



**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEPARTAMENTO:** ARTES

**CÓDIGO N°:** 0623-16047

**MATERIA:** ESTÉTICA DEL CINE Y TEORÍAS CINEMATOGRAFICAS (Plan 1986). ESTETICA DEL CINE Y TEORIAS AUDIOVISUALES (PLAN 2019)

**RÉGIMEN DE PROMOCIÓN:** [EF]

**MODALIDAD DE DICTADO:** PRESENCIAL ajustado a lo dispuesto por REDEC-2022-2847-UBA-DCT#FFYL.

**PROFESOR/A:** VOLNOVICH, YAMILA

**CUATRIMESTRE:** 2°

**AÑO:** 2023

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES**  
**CÓDIGO N°: 0623-16047**

**MATERIA:** ESTÉTICA DEL CINE Y TEORÍAS CINEMATOGRAFICAS (Plan 1986). ESTETICA DEL CINE Y TEORIAS AUDIOVISUALES (PLAN 2019)

**MODALIDAD DE DICTADO:** PRESENCIAL ajustado a lo dispuesto por REDEC-2022-2847-UBA-DCT#FFYL <sup>1</sup>

**RÉGIMEN DE PROMOCIÓN:** [EF]

**CARGA HORARIA:** [96 HORAS o 192 HORAS]

**2° CUATRIMESTRE 2023**

**PROFESOR/A:** VOLNOVICH, YAMILA

**EQUIPO DOCENTE:**<sup>2</sup>

PROFESORA ADJUNTA: Dra. Mónica Satarain

JEFE DE TRABAJOS PRÁCTICOS: Lic. Adrian Veaute

AYUDANTES DE TRABAJOS PRÁCTICOS: Lic. Luciana Brillantino, Lic. Victoria Dursi

**a. Fundamentación y descripción**

Hoy, más que nunca, vivimos en el “imperio de las imágenes”. Ellas modelan nuestro imaginario y trazan los límites de nuestra subjetividad, pero sobre todo, hacen ver (el mundo). Constituyen el régimen *escópico* que, desde la modernidad, anuda la visión al saber y al poder como estrategia de control social. Por ello, es preciso comprender que las imágenes que producimos, las formas en que las percibimos y el sentido que circula en ellas no son evidentes. Estos “modos de ver”, son un constructo social y cultural que devela la profunda historicidad de las prácticas audiovisuales. Ya no es la imagen la que representa el mundo sino el mundo el que se ha vuelto imagen. Todo el problema del *iconismo*, y sus derivas filosóficas, semiológicas y estéticas, es un intento por comprender esta potencia reificadora.

Por ello, el cine constituye un objeto paradigmático para indagar las articulaciones entre los procesos de modernización capitalista y los fenómenos artísticos. Su advenimiento como ‘arte industrial’, en el epicentro de la cultura moderna, traza un ámbito de confluencia de las fuerzas antagónicas que delinearon el mapa de la modernidad. Desde entonces, la nueva capacidad técnica para producir, difundir y vender objetos culturales públicos masivos produjo una redefinición de las categorías de espacio y tiempo, y con ello, una transformación de los modelos de percepción que regulan nuestra experiencia sensible. Hay que considerar también que las tecnologías audiovisuales modificaron, junto con las condiciones materiales de los creadores, las categorías estéticas que conformaron el régimen de identificación y de elucidación del arte, al menos desde el surgimiento de la Estética a partir del siglo XVII.

En este contexto, el estudio de la dimensión estética del cine, remite al problema general del ‘sentido’ del arte en el capitalismo en un contexto cultural dominado por la utilización a escala global de las tecnologías de producción y reproducción de imágenes. La consolidación de este modelo económico facilitó una expansión sin precedentes de los mecanismos de control y de los estándares culturales dominantes. Paradójicamente también favoreció la aparición de estrategias artísticas de resistencia y de prácticas socio-culturales contra hegemónicas generadas en el interior de la cultura altamente tecnificada.

Por ello, estudiar la dimensión estética (y política) del lenguaje cinematográfico y audiovisual requiere conocer el régimen de identificación que lo hace posible y el modelo de percepción y de

---

<sup>1</sup> Establece para el dictado de las asignaturas de grado durante la cursada del 1° y 2° cuatrimestre de 2022 las pautas complementarias a las que deberán ajustarse aquellos equipos docentes que opten por dictar algún porcentaje de su asignatura en modalidad virtual.

<sup>2</sup> Los/as docentes interinos/as están sujetos a la designación que apruebe el Consejo Directivo para el ciclo lectivo correspondiente.

pensamiento a partir del cual distinguir sus estrategias discursivas y expresivas. A su vez, la especulación teórica debe probar su operatividad en el análisis de los objetos particulares que constituyen el campo cinematográfico (no hay –o no debería haber- teoría estética que sea puramente especulativa, ni puede plantearse una definición del arte que no sea a su vez relativa a un momento histórico).

El presente programa intenta exceder los límites de la disciplina y pensar la **Estética del Cine** como una **Teoría de la Cultura Contemporánea**, cuyos alcances repercuten en la redefinición de los problemas estéticos y de las prácticas artísticas en general. Dicha consideración se vuelve posible y necesaria porque el cine aparece ‘investido’ de una capacidad singular para ‘refigurar’ el tiempo histórico, capacidad que enlaza un momento de creación con una elucidación crítica de los dispositivos de reproducción del orden social. Comprender las imágenes técnicas es comprender la lógica inmanente de la episteme contemporánea; ellas modelan nuestro imaginario subjetivo y social, inscriben los síntomas silenciados de la cultura y hacen ver el inconsciente del tiempo. Así, el dispositivo de visión cinematográfico constituye la figura epistemológica que actualiza la inteligibilidad histórica y política de la Sociedad del Espectáculo y, a la vez, prefigura sus posibles derivas y pliegues en las nuevas tecnologías digitales y de comunicación.

### **Fundamentación del eje articulador de los contenidos del programa: El problema de la representación y de la referencia en el dispositivo cinematográfico**

El problema de la **representación** y de la **referencia** en el **dispositivo** cinematográfico se propone como eje conductor a partir del cual plantear las cuestiones específicas de la estética del cine y el audiovisual teniendo en cuenta una periodización que ponga en perspectiva las poéticas del cine con aspectos de la historia de la cultura, de las técnicas y las tecnologías, de los regímenes de percepción y de la filosofía en general.

En esta línea, partimos de la noción de dispositivo cinematográfico para plantear la dimensión histórica de los "modos de ver" y la importancia que tuvo la invención del cinematógrafo –desde el punto de vista técnico, científico, cultural y artístico- en la reconfiguración de los modelos de representación que sustentaron el paradigma de la modernidad.

La idea de que la cultura moderna y las condiciones económicas capitalistas provocaron una crisis en los sistemas de representación y en las modalidades de recepción, reconfigurando los patrones sensibles y las competencias perceptivas constituye el fundamento epistémico para pensar el cine más allá de sus fronteras disciplinares. La fructífera revisión y reedición crítica de la obra de Walter Benjamin impactó de manera decisiva en la teoría cinematográfica de fin de siglo en su cruce con la filosofía y la teoría social (Comolli, Scheffer, Dubois, Didi-Huberman, Agamben).

A partir de este horizonte se trabajará la periodización y clasificación propuesta por Deleuze en los dos tomos de sus estudios sobre cine: la Imagen-movimiento y la Imagen-tiempo, considerados como un tratado de Estética del Cine; en esta obra la pregunta ontológica resulta inseparable de su dimensión semiótica: "el cine es una nueva práctica de las imágenes y los signos"<sup>3</sup>; y de su actualización fenomenológica, efectuada en la posibilidad de una experiencia del movimiento como duración y del tiempo como simultaneidad.

Desde sus orígenes, dos tendencias igualmente poderosas asedian al cine: por un lado, su eficacia en la construcción de un “autómata subjetivo colectivo”, funcional al fascismo; por otro, la fetichización del arte y del espectáculo de masas a través de la penetración de la forma mercancía en la estructura misma de la obra y en su propia lógica de producción: “la sociedad del espectáculo”. Sin embargo, el cine indagará una política y una ética de la imagen que apunta a volver a poner en juego la pregunta por el sentido.

La sentencia de Godard: “el cine encarna desde su nacimiento el fin de la inocencia de las imágenes”, delimita y pone en escena el problema de la relación referencial de la imagen con el tiempo histórico. Ya no se trata de filmar el mundo sino de producir lo visible. Ya no se trata de hacer ver, sino de poder formular cinematográficamente la pregunta: ¿qué significa mirar?. El cine moderno se configura en torno a la dimensión trágica de la necesidad y la imposibilidad. En la primera mitad del nuevo siglo, esta crisis de la representación dio lugar a un profundo debate que involucró a filósofos, críticos, historiadores y

---

3DELEUZE, G. *Imagen-Tiempo*. op. cit., p. 371.

cinéastas. Por un lado, la imposibilidad de representar el horror “no hay imágenes de la *Shoa*” (Lanzmann), por otro, la necesidad de capturar “justo una imagen” (Godard, Resnais, Marker), como respuesta a la imagen justa que Daney, siguiendo a Rivette, oponía a las bellas imágenes del espectáculo.

Así, el problema de la referencia adquiere gran relevancia en el estudio de la retórica de la imagen testimonial y se disemina hacia nuevos interrogantes. La importancia del cine documental, el auge de las cinematografías nacionales latinoamericanas y de los movimientos contraculturales vinculados a la emergencia de nuevos actores políticos e identidades, así como el surgimiento de nuevos medios, técnicas y circuitos de distribución marcaron un punto de ruptura con las matrices estructurantes de la producción cinematográfica hegemónica y abrieron nuevos interrogantes sobre el estatuto de la imagen en la contemporaneidad.

### **Metodología de enseñanza**

*Nos proponemos aprender y enseñar a pensar el cine, y a pensar con el cine.* Para ello, tratamos de eludir cualquier dispositivo basado en esquemas de aplicabilidad; no se trata de *usar* los films como ejemplos para ilustrar la teoría, sino por el contrario, de partir de la premisa de que tanto las películas como la estética, la semiótica y la teoría del cine son fenómenos de hipercodificación y metalenguaje, y en este sentido, constituyen un ámbito desde donde se piensan, se crean y se transforman nuestras condiciones de existencia.

Más que transmitir un conjunto de saberes, describir una multiplicidad de estrategias retóricas y estilísticas, o enseñar un método de análisis, proyectamos diseñar dispositivos pedagógicos que permitan desarrollar en el estudiante la capacidad de pensar críticamente sobre su propia implicación a la hora de comprender la cultura y el arte en la contemporaneidad. Interrogar el efecto que la creación del cine produjo en el cuerpo, en las nociones de espacio y tiempo, en las operaciones cognitivas, en los modos de enseñar y aprender, y en los procesos de subjetivación, entre otros, resulta insoslayable en la formación de los futuros profesores, gestores culturales, críticos, investigadores, etc.

Por ello, la implementación del programa busca eludir el equívoco entre clases teóricas y clases prácticas con su consecuente correlato axiológico. Tanto en el horario destinado a los profesores como en las clases a cargo de los auxiliares docentes se trabajarán temas que permitan articular la reflexión crítica con el análisis y la elaboración de trabajos prácticos.

### **b. Objetivos:**

#### **Objetivo General**

Introducir a los estudiantes en los problemas teórico-epistemológicos que permiten articular las diferentes relaciones entre los fenómenos estéticos y los procesos sociales con el objeto de reflexionar sobre la convergencia de las prácticas artísticas y la transformación de los contextos socio-culturales.

Se privilegiarán enfoques contemporáneos que permitan desarrollar una perspectiva crítica sobre dichos procesos, con el objeto de construir un campo analítico y conceptual específico que focalice las relaciones entre los discursos estéticos y los procesos estructurantes del campo simbólico.

#### **Objetivos Específicos**

- Conocer las principales líneas de pensamiento sobre las que se fundamentan las diferentes corrientes estéticas de la teoría del cine.
- Conocer los principales problemas que recorre la estética cinematográfica, su articulación con otras disciplinas como la filosofía, la crítica, la filosofía política, la sociología, etc.
- Revisar el encuadre teórico y crítico del arte, analizándolo a partir de la transformación que el acceso masivo a los productos culturales produjo en las categorías estéticas de la modernidad a la luz de las innovaciones tecnológicas.

- Comprender la dimensión histórica y cultural de los diferentes regímenes estéticos y su relación con los diferentes movimientos cinematográficos.
- Analizar la especificidad del lenguaje cinematográfico desde el punto de vista de su constitución semiótica a fin de generar metalenguajes que articulen las dimensiones ética, política y estética en el contexto de las producciones socioculturales actuales.
- Reconocer las diferentes unidades significativas, sus modalidades de articulación y su coherencia como estrategias de representación.
- Analizar el carácter aglutinante de la noción de dispositivo cinematográfico.
- Estudiar el impacto de las nuevas tecnologías de producción y distribución de objetos culturales en la configuración de la experiencia estética.
- Explorar la dimensión política de las tecnologías de creación de imágenes en el cine.

### c. **Contenidos:**

#### **Unidad 1. Introducción a la estética del cine: ¿Qué es el cine?**

Cuestiones teórico-epistemológicas de la relación entre cine y filosofía. La experiencia cinematográfica: *aisthesis*. El arte como pensamiento: percepto y afecto. Paradojas de la imagen cinematográfica. El cine como síntesis disyuntiva. Estética y semiología: La especificidad del lenguaje cinematográfico (Pasolini). Semiótica y hermenéutica. El relato cinematográfico: estrategias de enunciación y modelos de representación. Niveles de interpretación.

#### **Unidad 2. El dispositivo cinematográfico. *Modos de ver***

El estatuto de la imagen técnica: Benjamin y el problema de la percepción. Crisis del régimen escópico de la modernidad. La ruptura del paradigma renacentista. El dispositivo cinematográfico: la máquina ideológica. Hacia un modelo de percepción no-humano. El problema de la mirada. Cine de transparencia y cine de opacidad. Cine y Vanguardia. La imagen-movimiento y las escuelas de montaje: La escuela americana, el Expresionismo Alemán, el Impresionismo Francés y la vanguardia Soviética. El montaje como forma de pensamiento: componer el mundo sensible.

#### **Unidad 3. El problema de la representación: Filmar el mundo**

La posguerra y la imposibilidad de la representación. *Tu n'as rien vu à Hiroshima*. De la imagen bella a la imagen justa. Del montaje al corte irracional: irrupción contra continuidad. La imagen-tiempo, un nuevo dispositivo estético-político. El cine moderno. La crítica a la noción de verdad y el cuestionamiento de la distinción entre ficción y documental. Los movimientos estéticos de posguerra: *Nouvelle Vague* y el Neorealismo. La política de los autores: Hitchcock y Welles. De *Vértigo* a *La Dama de Shangai*.

#### **Unidad 4. El problema de la referencia: Producir lo visible**

El nuevo cine latinoamericano: Cine y Revolución: Cuba, México, Argentina, Brasil. Por un cine militante: El *cinema novo*, por un cine pobre, cine y liberación. La cuestión documental. Metamorfosis de la imagen: ¿nuevos soportes? ¿nuevas estéticas? De la imagen fotográfica a la tecnología digital: la era *postcinematográfica*.

### **d. Bibliografía, filmografía y/o discografía obligatoria, complementaria y fuentes, si correspondiera:**

#### **Unidad 1.**

Bibliografía

BADIOU, A. "El cine como experimentación filosófica" en *Pensar el Cine I*, Buenos Aires, Manantial, 2004.

BETTETINI, G. *La conversación audiovisual*, Madrid: Cátedra, 1986

DELEUZE, G. GUATTARI, F. *¿Qué es la Filosofía?* Ed. Anagrama: Barcelona, 1993.

GAUDREAU, A.; JOST, F.: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Ed. Paidós, 1995.

GRÜNER, Eduardo, *El sitio de la mirada*, Ed. Norma, Buenos Aires, 2001.

JAMESON, F. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid: Ed. Visor, 1989.

PASOLINI, P. P. *Empirismo Erético*. Córdoba: Ed. Brujas, 2005

RANCIÈRE, J, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Libres de recerca, 2005.

#### Filmografía

*La ricota* (segmento de ROGOPAG), Pier Paolo Pasolini, 1963.

*Saló o los 120 días de Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975.

*Teorema*, Pier Paolo Pasolini, 1968.

*Primer Plano* (Close-Up), Abbas Kiarostami, 1990.

### Unidad 2.

#### Bibliografía

ADORNO, T. HORKHEIMER, *Dialéctica del Iluminismo*, "La industria de la cultura" Buenos Aires: Ed. Sur, 1969.

AGAMBEN, G. *¿Qué es un dispositivo?*, Barcelona, Anagrama, 2006.

BAZIN, A.: *¿Qué es el cine?* Madrid: Ed. Pialp.

BENJAMIN, W. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid; Ed. Taurus, 1975.

BENJAMIN, W. *El París de Baudelaire*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo*. Técnica e Ideología. Editorial Manantial. Bs. As. 2010.

CRARY, J., *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, CENDEAC, 2008

DELEUZE, G. *La imagen- movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1994.

DELEUZE, G. *Foucault*, Buenos Aires, Paidós, 1987.

EISENSTEIN, S. M.: *La forma en el cine*, Buenos Aires: Ed. Losange, S. A. 1958

USLENGHI, A. (comp.) *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

VIRILIO, Paul. *La máquina de la visión*. Ed. Cátedra. Madrid. 1989.

#### Filmografía

*El acorazado Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925.

*Octubre*, Sergei Eisenstein, 1928.

*El hombre de la cámara*, Dziga Vertov, 1931.

*Metropolis*, Fritz Lang, 1927.

*El gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920.

*Entreacto*, René Clair, 1924.

*Un perro andaluz*, Luis Buñuel, 1929.

*Asalto y robo a un tren*, Edwin S. Porter, 1903.

*La jetée*, Chris Marker, 1977.

*Film*, Samuel Beckett, 1966.

*Napoleón*, Abel Gance, 1927.

### Unidad 3.

#### Bibliografía

AGAMBEN, G. **Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III**. Valencia, Pre-textos, 2000.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver y Poder*. Ed. Aurelia River: Nueva Librería. Buenos Aires. 2007.

DELEUZE, G. *La imagen- tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.  
DIDI-HUBERMAN, G. **Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto**, Barcelona, Paidós, 2004.  
FERNÁNDEZ, TOLEDO, G.: "HIROSHIMA, HI-RO-SHI-MA, H-I-R-O-S-H-I-M-A", en **CineSofía 2**, Santa Catarina, Brasil, 1993.  
NANCY, J-L. **La representación prohibida**, Buenos Aires, Amorrortu, 2007.  
VOLNOVICH, Y. *Yo, Tu, Hiroshima.... (Un comentario acerca de la imposibilidad del testimonio)* en **DEVIRES - Cinema e Humanidades**, V.7, n.2, 2011

#### Filmografía

*El eclipse*, Michelangelo Antonioni, 1962.  
*Blow up*, Michelangelo Antonioni, 1966.  
*Fellini 8 1/2*, Federico Fellini, 1963.  
*Noche y Niebla*, Alain Resnais, 1956.  
*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959.  
*Persona*, Ingmar Bergman, 1966.  
*Grupo de familia* (Gruppo di Famiglia in un Interno), Luchino Visconti, 1974.  
*Vértigo*, Alfred Hitchcock, 1958.  
*La Ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock, 1954.  
*El ciudadano*, Orson Welles, 1941.  
*Sed de mal*, Orson Welles, 1958.  
*La dama de Shangai*, Orson Welles, 1947.  
*"F" de Falso*, Orson Welles, 1973.  
*Caché*, Michael Haneke, 2005.  
*Histoire [s] du cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988-1998

#### Unidad 4.

##### Bibliografía

AA.VV. *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia: Ediciones de la mirada, 2000.  
AA.VV. *Los cines de América Latina y el Caribe*, La Habana, EICTV, 2013.  
BRESCHAND, JEAN: *El Documental. La otra cara del cine*. Paidós. Barcelona. 2004.  
JAMESON, F. *La estética geopolítica*, Barcelona: Ed. Paidós, 1995.  
LONGONI, A. MARIANO, M.: *Del Di Tella a "Tucumán Arde" Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: Ed. El cielo por Asalto, 2000.  
NICHOLS, B. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1996  
PARANAGUA, P., *El documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003.  
VOLNOVICH, Y. *Actos de Ver: la función documental*, en **Territorios audiovisuales** (comp. Jorge La Ferla), Buenos Aires, Librería, 2012  
VOLNOVICH, Y.: "Memorias del Subdesarrollo", en **CineSofía 3**, Santa Catarina, Brasil, 1994.  
VOLNOVICH, Y., Leonardo Favio ¿Es posible un cine revolucionario? Buenos Aires, Letras del Sur, 2022.  
WEINRICHTER, A., *El cine de no ficción, desvíos de lo real*, Madrid, T&B Editores, 2004.  
LA FERLA, J., *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*, Buenos Aires, Manantial, 2009.  
MENOVIK, L., *El lenguaje de los nuevos medios*, Barcelona, Paidós, 2005.  
YOUNGBLOOD, G., *Cine expandido*, Buenos Aires, Eduntref, 2012.

#### Filmografía

*Now*, Santiago Álvarez, 1965.  
*Memorias del subdesarrollo*, Tomás Gutiérrez Alea, 1968.  
*Tierra en trance*, Glauber Rocha, 1967.

*Dios y el diablo en la tierra del sol*, Glauber Rocha, 1967.  
*La hora de los hornos*, Octavio Getino/ Fernando E. Solanas, 1968.  
*Los traidores*, Raymundo Gleyzer, 1973.  
*El fondo del aire es rojo* (Le fond de l'air est rouge), Chris Marker, 1977.  
*Imágenes del mundo y epitafios de la guerra*, Harun Farocki, 1988  
*Apuntes sobre ciudades y vestimentas* (Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten), Wim Wenders, 1989.  
*El dependiente*, Leonardo Favio, 1969.  
*Nazareno Cruz y el Lobo*, Leonardo Favio, 1975.  
*El romance del Aniceto y la Francisca*, Leonardo Favio, 1967.  
*Sombras*, John Cassavetes, 1959.  
*La ciénaga*, Lucrecia Martel, 2001.  
*La mujer sin cabeza*, Lucrecia Martel, 2008.  
*Hamaca paraguaya*, Paz Encina, 2006.  
*Videodrome*, David Cronenberg, 1983.  
*Operación fracaso y el sonido recobrado*, Albertina Carri 2015.  
*Clamor*, Andres Denegri, 2015  
**Net.art**  
 Jodi, <http://www.wwwww.jodi.org/>  
 Vuk Cosic <http://www.ljudmila.org/~vuk/ascii/>  
 Olia Lialina <http://art.teleportacia.org/#CenterOfTheUniverse>  
 Antoni Muntadas <http://www.adaweb.com/influx/muntadas/>

a. **Organización del dictado de la materia:**

Se dicta en modalidad presencial. De forma transitoria, y según lo pautado por la resolución REDEC-2021-2174-UBA-DCT#FFYL, el equipo docente puede optar por dictar hasta un treinta por ciento (30%) en modalidad virtual mediante actividades exclusivamente asincrónicas.  
 El porcentaje de virtualidad y el tipo de actividades a realizar en esa modalidad se informarán a través de la página web de cada carrera antes del inicio de la inscripción.

- **Carga Horaria: Materia Cuatrimestral:** La carga horaria mínima es de 96 horas (noventa y seis) y comprenden un mínimo de 6 (seis) y un máximo de 10 (diez) horas semanales de dictado de clases.

b. **Organización de la evaluación:**

<b>OPCIÓN 1</b>
<b>Régimen de promoción con EXAMEN FINAL (EF)</b>
Establecido en el Reglamento Académico (Res. (CD) N° 4428/17).
<b>Regularización de la materia:</b> Es condición para alcanzar la regularidad de la materia aprobar 2 (dos) instancias de evaluación parcial (o sus respectivos recuperatorios) con un mínimo de 4 (cuatro) puntos en cada instancia.  Quienes no alcancen las condiciones establecidas para el régimen con EXAMEN FINAL deberán reinscribirse u optar por rendir la materia en calidad de libre.

**Aprobación de la materia:**

La aprobación de la materia se realizará mediante un EXAMEN FINAL en el que deberá obtenerse una nota mínima de 4 (cuatro) puntos.

Para ambos regímenes:

Se dispondrá de **UN (1) RECUPERATORIO** para aquellos/as estudiantes que:

- hayan estado ausentes en una o más instancias de examen parcial;
- hayan desaprobado una instancia de examen parcial.

La desaprobación de más de una instancia de parcial constituye la pérdida de la regularidad y el/la estudiante deberá volver a cursar la materia.

Cumplido el recuperatorio, de no obtener una calificación de aprobado (mínimo de 4 puntos), el/la estudiante deberá volver a inscribirse en la asignatura o rendir examen en calidad de libre. La nota del recuperatorio reemplaza a la nota del parcial original desaprobado o no rendido.

La corrección de las evaluaciones y trabajos prácticos escritos deberá efectuarse y ser puesta a disposición del/la estudiante en un plazo máximo de 3 (tres) semanas a partir de su realización o entrega.

**VIGENCIA DE LA REGULARIDAD:**

Durante la vigencia de la regularidad de la cursada de una materia, el/la estudiante podrá presentarse a examen final en 3 (tres) mesas examinadoras en 3 (tres) turnos alternativos no necesariamente consecutivos. Si no alcanzara la promoción en ninguna de ellas deberá volver a inscribirse y cursar la asignatura o rendirla en calidad de libre. En la tercera presentación el/la estudiante podrá optar por la prueba escrita u oral.

A los fines de la instancia de EXAMEN FINAL, la vigencia de la regularidad de la materia será de 4 (cuatro) años. Cumplido este plazo el/la estudiante deberá volver a inscribirse para cursar o rendir en condición de libre.

**RÉGIMEN TRANSITORIO DE ASISTENCIA, REGULARIDAD Y MODALIDADES DE EVALUACIÓN DE MATERIAS:** El cumplimiento de los requisitos de regularidad en los casos de estudiantes que se encuentren cursando bajo el Régimen Transitorio de Asistencia, Regularidad y Modalidades de Evaluación de Materias (RTARMEM) aprobado por Res. (CD) N° 1117/10 quedará sujeto al análisis conjunto entre el Programa de Orientación de la SEUBE, los Departamentos docentes y el equipo docente de la materia.



Firma

Mag. Yamila Volnovich  
Aclaración

Cargo  
Profesora Titular Regular