “yo al archivo lo uso más bien como una deconstrucción de lo que es el archivo, digo, finalmente no hay una originalidad de las cosas y lo que se está viendo también está manipulado” (G.Vidal, comunicación personal, 15 enero 2021).

José Delgadillo comparte con Vidal la formación en historia, sin embargo, Delgadillo ha optado por buscar crear obras relacionadas con la poesía. Así que, más que exponer sucesos contemporáneos y problemáticas sociales, su obra se inserta en explorar su mundo interno, donde la creación artística en sí misma se vuelve un eje temático reiterativo. En los últimos tres años ha desarrollado una extensa filmografía, que abarca 25 títulos, tanto cortometrajes como largometrajes, la mayoría de ellos seleccionados y premiados en festivales a nivel nacional e internacional.

Sinfonía de lo invisible (Delgadillo, 2020) habla acerca del acto creativo, pone en diálogo a varios pensadores y artistas, y sus frases se complementan con imágenes cotidianas recopiladas a lo largo de meses. En esta obra, la mezcla de música, imágenes, voces y sonidos adquiere una dimensión poética. Es una autorreflexión de la producción de obra artísticas a partir de fragmentos de otras películas, documentales y videos. Cabe señalar que todas sus obras han sido autogestionadas, creadas a partir de archivos que encuentra en la red, fragmentos que le comparten sus amigos y conocidos, o que él mismo va registrando con su cámara. Asimismo, las obras que realiza Delgadillo tienen una estrecha relación con la literatura, como el mismo lo señala: “Empecé a utilizar poemas, literatura, ciencia ficción, varias cosas que no que no necesariamente están directamente en los cortos, sino que los utilizaba -como podría decirse- como inspiración o tal vez reforzaba la imagen al utilizar una voz en off” (J.Delgadillo, comunicación personal, 10 febrero 2020).

Para Los ingrávidos es de crucial importancia los medios contra informativos, como tal sean un contrapeso a la hegemonía mediática que difunden sus contenidos vía internet. Ante esto, su postura es:

> En este contexto el colectivo los ingrávidos emerge como una propuesta para intervenir y subvertir el corporativismo estético televisivo y cinematográfico practicado por los medios de comunicación hegemónica. Es por ello que podemos afirmar que el Colectivo Los Ingrávidos emerge de la necesidad de desarticular la gramática audiovisual que el corporativismo estético-televisivo- cinematográfico ha

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

> utilizado y utiliza para garantizar de manera eficaz la difusión de una ideología audiovisual por medio de la cual se mantenga un continuo control social y perceptivo sobre la mayoría de la población (C. Los Ingrávidos, comunicación personal, 20 agosto 2021).

De este modo, sus obras buscan ser heterogéneas, buscando nuevas relaciones no mediadas por los discursos y formalismos hegemónicos. "Esta determinación es fundamental para poder elaborar las diferentes relaciones posibles entre imagen y sonido, relaciones que devienen paradójicas, cuestionando así el dominio perceptivo del espectador. (C. Los Ingrávidos, comunicación personal, 20 agosto 2021).

El nombre del colectivo "Los Ingrávidos" nos motiva a reivindicar el carácter fantasmal, "ligero" del sonido y de la imagen auditiva, la sutileza que permea las voces y los ruidos flotantes, heterogéneos e irreductibles a una corporalidad reconocible. Un cúmulo corporal que no aparece sino en la iridiscencia de la destrucción de las superficies visuales. (C. Los Ingrávidos, Comunicación personal, 20 agosto,2021). Los ingrávidos surgen en respuesta a la creciente violencia en México, la cual resultado de la llamada guerra contra el narcotráfico del gobierno de Felipe Calderón Hinojosa. Su producción, desde entonces, es autoproclamada como cine político.

Su extensa producción abarca la generación de piezas en distintos formatos, tanto fílmicos como digitales. Ellos mismos definen a su práctica como Materialismo chamánico, definida por la construcción audiovisual a partir de fragmentos, rupturas, loops, pulsos, ritmos, aberraciones, las cuales permiten la emergencia de estructuras, relaciones, formas, sensaciones y reflexiones (C. Los Ingrávidos, comunicación personal, 20 agosto 2021).

Una de las obras que destaco es *Fiesta Nacional* (Los ingrávidos, 2016), en la cual empalman, traslapan y distorsionan imágenes que provienen de distintas fuentes provenientes de la web. Una voz en *off* va describiendo el despliegue escénico del gobierno mexicano en una fiesta patria, en contraste con imágenes que nos muestran a policías reprimiendo civiles, una portada de un periódico que anuncia el incendio de la Cineteca Nacional y la imagen de la actriz Andrea Palma en la película *La mujer del puerto* (Gómez Muriel, 1949). En esta obra se juega con distintos símbolos nacionales controversiales que dialogan en tensión con

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

los narradores de un noticiero internacional. Sin duda, se trata de una obra subversiva ante el nacionalismo radical.

Las producciones del colectivo Los ingrávidos se generan a partir de la experimentación, intervención y apropiación de archivos sonoros y visuales de distinta procedencia. Además, la activación de dichos fragmentos se da en torno a su capacidad de ser politizados.

Así, el cine de montaje se convierte en una práctica de desobediencia, tal como lo señala también Cañas, en la producción concreta de Los Ingrávidos, ya que su búsqueda es:

> Destituir el carácter eminente de la representación consensuada que moviliza el esquema canónico o industrial; lo que buscamos pues es trabajar dicha destitución a través de nuevos vínculos entre imagen y sonido, así como la reivindicación de una materialidad audiovisual y cinética inmersiva, crítica, experimental, reflexiva y especulativa, todo ello apuntando hacia la consolidación de un nuevo cine político de agitación (C. Los Ingrávidos, comunicación personal, 20 agosto 2021).

Por ende, estas obras exponen de manera crítica y abierta las problemáticas contemporáneas de México, que se vinculan fuertemente con la violencia y las desigualdades del poder, es decir, lo mediático se convierte en un acto de resistencia.

En este sentido, la obra de Pavlo Mark se relaciona fuertemente con el Colectivo Los Ingrávidos, ya que este autor expone los atropellos perpetuados por los gobernantes chilenos, particularmente del mandato de Sebastián Piñera, y la represión a los movimientos sociales que sucedieron durante 2020.

El cine de montaje le permite a Mark trabajar desde su casa, sin tener que salir a grabar, sin tener que pedir permiso, solo hay que tener la disposición, internet y *YouTube*. Bajo esta premisa, es que realiza *Compañero Mario, no existimos* (2017) donde utilizan el audio del ciudadano Mario Falcon, que todos los días va al palacio de gobierno chileno para reclamar las injusticias y desigualdades de la clase obrera en comparación con la clase política y la clase alta. Además, acompaña y potencia la voz de Mario a partir de los archivos históricos descargados de la red. Estos fragmentos pertenecen a sucesos históricos del país sudamericano, principalmente acontecimientos significativos para la historia oficial de Chile.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Un caso similar pasa con sus obras más recientes, *Carta de Paula* (2021) y *Carta de Licanantai* (2021), ambas obras surgen de la locución de cartas de presos políticos acompañadas de archivos cotidianos encontrados en la red. Una forma de protesta sin caer en imágenes gráficas, sino, más bien, a partir del contraste entre imágenes domésticas y la crudeza de los testimonios de los presos. En su producción se entrelazan el formato documental, la animación y el cine experimental. Todas sus obras han sido difundidas vía plataformas en línea, como *YouTube*, *Vimeo*, *Facebook* y *Filmfreeway*. En este sentido, resulta interesante reconocer la congruencia de su producción con las vías de difusión que elige, ya que para él es relevante reintegrar los contenidos de los que se apropia a la red.

A partir de los testimonios analizados, la lógica de producción y las obras de cine de montaje, puedo afirmar que la reapropiación es entendida como una práctica de agitación política y una nueva relación sensorial sobre los archivos y, también, es una forma de romper con la lógica de producción establecida por los grupos de poder mediático, que invitan a la saturación de información y contenidos.

Cabe destacar que las posturas ideológicas de las y los cineastas no en todos los casos son claras, sin embargo, sí existe una reacción al *status quo* cinematográfico. En otros casos como el de Cañas, Varela, Andrizzi, Yépez Brito, Los ingrávidos y Pavlo Mark, existe un compromiso con los acontecimientos actuales, posicionando sus obras como un manifiesto político en torno a determinados hechos, ya sea de carácter global o bien situados en su realidad más cercana, los cuales brindan remontajes contra informativos de momentos violentos de Latinoamérica.

En el caso de Andrizzi y Aliberti, existe un uso de las autorepresentaciones que se emiten en internet. Con Andrizzi son los militares y los insurgentes yihaddistas, con Aliberti son usuarios comunes y corrientes que comparten sus miedos, incertidumbres y sentires, vía *streaming*. En ambos casos se articularon sus obras a partir de los registros de otros, combinando las imágenes y sonidos en torno a ideas particulares, como mostrar el conflicto bélico y en otro la estética que permea en las auto representaciones frente a la cámara web.

Las posibilidades de creación de obras de cine de montaje que quedan manifiestas a partir de la revisión de las y los cineastas son variadas y muy amplias; pueden explorar distintos conflictos políticos, sociales y culturales, así como abordar distintas formas de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

representación y autorepresentación. Además, se puede jugar con los imaginarios, instituciones, personalidades y demás recursos de la cultura popular para satirizarlos, subvertirlos y exponerlos; también es posible compartir el mundo interno del creador, poetizar la vida cotidiana y, por último, es una vía para explorar, transformar y corromper distintos formatos audiovisuales.

Esta forma de producción se abre camino en las condiciones de producción que se desarrollaron durante la pandemia, ya que permiten nuevas colaboraciones y otras vías de realización, más horizontales y que pueden ser realizadas con pocos recursos. Sin duda, el cine de montaje contemporáneo tiene ante sí un amplio campo de acción, ya que los archivos digitales crecen día con día, lo cual da material valioso para ser reciclado, resignificado y recontextualizado a partir de las necesidades y poéticas de las y los autores.

Para cerrar este capítulo es importante señalar los siguientes puntos: esta es una forma de producción más accesible que el formato tradicional, ya que requiere de menor capital económico, humano y tecnológico para realizar producciones. Sin embargo, sigue siendo una limitada para ciertos sectores de la población, ya que mucha gente no tiene ni computadora ni acceso a internet, y a eso se le añade el alto grado de formación que tiene la muestra de cineastas analizados, lo cual requiere de una inversión económica, de tiempo e intelectual que no cualquiera tiene posibilidad de hacerla, así como una alta capacitación técnica para el manejo de software y un amplio conocimiento del cine como disciplina y lenguaje.

En cuanto al aspecto del financiamiento de sus obras, la mayoría las realiza con pocos recursos en relación con otras formas de producción, pero pude observar que algunos reciben fondos estatales o privados para la realización de sus obras, solo Delgadillo, Mark, Vidal y Los ingrávidos producen sus obras sin respaldo de ningún tipo de apoyo, ya que sus proyectos son autofinanciados. En este sentido, sigue siendo necesario el respaldo económico para realizar este tipo de obras. Empero, queda el precedente de que es posible hacer cine de montaje con los propios recursos, aunque esto plantea mucho sacrificio y esfuerzo por parte de las y los creadores.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Capítulo 5. Teoría del cine de montaje.

El siguiente apartado es el resultado de la teoría emergente del estudio de cine de montaje contemporáneo, resultado de la metodología de la Teoría Fundamentada, esta propuesta teórica surge de las entrevistas a profundidad que se realizaron a las y los cineastas que componen la muestra. En el capítulo anterior revisamos los perfiles de estos creadores, que nos sirvieron para poder comprender sus distintas formaciones, antecedentes e intereses, además revisamos algunas de sus obras más representativas.

Esta teoría se compone de las siguientes partes: por un lado, se define el cine de montaje a partir del análisis de los datos de las entrevistas, posteriormente describimos cómo se produce esta forma de cine, además desarrollamos con los principales preceptos que se entrelazan en esta práctica audiovisual, por último, concluimos con un cierre general y las agendas que quedan por explorar en torno a este fenómeno.

Cabe aclarar que la propuesta que a continuación se desarrolla en una teoría de alcance medio, hay mucho por seguir investigando para poder comprender el fenómeno de la práctica de cine de montaje, espero que esta teorización sirva como punto de partida para futuras investigaciones.

Definición del cine de montaje.

Un paso clave para la teorización del cine de montaje, es definir esta práctica audiovisual. A partir de los acercamientos teóricos previos y de las entrevistas a las y los cineastas de la muestra que compone el corpus de esta investigación, se propone la siguiente definición:

El cine de montaje es una forma de producción audiovisual alternativa a la hegemonía, se realiza a partir de materiales provenientes de distintas fuentes digitales (archivos propios, encontrados, robados, comprados, provenientes de redes sociales y/o plataformas de *streaming*). Estos materiales heterogéneos se combinan, manipulan, agrupan, yuxtaponen, asocian y construyen sentido a partir del montaje.

Es un cine que articula el discurso y la narrativa a partir del software de edición. El montaje es donde se materializa la idea y donde se hace la película, es donde ocurre el proceso

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

de escritura de la obra. Para construir una pieza es necesario visualizar, seleccionar, descartar, reducir y resignificar los contenidos.

En estas obras la edición permite diversos niveles de lectura de las imágenes, nos permite acercarnos a los archivos bajo otras miradas, en nuevos contextos de lectura. El montaje evidencia las capas ocultas que puede haber en las imágenes, y para el caso de las imágenes que circulan en internet nos permite consumirlas de otra manera, esta propuesta de creación irrumpe con la hiperproducción de imágenes de hoy en día.

La práctica de cine de montaje se genera a partir fragmentos, rupturas, colisiones, desvíos, vinculaciones y aberraciones audiovisuales que provocan la emergencia de figuras, agitaciones, formas, estructuras, relaciones, percepciones, especulaciones y sensaciones no dadas por otras formas de cine.

Es una forma de creación que apuesta por la búsqueda, nos invita a experimentar, observar y crear más allá de los límites del entretenimiento y la formación académica tradicional. Es una propuesta de ruptura, transgresora, subversiva, contestataria y decolonial, ya que busca combatir las convenciones, estereotipos y formulas heredadas por el patrón de producción moderno-colonial-patriarcal.

Lógica de producción del cine de montaje.

Esta práctica audiovisual se realiza en solitario o con un equipo técnico reducido, ya que el principal reto en esta forma de producción radica en encontrar, clasificar y resignificar por medio del montaje los distintos recursos visuales y sonoros que están disponibles en la red.

Es un cine que implica un visionado atento a los contenidos audiovisuales que emergen del ecosistema digital y pueden suceder de varias formas: a) A partir de visionados aleatorios que se acumulan y clasifican por categorías temáticas; b) Se parte de una idea y se busca el archivo necesario para construir la narrativa o discurso deseado; c) Con ciertos intereses temáticos se buscan y cazan archivos en distintas plataformas y redes sociales, los cuales se acumulan y clasifican, esto permite construir una estructura y generar un discurso que emerge de los mismos materiales.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Depende del creador de inaugurar un orden, una estructura, una lógica y generar relaciones y asociaciones entre las imágenes y sonidos. Ya con los archivos listos y dispuestos para ser utilizados, se juega con las posibilidades narrativas y discursivas que ofrece el montaje, a partir de la posición en la línea de tiempo, la duración y el ritmo que se les da a los diversos fragmentos que componen la obra. Para este proceso se parte de la prueba y error, es decir, se proponen algunas asociaciones entre las imágenes y sonidos, mismas que se van puliendo a lo largo del proceso, ya que se parte de unir distintas unidades que componen el lenguaje cinematográfico, desde planos, hasta escenas y secuencias que completan un discurso o narración particular.

Las y los cineastas parten de un alto grado de formación, tanto formal como autodidacta, ante esto es que formulan una serie de reflexiones en torno a los contenidos, los mensajes y a las articulaciones del lenguaje cinematográfico. Dichas operaciones les permiten subvertir distintas dimensiones temáticas y formales. En este sentido fondo y forma se implican generando un entramado complejo en torno a la producción cinematográfica.

La circulación de estas obras se realiza por plataformas en línea y redes sociales digitales, las mismas de donde obtienen los contenidos que articulan en el montaje. Además, algunas piezas logran circular en festivales de cine dedicados al cine experimental y vanguardista. Y unas pocas excepciones logran estrenarse en cines comerciales.

Principios del cine de montaje.

A continuación, se desarrollan los principios o dimensiones más relevantes del cine de montaje, dichos conceptos emergen de las entrevistas y de sus análisis bajo la Teoría Fundamentada. Destacamos cuatro preceptos clave: el archivo, el reciclaje, la postura política y la sociedad red.

El archivo.

Es el punto de partida y materia prima de las obras de cine de montaje. Es un material clave, sin embargo, no está exento de una carga discursiva a priori relacionada con el poder corporativo. En este sentido, también hay que aclarar, que el archivo es moldeable, recontextualizable, reutilizable.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

El archivo, en términos clásicos, tiene una carga de conservación absoluta, de intentar salvaguardar todas sus características originales, algo que es intocable. Aunque recordemos que el valor de los archivos es construido, regularmente por los grupos de poder, quienes determinan que el valioso y que no. En este sentido, lo que archivamos adquiere sentido a partir de sus usos y socializaciones, una de ellas es resignificarlos para generar una nueva obra.

Actualmente, el archivo se presenta de forma múltiple, diverso y crece día con día. Distintos formatos y soporte conviven en el ecosistema digital y están al alcance de los cineastas para ser reutilizados. Dichos contenidos deben irse descubriendo ya que algunos no son considerados como archivos en sí mismos, como los son los videos de *TikTok*, las cámaras de seguridad, *Google Earth* y *Google Maps*, es a partir de uso que se les da que adquieren una nueva dimensión como archivos contemporáneos más allá de la inmediatez. Además, queda una ardua labor en continuar digitalizando distintos formatos audiovisuales y que estén disponibles para su consulta y su reciclaje. Un archivo inactivo es un archivo muerto. Los usos que se le dan a los archivos en el cine de montaje, se proponen como una forma de rebeldía en torno a la historia, al archivo convencional y a la memoria hegemónica.

Reciclaje de nuestros imaginarios.

Para desarrollar este principio, usaré un concepto que propone María Cañas, me refiero al cine porcino, esta noción define en gran medida lo que sucede en el cine de montaje, es decir, usando la metáfora del cerdo, un animal del que todo es aprovechado, se piensa en la reapropiación como una forma de utilizar todo lo que circula en internet, reelaborando discursos y narrativas.

En este sentido, es importante señalar como el cine de montaje es una vía para la reivindicación de los diversos contenidos que habitan en la red: como lo son las imágenes pobres, grabaciones caseras, levantamientos armados, noticieros, programas de espectáculos, películas comerciales, independientes, amateurs, entre un largo etcétera.

Bajo la reutilización de contenidos se posibilita el reciclaje de nuestros imaginarios-también podrían entenderse como nuestras representaciones de la realidad siguiendo a Becker (2015)-, los cuales vienen construidos principalmente desde Hollywood, con una visión capitalista, patriarcal y colonial. Las y los cineastas que usan el detritus audiovisual

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

para reconstruir y remontar nuestros imaginarios, hackean la cultura popular para hacer obras cinematográficas más libres.

Una de las labores más complejas es encontrar contenidos útiles para ser reutilizados, las y los cineastas deben explorar el “basurero” digital, analizar los fragmentos para identificar algún “tesoro” visual o sonoro que pueda ser reapropiado y montado. En relación con lo anterior, estos creadores se convierten en espigadores, recolectores, y recicladores del ecosistema digital. De alguna forma revierten la lógica de la sobreproducción de contenidos, su objetivo es sacar provecho de los recursos existentes para estructurar sus piezas. En la actualidad la reapropiación y el reciclaje de contenidos digitales posibilitan un arte sin límites.

Una frase que se vincula esterchamente con el reciclaje audiovisual, proviene de Cañas quien remite algunas ideas de Jean Luc Godard: “No importa de dónde tomes las cosas importa a dónde las lleves", que a su vez se relaciona con el credo “Nada es original” (M. Cañas, comunicación personal, 24 de abril de 2020). Ambas citas se ligan a la reapropiación, la resignificación y la remezcla de nuestra memoria e imaginarios. En este sentido el cine de montaje y la reutilización en el mundo del arte aportan a la transmisión y producción cultural.

Compromiso político a partir de la subversión y rebeldía.

Una de las dimensiones que más se evidencian en la muestra de esta investigación, es la subversión ante la lógica de producción tradicional y todo lo que ella engloba. Para algunos creadores esta práctica es también una plataforma de guerra, de disparos a través de las imágenes y que adquieren potencia a partir de la yuxtaposición en el montaje.

El cine de montaje se presenta como una vía de producción accesible, por el tipo de organización que requiere, puede desarrollarse con poco capital económico y humano. Es un modo de realización diferente al canónico, a diferencia de la mayoría de producciones cinematográficas, tiene nulo o muy poco presupuesto.

Para varios de los creadores el cine de montaje emerge como una propuesta para intervenir, subvertir y desarticular la gramática audiovisual que el corporativismo cinematográfico ha utilizado y utiliza para garantizar de manera eficaz la difusión de una ideología audiovisual que salvaguarda los intereses capitalista-moderno-coloniales-

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

patriarcales. En este sentido, se apuesta por impulsar la heterogeneidad de imagen y sonido en tensión con los constructos estéticos y audiovisuales hegemónicos, un compromiso de forma y contenido en contra de realidades alienantes.

El hecho de trabajar con contenidos ajenos es un acto de rebeldía, ya que en la mayoría de las ocasiones no cuentan con los derechos de autor para reutilizar dichos materiales. Lo que se propone es que las imágenes deberían de ser libres para usarse, más que una abolición por el derecho de autor, se busca una apertura al uso de los materiales.

Este cine cuestiona la realidad, crea cortocircuitos en las narrativas oficiales, es polémico porque desvía el sentido original de los archivos y los pervierte. Para la y los creadores de cine de montaje es evidente que los medios de comunicación ligados al poder manipulan los registros, entonces por qué no utilizar esos mismos recursos, manipularlos y crear obras críticas hacia el sistema que promueve la desigualdad, la violencia y las estructuras coloniales de poder.

Para la mayoría de los cineastas de la muestra, es evidente que la cadena de producción implementada por Hollywood no puede ser aplicada en nuestras latitudes, ya que no contamos con los recursos tecnológicos, económicos y simbólicos que ellos ostentan, ni mucho menos el control de todos los procesos, en especial la parte de la exhibición, la cual está cooptada desde hace años por la industria norteamericana y que privilegia a sus mega producciones, dejando en desventaja el cine de la región, invisibilizando al cine alternativo y experimental. El cine de montaje busca revertir esta dinámica, produciendo obras a bajo costo que circulan principalmente en la red y que plantean reflexiones críticas en torno a las instituciones de poder.

La reapropiación audiovisual habilita la liberación de las imágenes, la idea de cultura como construcción colectiva y el arte de las multitudes conectadas en la sociedad del siglo XXI. Bajo la postura de que somos accionistas de Hollywood, los cineastas se cuestionan por qué no podemos reciclar sus productos e historias, participar activamente y tomar decisiones. Es decir, la propuesta es hackear los recursos de la gran industria y el archivo infinito que todos tenemos a nuestro alcance hoy, para hacer cine popular, creando realidades diferentes a las que la maquinaria de la televisión y el cine que se nos impone desde los centros de poder.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

El cine de montaje es una herramienta política y social, que lo que intenta es destituir el carácter eminente de la representación consensuada que moviliza el esquema canónico o industrial, además busca cuestionar el dominio perceptivo del espectador. Esto a partir de dislocar sus certezas en torno a la representación y narrativa audiovisual.

Sociedad Red, la revolución de la información.

Un eje que atraviesa a la producción de cine de montaje contemporáneo, es la tecnología, encarnada en la sociedad red, que permite el intercambio de información a partir de plataformas web, esta innovación es un parteaguas en las nociones espacio-temporales de la sociedad. La emergencia de las tecnologías digitales y redes sociales virtuales han propiciado la acumulación de información, misma que puede ser consultada desde distintas ubicaciones geográficas, es decir hay una condición de ubicuidad de los contenidos. Además, los softwares de edición se han vuelto accesibles en su mayoría, y con un equipo de cómputo modesto o un Smartphone es posible editar archivos audiovisuales en casi cualquier lugar.

El Gran Hermano en que se ha convertido el internet, es leído como un arma de doble filo por las y los cineastas, ya que por un lado es alienante al sistema mundo y por otro estimula una multiplicidad de procesos y creaciones que conviven en un gran ecosistema. La sociedad red es una organización que todo lo ve, pero que solo a algunas cosas presta atención. Lo que sale de su zona de interés permite construir espacios libres para compartir y distribuir producciones alternativas y marginales, como algunos contenidos de cine de montaje.

Esta sociedad red (o informacional) regularmente provoca opiniones polarizadas, por ejemplo, para algunos creadores estamos en un punto de no retorno, donde hemos dejado de ser individuos y nos hemos convertido en datos que son utilizados y controlados por los conglomerados corporativos. Las dinámicas que proliferan en este nuevo espacio de interacción social disminuyen la libertad de expresión y opacan la capacidad de lecturas críticas sobre lo que sucede en el mundo contemporáneo. Ante esto Cañas apunta: “El capitalismo es la nueva gran religión y los *selfies* sus plegarias. El nuevo negocio es el de la información y los datos como moneda de cambio” (M. Cañas, comunicación personal, 24 de abril de 2020).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Aunque, también existen miradas optimistas ante la actual coyuntura que se abre en la era digital, como lo hemos mencionado existen esfuerzos por desarrollar una cultura libre e impulsar la creación de una comunidad cultural fuera del interés corporativo.

Un concepto que se desarrolla en la obra de varios autores, es la autoexposición por parte de los usuarios en las plataformas virtuales. Para las y los cineastas estamos en un momento en el que surgen nuevos modos de presentación y construcción del yo, mediados por las plataformas digitales. Ciertos usuarios se convierten son registradores, directores, guionistas, intérpretes, distribuidores y montajistas de sus propias vidas, sus vidas digitales. Este fenómeno solo es materializable en la sociedad contemporánea, y que es aprovechada por los creadores de cine de montaje para reflexionar en torno a estas nuevas construcciones de la subjetividad en tiempos de las redes sociales.

A modo de cierre de esta dimensión, es relevante para el cine de montaje el acceso a materiales audiovisuales tan diversos disponibles en la web, además de las comunidades de apoyo y formación que promueven un acompañamiento a distancia y que apuestan por compartir conocimiento entre pares, es decir, se generan comunidades virtuales. Lo anterior sirve como una alternativa y acto de resistencia ante la lógica de producción y de consumo audiovisual impulsada por el capitalismo y por los centros de poder. El cine de montaje encuentra en la sociedad red, un ambiente para seguir generando contenidos críticos que apoyen a la diversidad y accesibilidad en materia audiovisual.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Conclusiones del estudio

A lo largo de la investigación expuse los distintos antecedentes, problemáticas y dimensiones que atraviesan al cine de montaje contemporáneo, el objetivo general era describir la complejidad que se implica en la producción de esta práctica cinematográfica.

Como queda en evidencia en los párrafos anteriores, esta forma de producción tiene grandes ventajas y beneficios en torno a otras vías de creación, plantea un cine alternativo, accesible, ecológico (en relación al ecosistema digital), combativo, crítico, experimental y que confronta las lógicas hegemónicas del cine industrial. Las propuestas desarrolladas por estos creadores se inscriben en la perspectiva decolonial, ya que subvierten el patrón capitalista-moderno-colonial-patriarcal.

Sin duda, uno de sus grandes retos es sortear la propiedad intelectual y los derechos de autor nacionales e internacionales. Las legislaciones globales buscan limitar la reutilización de registros sonoros y visuales, defendiendo los intereses de las grandes corporaciones, quienes solo buscan la explotación económica de los contenidos que fluyen en las distintas ventanas de exhibición e interacción con el público.

El cine de montaje resiste al modelo canónico de producción, de representación y de exhibición audiovisual, junto a otras prácticas experimentales, se posiciona como un bastión que apuesta y promueve otras miradas en torno a la realidad social, miradas atentas y reflexivas a las diversas problemáticas del mundo contemporáneo.

Otro aspecto importante para compartir, fue el impacto que tuvo esta investigación en mí, por un lado, la preparación a lo largo del posgrado me proveyó de herramientas teóricas y metodológicas suficientes para poder continuar como investigador en los años que vienen. Además, me permitió generar redes en diversos cuerpos académicos de áreas afines a mis temas de investigación. También, gracias a las entrevistas que pude realizarles a las y los cineastas pude construir un lazo personal y profesional con todos ellos, lo cual ha arrojado varias colaboraciones tanto en talleres como en obras cinematográficas de montaje.

En mi oficio como cineasta me permitió revisar y comprender otras formas de trabajo en torno a prácticas independientes, autogestivas y experimentales, mismas que ya estaba explorando, pero que con esta investigación se consolidan como vías concretas para realizar

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cine en Aguascalientes, un cine posible, más horizontal y que aporte a la diversidad de procesos, abordajes y temáticas. Me motivó a hacer un cine comprometido, rebelde y de vanguardia. También he incorporado los procesos de investigación científica a mis proyectos artísticos, ya que abonan a la complejización y a su vez a la clarificación en torno a objetivos y justificación de los mismos, algo que siempre es útil para financiarlos o para compartirlos con los equipos de trabajo y se expresen claramente las ideas a desarrollarse.

Por último, me gustaría cerrar con las distintas agendas que quedan abiertas para el estudio del fenómeno del cine de montaje. Esta investigación, limitada por supuesto, se enfocó en el polo de la producción, particularmente desde los discursos y posturas de las y los cineastas de esta práctica audiovisual, esta veta por sí misma no está agotada, al contrario, me parece que quedan muchas reflexiones, omisiones y posibilidades para explorar esta zona del cine de montaje.

Otra vía de estudio sería analizar las películas de cine de montaje, desarticulando sus discursos, revisar el origen de los contenidos y las relaciones que generan los creadores en dichas obras. También quedan estudios pendientes en materia de historia, ya que se vuelve necesaria una revisión de las producciones y autores desde distintas latitudes, especialmente desde Latinoamérica, sin perder de vista revisiones particulares por regiones y las producciones de cada país.

La distribución y sus espacios de difusión es un camino que también debe abordarse, ya que permite ver posibilidades para comprender la práctica de la reapropiación desde una arista clave para cerrar la cadena de producción.

Una última vía que yo detecto, sin duda habrá muchas más, es la recepción de las piezas de cine de montaje, las y los espectadores tienen mucho que decir en torno a este fenómeno, además de que no se nos olvidé que se hace cine para ser visto, es interesante poder descubrir qué piensa el público de esta forma cinematográfica.

Terminaría diciendo que me emociona el panorama que se abre en torno al cine de montaje contemporáneo, su proliferación es una alerta para seguirle la pista y ver las trasformaciones de las cuales será objeto. Por lo pronto, esta investigación cierra tres años de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

arduo trabajo y se espera sirva para abrir diálogos y nuevas investigaciones en torno a esta práctica cinematográfica.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Lista de referencias

Baron, J. (2013). *The Archive Effect: Found footage and the audiovisual experience of history*. Routlegde Press

Beauvais, Y. (1993). "Re-nato Descartes". En *Desmontaje: film, vídeo/apropiación, reciclaje*, 63-79. Instituto Valenciano de Arte Moderno.

Becker, H. (2015). *Para hablar de la sociedad: La sociología no basta*. Siglo XXI

Bernini, E. (2009). "Found footage. Lo experimental y lo documental". En *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?*, 25-37. Adriana Hidalgo editora.

Bon, D. (2016). *El caso Dreyfus*. De Vecchi ediciones.

Bonet, E. (1993). *Desmontaje: Film, Vídeo/Apropiación, Reciclaje*. Instituto Valenciano de Arte Moderno.

Burch, N. (1987). *El Tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Cátedra.

Cappi, J. (2011). "Praxis visuelle: l'Algérie, l'Afghanistan et l'Irak filmés par René Vautier, Christophe de Ponfilly et Mauro Andrizzi". N.O.I.R., 2:68-92

Castells, M. (2002). Epílogo: Informacionalismo y la sociedad red. En: P. Himanen (Ed.), *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*, pp. 110-124. Ed. Destino

---------- (2006). *La era de la información: economía, sociedad y cultura .La sociedad red (Vol. I)*. Siglo XXI

Castro-Gómez, S., & Grosfoguel, R. (2007). Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores.

Chion, M. (1993). *La audiovisión*.:Paidós

Corbin, J. (2016). *La teoría fundamentada. Una metodología cualitativa*. Bernard, S. (coord.). Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Cousins, M. (2015). *La historia del cine*. Blume.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Debord, G (2014). *La sociedad del espectáculo*. Genger.

Delgadillo Velasco, R. (2011). Teorías sobre montaje audiovisual. *Punto cero*, 16(22), 69-77.

Doyle, G. (2002). *Understanding media economics*. Sage.

Eisenstein, S. (1997). *El sentido del cine*. Siglo XXI

----------. (1999). *La forma del cine*. Siglo XXI

Escobar, A. (2003). Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano. *Tabula rasa*, (1), 51-86.

Espinosa, J. G. (1976). *Por un cine imperfecto* (Vol. 2). Castellote.

Farocki, H. (2015). *Desconfiar de las imágenes*. Caja negra.

Fernández, I.,Wood, D. y Valdez, D. (2015). "Apuntes para una filmografía: De las prácticas del reempleo (Found Footage o Metraje Encontrado)". *Nuevo texto crítico* 28, 51: 89-108. DOI: 10.1353/ntc.2015.0004

Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas*. Caja negra.

Getino, O., & Solanas, F. (1969). Hacia un tercer cine. *Revista Tricontinental*, 13, 107-132.

Glaser, B.G. (1992). *Basics of grounded theory analysis*. Mill Valley, CA: Sociology Press.

Grimson, A. y Caggiano, S. (2010). Respuestas a un cuestionario: posiciones y situaciones. En N. Richard (Ed.). *En torno a los Estudios Culturales, localidades, trayectorias y disputas*. (pp.17-30). CLACSO.

Grossberg, L. (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro: Como es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Siglo XXI

Guardiola, I. (2015). "La imagen dialéctica en el audiovisual found footage: Un hiperarchivo de conceptos visuales", tesis de doctorado, Universitat Pompeu Fabra.

---------- (2020). *El ojo y la navaja: Un ensayo sobre el mundo como interfaz*. Arcadia

Guback, T. (1989). “Should a nation have its own film industry?”. *Directions*, 3(1), 489-492.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Gunning, T. (2008). Film Studies. En Bennett, T. & Frow, J. (ed.), *The SAGE Handbook of Cultural Analysis*. (pp.185-205). SAGE Publications Ltd.

Hall, S. (1997). The work of representation. En Hall, S. (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. (pp. 13-74). SAGE Publications Ltd.

Hansen M.B. (2009) The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. En P.L. Caughie (eds). *Disciplining Modernism. Palgrave Macmillan, London. https://doi.org/10.1057/9780230274297_15*

Instituto Mexicano de Cinematografía (2020). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2019*.

Ivens, J. (1970). *The camera and I*. Seven Seas Books.

Jenkins, H. (2008). *Cultura de la convergencia*. Paidós.

Lander, E. (2000). La colonialidad del saber: eurocentrismos y ciencias sociales. *Perspectivas latinoamericanas*, 145-162.

Leyda, J. (1964). *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*. Hill and Wang.

Lisorti, L. y Trerotola, D. (2010). *Cine Encontrado. ¿Qué Es y Adónde va El Founf Footage?*. Adriana Hidalgo editora.

Mignolo, W. (2003). *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (Vol. 18). Ediciones Akal.

---------- (2007). El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. En *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.* (pp.25-46). Siglo del Hombre Editores.

----------(2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad.* Ediciones del signo.

Motion Picture Association (2019). *Theme Report 2019*. https://www.motionpictures.org/wp-content/uploads/2020/03/MPA-THEME-2019.pdf

Müller, M.; *Thieves Like Me*, lectura pública en la Gallery of Contemporary Art Bunkier Sztuki, 2009, Cracovia.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Murillo, J. () Teoría Fundamentada o Grounded Theory. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, España.

Mutchinick, M. (2012) De espectador crítico a compositor de imágenes. Experiencias de lectura-escritura audiovisual en las prácticas de found footage. *Revista Arkadin*; año 6 (4), 42-46.

----------(2016). Imagen-archivo y supervivencia de la memoria en tiempos de oscuridad. *Arkadin*, (5), pp. 44-55. http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/article/view/133

Noriega, E. (2012). Notas sobre el found footage. *Revista Arte e Investigación*, año 14 (8),136-139.

"Of the Norh". Play-Doc acceso 25 de abril de 2021, http://www.play-doc.com/en/film/of-the-north-dominic-gagnon/

Ojer, T., & Capapé, E. (2012). Nuevos modelos de negocio en la distribución de contenidos audiovisuales: el caso de Netflix. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1(10), 187-200.

Osterwalder, A., Pigneur, Y., Oliveira, M. A. Y., & Ferreira, J. J. P. (2011). Business Model Generation: A handbook for visionaries, game changers and challengers. *African journal of business management*, 5(7), 22-30.

Pendakur, M. (1990). *Canadian dreams and American control: The political economy of the Canadian film industry*. Wayne State University Press.

Pinel, V. (2004). *El montaje: el espacio y el tiempo del film* (Vol. 2). Grupo Planeta (GBS).

Pizarro, P., & Cabaluz, R. (2010). Colonialidad del poder y geopolítica del conocimiento. Reflexiones para repensar las pedagogías críticas. *Revista electrónica Diarios Educativos*, 19(10), 149-162

Prince, S. y Hensley, W.E. (1992). "The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment", En *Cinema Journal*, Vol. 31, (2), pp.59-75

Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú indígena*, 13(29), 11-20.

----------(2000a). Coloniality of power and Eurocentrism in Latin America. *International sociology*, 15(2), 215-232.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

---------- (2000b). El fantasma del desarrollo en América Latina. *Revista del CESLA. International Latin American Studies Review*, (1), 38-55.

Reisz, K. (1987). *Técnica del montaje*. Taurus.

Restrepo, E. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, categorías y cuestionamientos.* Editorial Universidad del Cauca.

Rocha, G. (2012). *La revolución es una estética.* Caja Negra.

Sadoul, G. (1973). *El cine de Dziga Vertov*. Ediciones Era.

Sánchez-Biosca, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones: elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva.* Editorial Gedisa.

Shub, E. (Directora) (1927*). La caída de la dinastía Romanov* [Película]. Sovkino.

Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra.

Strauss, A., and Corbin, J. (1998). Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory (2nd ed.). SAGE Publications Ltd.

Tartaglia, J. (2004) "Notas sobre el cine homo, underground y experimental" en http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&lang=es&id=386&Itemid=53, 2004.

Thompson, K., Bordwell, D., & Smith, J. (2003). *Film history: An introduction* (Vol. 205). Boston: McGraw-Hill.

Turner, G. (2008). Film and Cultural Studies. En Donald, J.& Renov, M. (ed.), *The SAGE Handbook of Film Studies* (pp. 270-285). SAGE Publications Ltd.

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (2016). *Diversidad e industria cinematográfica: análisis de la encuesta del UIS del año 2014 sobre las estadísticas de*

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

largometrajes. Instituto de Estadística de la UNESCO. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000244829

Vilches, G. (2009). "Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España", Investigación Montehermoso.

Villarejo, A. (2006). *Film Studies the basics*. Routledge Press.

Viñas, A. (2007). "Cine estructural de found footage: 133, de Eugènia Balcells y Eugeni Bonet", tesis de doctorado, Universidad Pompeu Fabra.

Wasko, J. (2003). *How hollywood works*. Sage.

---------- (2006). La Economía Política del cine1. Cuadernos de Información y Comunicación, 11, 95.

Wees, W. C. (1993a). *Recycled Images.The Art and Politics of Found Footage Films*. Anthology Film Archives.

----------. (1993b). Found footage y collage épico. En *Desmontaje: film, vídeo/apropiación, reciclaje*. Instituto Valenciano de Arte Moderno.

Weinrichter, A. (2005). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. T&B Editores.

----------.(2009*). Metraje Encontrado: La Apropiación En El Cine Documental y Experimental*. Gobierno de Navarra.

Williams, R. (1980). *Teoría cultural. Marxismo y literatura*, 91-164.

YouTube. (2021). YouTube for Press.Acceso 15 abril de 2021 https://www.youtube.com/intl/en-GB/about/press/

Zalpa, G. y Padilla, R. (2022). Los estudios socioculturales en Aguascalientes. En De León, S. (ed.), *La trama expuesta*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Zarandona, J. A. G. (2005). *La historia del cine experimental.*

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Filmografía de cine de montaje

A movie. 1957. Dirigida por Bruce Conner. Estados Unidos.

Cinema Paradiso. 1988. Dirigida por Giuseppe Tornatore. Italia: Ariane Films.

Decasia. 2001. Dirigida por Bill Morrison. Estados Unidos.

East of Borneo.1931. Dirigida por George Meldford. Estados Unidos: Universal Studios.

Forrest Gump. 1994. Dirigida por Robert Zemeckis. Estados Unidos: Paramount Pictures

Iraqi Short Films. 2008. Dirigida por Mauro Andrizzi. Buenos Aires: Mono Films

La caída de la dinastía Romanov. 1927. Dirigida por Esfir Shub. U.R.S.S.: Sovkino

La verifica incerta. 1964. Dirigida por Gianfranco Baruchello y Alberto Grifi. Italia: LUX.

Life of an American Fireman. 1902. Dirigida por Edwin S. Porter. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company

Lyrisch Nitraat. 1990. Dirigida por Peter Delpeut. Países Bajos: Yuca Film

Nanook of the North. 1922. Dirigida por Robert Flaherty. Estados Unidos: Revillon

of the North. 2016. Dirigida por Dominic Gagnon. Canadá: Film 900

Present. Perfect. 2019. Dirigida por Shengze Zhu. Hong Kong: Burn the film.

Rose Hobart. 1936. Dirigida por Joseph Cornell. Estados Unidos

Soñadores. 2003. Dirigida por Bernardo Bertolucci. Reino Unido: Recorded Picture Company

The Uprising. 2013. Dirigida por Peter Snowdon. Francia: Rien à Voir Production

Tom, Tom, the Piper's Son. 1969. Dirigida por Ken Jacobs. Estados Unidos.

Trade Tattoo.1937. Dirigida por Len Lye. Reino Unido: GPO Film Unit

Voyage to the Prehistoric Planet. 1965. Dirigida por Pavel Klushantev y Curtis Harrington. Rusia-Estados Unidos: Filmgroup

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS