

El video-ensayo. La escritura o el montaje soberano
Daniele Dottorini. Traducción de Malena Di Bastiano
Arkadin (N.º 10), e025, agosto 2021. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe025>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

EL VIDEO-ENSAYO. LA ESCRITURA O EL MONTAJE SOBERANO

Video Essay. Writing or Sovereign Montage

DANIELE DOTTORINI daniele.dottorini@gmail.com

Università della Calabria. Italia

TRADUCCIÓN DE MALENA DI BASTIANO malenadibastiano@yahoo.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 15/2/2021 | Aceptado: 22/5/2021

RESUMEN

La palabra «escritura» es cada vez más una palabra central en el escenario audiovisual contemporáneo, caracterizada por una fructífera «impureza». Precisamente porque cada vez más asistimos a una convergencia entre las prácticas propias de la escritura literaria o de no ficción, con el uso de imágenes y la edición. Una onda subterránea pero poderosa atraviesa prácticas aparentemente diferentes como la literatura y el cine: una idea de hibridación, de búsqueda de una impureza constitutiva que tienen en común un determinado cine y una determinada literatura. Una de las tendencias cada vez más presentes en el estudio y el análisis de los medios de comunicación es el video ensayo o la crítica videográfica, en la que se funden nuevas formas de edición y escritura sobre y con las imágenes. Por eso, el ensayo explora esta tendencia, identificando algunos de sus momentos fundadores (Eisenstein, Astruc) y reconociendo su potencial, hipotetizando una posible cartografía de las formas que se han extendido en los últimos años. En todas estas formas vibra la aspiración del montaje a convertirse en una forma de discurso, no para sustituir la palabra, sino para integrarla, hibridarla, descubrir su naturaleza íntima como imagen. Este campo móvil debe ser explorado, y este es uno de los retos teóricos, estéticos y críticos de nuestro tiempo.

PALABRAS CLAVE

Cine; video; ensayo; montaje; escritura

ABSTRACT

The word «writing» is more and more a central word in the contemporary audiovisual scenario, characterized by a fruitful «impurity». Precisely because we are increasingly witnessing a convergence between practices that belong to literary or non-fiction writing, with the use of images and editing. A subterranean but powerful wave crosses apparently different practices such as literature and cinema: an idea of hybridization, of research of a constitutive impurity that a certain cinema and a certain literature have in common. One of the trends that is more and more present in the study and analysis of media is that of the video-essay or Videographic Criticism, in which new forms of editing and writing about and with images are merged. This essay explores this trend, identifying some of its founding moments (Eisenstein), recognizing its potential and hypothesizing a possible mapping of the forms that have spread in recent years. In all these forms, the aspiration of the montage to become a form of discourse vibrates in different ways, not to replace the word, but to integrate it, hybridize it, discover its intimate nature as an image. This mobile field must be explored, and this is one of the theoretical, aesthetic and critical challenges of our time.

KEYWORDS

Film; video; essay; montage; writing



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Writing, écriture, scrittura, escritura. En varias lenguas, esta palabra aparece y se repite constantemente en entrevistas y declaraciones de autores contemporáneos. Se pensará que hablamos de escritores. Es cierto, pero no solamente eso: también hablamos de cineastas. El término *escritura* aplicado al cine, se dirá, no tiene nada de complicado: ¿la escritura entendida como fase preliminar de organización del film, del sujeto en el guión? No necesariamente: muchos de los autores que utilizan la palabra *escritura* para indicar la construcción de su obra, la organización de los elementos, la realización final de la estructura que sostiene el film la asumen como un proceso que se desarrolla durante todas las fases de producción de una obra. La escritura como operación de montaje, es eso de lo que hablan profusamente escritores y críticos literarios, utilizando la metáfora cinematográfica para hablar de sus obras. Aún más: aquellos que hablan del proceso de realización de imágenes en movimiento como una *escritura* son a menudo realizadores del cine de lo real, de documentales y de films experimentales. ¿Debemos entonces deducir que hablar de *escritura* en la práctica cinematográfica sea posible sólo al interior de este campo –amplio y de dificultosa delimitación– que llamamos cine de lo real? No, no necesariamente, porque esta palabra, o mejor, esta idea de cine fluye poderosamente a lo largo de toda la historia del séptimo arte, pero es al interior de sus formas más radicales y extremas, en los surcos de un cine fronterizo, como puede ser a veces el cine de lo real, donde la escritura como forma y como idea de montaje se muestra con mayor conciencia.

Una onda subterránea pero potente atraviesa entonces prácticas aparentemente diversas como la literatura y el cine: una idea de hibridación, de búsqueda de una impureza constitutiva que aúna a un cierto cine y a una cierta literatura. Una idea impura en el sentido más fecundo del término, como diría Alain Badiou (2009). Es este filósofo francés el que de hecho ha enfatizado con mayor fuerza en los últimos tiempos la particularidad del cine como arte impuro, como práctica de transformación de otras artes. El primer nivel de impureza, afirma Badiou, es el ontológico: el cine se mueve ambiguamente (y de forma fecunda, peculiar) entre el artificio total y la realidad total, entre la imitación de lo real y su más completa transfiguración, según el movimiento que está en la base de la moderna teoría del cine, a partir de Bazin. Pero Badiou añade que la dimensión impura del cine está (en sentido propio) en el ser algo diferente de cualquier otro arte, y, al mismo tiempo, en el ponerlas a todas en juego, hibridándolas, citándolas en su interior. El cine es esencialmente movimiento, pero movimiento impuro, en el que la Idea no se encarna, no viene representada ni evocada, simplemente pasa (Badiou, 2009, p. 27). La idea de escritura se inscribe entonces en esta práctica de la impureza. El séptimo arte en sí mismo –justamente por su vocación impura– se establece como práctica de reescritura constante de las formas expresivas, como actividad de montaje y remontaje al mismo tiempo deconstructivo y creativo. Sobre todo, como ya veremos, es en los frutos contemporáneos de un cine de vocación ensayística, un cine fronterizo, de bordes, que tal reconsideración de la relación entre montaje y escritura asume un nuevo valor, hoy por hoy.

Escritura entonces. Difícilmente encontramos este término asumido en el sentido de realización total del film, desde el proyecto a la postproducción, en los autores del cine *mainstream* o en los escritores más *à-la-page*; y es este punto el que nos llama la atención, lo que nos permite abrir un recorrido que tiene como objetivo el explorar esta posibilidad, una idea de cine que se concreta en esta palabra clave. Porque en realidad, como ya se dijo al principio, la idea de escritura como proceso global de realización del film (y por lo tanto no limitada al tema y al guion), es una idea que atraviesa la historia del cine desde las primeras décadas del siglo XX. Se trata de una idea que, como se hará evidente, tiene que ver con dos elementos constitutivos: en primer lugar la percepción del texto escrito como analogía potente de una estructura compositiva que se aplica al cine; y en segundo lugar, la fuerte reactivación del vínculo (que ha atravesado poderosamente el siglo pasado) entre escritura y montaje, en una era de las imágenes que habilita repensar en profundidad temas y asuntos que han estado presentes en el primer decenio del siglo XX. Escritura y montaje, o mejor digamos la posibilidad de ver esta relación no

como oposición ni como comparación, sino más bien en términos de una analogía o una doble mirada: la posibilidad de leer la forma fílmica como forma particular de escritura y de repensar a la literatura desde el punto de vista cinematográfico, identificando el *découpage*, los *raccords*, el trabajo tanto en los detalles como en la totalidad, la peculiaridad visual de la palabra. Hablar de escritura en sentido amplio significa de hecho proponer un recorrido alternativo a aquella que ha sido, y por muchos motivos continúa siendo, una convicción que ha determinado profundamente los estudios sobre cine: aquella según la cual el estatuto cinematográfico de la imagen (determinado por el advenimiento de la imagen digital, elaborada en la computadora) está cada vez más lejos de la práctica dominante de la imagen del siglo XX, es decir, el montaje: «En la cultura de la computadora el montaje no es más la estética dominante, como ocurrió durante todo el siglo XX, desde la vanguardia de los años veinte hasta la posmodernidad de los ochenta» (Manovich, 2002, p. 186). Se trata indudablemente de una posición radical, enunciada por uno de los más importantes teóricos contemporáneos de los medios. La hipótesis no carece de puntos problemáticos, precisamente porque hacer tabla rasa del montaje en el contexto contemporáneo parece cuanto menos una operación discutible, en tanto las prácticas de montaje pertenecen profundamente al escenario contemporáneo según una nueva modalidad, más amplia y diseminada:

Al afirmarse en un modelo diacrónico de cambio cíclico, Manovich no puede explicar el modo en que, por ejemplo, el montaje o el «collage» forman parte al mismo tiempo de la cultura digital y de la de los nuevos medios. Aquí, como en la discusión sobre el pasaje de la pantalla transparente e inmersiva del cine a lo interactivo de la computadora, Manovich no logra aprovechar el juego dialéctico de inmediatez e hipermediación, proponiendo en cambio el pasaje de la hipermediación del montaje a la inmediatez de la composición digital o de la transparencia de la inmediatez de la pantalla cinematográfica clásica a la interactiva hipermediación de la pantalla-ventana típica de la computadora (Grusin, 2017, p. 50).

Se trata entonces de desarrollar un programa de trabajo, una hipótesis teórica. Hipótesis según la cual, contrariamente a su desaparición en el escenario mediático contemporáneo, el montaje es cada vez más el elemento central en la elaboración, análisis, reconsideración y crítica de las imágenes. Hablar de montaje significa de hecho referirse a una práctica y a un pensamiento extendido, que se aplica a las imágenes y a su crítica, a las formas contemporáneas y a los discursos llamados a analizarlas. Es en este sentido que asumir como punto de partida la práctica del cine de lo real se convierte en la perspectiva a partir de la cual se pueden explorar las muchas variaciones contemporáneas del montaje. En efecto, partiendo de la experiencia del cine de lo real, es posible analizar algunas de las formas a través de las cuales el cine se asume como escritura, mediante las que hibrida su forma, colocándose desde el principio como el medio que re-media los medios del pasado, como, en cierto sentido, como se dijo recientemente, hacía Eisenstein en sus extraordinarios textos teóricos: «Así entendido, el cine es el medio al que le toca la tarea de “re-mediar” todos los medios que lo han precedido, reformular contenidos y formas sobre el inventario de las nuevas posibilidades técnicas y expresivas puestas por primera vez a su disposición» (Cervini, 2019, p. XIII). Pero en la idea de remediación ¿no reencontramos tal vez un eco del concepto de impureza del que habla, obviamente en otros términos, Badiou?

EL CINE DE LA IMPUREZA: EISENSTEIN, ASTRUC

La impureza del cine se muestra entonces como forma teórica, como recuperación y reconsideración de toda su historia. He aquí por tanto una primera deriva de la relación: en esta perspectiva el cine de lo real, entendido en su práctica más específica, es decir, el montaje, realiza lo que cada médium hace hacia los medios que lo han precedido, es decir, los re-media, según la célebre definición de médium acuñada por Bolter y Grusin (2002).

Ahora, retomar a Eisenstein e insertarlo al interior de este discurso, releerlo específicamente con las herramientas del debate contemporáneo es una parte integral de la perspectiva teórica de la que estamos hablando. Se trata de hecho de identificar las líneas de desarrollo del concepto y de la práctica del montaje en el escenario contemporáneo a través de las formas de un cine absolutamente contemporáneo y al mismo tiempo capaz de reinterpretar y recuperar toda la herencia del cine del SXX, como es el cine de lo real. Repensar bajo esta clave a un autor tan enorme como Eisenstein –así como releer a autores como Vertov o Epstein – implica justamente evidenciar una transformación del concepto de montaje que engloba en sí mismo toda la herencia del lenguaje del pasado. El cine de lo real es perfectamente capaz de hibridar y comprender en sí toda la historia de las formas cinematográficas, según una lógica abierta, que privilegia la experimentación y no la mera repetición de clichés y de formas utilizadas hasta el abuso. El montaje no solo como técnica de composición del relato fílmico, no solo como creación de sentido a través de la fragmentación y yuxtaposición, sino también como forma móvil, diseminada y multiforme de escritura que engloba a todas las otras, las dinamiza y las vuelve a poner en movimiento, citándolas y transformándolas.



Figura 1. Sergei Eisenstein y la hibridación

La construcción de una lectura posible de la escritura como forma cinematográfica, como forma de montaje, puede ser entonces abordada a través de la recuperación de un artículo (muy citado pero quizás no tan leído) de Alexandre Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* (1948). El famoso texto de Astruc comienza con una consideración, la de poder pensar al cine (llegados a mitad de siglo) no solo como *medio de expresión*, sino sobre todo como *lenguaje*, mediante el que y en el que «un artista puede expresar su pensamiento, por abstracto que sea, o traducir las propias obsesiones exactamente como hoy se hace con el ensayo o la novela» (Astruc, 1948, p. 325). En la visión de Astruc el cine ha alcanzado, a mediados del siglo pasado, la capacidad de producir pensamiento. No *un* cine, continúa Astruc, sino *muchos*, formas múltiples, diversificadas, articuladas, en las que «el autor escribe con su cámara como los escritores lo hacen con su lapicera» (p. 328).



Figura 2. Alexandre Astruc y el cine como escritura

La dimensión de manifiesto de vanguardia del artículo de Astruc afecta su forma; el mismo autor no habla de films más que accidentalmente (por ejemplo cuando cita *L'espoir* de Malraux como primer ejemplo de cine abstracto). En su mayoría no brinda ejemplos prácticos, referencias a formas específicas de composición de las imágenes: hay, dice Astruc un cine *por venir* que deberá recoger el desafío. Es por esto que el concepto de *caméra-stylo* sigue siendo fascinante y ciertamente actual en referencia a las múltiples formas en las que hoy las imágenes son producidas a través de dispositivos personales, programas de montaje *user friendly*, mediante formas que permiten a los usuarios apropiarse de los materiales remontándolos y modificándolos a gusto. Nos hallamos al interior de lo que Henry Jenkins (2014) llama *cultura de la convergencia*, y Lev Manovich (2010, P.195–201.) *era del remix*. Una cultura en la que cualquiera, potencialmente, puede volverse autor, en la que las imágenes no son solo disfrutadas sino agitadas, modificadas, remontadas.

Pero todo esto no garantiza todavía una escritura, no permite automáticamente repensar al montaje de forma novedosa y encuentra verdaderas perplejidades, críticas y obstáculos. En la perspectiva de Astruc el cine se plantea (o se puede plantear) como *analogon* de la literatura, en todas sus formas, de la novela al ensayo y la poesía. En los análisis de Jenkins y Manovich todo en el panorama audiovisual es montaje y por tanto el montaje como forma específica desaparece. Es contra esta idea contra la que arremetía hace algunos años Jacques Derrida en un coloquio con Bernard Stiegler, cuando no rehusaba de la posibilidad de incorporar en formas nuevas el discurso y las imágenes, la palabra y el flujo, pero sí negaba enfáticamente que las imágenes, por sí solas, pudiesen sustituir al discurso (Derrida y Stiegler, 1997, p. 159–161).

No tiene sentido entonces hablar de una mutación radical del escenario, en el que el panorama audiovisual puede ser visto como fusión absoluta de cine y de discurso, de forma y expresión, en el que, de hecho, el montaje, así como lo habíamos conocido, desaparecería. Por esta razón es preciso centrar la atención sobre las formas del cine más radical, el cine que asume el reto de repensarse como forma

de escritura experimentando permanentemente, poniéndose en juego siempre de forma diferente. Se trata de seguir el curso que conecta las prácticas del montaje como creación de discurso –que han atravesado al cine y su historia– a las nuevas formas de escritura con las imágenes, en las que el cine se hibrida con el ensayo, la poesía, la literatura. Es en este campo donde se pone en juego una vez más esa impureza constitutiva del cine mismo.

VIDEO-ENSAYO: LA ESCRITURA-MONTAJE

Found Footage, cine de reutilización de archivos, *Film essay*, crítica videográfica: son todas formas que se mueven en los confines del cine de lo real en sus expresiones más experimentales; son modos de experimentación de un montaje que quiere pensarse como escritura pero más allá de las formulaciones de Astruc, mediante un trabajo constante de puesta a prueba de las posibilidades del montaje. Un trabajo concreto en el que el montaje no se presenta como una modalidad preestablecida, no presenta inmediatamente sus propias reglas, sino que absorbe y abarca las formas del panorama audiovisual para inventarlas constantemente de nuevo, para poner en juego esa posibilidad que en Astruc estaba aún por venir. El *film essay* y sobre todo el *video essay* se mantienen como territorios fronterizos, pero de un modo peculiar: no pierden contacto con la gran tradición del montaje cinematográfico, recuperándola e insertándola dentro de sus propias formas, pero lo hacen de una nueva manera, con nuevas técnicas, diversas posibilidades. El video piensa lo que crea el cine, decía Godard, sancionando una separación entre la forma cinematográfica y la forma video-ensayística. Al mismo tiempo, sin embargo, se puede agregar: el video piensa lo que el cine crea, pero no deja por eso de ser cine.

Pero ¿por qué hablar de estas formas y del *video essay* en particular? Lo que comúnmente llamamos video-ensayo es, en estos últimos años, una realidad en fuerte expansión. Sobre todo en los países anglosajones, esta práctica ha penetrado ahora de manera sensible en la crítica cinematográfica, en la investigación académica, en las prácticas didácticas y lúdicas, presentes en varias formas en la web. En los trabajos que se desarrollaron entre finales del siglo XX y principios del nuevo milenio (Manovich 2010; Jenkins 2014), la transformación profunda del vínculo entre imágenes y usuarios estuvo en el centro del debate. Lo que emerge con fuerza en el escenario contemporáneo es la idea de que las imágenes no son más un objeto distante a contemplar sino que devienen un objeto concreto, disponible, modificable y maleable, sujeto por lo tanto a nuevas transformaciones, mutaciones, remontajes.

Y de esta mutación de la mirada, de este cambio de paradigma han surgido más y más prácticas nuevas, difundidas y desarrolladas sobre todo en la cultura de la red. Prácticas lúdicas o deconstructivas, la mayoría de las veces de *amateurs*; pero también nuevas prácticas de uso del montaje y de las herramientas de edición de audio y video como ayuda y apoyo a la enseñanza así como herramientas avanzadas de investigación sobre las imágenes, precisamente como es el caso de la práctica del video-ensayo.

Estudiosos como Catherine Grant (2014) y Ursula Biemann (2003) han remarcado la novedad del video ensayo tanto como nueva forma fílmica y como instrumento innovador para los estudios y análisis de las imágenes en el ámbito académico; críticos como Cristina Álvarez-Thomas y Adrian Martin (2014) probaron sus posibilidades de aplicación en la crítica cinematográfica contemporánea, artistas y estudiosos como Kogonada o Conor Bateman (2017) subrayaron el valor estético y artístico de muchas obras de video ensayo. Festivales internacionales comienzan a dedicar sesiones al video-ensayo, en la conciencia de que esta forma se mueve en un territorio nuevo, suspendido «entre el documental y el video arte» (Biemann, 2003, p. 8), pero profundamente deudor de las prácticas del *found footage* y del *film-ensayo* (Scherer, 2001). Precisamente, la gran variedad de formas y posibilidades han hecho hasta ahora difícil una definición unívoca del video-ensayo, cuyo elemento constante es sin embargo

la idea que está en su base: la construcción de un discurso (crítico-analítico, teórico, de comentario lírico o poético o incluso, simplemente, lúdico) sobre las imágenes a partir del remontaje de las mismas imágenes. Aquí, entonces, se revela la última encarnación del montaje como escritura, la idea que fluye a lo largo de estas páginas, y que es necesario investigar con precisión en función de un nuevo discurso posible sobre el montaje.



Figura 3. Kogonada y sus video-ensayos

Este elemento está de hecho en la base de una forma cinematográfica que ha existido desde las primeras décadas del siglo XX, vale decir el film a base de archivos o *found footage film*, se trata precisamente de obras que se construyen a través del remontaje de imágenes provenientes a menudo de diferentes fuentes, y cuya reconfiguración crea nuevos significados y permite nuevos análisis (Wees, 1993).

En sus variadas formas, entonces, el video-ensayo se caracteriza siempre como una modalidad de escritura (o reescritura) mediante una combinación de imágenes, sonidos y textos. Puede ser una práctica analítica rigurosa y atenta de un film, del estilo de un autor o incluso de un solo elemento recurrente en múltiples películas –como está haciendo la crítica académica y no solamente ella–. Algunos autores, también para diferenciar el video-ensayo de la práctica y de la tradición del film-ensayo, prefieren hablar de *videographic criticism* o *videographic essay* (Grant, 2014). En este sentido el video-ensayo se configura claramente como una forma de análisis e investigación, como un ejemplo de pensamiento material (*material thinking*) que tiene lugar a través del contacto, la apropiación y la manipulación del propio objeto de investigación.

Por medio del uso de *software* especializado y la posibilidad de desmontar y remontar copias digitales de las películas que se asumen como objetos del trabajo de análisis, el video-ensayo aprovecha todas las posibilidades del montaje y del remontaje de las imágenes, de las más explícitamente lúdicas– el *ludo essay*, el *mash-up*, el *vidding* – a las más poéticas y experimentales (el *lyric essay* o el *desktop documentary*); todas expresiones múltiples de la *software culture* fundada sobre la idea del remix, de

la que habla como ya hemos visto Manovich (2010): «Si lo posmoderno es la figura de los ochenta, el remix es la de los años noventa, de los dos mil y probablemente de la próxima década» (p. 195).

Se trata entonces de un panorama amplio y variado, que une a académicos, críticos, apasionados, simples usuarios del software y de la red. Permaneciendo dentro de la crítica académica y del uso del video-ensayo como instrumento didáctico y de investigación, en los últimos años se han multiplicado los estudios y las publicaciones dedicadas al tema –están apareciendo revistas enteramente dedicadas al video-ensayo–, como la revista internacional *[in]Transition: Journal of Videographic Film & Moving Image Studies*, o el sitio *The Audiovisual Essay: Practice and Theory of Videographic Film and Moving Image Studies*; además, el uso del video-ensayo se está afirmando cada vez más como instrumento didáctico en los departamentos de *Film Studies* o de *Media Studies*, sobre todo en el ámbito anglosajón y en algunas universidades europeas. La práctica del video-ensayo cabe, de hecho, dentro de una rama de los *Film Studies* interesada justamente en el uso de las imágenes como instrumento de investigación intertextual (los *Intertextual Film Studies* – Grant, 2017).

Comienza a delinarse entonces la imagen de un recorrido posible. Un panorama de referencias múltiples, dispersas, difícilmente unificables en una única definición. Pero en este panorama emerge un elemento claro: el video ensayo (y en general cada forma que piensa la escritura como modalidad cinematográfica) es una práctica de experimentación de una idea de montaje que, por una parte, retoma la tradición casi secular del cine ensayo y, por otra, se pone en juego al interior de nuevos territorios (la red, lo digital, la fusión entre forma poética y forma analítica, la academia, la crítica, el mundo del cine). Se trata de un territorio dentro del cual se pueden encontrar los indicios de nuevas prácticas de montaje, que permitan reconsiderar su centralidad en el panorama contemporáneo. Es un punto de partida, por supuesto, porque como se ha dicho en la apertura de este ensayo, la palabra escrita fluye constantemente en los discursos, en las declaraciones y en los textos de muchos autores contemporáneos. Su difusión abre por eso la mirada a otra modalidad en la que la impureza constitutiva del cine hibrida las imágenes y la palabra, el montaje y la composición. Se trata del campo del cine como *memoir*, autorretrato, recorrido personal, de las formas más extremas de film-ensayo, las zonas fronterizas entre el cine y la instalación, los montajes abiertos y recombinables. En todas estas formas vibra de modos diversos la aspiración del montaje a hacerse forma del discurso, no para sustituir a la palabra, sino para integrarla, hibridarla, descubrir la naturaleza íntima de las imágenes. Este campo en movimiento necesita ser explorado y este es uno de los desafíos teóricos, estéticos y críticos de nuestro tiempo.

REFERENCIAS

- Astruc A. (1948). Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo [Nacimiento de una nueva vanguardia. La cámara stylo]. *L'écran français*, 144.
- Badiou, A. (2009). *Del Capello e del Fango. Riflessioni sul cinema* [Del sombrero y el barro. Reflexiones sobre el cine]. Cosenza, Italia: Pellegrini Editore.
- Biemann, U. (Ed.). (2003). *Stuff it. The Videoessay in the Digital Age* [Llenalo. El videoensayo en la era digital]. Zürich-New York, Germany-USA, Voldemeer.
- Bolter, J.D. y Grusin, R. (2002). *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. [Remediación. Disputas e integraciones entre medios viejos y nuevos]. Milán, Italia: Guerini.
- Cervini, A. (2019). *Con gli occhi di Eizenštejn* [Con los ojos de Eisenstein]. En S. M. Eizenštejn, *Il método* [S. M. Eizenštejn, El método]. Padua, Italia: Marsilio.
- Derrida, J. y Stiegler, B. (1997). *Ecografie della televisione*, Milán, Italia: Raffaello Cortina Editore.

Grant, C. (2014). ¿The Shudder of a Cinephiliac Idea? Videographic Film Studies Practice as Material Thinking ¿El estremecimiento de la Idea Cinefílica? Los estudios fílmicos y videográficos como pensamiento material]. *Aniki*, 1. Recuperado de <https://core.ac.uk/reader/146494170>

Grant, C. (2017). Star Studies in Transition: Notes on Experimental Videographic Approaches to Film Performance *método* [Estudios sobre las estrellas en transición: Notas acerca de los enfoques videográficos experimentales al método de la interpretación fílmica]. *Cinema Journal – The Journal of the Society of Film and Media Studies*, 56 (4), 148–156. Recuperado de <https://tinyurl.com/frhm8rnc>

Grusin, R. (2017). *Radical Mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali* [Mediación radical. Cine, estética y tecnología digital]. Cosenza, Italia: Pellegrini editore.

Jenkins, H. (2014). *Cultura Convergente*. Milán, Italia: Apogeo.

Manovich, L. (2002). *Il linguaggio dei nuovi media*. [El lenguaje de los nuevos medios de comunicación] Milán, Italia: Olivares. Manovich, L. (2010). *Software Culture* [Cultura Software]. Milán, Italia: Olivares.

Scherer C. (2001). *Ivens, Marker, Godard, Jarman. ErinnerungimEssayfilm*. [Ivens, Marker, Godard, Jarman. El Film ensayo rememorativo] Munich, Alemania: Wilhelm Fink Verlag.

Wees, W. C. (1993). *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films* [Imágenes recicladas: Arte y Política en lo films de metraje encontrado]. New York, Estados Unidos: Anthology Film Archive.