

- Español
  - Français
  - English
- Compartir
  - Facebook
  - Twitter
  - Google+

">

- Inicio
- Catálogo de 652 revistas

[OpenEdition Search](#)

[Todo OpenEdition](#)

[Español](#)

- Français
- English

Portal de recursos electrónicos de ciencias sociales y humanidades

[OpenEdition](#)

[Nuestras plataformas](#)

[OpenEdition Books](#) [OpenEdition Journals](#) [Hypotheses](#) [Calenda](#)

[Bibliotecas e instituciones](#)

[OpenEdition Freemium](#)

[Nuestros servicios](#)

[OpenEdition Search](#) [Boletín electrónico](#)

[Síguenos](#)

[Inicio](#)[Números](#)[28](#)[Historiar el cine y la literatura](#)[Video y escritura. La inscripción...](#)

# Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria  
de estudios sobre las literaturas  
rioplatenses contemporáneas en Francia



## ÍNDICE

- Autores
- Palabras claves

## ÚLTIMOS NÚMEROS

- 28 | 2024  
Cineastas escritores

## NÚMEROS EN TEXTO COMPLETO

- 27 | 2024  
Ficciones críticas y crítica ficción
- 26 | 2024  
Escritores investigadores: ¿literatura  
de investigación?
- Hors-série | 2023  
Pizarnik y París
- 25 | 2023  
A la izquierda, horizontes literarios
- Hors-série | 2022

## 28 | 2024

### Cineastas escritores

#### Historiar el cine y la literatura

## Video y escritura. La inscripción en la interface electrónica y digital

*Video and writing. Registration in the electronic and digital interface.  
Vidéo et écriture. L'inscription dans l'interface électronique et numérique.*

Jacobo Sucari

[Resumen](#) | [Índice](#) | [Plano](#) | [Texto](#) | [Bibliografía](#) | [Cita](#) | [Autor](#)

## RESÚMENES

| [ESPAÑOL](#) | [FRANÇAIS](#) | [ENGLISH](#) |

Los cambios en el dispositivo técnico traen aparejadas transformaciones en las formas que

El acontecimiento Chejfec

- **24 | 2022**  
¿Qué pasado para el porvenir?  
Historias y tiempos de la literatura
- **23 | 2021**  
La vereda de enfrente. Cruces entre las literaturas argentina y chilena del siglo XX
- **22 | 2021**  
¿Cómo se cuenta una vida? El retorno de lo biográfico en la literatura rioplatense contemporánea
- **21 | 2020**  
Glosolalias transplatinas: fantasmas, utopías y ficciones lingüísticas
- **20 | 2019**  
Situación
- **Hors-série | 2019**  
Ricardo Piglia: Cierta idea de literatura
- **19 | 2018**  
La rebelión de los hijos: el judaísmo en la literatura latinoamericana contemporánea entre tradición y asimilación
- **18 | 2018**  
El río y la ciudad
- **17 | 2017**  
Hermetismo programático en la literatura rioplatense contemporánea (de 1980 a nuestros días)
- **16 | 2017**  
Esnobismos
- **15 | 2016**  
Un año. Literatura argentina 1969
- **14 | 2016**  
Lebrero
- **13 | 2015**  
Nuevas experiencias editoriales y literaturas contemporáneas
- **12 | 2015**  
Prodigios borgeanos: ficciones, historias, teologías
- **11 | 2014**  
De niños e infancias
- **10 | 2014**  
El XIX en el XX
- **9 | 2013**  
Homenaje a Ana María Barrenechea
- **8 | 2013**  
Argentina y Uruguay: lecturas del país vecino en la literatura rioplatense contemporánea (siglos XX y XXI)
- **7 | 2012**  
Arqueologías
- **6 | 2011**  
Juan José Saer: archivos, memoria, crítica

#### CAHIERS DE LIRICO | NÚMEROS

- **5 | 2010**  
Raros uruguayos. Nuevas miradas
- **4 | 2008**  
Quimeras
- **3 | 2007**  
Movimiento y nominación poéticos
- **1 | 2006**  
Figuras de autor

TODOS LOS NÚMEROS

vehicular. La invención de la imagen electrónica del vídeo, y más tarde de la compresión digital, abrieron las puertas a una experimentación radical que variaron los tópicos de la industria del cine y los roles ocupados por cineastas y escritores. Este artículo sitúa referentes desde la mirada de una arqueología mediática sobre los procesos de construcción audiovisual que han modificado, a partir de la revolución electrónica, la relación entre texto e imagen.

## ENTRADAS DEL ÍNDICE

**Mots-clés :** Cinéma et littérature, texte et image, texte et interface visuelle, pensée et imagen, essai audiovisuel.

**Keywords:** Cinema and literature, text and image, text and visual interface, thinking and image, audiovisual essay

**Palabras claves:** Cine y literatura, texto e imagen, texto e interface visual, pensamiento e imagen, ensayo audiovisual.

## PLANO

**Introducción. Entre el texto y la imagen.**

**La imagen electrónica del vídeo.**

**La fisura mediática: celuloide vs electrónica.**

**Resonancias en Latinoamérica.**

**Conclusiones.**

## TEXTO COMPLETO

### Introducción. Entre el texto y la imagen.

- 1 Las relaciones entre cine y literatura se anudaron desde los comienzos del cine.
- 2 El primer film de ficción, *La fée aux choux*, película realizada por Alice Guy en 1896 tenía ya una base literaria. En 1903 Cecil Hepworth y Percy Stow filmaron una versión de doce minutos de duración de *Alicia en el país de las maravillas*. David Griffith realizaba en 1916 el film *Intolerance*, una ficción compleja de cuatro tiempos históricos en paralelo, unidas mediante una imagen sugerida por un poema de Walt Whitman: la cuna que se mece sin fin.
- 3 La inclusión de una trama dramatizada y del texto escrito como base de la narrativa visual, fue fulgurante. La literatura se convirtió así en el motor del cine-industria y en su modelo hegemónico.
- 4 Pero también desde los comienzos del cine, existió *otro* cine. El grupo *Dziga Vertov*, activo desde 1917 en los comienzos del levantamiento revolucionario en la URSS, consideraba que el invento del cinematógrafo no debía mantener ni continuar los medios hegemónicos de la cultura burguesa, como el teatro y la novela, sino que el cine debía constituir una nueva manera de percibir y reconstruir lo real a partir de la original mirada de la cámara y de los elementos que subyacen al fenómeno audiovisual: luz, movimiento, montaje, proyección en sala. Desde un ámbito materialista del cine y en el campo de lo que llamamos hoy la *no ficción*, el grupo de Vertov, a través de diversos manifiestos del *Cine ojo*, puso en juego las bases para profundizar en la mirada maquínica de la cámara y con ello, abrir una nueva inscripción de la escritura cinematográfica, entendiendo la imagen como un lenguaje universal con características propias cuyos límites y alcances debían ser investigados con cada obra. Desde esta perspectiva constructivista del medio la realidad no se representa, se crea, se inscribe en cada nueva experiencia. El lápiz y el lienzo de la pasada inscripción textual se transformaban en una nueva interfaz: la pantalla

## INFORMACIONES

- Contactos
- Menciones legales y Créditos
- Publishing policies

## LA REVISTA

- Presentación
- Equipo
- Universidades participantes
- Evaluación y edición
- Números en preparación
- Código ético
- Normas de presentación de manuscritos

## CONVOCATORIAS

- Convocatorias abiertas
- Convocatorias cerradas

## SÍGANOS



## BOLETINES DE INFORMACIÓN

- Boletín de OpenEdition



lumínica.

- 5 Hito Steyerl (2003, web) intenta transmitir el ímpetu y la poética política en estos primeros años del cine:

Dziga Vertov cayó en la cuenta de la nueva fuerza del medio cinematográfico en una fecha tan temprana como los años veinte, cuando alabó las cualidades de la forma documental. En el prefacio de su película *El hombre de la cámara* (1929) proclamó que las formas documentales tenían la capacidad de organizar los acontecimientos visibles en una suerte de lenguaje internacional absoluto y de establecer una conexión óptica entre los trabajadores y trabajadoras de todo el mundo. Imaginaba una especie de adámico lenguaje visual comunista que debería no sólo informar y entretener sino también organizar a sus espectadores y espectadoras. No sólo transmitiría mensajes sino que conectaría a su público con una circulación universal de energías literalmente inyectadas en su sistema nervioso. Mediante la articulación de acontecimientos visibles, Vertov deseaba cortocircuitar a su público con el propio lenguaje de las cosas, con una sinfonía material pulsátil.

- 6 Esta *articulación de acontecimientos visibles* constituía para el grupo Dziga Vertov un valor primordial que una trama dramatizada era incapaz de desplegar. La propuesta que subyace a este desdén por la novela sugiere que la imagen fílmica es un dispositivo óptimo desde el que reflejar nuestra contemporaneidad. No se trataba pues de enfrentar esencias, texto o imagen, sino de considerar desde dónde y cómo poder pensar la nueva realidad de la revolución industrial.

- 7 De manera que mostrar el *acontecimiento* fuera la consigna de esos tiempos: el escritor debía cambiar el lápiz por la cámara. El guion cinematográfico con base en la escritura se transustanciaba en *proyecto*: gráficos, pie de fotos, cartografías, fotografías, dibujos, trabajo de campo en el territorio, sincronía audio e imagen.

- 8 La diferenciación entre *guion* y *proyecto* generó en el cine una marca sustancial entre la ficción y el documental, entre una ficción nacida desde la escritura textual, a la manera de la novela, y las formas que devienen de la escritura-proyecto. Los modos del montaje cinematográfico creaban figuras literarias originales donde se buscaban operaciones similares a la metáfora o la metonimia, no para reconstruir las gramáticas textuales, sino para crear un discurso político complejo con base en la imagen.

- 9 Las propuestas cinematográficas del grupo de Vertov, marcarán en el futuro a los movimientos que median entre el arte, la comunicación y la imagen política:

Desciframiento de la vida tal y como es. Acción de los hechos sobre la conciencia de los trabajadores. Acción de los hechos y no de la interpretación de las danzas, o de los versos. Rechazar hacia la periferia de la conciencia lo que suele denominarse arte. Colocar en el centro de la atención la estructura económica de la sociedad. En lugar de los sucedáneos de la vida (representación teatral, Cine- Drama, etc.), los hechos (grandes y pequeños) cuidadosamente seleccionados, fijados y organizados, elegidos tanto en la vida de los trabajadores mismos como en la de sus enemigos de clase. (Vertov 1973: 45).

## La imagen electrónica del vídeo.

- 10 Con la invención de la imagen electrónica a mediados de los años cuarenta y su implementación televisiva global a partir de los años sesenta, el dispositivo técnico de grabación y reproducción electrónica dispuso nuevos conceptos sobre representación, narratividad y comunicación, en su aplicación global de lo real-mediático.

- 11 La aparición de la tecnología del vídeo, mediante la cámara y el magnetófono portátil, provocaron profundos cambios en la dimensión política y estética de la imagen. Supuso la adopción de nuevos conceptos de temporalidad y modos de la creación audiovisual, así como de espacios de distribución, con la tv en la sala privada del hogar, y del monitor como terminal portátil, conformando nuevos paradigmas de visualidad en relación a las adoptadas por la modernidad desde el nacimiento del cine. El acceso a la tecnología vídeo y a su difusión colectiva, fuera de las lógicas institucionales centralizadas, incorporó una nueva escritura procesual en el ecosistema de las imágenes y nuevos dispositivos, tanto en el ámbito de la narrativa, como espaciales.

- 12 El video como herramienta política sirvió de medio de contacto entre los activistas del cine militante que buscaban entonces fórmulas colectivas de escritura audiovisual. Entre 1968 y 1974 el cine militante francés rescucita el nombre y tópicos ideológicos del Grupo Dziga Vertov (GDV) buscando resonancias y referentes en aquellas propuestas de comienzos del cine. Dispone una metodología de trabajo colectivo que intenta cuestionar las bases de la industria audiovisual, del mercado del arte y de la figuración representativa de las imágenes. Sus planteamientos no buscaban dogmas ni caminos seguros, sino más bien proponían una serie de cuestiones que mediaban entre la política y la estética cinematográfica, en referencia a la posibilidad de una nueva gestión en los modos de producción del cine, en las formas de hablar y participar de lo real. David Faroult (2018) analizó en detalle el recorrido y las características de este cine militante.
- 13 Pero no será hasta finales de los años sesenta cuando irrumpa una nueva generación de videastas con un trabajo de campo cuantitativamente muy extendido por el abaratamiento de producción y la instantaneidad de la imagen electrónica. Entonces quedará bien clara esta dicotomía entre cine de industria e independiente, entre objetividad y subjetividad, entre argumento y experimentación, entre cine de autor y cine participativo. La irrupción de la imagen-vídeo abrió una nueva dialéctica en la relación entre imagen y texto, entre escritura y visualidad, entre industria y producción alternativa.
- 14 El carácter experimental de la imagen electrónica supuso la adscripción a la creación de imágenes de un numeroso grupo de *activistas-artistas* que no venían de la tradición cinematográfica, es decir, sin formación ni experiencia alguna con las maneras del lenguaje audiovisual tradicional. Estos grupos de *artistas*, entre los que se encontraban varios miembros del grupo Fluxus como Nam June Paik, o Wolf Vostell, buscaban participar de la esfera pública de la comunicación, de manera que se puso el arte y la comunicación en una misma dimensión, una zona de acción donde la batalla cultural se entendió como una lucha por la hegemonía de los discursos y la base de transformación de las relaciones de producción en los ámbitos de la creatividad, la producción audiovisual y las instituciones museísticas. No se trataba entonces de hacer una revolución de las formas. O sí, pero no solo de romper las formas planteando nuevas escrituras disruptivas, sino a partir de nuevos modos de producción alternativa a las institucionales, sean estas públicas o privadas. Ganar el espacio televisivo, participar efectivamente de la esfera pública, significaba asumir la responsabilidad sobre todo el proceso de creación de las imágenes y su discurso.
- 15 La tecnología de la imagen electrónica venía a abrir formatos de expresión asequibles, rápidos, livianos y de difusión exponencial. La crítica del poder mediático desde el monitor televisivo creó modos de producción y difusión que fueron más allá de una transformación formal de los lenguajes tradicionales del cine, para situarse como un movimiento de oposición al orden mediático centralizado y dirigido desde industria y gobiernos. Esta oposición se expresó en el slogan de VT (vídeo tape) versus TV (televisión) y fue el motor de arranque de los grupos de activistas que en la década de los 70 crearon formatos de producción colaborativos, experimentación del lenguaje tradicional y una nueva escritura audiovisual.
- 16 Modificar las relaciones de producción de la industria del cine y la televisión provoca una seria transformación en las formas de la escritura audiovisual. Desde la perspectiva de grupos independientes como Downtown Community Television Center (DCTV), fundada en 1972 por Keiko Tsuno y Jon Alpert, Videofreex, o el colectivo audiovisual Paper Tiger Television, aún hoy en activo en internet, la imagen cinematográfica estaba confinada al mundo de las grandes corporaciones y de sus costosas producciones donde primaba la censura del sentido regulado. El dinero de la industria ejercía por este medio el control de los discursos. El cine independiente y las escrituras rupturistas de las nuevas olas cinematográficas que habían surgido en estos movidos años, así como los nuevos formatos semi profesionales o domésticos como el 16 mm, y el super 8, habían abierto a su vez nuevos canales de difusión alternativos, pero los profesionales del cine seguían peleando por un puesto y un espacio en la industria.
- 17 Los artistas junto a activistas políticos que utilizaron el vídeo no buscaban tanto una nueva escritura en un sentido de renovación formal de la imagen, sino que se posicionan políticamente frente al tratamiento de los medios de comunicación de masas y las condiciones de la esfera pública. Sin duda que ese posicionamiento necesitaba de nuevos lenguajes y escrituras, pero no relativos solo a su base en el texto, sino del re-diseño de los sistemas de representación visual.
- 18 Wolf Vostell, artista alemán del movimiento conceptual y la escultura, enterraba en cemento, cajas de monitores encendidos. Joseph Beuys por esa misma época, ponía los monitores de cara a la pared como metáfora del castigo que sufría el espectador. No se intentaba en estas acciones críticas una variación del orden de la narrativa audiovisual sino de cuestionar el propio status de lo mediático, tanto de la representación de las

imágenes, como del ecosistema de producción y centralización del poder.

- 19 Para Martha Rosler, quien había participado activamente en estos movimientos: “Los artistas buscaban nuevas formas y una imagen de sí mismos intervencionista (cuando no mágico-chamánica), perseguían una ruta más que diera poder al arte, haciendo de contrapunto al que tenían los medios de comunicación de masas de la cultura occidental para conformar el mundo” (2006: 111),
- 20 Las estrategias políticas y audiovisuales de estos grupos no parecen haber sido planificadas ni coordinadas, sino más bien adoptadas en la inmediatez del trabajo, en las prisas por utilizar la herramienta del vídeo que aportaba una nueva gestión de la imagen y el sonido, y que sin grandes inversiones económicas permitía construir una comunicación alternativa frente a la forma estereotipada de los medios de comunicación de la industria. Sus trabajos documentales mostraban temas tabúes para la tv americana, sobre todo respecto de aquellos conflictos bélicos como la guerra de Vietnam, el régimen cubano y los convulsos movimientos sociales surgidos en Centroamérica.
- 21 En cuanto a su estructura, estos audiovisuales querían poner al descubierto las estrategias de construcción documental a partir del uso de la primera persona, en un “así lo veo yo” (*vídeo* significa literalmente “yo veo”), donde los realizadores aparecen en imagen portando el micrófono en mano, en un tipo de reportaje ágil y directo donde se asumen las condiciones enunciativas del mensaje. Los nuevos realizadores de Vídeo buscaban nuevas formas de expandir la conciencia del espectador. El artista visual chileno Juan Downey, afirmaba en esa época: “Érase una vez un tiempo en que creíamos que el vídeo equilibraría la política mundial... Esperábamos subvertir la manipulación corporativa y piramidal de la mente.” (Baigorri, 2004: 28)

## La fisura mediática: celuloide vs electrónica.

- 22 La trama literaria, el desarrollo dramático, constituían la base de lo que popularmente entendía el espectador común por *ir al cine*. Gran parte de la producción de películas estaba conformada por guiones de escritores, que más tarde los directores con más o menos acervo teatral llevarían a una puesta en escena cinematográfica. En esta dinámica de la construcción cinematográfica, algunos escritores comenzaban a dirigir sus películas, o en su polo opuesto, algunos realizadores tejían sus propias historias, abriendo puertas al cine de autor.
- 23 Hasta la década del cincuenta, en la producción cinematográfica de occidente, un Modo de Representación Institucional (MRI), tal como lo denominaba Noel Burch (1987), formaba parte del grueso de la industria audiovisual hegemónica. La producción cinematográfica alternativa de finales de los años sesenta comienza a cambiar, embarcada en las escrituras de las *nuevas olas* tanto en Latinoamérica como en Europa, y en un movimiento global que incluye las zonas de influencia occidental como Japón. Sin embargo, este cambio generacional en el cine dio la espalda a las creaciones alternativas propuestas por la imagen vídeo. Por si fuera poco, el detonador neoliberal de los años ochenta provocó que la producción alternativa videográfica fuera fagocitada por la institución museística. Se comenzó a llamar a las producciones videográficas como *vide arte*, denostando todo el caudal de crítica y de negatividad frente a la industria de la cultura que el vídeo había introducido como medio anti artístico aprovechando su baja calidad en la definición de imagen, su carencia de valor mercantil en tanto copia de copias, su imposibilidad (aparente) de ser comercializado por la institución del arte, su espiritualidad efímera en tanto imagen electrónica, su carácter de creación colectiva.
- 24 Sin embargo, las galerías de arte terminaron adoptando al vídeo y se comenzó a hablar del cubo blanco como el espacio de proyección audiovisual de la galería, frente al cubo negro de la sala de cine. Se crearon dos sectores audiovisuales estancos, donde el vídeo desarrollaría su experimentación y sus modos de escritura frente a las más tradicionales narrativas del cine industria.
- 25 Se confeccionaron incluso diferentes perspectivas de la historia de la imagen: el cine se centró en su propia historia (la Historia del Cine) de menos de un siglo, donde prevalece un relato que establece sus propios patrones, su liturgia de santos, estrellas, y mitomanías diversas, en una especie de modernismo popular que da la espalda al amplio recorrido temporal de la historia de la imagen. Una historia de la imagen que incluye la historia de la pintura, los tratados de iconografía y los estudios visuales, confinados en el mundo institucional del arte al que ahora se acopla la imagen electrónica o arte electrónico. En *El documental expandido, pantalla y espacio* (2011) he descrito esta época de intransigencia mediática entre el cine y el vídeo, así como algunos de los absurdos prejuicios que de ello derivaron.

- 26 La posterior digitalización de la imagen y del conjunto de los procesos de producción audiovisual acabaron con esta fisura entre cine y vídeo, entre celuloide e imagen electrónica, para dar paso a lo que se llamó el comienzo de una época *trans media*, zona de confluencia de todos los modos de producción visual.
- 27 A pesar del divorcio existente entre el cine y el vídeo en esta época, y a pesar también de una antipatía expresa por parte de muchos sectores de la industria del cine hacia la imagen electrónica, los autores herederos de una tradición combativa en la cinematográfica y enmarcados en un cine de autor, reconfiguraban el sentido de la imagen en la época de su reproductibilidad electrónica. Son muchos los autores que comienzan a trasladarse de un medio a otro, entre celuloide e imagen electrónica. El vídeo no solo estableció la presencia de imágenes en las galerías, sino que también desarrolló un repertorio de instalaciones y entornos espaciales para poner en escena dichas imágenes. Jean-Luc Godard fue quizás uno de los más intrépidos en esta traslación de la imagen-tiempo del cine hacia nuevos dispositivos espaciales de la imagen expandida. Esta expansión en el espacio no implica solo una cualidad técnico-formal, sino como argumenta Josep M. Català es más bien el paso de una epistemología de la imagen basada en el teatro, a una concepción arquitectónica de la imagen. (2023: 30)
- 28 Los estudios sobre narratología fílmica apuntan cómo la vertiente literaria del cine actúa en el tiempo, en la linealidad de los acontecimientos, en los trastornos de un tiempo del antes, o del después, pero pocas veces interviene en el espacio. Sergio Chejfec, escritor, en una conferencia sobre su visión del tiempo y el espacio en la literatura, dice: "Siempre he preferido explorar el espacio en mis libros, no me refiero al espacio interestelar. Entre las dos coordenadas, el espacio y el tiempo, me resulta más apelativa la primera.... De modo que podría decirse que el tiempo es algo variable emanado por los relatos; pero también es una materia que al relato se le impone." (2018: 16).
- 29 Sin embargo, la imagen no radica solo en un marco interno al fotograma, sino que además expresa una figuración en el espacio: un espacio que es de escritura, un espacio para contemplación, y un espacio imaginario. Jean-Cristophe Royoux quien relaciona la tradición del cine y la historia del arte, observa que este espacio de la imagen trata de un fenómeno que cataloga como un *cine de exposición*: "un fenómeno que a largo de la presente década [los años 90] se ha extendido cada vez más, tanto en el cine como en el arte contemporáneo". (1997 :12).
- 30 Duplicación de pantallas, proyecciones multipantalla, pantallas exteriores en el espacio público: la aceptación institucional de estas nuevas prácticas artísticas *espaciales* fue celebrada en el "Expanded Cinema Festival", en 1970. El periodista Gene Youngblood publicó entonces *Expanded Cinema*, un libro rupturista por lo que hace al modo de análisis y descripción de la representación audiovisual. Youngblood deja de lado las historias canónicas de la historia del cine y del arte y analiza de manera prioritaria la convergencia de los medios de producción audiovisual. Arlindo Machado desde una mirada post media ya en el siglo XX señalaba: "Gene Youngblood es posiblemente el primero en pensar la convergencia entre distintos medios, en un libro histórico sobre el tema: *Expanded Cinema* (1970: Web). Él percibe, a partir del ejemplo del cine experimental norteamericano y del surgimiento de la televisión, el video y el computador, que el concepto tradicional de cine había explotado". (2008: 3) Al romper la unicidad de la pantalla y el espacio de proyección, el cine expandido configura una nueva escritura audiovisual. Los experimentos de la polivisión de Abel Gance en su película *Napoleón*, de 1925 encontraron, cincuenta años más tarde, resonancias a muchas de sus propuestas.
- 31 La expansión de la imagen en el espacio, la incrustación de imagen y texto en el marco electrónico, la mezcla en directo de imagen y sonido provenientes de múltiples cámaras, dispositivos de proyección múltiple, han sido algunos de los modos de utilizar y pensar la imagen a partir de entonces, y fueron muchos los realizadores del campo del cine que experimentaron con estas nuevas escrituras. Años atrás, los trabajos de Roberto Rossellini en busca de un nuevo formato narrativo para televisión, los de Pier Paolo Pasolini con sus entrevistas a pie de calle, los de Jean Rouch y Edgard Morin con el *cinéma vérité*, habían abierto nuevos canales en las maneras tradicionales de entender la escritura fílmica. Sin lugar a dudas, estas influencias se hacían sentir en las propuestas audiovisuales que la imagen electrónica perseguía.
- 32 Sin embargo, en la búsqueda de referentes puede ser más interesante para este artículo ahondar en el trabajo de Alexander Kluge quien es sin duda un caso especial en el forzamiento de las dimensiones de la relación entre texto e imagen. No solo porque ha dedicado gran parte de su trabajo a ambas disciplinas, la de escritor y la de cineasta, sino porque en ese espacio de intersección de la palabra escrita y la fluorescencia de la imagen, aflora un diálogo renovador en torno al sentido de la historia, y de los vínculos entre el archivo, el documento, la función de la memoria y una mirada crítica del presente. La obra de Kluge, y en especial el tipo de imagen que recrean sus programas para

televisión de los últimos veinte años, son en esencia un acercamiento a las imagen-documento, pero no desde la mirada del narrador que crea dramas en tres actos, sino a través de una escritura ensayística.

- 33 Un “cine del yo” que discurre más hacia el oído (desde la palabra) que a la vista (lo fotografiable). El cine de Kluge, muy cercano al desarrollo de esa *forma que piensa*, como denomina Antonio Weinrichter al ensayo audiovisual (2007), elabora una apuesta estética y una escritura original que ha sabido cimentar en años de trabajo. Kluge ha convertido al editor del mundo del libro en un editor televisivo, aquel que recoge imágenes dispersas del mundo del teatro, la ópera, los cómics, la fotografía, las ilustraciones y juega con documentos visuales de todo tipo para articular una nueva escritura audiovisual. No es el rol del editor de vídeo, continuador del montador de cine, que domina la técnica de la continuidad dramática y del ritmo, ni un combinador de material encontrado (*found footage*), sino un editor que dirige un equipo y que imprime (produce) una programación televisiva. En este rol de editor audiovisual Kluge monta en 1984, en colaboración con el diario *Der Spiegel* y la agencia de publicidad japonesa Dentsu, una serie de revistas culturales para distintas cadenas televisivas del nuevo espectro satelital.
- 34 Los programas de TV de la DCTP (Development Company for Television Programs), provocaron un especial asombro: se disponían como un programa de tv de autor mediante la estética del vídeo electrónico (el digital aún no había llegado), un discurso de rupturas y contrapuntos entre textos e imágenes donde las líneas argumentales podían ser difusas, complejas, con referencias literarias o simplemente asociativas. El propio Kluge, sugería: “Mis ideas pueden ser tan inconexas como se quiera, e incluso puede parecer que se contradicen: basta que con estas ideas aporten un material de reflexión.” (2014:11). En esta programación asume un lenguaje formal con reminiscencias en la psicodelia de la electrónica de bajo coste. Mediante un trabajo analógico por capas de imágenes y sonidos, Kluge articula sus producciones mediante imágenes conseguidas en el plató, con recortes austeros de *chroma keys* (recortes a partir del fondo de color) donde nos presenta catástrofes náuticas mediante barquitos de papel en cubetas de fotógrafo con extraños colores psicodélicos, a la que suma una íntima y clásica música de cámara, junto a textos que atraviesan la imagen, citas a partir de intertítulos, voces en off que recitan poemas líricos, solarizaciones e imágenes de archivo en negativo. A pesar de esta hibridación barroca, Kluge logra que los programas de la DCTP sean fascinantes.

## Resonancias en Latinoamérica.

- 35 Juan Downey, documentalista y artista visual chileno, señalaba a finales de los años ochenta en una entrevista para televisión: “... con el relato del documental de creación, donde un sujeto se hace partícipe y responsable de la enunciación, la objetividad y la subjetividad encuentran un campo de intercambio donde ya no son términos opuestos” (Baigorri 1989). Downey produce unas veces trabajos lineales que siguen la tradición cinematográfica del documental, y otras transforma esas narraciones en instalaciones de vídeo que se expanden en el espacio de la sala expositiva, dando pie a diferentes lecturas y a formas que involucran la participación activa del espectador. La alocución híbrida en primera o tercera persona, que no se decanta por un tratamiento específico de lo real sino que bascula entre ambos, abandonaba la tradición científica positivista y la de sus sucursales pragmáticas como el periodismo, e inaugura una nueva forma enunciativa en el audiovisual. Así lo expresa en obras como *El caimán con la risa de fuego*, (*The Laughing Alligator*), (1979), un documental etnográfico de 27 minutos que más tarde transformará en una videoinstalación con el título de *El círculo de fuego* (*The circle of Fires*) presentada en el Chicago Editing Center.
- 36 El legado y la influencia de Juan Downey en las generaciones que comenzaron a experimentar con el vídeo en Latinoamérica ha sido muy importante ya que en él aflora una síntesis de elementos que recorren las distintas escrituras artísticas de la época: el fragmento, la ironía, el ensayo, la utilización del sonido y la metáfora visual como creadores de sentido no figurativo.
- 37 Estas líneas de investigación y la praxis propuesta por el vídeo en sus primeras épocas, el enfoque crítico de la industria de la cultura y de la centralización mediática, incluye en sus propósitos la búsqueda de una transformación de las maneras de entender la comunicación y la escritura audiovisual a partir de las condiciones de materialidad de los dispositivos técnicos. Los efectos de estos postulados de trabajo no tardaron en expandirse geográfica y culturalmente en Latinoamérica, donde el vídeo como herramienta política y cultural encontró un territorio y una sociedad con una enorme necesidad de expresión y participación.
- 38 Muchos de los que en los años ochenta habíamos salido de las escuelas de cine observábamos el formato vídeo con curiosidad y cierta fascinación técnica por las

características propias del medio. No solo se trataba de su accesibilidad económica y de la utopía de autogestión e independencia que nos brindaba. Todo movimiento joven necesita de formas novedosas que estén fuera de la competencia de los profesionales establecidos, de los modos de producción convencionalizados, de los lenguajes estandarizados. Experimentar la aparición de un nuevo dispositivo permite una ampliación de horizontes, rupturas formales y combinaciones de tradiciones diversas. Sucedió con el vídeo electrónico, sucedería más tarde con el *computer*, se profundizaría con las nuevas redes por Internet. Los trabajos audiovisuales de videoartistas, activistas, realizadores, productores independientes, en la línea de Downey, del portorriqueño Edin Vélez o del neoyorkino Jon Alpert, brindaron una experiencia que ayudó a plasmar nuevos modelos narrativos, modos de producción y escrituras diversas.

- 39 Edin Vélez había estudiado pintura en la Universidad de Puerto Rico y en la Escuela de Bellas Artes del Instituto de Cultura Puertorriqueña. En 1970, inspirado en los escritos de Marshall McLuhan, se muda a Nueva York para explorar las posibilidades del vídeo como una forma de arte y convertirse en uno de los artistas pioneros del medio. Vélez ha producido documentales, vídeos de arte, instalaciones y fotografía digital. Evitando la voz narrativa de los documentales tradicionales, Vélez orquesta una confluencia de elementos asociativos para evocar las texturas de una cultura. Como señala Carlos Trilnik, artista y profesor, en su blog académico (1981): "Con su sutil y sofisticado uso de efectos electrónicos, el contenido se redefine a través de progresiones fluidas, estructuradas en intrincadas metáforas visuales y auditivas. En obras muy observadas que remodelan la etnografía tradicional, Vélez ubica el tejido y los ritmos de una cultura en los gestos y rituales de la vida cotidiana."
- 40 Hacia mediados de los ochenta, con el final de los años de dictadura militar y la renovación del panorama social y creativo en Latinoamérica, muchos de nosotros nos cobijamos en torno al vídeo. Teníamos claro que nuestra performatividad debía complimentar los roles del escritor que observa y escribe sus crónicas, y el del fotógrafo, que enmarca la cotidianeidad en un espacio imaginativo y poético. La práctica audiovisual, imagen en movimiento y sonido, constituyó entonces para toda una generación de realizadores, un campo de seducción capaz de aunar niveles de lecturas y escucha originales, aportando una renovación de las formas.
- 41 Mi experiencia audiovisual se había gestado primero en estudios de cine en Israel y España, luego se desarrolló en Buenos Aires, en un breve período de regreso del exilio en 1984. Allí comencé a investigar en los archivos de imagen del Archivo de la Nación, que por cierto eran gratuitos y fácilmente accesibles, materiales con lo que construiría años más tarde un documental titulado *Viajes imaginarios I, Buenos Aires recorrido 39*, (1995) que supone la puesta en práctica de una hibridación entre imagen de archivo e imagen grabada, y una narración que combina distintas capas superpuestas de audio, texto e imagen. Me encontré en ese entonces con diversos artistas realizadores que tanteaban un lenguaje audiovisual personal. Jorge Laferla en el documental de creación de estricto cumplimiento subjetivo, Fabian Hoffman en la ficción electrónica, Carlos Trilnik desde la óptica del arte expandido, Eduardo Yetin mezclando vídeo y fotografía, Andrés Di Tella enhebrando documentales de memoria y ensayo.
- 42 Distintos festivales y muestras de vídeo me permitieron conocer a muchos de los artistas y realizadores que entonces producían sus trabajos en distintos países de Latinoamérica. Pertenecíamos a una misma generación y nos impulsaban parecidas motivaciones. En esos tiempos de nuevo desarrollo, no tardamos en encontrar un apoyo institucional que por cierto nos sorprendió. La apertura de Centros de Cultura y museos de arte contemporáneo en nuestros países que retornaban a la democracia popular tras los años de dictaduras militares, permitieron la difusión de nuestros trabajos. El panorama era similar en muchos países del sur y el desarrollo de la producción videográfica adquirió una dinámica común.
- 43 La tradición de una cultura de la imagen combativa aportada por el cine independiente en Latinoamérica anterior a la debacle de los varios golpes de estado militares, con documentales como *La hora de los hornos* de Fernando Solanas (1968), *Yawar Mallku*, de Jorge Sanjinés, la primera película en quechua (1969), *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán (1975), sumada a las nuevas tecnologías que se ofrecían como utopía de un nuevo ecosistema comunicacional, provocaron un fuerte efecto de imantación de producción independiente.
- 44 La institución cultural del retorno a la democracia intentó reconducir esta energía del audiovisual independiente hacia terrenos más experimentales. En Argentina, a partir de los años 90, el Centro Cultural de España, el Instituto francés, el Goethe Institute, la Fundación Telefónica, se perfilaron como instituciones que apoyaban la producción y experimentación audiovisual vinculada al circuito técnico-artístico. Se fijaban subvenciones para trabajos audiovisuales, se programaban seminarios divulgativos

donde los autores podíamos presentar trabajos pasados y proyectos futuros. La audio visualización de los museos con sofisticados equipos de proyección y salas correctamente acondicionadas, eran pocos años atrás un espacio impensable para el audiovisual; aquello permitió también que nuestros trabajos devengan obras valoradas en el circuito artístico a través de las mediatecas del Centro Cultural de España o de muestras y exposiciones en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).

- 45 Esta bonanza por la demanda de nuestros trabajos videográficos fue un espejismo que duró poco tiempo. El necesario para reconducir la cultura popular contestataria y crítica a los cauces que el neoliberalismo en ciernes tenía previsto. La gran inversión en tecnologías de imagen y sonido poco a poco fue concentrándose en productos formateados por la industria que, tras la fachada de la experimentación técnica, ofrecían consumo y un tradicional orden piramidal de la producción artística.
- 46 Es cierto que tampoco nos costó mucho volver al campo alternativo. El paso por la institución supone, con el tiempo, una aceptación de los modos instituidos y se hace necesario respirar otros aires. El incipiente recorrido por el audiovisual y la investigación de las posibilidades narrativas y técnicas del vídeo, llevó a muchos de nosotros a dar clases en instituciones o academias universitarias que incluían el audiovisual en el campo de las bellas artes o de los nuevos cines.
- 47 Personalmente, por estas épocas entendía mi trabajo como el de un compositor audiovisual donde a través de un mismo aparato, el ordenador, podía componer en sincronía y a un mismo tiempo, la imagen, el audio y los textos. El estilo de trabajo en el documental y el cine en general adquirió así un rasgo significativo donde la mirada autoral sobre la modalidad de representación conformaba una visión personal del mundo. La estética se constituía así como una propuesta política. Walter Benjamin (1934) había escrito ya al respecto en los años de gran confrontación social y política en la Alemania previa a la segunda guerra mundial. En su análisis sobre el papel del arte y la política en la dura confrontación entre derecha e izquierda, sostenía que la política se convierte en manos de la derecha en propuesta estética (estetización del arte), mientras que para la izquierda el arte se politiza.
- 48 La llegada de la imagen digital finalmente hizo confluir la dicotomía entre cine y vídeo. Finalizó la oposición entre los diferentes medios y se pasó a entender el mundo digital como un espacio postmedia donde el celuloide y la imagen binaria intercambiaban sus datos. Una nueva generación de autores digitales cambiaría las formas y los modos de la producción cinematográfica instaurando nuevas miradas y formas de escritura. Como reseña Laura Segade (2018: 78): "En los últimos años, es posible detectar que, en la literatura argentina, un giro documental ha venido a completar, ya que no a sustituir, el giro subjetivo al que una década atrás se refirió, entre otros autores, Beatriz Sarlo. En el cine argentino, algunos de los rasgos de este giro aparecen antes en relación con lo que Hal Foster llamó "retorno de lo real". Segade investiga las características del cine surgido a partir de la mirada de "los hijos" de desaparecidos en Argentina, en películas donde se hibrida el documental con la ficción, donde la mirada autoral *perfora* la puesta en escena de la ficción, desentrañando las complejas capas de sentido de lo real/documental en películas como *Historias cotidianas* de Andrés Habegger (2001), *Papa Iván* de María Ines Roque (2004) y *M* de Nicolás Prividera (2007).

## Conclusiones.

- 49 Los procesos creativos de los autores de vídeo, a partir del uso de la imagen electrónica, supusieron un enfoque original de la relación entre texto, imagen y sonido. Los modos en que entendieron y desarrollaron una escritura audiovisual específica configuraron nuevas tramas, otra idea del tiempo narrativo, diversos dispositivos en el espacio. Allí dispusieron nuestra comprensión de la escritura, rompiendo una linealidad constitutiva en la relación entre cine y literatura hasta que el pensamiento a través de la letra deviene ícono. Las relaciones tópicas entre cine y literatura, entre imagen y texto escrito entendido como una relación de *traslación*, un modo de *traducción entre medios* realizada con más o menos suerte y talento, no agotan la complejidad de modelos posibles de escritura audiovisual.
- 50 El cine en sus comienzos transformó la trama temporal de la novela y provocó un proceso de visualización en la narrativa textual que aún hoy constriñe a muchos de nuestros escritores contemporáneos. Librarse de ese poderoso peso visual y narrativo parece el nodo de la experimentación en el ámbito de la literatura y en los cines que se quieren contemporáneos y fuera de los lineamientos del mercado. Como en todo proceso de hibridación y conflicto entre formas renovadoras y tradicionales, nace un lector que finalmente se acomoda a los tópicos, basados en certezas y patrones que debemos remover.

- 51 Los dispositivos técnicos hacen su aparición modificando la materialidad, el orden de la percepción, las relaciones de producción en la creación y el contexto en el que circulan las obras y los mensajes. Estas posibilidades de renovación pueden actuar como formas desencadenantes de nuevos procesos creativos o ser constreñidos por el mercado y las instituciones, eminentemente conservadores porque defienden siempre su propia continuidad y existencia.
- 52 Hemos querido situar aquí la escritura en el ámbito de la imagen desde una transversalidad donde el texto constituye a la imagen, y la imagen se construye siguiendo o destruyendo la linealidad del texto. El escritor Bertold Brecht supone en este sentido un referente de importancia: en su libro-collage *ABC de la guerra* (2004) la imagen y el texto danzan en busca de un nuevo equilibrio, y nos propone una comprensión *desvariada* de la imagen, donde esta ha de ser tensada en su decir como texto. (Didi-Huberman, 2008).
- 53 Desde las formas híbridas, propuestas por la imagen electrónica en sus comienzos, hasta el tratamiento digital de nuestro tiempo, la transformación del binomio imagen – texto, ha sido enorme. Hoy en día las diferentes constelaciones del audiovisual ya juegan abiertamente con las formas que en un momento marcaron nuevas tendencias experimentales pero que hoy aceptamos como convenciones. En nuestra contemporaneidad, el cine de ensayo puede asumir su rol como ficción o documental; los experimentos de pantalla partida están a la orden del día en el cine tradicional, la superposición del texto sobre la imagen y viceversa forman parte de los enunciados más convencionales, como los publicitarios. Parte de las propuestas que hemos considerado de ruptura formal en su momento, hoy forman parte del *mainstream* audiovisual. Los *efectos* formales son ciertamente transitorios. Más profundos han sido sin embargo los cambios e hibridaciones en el registro de lo real y la ficción, donde se producen continuas fisuras que permiten abrir canales a otra comprensión del texto e imagen en el conjunto de la narración. El cine digital en Latinoamérica, muy influido por la tradición literaria, por el ensayo y las rupturas del orden de verdad que impregna la relación entre escritor y lector, han sufrido una potente eclosión creativa en paralelo a la crisis de las instituciones de gobierno y a las economías productivas.
- 54 El filósofo de la comunicación Vilem Flusser (1983) sostenía que, dada una historia de los lenguajes, la imagen había precedido al texto: Primero las pinturas en la roca, luego los signos de la escritura. Crítico a su vez con la pérdida de lenguaje que los dispositivos técnicos imponen en estos saltos y los modos de articular nuestro sentido de la realidad, Flusser sostenía la necesidad de conocer y practicar los modos de esta inscripción doble que se produce entre signo textual, signo auditivo y signo iconográfico a partir de la revolución informática.
- 55 Para Flusser la pérdida de la capacidad de lectura y escritura propia a esta postmodernidad, la desafección del logocentrismo como rasgo civilizatorio y la multiplicación de las pantallas significaban un salto atrás hacia formulas arcaicas, y por lo tanto más simples y orgánicas. Él sugería comprender la imagen como pensamiento, desde una lógica que dejara afuera la segmentación, los compartimentos estancos del pensar el texto y pensar la imagen como procesos diferenciados. La escritura audiovisual puede ser entendida como una síntesis, una forma de utilizar nuestros dispositivos técnicos en la conjunción de lógicas proposicionales subyacentes, en dimensiones capaces de hablar de otra realidad contemporánea a nuevos lectores, sin seguir los moldes lineales de la novela del siglo diecinueve.

## BIBLIOGRAFÍA

Baigorri, Laura, *Video primera etapa. El video en el contexto cultural y social de los años 60/70*. Madrid, Asociación Cultural Brumaria, 2004.

---, *El arte del video*, RTVE, 1989.

Benjamion, Walter, *El autor como productor*, Barcelona, Itaca, 2004.

Brecht, Bertold, *ABC de la guerra*. Madrid,; Ediciones del caracol, 2004.

Burch, Noel, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.

Català, Josep Maria, *Complejidad y Barroco. Arrebatos del sujeto*. Valencia, Shangrila, 2023.

Chejfec, Sergio, "El caso de la literatura entre el pasado y el futuro. *Cuadernos de Literatura* n° 22-44, 2018, Web. Consultado el 27/3/2023.

DCTP (Development Company for Television Programs), Web. Consultado el 27/3/2023.

Didi Huberman, G. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, Ed. A. Machado Libros, 2008.

Faroult, Davjd. *Godard Invention d'un cinema politique*, París: [Les prairies ordinaires](#), 2018.

Flusser, Vilem, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis, 1983.

Guy, Alice. *La fée cinéma*, París, Gallimard-L'Imaginaire, 2022.

Machado, Arlindo, "Convergencia y divergencia de los medios", 2008, Web. Consultado el 27/3/2023.

Rosler, Marta, "Vídeo, dejando atrás el momento utópico". *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Madrid: MNCAR, 2006: 103-152.

Royoux, Jean-Claude, "Pour un cinéma d'exposition". *Omnibus* n° 20, 1997, p. 11-12.

Segade, Laura, "El giro documental en algunas producciones literarias y cinematográficas de hijos de desaparecidos en Argentina", *Cuadernos de literatura* n°44. Julio-diciembre 2018, p. 77-100.

Sucari, Jacobo, *El documental expandido, pantalla y espacio*, Barcelona: UOC, 2011.

Steyerl, Hito, "Le documentarisme en tant que politique de la vérité", 2003, Web. Consultado el 27/3/2023.

Trilnick, C. Proyecto IDIS (Investigación en Diseño de Imagen y Sonido), 1980, Web. Consultado el 27/3/2023.

Vertov, Dziga, *Cine-ojo*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1973.

Weinrichter, Antonio, *La forma que piensa. tentativas en torno al cine-ensayo*, Madrid: Museo Reina Sofía-Gobierno de Navarra, 2007.

Youngblood, G. *Expanded Cinema*. New York, Dutton, 1970, Web. Consultado el 27 de marzo 2023.

## PARA CITAR ESTE ARTÍCULO

### Referencia electrónica

Jacobo Sucari, «Vídeo y escritura.

La inscripción en la interface electrónica y digital», *Cuadernos LIRICO* [En línea], 28 | 2024,

Publicado el 17 diciembre 2024, consultado el 30 diciembre 2024. URL:

<http://journals.openedition.org/lirico/16994>

## AUTOR

### Jacobo Sucari

Universidad de Barcelona

[jacobosucari@gmail.com](mailto:jacobosucari@gmail.com)

## DERECHOS DE AUTOR



Únicamente el texto se puede utilizar bajo licencia [CC BY-NC-ND 4.0](#). Salvo indicación contraria, los demás elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) son "Todos los derechos reservados".

Buscar en OpenEdition Search

Se le redirigirá a OpenEdition Search

En todo OpenEdition

En Cuadernos LIRICO

Buscar

OpenEdition Books Calenda Hypothèses OpenEdition Journals OpenEdition OpenEdition Search

Panel de gestión de cookies

Cerrar

Panel de gestión de cookies

Aceptando estos servicios de terceros, estás aceptando sus cookies y el uso de tecnologías de rastreo necesarias para su correcto funcionamiento.

Política de privacidad

Ajustes para todos los servicios

Permitir todas las cookies Denegar todas las cookies

- Cookies obligatorias

- Este sitio utiliza cookies necesarias para su correcto funcionamiento que no se pueden desactivar.

Permitir

#### APIs

APIs se utilizan para cargar scripts: geolocalización, motor de búsqueda, traducciones, ...

- Openstreetmap Embed permitido - Este servicio no ha instalado ninguna cookie.

[Leer más](#) - [Ver sitio web oficial](#)

Permitir Denegar

- Comentarios

El gestor de comentarios facilita la clasificación de comentarios y luchar contra spam.

- Medición de audiencia

Los servicios de medición de audiencia se usan para generar estadísticas útiles para mejorar el sitio.

#### Otro

Servicios para mostrar contenido web.

- Gallica permitido - Este servicio no ha instalado ninguna cookie.

[Leer más](#) - [Ver sitio web oficial](#)

Permitir Denegar

- Google Maps permitido - Este servicio no ha instalado ninguna cookie.

[Leer más](#) - [Ver sitio web oficial](#)

Permitir Denegar

- Red de publicidad

Las redes publicitarias pueden generar ingresos mediante la venta de espacios publicitarios en el sitio.

- Redes sociales

Las redes sociales pueden aumentar la usabilidad del sitio web y ayudar a promoverlo a través de la contribución.

- Soporte

Los servicios de soporte te permiten contactar con el sitio web y ayudar a mejorarlo.

#### Videos

Los servicios para compartir videos ayudan a añadir contenido enriquecido en el sitio web y aumentar su visibilidad.

- Canal-U.tv permitido - Este servicio no ha instalado ninguna cookie.

[Leer más](#) - [Ver sitio web oficial](#)

Permitir Denegar

- Centre de Recherche en Ethnomusicologie permitido - Este servicio no ha instalado ninguna cookie.

[Leer más](#) - [Ver sitio web oficial](#)

Permitir Denegar

- o Dailymotion permitido - Este servicio no ha instalado ninguna cookie.  
[Leer más](#) - [Ver sitio web oficial](#)  
Permitir Denegar
- o Internet Archive permitido - Este servicio no ha instalado ninguna cookie.  
[Leer más](#) - [Ver sitio web oficial](#)  
Permitir Denegar
- o SoundCloud permitido - Este servicio no ha instalado ninguna cookie.  
[Leer más](#) - [Ver sitio web oficial](#)  
Permitir Denegar
- o Vimeo permitido - Este servicio no ha instalado ninguna cookie.  
[Leer más](#) - [Ver sitio web oficial](#)  
Permitir Denegar
- o YouTube permitido - Este servicio no ha instalado ninguna cookie.  
[Leer más](#) - [Ver sitio web oficial](#)  
Permitir Denegar

## TARTE AU CITRON

