

Tamburrini, R.A. (2009). *Cooperativas teatrales y algunos modelos de gestión. Danza y cultura en red / Dança e cultura em rede*. Recuperado en febrero de 2019 de <http://movimiento.org/profiles/blogs/cooperativas-teatrales->

Abstract: The theatrical cooperative as a way of working. We want to contribute, through the analysis of consolidated experiences, to enrich the debate about production models where the need of the theatrical collective requires the participation of managers, a producer and executive producer who provides a production design.

Keywords: Theatrical circuit – theatrical market – theatrical producer – theatrical cooperative – alternative theater – independent theater

Resumo: O teatro cooperativo como forma de trabalhar. Queremos fornecer, por meio da análise de experiências consolidadas, um novo olhar sobre os modelos de produção em operação, onde a necessidade do grupo de teatro exige a participação de gerentes privados, um produtor e produtor executivo que fornece um design de produção.

Palavras chave: Circuito de teatro - mercado de teatro - produtor de teatro - cooperativa de teatro - teatro alternativo - teatro independente

(*) **Valentina Marzili.** Gestora cultural. Diplomada en Gestión cultural (UNSAM). Licenciada en Ciencias Económicas, Especialización “Marketing”, Universidad Luigi Bocconi, Milán, Italia.

(**) **Paula Taratuto.** Productora de Albondigas Producciones. Directora de Arte y Vestuarista. Profesora de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

La polirritmia como creadora performática

Viviana E. Vásquez (*) y Leticia Miramontes (**)

Fecha de recepción: septiembre 2019

Fecha de aceptación: noviembre 2019

Versión final: enero 2020

Resumen: Tomando como punto de partida el concepto musical de polirritmia y haciendo su transposición a la danza, este trabajo busca reflexionar acerca de la polirritmia del bailarín, utilizándola como disparador compositivo.

Adhiriendo a la definición del musicólogo de jazz Alfons M. Dauer, pensamos al hombre como sujeto naturalmente polirrítmico, va de suyo que reflexionamos sobre un bailarín polirrítmico, que, en las distintas instancias creativas, pone en juego polirritmias personales, su individuación, las relacionadas con los grupos y con la obra en sí misma. Se analizarán dichas polirritmias proponiéndolas como posibles disparadores creativos.

Palabras clave: Ritmo – danza – movimiento – creación – semántica

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 56]

Introducción

No hay ritmo sin sujeto que lo perciba. Sentir un ritmo es hacerlo propio. Múltiples son las motivaciones que pueden ser “provocadores” de una obra de arte, tantas como creadores existen. Y estos provocadores (disparadores o motivadores) en ciertos casos son los que forjan la impronta del artista, consolidan su lenguaje y también son las herramientas a las que el creador puede echar mano en el momento de su trabajo, de su creación. Dentro de estas grandes posibilidades podemos señalar desde coreógrafos como Bob Fosse, caracterizado por la utilización de pequeños movimientos cortados, o William Forsythe, que ha impuesto la “marca” que determina todas sus creaciones: la organización del movimiento desde la figura geométrica de los radios trasladados en el cuerpo; hasta la artista performática Marina Abramovic, que juega con los límites del cuerpo y las posibilidades de la mente explorando la relación entre el artista y la audiencia. Otros disparadores más generalizados son las obras musicales o pictóricas, las obras literarias (tan utilizadas en los ballets clásicos), la historia o las temáticas sociales (más afines a las obras

de la danza moderna). Muchos son los ejemplos posibles que podríamos presentar, pero exceden el objetivo de este trabajo.

Pensar en la polirritmia es reflexionar sobre el accionar intrínseco al individuo. Podemos afirmar que somos individuos polirrítmicos y que al igual que el ritmo, no lo percibimos naturalmente a menos que se reflexione sobre ello. Precisamos de una acción consciente que nos permita individualizar estas polirritmias que nos conforman para poder pensar su análisis.

Como se expresa anteriormente, pensamos un hombre como sujeto naturalmente polirrítmico porque los distintos sistemas de su cuerpo (como la respiración, el pulso, los latidos del corazón, etc.), cada uno con un ritmo propio, se combinan, se superponen y se organizan para formar un ritmo personal. En el caso del funcionamiento de nuestro cuerpo, una modificación particular de cada sistema o de cada órgano producirá la modificación del resto desestabilizando, en este ejemplo, la salud del individuo.

Contrariamente a la imagen que nos han transmitido la anatomía, la medicina y la filosofía moderna, el cuerpo no es una máquina hecha de tendones, de carnes y de hueso. Como define Marcel Mauss:

Antes que nada es un conjunto, un entramado de técnicas corporales (ritmos determinados socialmente a través de sus maneras de fluir), es decir de montajes de acciones, de selecciones de pausas y movimientos, de conjunto de formas de reposo y de acción, en resumen una organización espacio-temporal (1934, p.94).

Como sujeto social e influenciado por su entorno, su educación, los saberes recibidos de su ámbito familiar y escolar y las experiencias de vida, cada persona tendrá un ritmo que será su característica, marcará su manera de moverse, así como su forma de fluir en el tiempo, es decir evidenciará su individuación producida entonces no solamente a partir del cuerpo, que sería dado simplemente por la naturaleza, sino a través de la elaboración técnica de ritmos corporales específicos dados por su entorno y las polirrítmias que lo conforman.

La polirrítmia

Por definición de la música, la polirrítmia es la superposición de ritmos diferentes en los que se produce un desfase de acentos rítmicos. El concepto de polirrítmia fue acuñado inicialmente por el poeta africano Leopold Sedar Senghor, para referirse al contrapunto rítmico existente entre el ritmo de la palabra y el ritmo de los tambores presente en la música africana. Luego, el musicólogo de jazz Alfons Dauer lo define como un sistema rítmico en el que sobre un mismo sistema de medida se utilizan acentuaciones diferentes, combinadas y superpuestas. Es sobre esta última definición a la que referenciamos cuando analizamos la polirrítmia del movimiento o la polirrítmia de la danza, cuyo análisis y manejo específico puede convertirse en un disparador compositivo y objeto de construcción performática.

Para comprender la idea de la polirrítmia, primero definiremos el concepto de ritmo al que hacemos referencia. Cuando hablamos de ritmo, referimos a un concepto de ritmo abarcativo y no meramente métrico, adhiriendo a la definición del musicólogo Cooper y Meyer cuyos conceptos expuestos en su *Tratado de música*, son teóricamente muy productivos y permiten superar las ideas reduccionistas que caracterizan el ritmo, alejándose de conceptos numéricos y normativos. A pesar del hecho de que es un tratado específico sobre el ritmo en la música y de que sus ideas presentan una cierta rigidez normativa propia del pensamiento musical tradicional de su época, Cooper y Meyer plantean que: “el ritmo podría definirse como el modo en el cual una o más partes no acentuadas, son agrupadas en relación con otra parte que sí lo está” (2000, p.15).

Por su lado, el lingüista Emile Benveniste rescata el significado antiguo del término griego en la filosofía jónica: el ritmo como “forma asumida por aquello que está en movimiento, forma fluida, modificable, forma distintiva, figura proporcionada” (1966, p. 133).

Varios autores abordaron una interpretación del ritmo lo más alejada posible de los fenómenos métricos como el investigador Oldrich Belic, oponiéndose a la tradicional interpretación cuantitativo-musical que divide las palabras arbitrariamente en pies basándose en la cantidad de sílabas y la frecuencia de los acentos. Él señala que “el verso es un fenómeno lingüístico y hay que enfocarlo como tal, es decir tomando en consideración no solo su aspecto puramente fónico, sino también, y ante todo, su contenido” (1975, citado en Pamies A., 1995). En relación al ritmo del lenguaje, hay una idea generalizada, sobre todo entre los poetas, de que el ritmo es algo más que medir la cantidad de sílabas y la distancia entre los acentos. El poeta mexicano Octavio Paz (1956) dice:

El ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una dirección, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque... Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido, sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original.

También Daniele Barbieri (1992) propone:

Los estudios sobre el ritmo en la poesía... limitan a menudo sus intereses a la estructura métrica, y en todo caso a la simple exploración de los ritmos en el plano de la expresión, haciendo caso omiso de la existencia de ritmos de contenido, que contribuyen por igual a los otros en la construcción general de efecto estético de un poema (p.9).

Por su lado, el autor francés Henri Meschonnic (1982) aporta esta definición:

Defino el ritmo en el lenguaje como la organización de las marcas por las cuales los significantes lingüísticos y extra-lingüísticos, producen una semántica específica, distinta del sentido lexical, y que yo llamo *signifiance*: es decir los valores propios a un solo discurso (p.36).

El término francés *signifiance* tiene en este trabajo un significado específico definido expresamente por el autor. Luego, en un trabajo posterior en colaboración con Gérard Dessons, citado en un artículo de Eric Bordas se lee: “se entenderá por ritmo... la organización del movimiento de la palabra por un sujeto” (1998), idea que tiene el mérito de colocar al sujeto en el centro de la reflexión” (Bordas, 2007, traducción de A. Zorrilla). Sin embargo, a pesar de estos desarrollos conceptuales la teoría del ritmo en los textos literarios se encuentra con una dificultad. Como lo expresa Barbieri en el trabajo ya citado, cabe preguntarse “cómo sería posible realizar una descripción del ritmo más formal y controlable” (1992, p.35) que por ser distinta de la métrica no debe estar basada en el número de sílabas ni en la frecuencia de los acentos.

Parafraseando a Barbieri y en el contexto del ritmo del movimiento nos preguntamos cómo sería posible realizar una descripción del ritmo del movimiento y, a partir de esta respuesta, cómo se materializa el análisis de las polirrítmias que estarían conformándolo. Para ello tenemos que detenernos en la problemática de la acentuación.

Aspectos de la acentuación

El tema de la acentuación en el movimiento y en la danza no es sencillo, es extenso y complejo, puesto que intervienen muchos factores que están implicados en esta problemática, que se vinculan entre sí y que hacen ardua la tarea de conceptualizar de manera certera y objetiva. La evidencia empírica es la que nos sitúa en este contexto y nos da la pauta de dichas acentuaciones, que luego serán las responsables de los diferentes fenómenos rítmicos en la danza, por ejemplo. Y justamente esta evidencia también, dadas las posibles lecturas y análisis del público que las aprecia, estará atravesada por la subjetividad de cada persona que lo percibe, es decir: con su historia, con su estado emocional, con su grupo social de pertenencia, su identidad cultural, sus genes; en suma con su individuación, dando otras posibles lecturas semánticas del mismo gesto. Como postulamos en otro trabajo del mismo equipo de investigación:

Quando un individuo está frente a cierto tipo de fenómeno “externo”, por decirlo así, sufre sus consecuencias más o menos independientemente de factores tales como su constitución personal o emocional. O sea, si una persona está a la intemperie y llueve, se moja, sea uno chino, maorí, azteca, sueco o mapuche. No sucede lo mismo cuando un individuo está frente a un fenómeno rítmico. Tanto si es un ejecutante, un compositor, un analista o simplemente público. (Barretta-Miramontes-Zorrilla, 2010).

La acentuación del movimiento

Tomando la definición del diccionario, se dice *acentuar* a la acción de reforzar, intensificar, volver más fuerte, dar énfasis a algo, para que a su vez ese algo provoque una atención específica.

Para el reconocimiento de la acentuación en el movimiento tomamos como base el gesto. Desde el punto de vista del ritmo estos gestos se agrupan de tal manera que configuran motivos y frases, es decir organizaciones semánticas plausibles de ser utilizadas por el creador en función de sus motivaciones creativas.

Si se tienen en cuenta los conceptos del Sistema de Análisis de Movimiento Laban-Bartenieff, que se refiere al *effort* como calidad de movimiento, se desprende que la acentuación puede estar relacionada con la velocidad. Un grado de energía alto, direcciones claras, formas bien definidas son también factores que intervienen para acentuar específicamente un gesto. Laban describe algunos como “*movimientos latigados*”, por ejemplo, que generan fuertes acentuaciones (1987, p.49).

Hay tres factores específicos del movimiento que pueden ser utilizados para dar énfasis a un gesto, estos son: el grado de energía, el espacio y el tiempo. Si bien estos se encuentran permanentemente interrelacionados y las

modificaciones de alguno en particular producen cambios en los restantes, puntualmente se puede reconocer desde qué factor se ha producido el acento de cada gesto, que luego organizará un posible agrupamiento rítmico.

En el caso del resto de los elementos que constituyen un evento performático, como los efectos lumínicos, colores, vestuarios, espacio, sonido etc., cada significante es viable de ser analizado rítmicamente como el movimiento, cuestión que nos permite identificar sus ritmos inherentes y entender las polirrítmias puestas en juego entre ellos, que marcarán el ritmo de la evolución total del evento.

Patrice Pavis se acerca a esta idea y la expresa formulando: “El ritmo más importante de la puesta en escena es el de la resultante de todos los sistemas de signos del desarrollo del espectáculo” (2000, p.153).

Polirrítmias singulares y polirrítmias colectivas

Va de suyo que reflexionamos sobre un intérprete, bailarín, *performer*, coreógrafo, naturalmente polirrítmico, que en las distintas instancias de creación, en sus diferentes roles: como interprete, cocreador, como improvisador, pondrá en juego su manera de fluir, su ritmo propio, generando lo que hemos llamado polirrítmias singulares y polirrítmias colectivas.

Como polirrítmias singulares referimos a la corporeidad del sujeto implicado, que se mueve y para ello compromete su cuerpo en diferentes polirrítmias, por ejemplo sus brazos en relación con su torso, sus piernas en correspondencia al movimiento de su cabeza, la danza de “Los pequeños cisnes”, de *El Lago de los Cisnes*, es un ejemplo por demás evidente de este tipo de polirrítmia. Los ejercicios de la barra en una clase de ballet, por ejemplo, en donde el lado derecho del cuerpo en movimiento se articula a un lado izquierdo de base, tomado de la barra, aparentemente *estático* que a su vez pone en juego la estabilidad, los cambios de peso, los apoyos, en suma el equilibrio. También evidenciamos estas polirrítmias singulares en el movimiento del cuerpo y la voz en el canto, en la comedia musical, por ejemplo, además de en el foco de la mirada vinculado a los movimientos del resto del cuerpo, entre otros.

Como polirrítmias colectivas nos referimos a las que se producen con el resto del grupo creativo (intérpretes, cantantes, músicos, etc.) y el resto de los elementos constituyentes del evento (sonido, iluminación, filmaciones, elementos espaciales, etc.). Hay múltiples posibilidades de polirrítmias colectivas: como la más obvia encontramos la problemática del dúo, en donde las polirrítmias singulares de un intérprete, que se suceden en concommitancia a otro intérprete, deberán formar a su vez nuevas polirrítmias. Evolucionando de la misma manera si se trata de un grupo, las polirrítmias se producirán con el resto de los intérpretes que conformen la obra, cuya *resultante*, justamente, sería la polirrítmia colectiva general del espectáculo. En el caso de que la organización de esta resultante sea satisfactoria, va a producirse la polirrítmia; en el caso de que no se alcanzara a una organización equilibrada, no se producirá la polirrítmia.

Patrice Pavis afirma que: “el director del espectáculo debe cuidar la estructura temporal de su creación, debe controlar el aspecto temporal de la vectorización y de-

terminar en qué momento dos signos o dos vectores se condensan o se desplazan uno a otro” (2000, p.154). Además, así como el escenógrafo está dedicado a supervisar la espacialidad, propone la figura de un tempógrafo como aquel que controle la temporalidad de un evento.

Como expresamos anteriormente, podríamos reconocer y analizar las diferentes polirritmias que se suceden entre los distintos sistemas significantes de una obra y en los próximos ejemplos que presentaremos nos detendremos en dos elementos en particular, no porque no se produzcan polirritmias con el resto de ellos, sino porque los que proponemos nos parecen reveladores en cuanto a dupla de elementos en juego.

A modo de ejemplo tomamos algunos como *El bolero* de Maurice Béjart, en la versión para Maia Plisetskaya. En la obra, la música de Ravel con su idea de acumulación de instrumentos y fuerza, es trabajada de forma literal por la coreografía de Béjart, por medio también de la acumulación de movimientos y grado de energía. Sin embargo, es notable la polirritmia generada desde su inicio entre la iluminación y el cuerpo del intérprete, posiblemente menos esperable que la anterior, sugerida por claro-oscuros y fragmentaciones en la exhibición de la corporeidad del bailarín.

El caso de la polirritmia cuerpo y voz (claramente fundante en el género de la comedia musical), además de atravesada por la música de la obra, nos ofrece un modelo más que significativo en la obra *Cats*, en donde tanto las polirritmias singulares como las colectivas se suceden, se interpelean, dialogan, llegando a una sutileza rayana a la perfección. Como otro ejemplo de polirritmias de espacio, de grado de energía del movimiento, de música, nos resulta absolutamente cautivante la versión de Nijinski de *La consagración de la primavera*. Es una evidencia que estas obras se podrían investigar ampliamente, haciendo hincapié en cada signo que las constituyen, pero esto escapa al objetivo de este trabajo. Por sobre todo la idea es acercarse de alguna manera a un posible análisis que nos pueda revelar como creadores otra posibilidad de tratamiento de los elementos de creación.

La polirritmia como disparador creativo

Como dijimos al comienzo de este trabajo, el reconocimiento del ritmo o de la polirritmia en este caso, requiere de una acción consciente del individuo para su reconocimiento. En la tarea de creación muchas veces las polirritmias generadas por los creadores se producen intuitivamente, se diría de manera inocente, al contrario de los músicos para quienes el tratamiento de la polirritmia se determina antes, se van armando muchas veces desde una concepción métrica, pero postulándola como objetivo de la obra musical en cuestión. Se definen los ritmos de los instrumentos en juego, sus compases, sus entradas y superposiciones y todo esto va generando nuevas posibilidades y versiones de una misma melodía. La misma música se enriquece, se vuelve otra y ofrece otras formas, otras potencialidades.

En el caso de canciones, por ejemplo, es fácil reconocer cómo una misma canción interpretada por diferentes cantantes se versionan, se modifican por acentuaciones diferentes, propias del intérprete e inherentes a su in-

dividuaación. Similar puede ser el tratamiento musical de los instrumentos que acompañen a esta canción y a este intérprete, produciéndose nuevas combinatorias, nuevas polirritmias. Pensamos reveladora la versión del himno nacional argentino, por Charly García.

El oficio del creador, como el de cualquier otro profesional requiere de múltiples herramientas para la realización de sus productos y creaciones, el conocimiento concienzudo de todas ellas le abre posibilidades y le otorga elementos de los que puede valerse en el momento que la *inspiración* mengua.

Respecto al lenguaje, Meschonnic propone que: “el ritmo puede transformar la factura y la textura de la lengua al espacializarla, es decir, al escandirla mediante un esquema que ya no es el de la semántica habitual” (1982, p.36). En el caso del lenguaje de movimiento, el reconocimiento y análisis de su ritmo y de sus polirritmias ofrecen la opción de manejar más recursos, más herramientas para la combinatoria de los gestos y otros elementos narrativos que nos posibilitan diferentes organizaciones semánticas.

Determinadas con anterioridad y poniendo en juego las acentuaciones de cada sistema significativo podemos manipularlas, combinarlas y lograr contrastes nuevos y efectivos.

Pavis expresa también que: “Los distintos sistemas significantes compiten durante la representación, pero tienden a la sincronía y terminan produciendo esa corriente única de la representación de la que habla Honzl” (2000, p.154). Pero esta simultaneidad de los significantes de los que habla Pavis, se puede poner en cuestión para darle paso a la alternancia, modulando y cambiando los factores para lograr diferentes resultados. “Si el desfase se mantiene, se produce un fenómeno de polirritmia o de superposición de ritmos diferentes y particulares con desfase mutuo de los acentos rítmicos” (Honegger, citado en Pavis, 2000, p.162). Y es justamente ese desfase por el que se interesa este trabajo como disparador creativo, a esa diferencia entre los elementos compositivos que podemos tomar como manera de comenzar una creación, como manera de producir, gracias a ellos, nuevas organizaciones semánticas y otros significados. Con una idea a priori y aprovechando la maleabilidad de los gestos, estaremos ampliando las maneras de expresar, extendiendo nuestro lenguaje compositivo y produciendo nuevas isotopías semánticas.

Referencias bibliográficas

- Barbieri, D. (1992). *Questioni di ritmo*. Recuperado de: <http://www.danielebarbieri.it/downloads.asp>
- Belic, O. (1975). *En busca del verso español*. Praga: Universidad Karlova.
- Benveniste, E. (1966). “La notion de rythme dans son expression linguistique ». En *Problèmes de linguistique générale* (p. 113). Paris: Gallimard.
- Bordas, É. (2007). *Le rythme de la prose*. Recuperado el 27 de agosto de 2011, de: <http://semen.revues.org/2660>.
- Cooper, G., & Meyer, L. (2000). *Estructura rítmica de la música*. Barcelona : Idea books.
- Dessons, G., & Meschonnic, H. (1998). « *Traité du rythme* ». En *Des vers et des proses*. Paris: Dunod.

- Mauss, M. (1934). *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme*. Lagrasse: Verdier.
- Pamies, A. (1995). La métrica poética cuantitativo-musical en España. Recuperado el 28 de julio de 2008 de <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/pamies.pdf>
- Pamies, A. (1994). *Los acentos contiguos en español*. Recuperado el 26 de agosto 2011 de <http://www.raco.cat/index.php/EFE/article/viewFile/144378/256831>.
- Paz, O. (1956). *El arco y la lira*. Mexico, FCE.

Abstract: Taking as a starting point the musical concept of polyrhythm and making its transposition to dance, this work seeks to reflect on the polyrhythm of the dancer, using it as a compositional trigger.

Adhering to the definition of the jazz musicologist Alfons M Dauer, we think of man as a naturally polyrhythmic subject, it is of his own that we reflect on a polyrhythmic dancer who, in the different creative instances, brings into play personal polyrhythmias, his individuation, those related to the groups and with the work itself.

These polyrhythms will be analyzed proposing them as possible creative triggers.

Keywords: Rhythm – dance – movement – creation – semantics

Resumo: Tomando como ponto de partida o conceito musical de polirritmia e fazendo sua transposição para a dança, este trabalho busca refletir sobre a polirritmia do dançarino, utilizando-o como um gatilho composicional.

Aderindo à definição do musicólogo de jazz Alfons M Dauer, pensamos o homem como um sujeito naturalmente polirrítmico, é ele próprio que refletimos sobre um dançarino polirrítmico que, nas diferentes instâncias criadoras, põe em jogo as polirritmias pessoais, sua individualização, aquelas relacionadas à grupos e com o próprio trabalho.

Estes polirritmos serão analisados propondo-os como possíveis gatilhos criativos.

Palavras chave: Ritmo – dance – movimento – criação – semântica

(*) **Viviana E. Vásquez.** Lic. Bailarina y Coreógrafa, Docente investigadora, Especialista en gestión cultural, Doctoranda en artes. Profesora Universitaria en Artes en la UNA y Magister en Artes del Espectáculo, en la Universidad París 8, Francia.

(**) **Leticia Miramontes.** Magister. Licenciada en Composición Coreográfica Danza, Comedia Musical y Danza Teatro, técnica-tura como intérprete (UNA DAM).

Y un día nos enteramos para qué servía el cine

María Sara Müller (*)

Fecha de recepción: septiembre 2019

Fecha de aceptación: noviembre 2019

Versión final: enero 2020

Resumen: *El hombre de la cámara (Chelovek s kinoapparatom, 1929)* de Dziga Vertov es una película atractiva por la dificultad que presenta para ser encasillada. Es una película que escapa a su época y sienta las bases para los trabajos de futuros realizadores, desde Eisenstein a Lars Von Trier, como así también de innumerables videoartistas. Se propone un recorrido donde se presentarán distintos niveles de análisis textual. Los conceptos claves serán las modalidades de representación y las posibilidades expresivas que ha sumado el Cine-ojo a la cinematografía mundial.

Palabras clave: Cine - ojo – modalidades de representación – montaje soviético – verosímil – relato documental

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 61]

Introducción

Our eyes see very little and very badly – so people dreamed up the microscope to let them see invisible phenomena; they invented the telescope... now they have perfected the cincamera to penetrate more deeply into the visible world, to explore and record visual phenomena so that what is happening now, which will have to be taken account of in the future, is not forgotten. (Provisional Instructions to Kino-Eye Groups, Dziga Vertov, 1926)

Hemos seleccionado para el presente análisis *El hombre de la cámara (Chelovek s kinoapparatom, 1929)* de Dziga Vertov, por considerarla atractiva en la dificultad que presenta para ser encasillada. Una película que abre un universo para el cine de experimentación (inspiración de innumerables cineartistas y videoartistas), que escapa a su época y sienta las bases para los trabajos de realizadores desde Eisenstein a Lars Von Trier.

Uno de los focos del texto será indagar cuáles son los elementos con los que cuenta para ser considerada parte del género documental, y trataremos de pensar qué