

- 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 individuação, 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

documenta y de qué manera. Creemos este interrogante de interés, ya que nos acercará a la definición de documental que muchas veces es tan nebulosa que ninguna teoría la agota.

1. Argumento

Al intentar declarar el argumento de *El hombre de la cámara* nos embarcamos en una faena complicada. No podemos organizar esta película en los términos de la narración clásica. La situación narrativa no es orgánica, sino fragmentada y dispersa. Además, el nexo ambiente-personaje ha perdido todo equilibrio y solo es reconstruido en parte luego de un minucioso proceso de montaje. No se privilegia la acción ni las escenas causales como principio unificador.

Sin embargo, podemos pensar que *El hombre de la cámara* sigue un doble hilo: la progresión de una jornada en la gran ciudad y el proceso de elaboración de la película que estamos viendo. La “fabricación” del film (rodaje, montaje, proyección) es inseparable de los movimientos y personajes anónimos de la ciudad, de la producción industrial, de la disciplina de los cuerpos y su erotismo, incluso de la vigilia, del sueño y la ilusión (Breschand, 2004).

2. Campo de referencia externo

Creemos necesaria aquí una breve reseña biográfica e histórica.

En 1918 Vertov se pone a disposición del Kino Komitet de Moscú y se convierte en redactor del primer noticiero de actualidades del Estado soviético. Entre los colegas de Vertov se encontraban Lev Kulechov, que experimentaba con el montaje, y Edouard Tissé, futuro camarógrafo de Eisenstein.

En 1919 Vertov, su futura esposa Elizaveta Svilova y su hermano Mijail Kaufman, junto con otros jóvenes cineastas, crean un grupo llamado *Kinoks* (Cine-ojo).

En 1922 Vertov dirige el noticiero Kino Pravda (Cine-verdad) en donde comienza a aplicar sus teorías del Cine-ojo. Decide retornar a las fuentes mismas del cine, a la pureza documental de las cintas de los Lumière. En esta línea, proscribió todo lo que pueda falsear o modificar la realidad bruta: guion, actores, maquillaje, decorados, iluminación, intertítulos. La cámara debía transformarse en un instrumento para captar *la realidad*, el *kinoapparatom* como una suerte de máquina que podía registrar sin prejuicios, sin consideraciones estéticas superfluas, el mundo *tal cual es*.

A partir de 1922 Vertov, Kaufman y Svilova publican un número de manifiestos en diarios y revistas de vanguardia donde precisan la posición de los *Kinoks*. Como propuesta teórica, el Cine-ojo rendía tributo a la tendencia vanguardista de la época en pleno apogeo, que en Europa era liderada por dadaístas, surrealistas y futuristas.

Hay, además, otro elemento que se articula como campo de referencia externo. La película de Vertov fue relacionada con una modalidad de documentales urbanos que tuvo gran éxito a principios del siglo xx: Las “sinfonías de grandes ciudades” que incluyen películas como *Berlín* (1927), de Walter Ruttmann, o *Lluvia* (1929), de Joris Ivens. En *Berlín*, el uso del montaje parece haber sido influido por Vertov y el trabajo del Cine-ojo (Kracauer,

2011). Sin embargo, difiere básicamente en el significado: “Los dos artistas aplican similares principios estéticos pero dan a conocer mundos diferentes” (Kracauer, 2011, p.175). Vertov implica contenido, Ruttmann lo evita.

Vertov es el hijo de la revolución victoriosa, su cámara sorprende la vida estremecida por energías revolucionarias que penetran todos los rincones. Ruttmann, en cambio, enfoca una sociedad que las ha arreglado para esquivar la revolución [...] Una realidad informe que parece abandonada de todas las energías vitales. (Kracauer, 2011, p.175)

En *El hombre de la cámara*, Vertov (nos) descubre, ahonda en las posibilidades del medio, *lo que hace* la cámara con el mundo real y argumenta sobre ese mundo existente mostrando acontecimientos de la cotidianidad. Se sirve de estas escenas, aparentemente despojadas del artificio cinematográfico, para establecer un pacto de credibilidad con el espectador. Una vez que logra legitimarse, estratégicamente exhibe su ulterior objetivo: *presentar al cine en todo su potencial*. Tan sólido es su pacto con el espectador, que por momentos se permite acercarse a la ficción con animaciones cuadro a cuadro o metáforas visuales elaboradas. Comienza un *ida y vuelta* entre lo real y lo cinematográfico como código retórico, pero incluso lo trucado nunca es fortuito, sino que ofrece pruebas de credibilidad y de sentido.

En cuanto a la relación de *El hombre de la cámara* con el mundo histórico, podemos decir que la obra de Vertov integra el contexto del cine soviético de la década del 20, cuando se daba una transición entre el cine del período zarista y el nuevo cine ruso.

3. Análisis

Pero el hombre de la cámara está imbuido de un pensamiento especial, él está viendo el mundo por los demás. ¿Entiende? Junta esos fenómenos con otros, de todas partes, que lo mejor ni siquiera ha filmado él. Como una especie de estudioso, es capaz de reunir observaciones empíricas en un sitio y luego otro. Y esa es, en realidad, la manera en que acaba entendiendo el mundo. Mijail Kaufman, “An interview”, 1979.

Como hemos mencionado en la introducción, el interrogante de este texto, pregunta disparadora, será repensar por qué *El hombre de la cámara* es un documental, develar qué documenta y de qué manera. Consideramos que para abordar más detalladamente esta película podemos deconstruirla en siete niveles de análisis.

El primer nivel

Lo pensamos desde los sucesos registrados por el camarógrafo y la cámara.

Repasemos las máximas del Cine-ojo: Conseguir una objetividad total e integral en la captación de las imágenes; registrar las imágenes sin una preparación previa; la cámara siempre ve mejor que el ojo humano; rechazo al guion, a la puesta en escena, a los decorados, a los actores profesionales; uso del montaje para unificar los fragmentos extraídos de *la realidad* (algunas de estas premisas retomarían décadas después los promotores del Dogma 95).

Vertov defendía a ultranza el seguimiento de los hechos, negando la posibilidad de reconstrucción o manipulación con actores o acciones premeditadas. Su resistencia se extendía a la utilización de mecanismos ficcionales como un guion previo, la utilización de estudios, iluminación artificial y todas las opciones disponibles para el cine de ficción tradicional. Esto significaría que los sucesos registrados serían independientes y sucederían del mismo modo aunque no estuviera presente la cámara. Sin embargo, si nos remitimos al modo de trabajo de Vertov, cuya meta era desembarazar a la captación de imágenes de todos sus artificios para conseguir una objetividad integral, esta película no es exponente del modo vertoviano. Creemos que *El hombre de la cámara* es uno de los *films* menos realistas de la historia del cine, menos documental, menos filmado de improviso. Aquí todo o casi todo es producto de una puesta en escena, cortado, concertado, preparado, aunque no impide a *lo real* atravesar la escena perfectamente montada (Comolli, 1999). Una *puesta* que trabaja la imagen a través del ángulo de cámara, de la fotografía “y sobre todo, consiguiendo ese momento en el que la realidad se transforma en imagen” (Ledo, 2004, p.40).

En líneas generales, podemos entender que la diferencia entre ficción y no ficción está dada por la representación de: *el mundo* (asumido como real) o *un mundo* (producido por la imaginación) como modos de generar sentido. Esto influye directamente en la percepción y en la apropiación por parte del espectador. Evidentemente, *El hombre de la cámara* representa el mundo, un conjunto de estados de cosas posibles. Lo representado en la película de Vertov es accesible desde el mundo real, desde una realidad histórica, aunque como todos los mundos representados sea incompleto.

Creemos que Vertov ha cuidado la composición y la puesta en escena en esta película alejándose de los principios de los *Kinoks* con una intención posterior: presentar el cine como medio dotado de potencialidades expresivas, formales y retóricas.

El segundo nivel

Está conformado por el camarógrafo, que vemos en la película registrando los sucesos, y la cámara.

Estos dos personajes (camarógrafo y cámara) serán quienes orienten el relato. El camarógrafo filma desde la chimenea de una fábrica, desde el interior de una mina, sobre una motocicleta, desde los lugares más acrobáticos o los espacios más impensables. Los puntos de vista más peligrosos son accesibles al ojo de la cámara y esta es la representación de la omnipotencia del Cine-ojo. La cámara se transforma en un ojo infalible que se agrega al nuestro (el de los espectadores) y comienza a desplazarlo. El ojo humano se mecaniza.

La mirada del hombre-cámara formará la mirada del espectador, ocupa su lugar. Sin embargo, hacia el final de la película la cámara se humaniza, se personifica y danza autónoma sobre sus largas patas (Comolli, 1999). Entendemos que ambas metáforas, el ojo mecanizado y la cámara personificada, son parte del *el ida y vuelta* entre lo real y lo cinematográfico como código retórico que se nos propone a lo largo de toda la película.

El tercer nivel

Lo intuimos. Los fuera de campo están obligadamente articulados con el campo interno, si vemos una cámara en pantalla quiere decir que hay otra filmando.

Muchas situaciones de registro pueden parecer casuales en cuanto al contenido, aunque en verdad el trabajo de cámara explícita en todo momento un alto criterio de encuadre, conflicto de planos y sofisticados puntos de vista. La cámara que mira siempre (La Ferla, 1996). Aquí un comentario sobre Mijail Kaufman, como el *cameraman*-inventor que construye sus teleobjetivos para poder filmar momentos de improviso y convenirlos en la idea de Vertov (Ledo, 2004).

Pero también, en lo implícito, en lo que está “fuera de toma”, el continuo análisis de la vida cotidiana en Vertov descansa en su incondicional aceptación de la realidad soviética.

Él mismo es parte de un proceso revolucionario que provoca pasiones y esperanzas. En su entusiasmo lírico Vertov acentúa el ritmo formal, pero sin parecer nunca indiferente al contenido. Sus *cross sections* están impregnados de ideas comunistas aun cuando solo retraten la belleza de movimientos abstractos. (Kracauer, 2011, p.175)

El cuarto nivel

Pertenece a la montajista, Elizaveta Svilova, que vemos trabajando en la construcción del film, en el montaje. Vertov nos muestra por medio de ella el material en bruto y las posibilidades de manipulación. Es cuando nos damos cuenta de las infinidades que ha ofrecido la cámara. Nos muestra la técnica y la poesía del montaje. El proceso de edición, protagonizado por Svilova devenida en personaje del film, era un componente clave del manifiesto Cine-ojo. “Nosotros atribuimos un significado completamente diferente a la edición, la consideramos la organización del mundo visible” (Michelson, 1984, citado por Penfold, 2013). Un proceso que, de la mano de Svilova (editora real del film), escapa a las convenciones de la construcción cinematográfica. Hay una metáfora interesante con respecto a la montajista y el material, es el ojo azul de Svilova el superpuesto en la lente de Kaufman: todo lo que mira la cámara será interpretado y recontextualizado por la montajista.

El quinto nivel

Es el montaje de la película en sí, donde se ensamblan y organizan los registros filmados. En este nivel incluiríamos los efectos especiales y trucas. El montaje vertoviano conlleva el deseo de provocar confusión en el espectador, un torbellino sensorial (Comolli, 1999). A diferencia del montaje cinematográfico estándar, aquí el proceso de relacionar los planos, de ordenarlos o reordenarlos descubre la disposición oculta, constituye el método de la película. Y si bien se convierten en un cuadro de la vida moderna, en realidad se trata de una interpretación de las imágenes y la constante argumentación sobre las posibilidades del Cine-ojo (Manovich, 2006).

El Cine-ojo de Vertov es más que una proposición técnica, es una actitud filosófica ante el fenómeno cinemato-

gráfico. Se mueve en el terreno de la utopía intelectual y suscribe la intervención del realizador en el montaje y la elección del encuadre. Seleccionando y cortando planos es cuando se imprime un sentido a la realidad. Vertov integraría el montaje relegándole su clásica función meramente narrativa y consiguiendo así concederle un lirismo similar al de los poemas de Maiakovski. Fundidos, sobreimpresiones, imágenes congeladas, aceleración, pantallas partidas, diversos ritmos e intercalaciones: estos efectos no son azarosos y están cargados de sentido.

El sexto nivel

Está conformado por los espectadores que vemos en el *film* observando la proyección.

Los primeros espectadores son presentados súbitamente, *aparecen*: no estaban, ahora están. La sala se llena en un abrir y cerrar de ojos en bloque, en “masa”.

Más adelante los vemos durante la proyección, pero ahora son sujetos individuales, los rostros ocupan primeros planos. Vemos las miradas, sus reacciones delante de la pantalla, delante de lo filmado. Estos fragmentos son portadores de una connotación completamente política, ya que la concepción vertoviana de la propaganda mediante el cine es paradójica: si bien se trata de llegar a las masas, se lo hace para alcanzar a los sujetos (Comolli, 1999).

El séptimo nivel

Incluye la recepción del público de 1929 y la nuestra. Para el espectador de 1929 *El hombre de la cámara* se transforma en un verdadero *deus ex machina* y es quien dota a los espectadores de mirada, y aquí una clara relación política (Comolli, 1999). El ojo vertoviano guía la mirada del espectador por medio del objetivo de la cámara y el armado de la película. “Una cámara que narra, que avanza a los pies de un caballo a galope. Un espectáculo que solo puede organizar el montajista y que contempla el espectador” (Ledo, 2004, p.163). La poesía del montaje, aún como novedad en los años 20, habrá sorprendido a los espectadores originales que probablemente la experimentaron como una única y larga secuencia de efectos especiales (Manovich, 2006).

Para nosotros, espectadores modernos, Vertov nos invita a interrogarnos sobre lo que miramos, lo que nos es mostrado y a qué porción de la realidad accedemos por medio de los medios. Nos incita a trasgredir desde el diseño de la imagen y de manera sistemática cada una de las posibilidades tecnológicas de la manipulación cinematográfica. Es más que una película de vanguardia, es una nueva manera de hablar de cine. “Es esta posibilidad obra-espectador como relación, como intervalo, como yuxtaposición, lo que crea la expectativa de una mirada documental” (Ledo, 2004, p.163).

4. Impresión de realidad

Para pensar en los recursos que utiliza *El hombre de la cámara* que permiten generar en el espectador impresión de realidad, recurrimos al análisis de Farré (2004) donde enlista representaciones genéricas de la no-ficción. De esta manera también podremos comenzar a responder la pregunta de qué manera documenta el *film*.

- Los personajes existen fuera de la pantalla.
- Se basa en hechos que sucedieron efectivamente.
- Hay una huella de algo que fue real.
- Consideramos reales los objetos y lugares.

Sin embargo, observamos que en esta película de Vertov las oposiciones entre ficción y realidad no son eficaces; no es posible mantener al pie de la letra esta distinción. En *El hombre de la cámara* también reconocemos elementos definitorios de la ficción, por ejemplo: su realidad segmentada, seleccionada e incompleta. Esto representa la intención de Vertov de crear sentido mediante el uso de códigos retóricos, ya que trabaja desde el lenguaje mediante la acentuación de aspectos formales (montajes, trucas, variedad de planos, velocidad de cámara alterada por edición, planos transformados, compuestos, superpuestos, fundidos) en función de un interés por lo estético. Vertov también incursiona en el terreno de las subjetividades y las emociones.

Hay otra estrategia interesante para convencer al espectador en cuanto a impresión de realidad que propone Joly (2003).

a) Filmar

Acumular filmaciones de diversos orígenes y situaciones con el fin de reunir pruebas abrumadoras. La filmación tiene la fuerza que le da lo que se extrae de algo real e indiscutible. Cuenta con la fuerza de la huella, determina cierto tipo de identificación con la imagen. Se cuenta, además, con que el espectador tiene una expectativa de verdad de la imagen, ya que esta está unida físicamente a lo que representa. Lo visible como muestra del mundo tiene entonces que ser creíble, por lo tanto verdadero. Lo que muestra designa también lo que no puede mostrar en su totalidad.

b) Hacer hablar

Entendemos que aún sin la modalidad de la palabra hay situaciones de testimonio. Testimonio de una época, de una profesión, de una clase social, de un género, etc.

c) Montar

Si la primera opción retórica es la acumulación de imágenes con el carácter de prueba, es necesario organizarlas. Creemos que en la obra de Vertov es justamente el montaje el que ofrece elementos ficcionalizantes, pero también es el momento en el que aparece el enunciador real. Tal como definía Vertov, es el rechazo a la representación visual del mundo dada por el ojo y la propuesta de su propio *yo veo*.

Repensemos nuevamente por qué *El hombre de la cámara* es un documental. Por un lado, el espectador construye mentalmente un enunciador real, un autor, cuya realidad avala la propia película. Esto induce al espectador a considerar que se trata de un documental y no de una ficción (Joly, 2003). Por otro lado, acordemos que las distinciones entre géneros están basadas en el pacto de lectura indicado por el texto según los registros que predominan en él: así vemos la película

como un documental. Pero también hay que decir que en *El hombre de la cámara* realidad y ficción se comunican fluidamente y por momentos se funden, lo cual no implica que se confundan. Los elementos fácticos y ficcionales conviven armoniosamente, aunque son los primeros los que nos ofrecen la existencia reconocible de un mundo real.

5. Modalidad predominante

Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión sobre *cómo* hablamos del mundo histórico, y pone en evidencia la convención del documental. Así, Nichols (1998) incluye *El hombre de la cámara* dentro de la modalidad de documental reflexivo.

La modalidad reflexiva de representación hace hincapié en el encuentro entre realizador y espectador en vez de realizador y actor social. Entendemos que los actores sociales como significantes pasan a un segundo plano y la intención está puesta en mostrar las potencialidades del cine: esa es la relación que pretende establecer Vertov con el espectador. En este sentido, a lo largo de la película ofrece pruebas persuasivas, una argumentación irrefutable. Sin embargo, también comprendemos que el nexo entre la imagen indicativa y aquello que representa no es inquebrantable. En *El hombre de la cámara* la imagen dirige la atención del espectador hacia sí misma, hacia su composición hacia la influencia que ejerce sobre su contenido, hacia el encuadre que la rodea. Vertov insiste en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación.

Cabe destacar que *El hombre de la cámara* se adelanta a su época (la modalidad reflexiva recién se afianzaría en la década del 60), haciendo referencia a la materialidad del significante cinematográfico, preocupación principal de la vanguardia. Como una suerte de hilado poético, que se enlaza con las incrustaciones de lo cotidiano y de la costumbre, podemos relacionar esta obra de Vertov con la concepción poética de las obras de Rimbaud, Mallarmé o Verlaine e incluso a las teorías que Marinetti propuso aplicar al arte en su manifiesto futurista (las teorías más extremistas del Cine-ojo son expuestas en poemáticos manifiestos claramente influenciados por la figura de Maiakovski).

Así, se hace presente un metalenguaje artístico, pero también una reflexividad formal: el trabajo desde las posibilidades propias de la imagen. Vertov emplea la tentativa surrealista de impresionar y sorprender como una forma de devolver a la película su propio estatus y de documental en general.

Asimismo, entendemos que *El hombre de la cámara* explora la reflexividad política ya que habla sobre el uso del lenguaje del cine marxista y a su vez Vertov explicita su tarea como cineasta. El realizador aparece implicado y aborda el metacomentario, nos presenta el mundo histórico a modo de diario personal. Lo más político, tal vez, sea promover la *desconfianza* sobre la pretendida objetividad del audiovisual.

Conclusión

“El arte no es un espejo para reflejar el mundo, sino un martillo con el que golpearlo” Vladimir Maiakovski.

El hombre de la cámara es el manifiesto del Cine-ojo por fin filmado, defiende la visión cinematográfica de la realidad, la unidad entre forma y contenido, un afán de científicidad, tanto por la vertiente técnica como por el método, la planificación del rodaje, la organización de las imágenes en el montaje con su capacidad poética y metafórica (Ledo, 2004).

Con esta película, Vertov realiza un manifiesto político y artístico sobre el cine. Presenta al cine como instrumento de investigación antropológica, científica, un útil del reportaje o documental, una prolongación de la pintura, un himno a la revolución y un medio de masas. Anteriormente en varios de sus manifiestos escritos Vertov busca vincular la imagen cinematográfica con la toma de conciencia revolucionaria. Propone que por medio del cine se pueden contar historias con procedimientos específicos.

La hipótesis del trabajo fue pensar *El hombre de la cámara* no como documental de la sociedad rusa de 1929, sino como manifiesto fílmico del Cine-ojo donde se evidencia la creación de un mundo nuevo por acción del gesto cinematográfico. Vertov pone a nuestro alcance su descubrimiento y junto con él nos damos cuenta de la gama de posibilidades que ofrece la cámara y el montaje, de la influencia del cine en nosotros como gestión cultural y política. *El hombre de la cámara* documenta al cine y sus posibilidades. El cine por primera vez habla de sí mismo y de su lugar en el mundo.

Referencias bibliográficas

- Aumont, J. et al. (1989). “Cine y narración”. En *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Breschand, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bruner, J. (2003). “Los usos del relato”. En *La fábrica de historias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1996). “Los regímenes del narrar”. En *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Comolli, J. L. (1999). “El porvenir del hombre (En torno al hombre de la cámara)”. En *Medios visuales, ontología, historia y praxis*. Buenos Aires: Eudeba.
- Farré, M. (2004). “El discurso informativo en el neonoticiario” y “El noticiario como producto estético”, en *El noticiario como mundo posible*. Buenos Aires: La cruzía.
- Gaudreault, A y JOST, F. (1995). “¿Qué es un relato?”. En *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Joly, M. (2003). *La interpretación de la imagen: Entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, S. (2011). *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- La Ferla, J. (1996). “Variaciones sobre lo documental, desde Lumière al Video arte”. En *La revolución del video*. Buenos Aires: Eudeba.

- Ledo, M. (2004). *Del Cine Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Buenos Aires: Paidós.
- Metz, C. (2002). "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia el declive de lo verosímil?". En *Ensayos sobre la significación en el cine (1964 – 1968)*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (1998). "Modalidades documentales de representación". En *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Penfold, C. (2013). *Elizaveta Svilova and Soviet Documentary Film*, tesis doctoral, Facultad de Humanidades, Universidad de Southampton, Inglaterra. Recuperado el 3/01/2019 de <https://eprints.soton.ac.uk/367302/1/C%2520Penfold%2520Thesis.pdf>.

of textual analysis will be presented. The key concepts will be the modalities of representation and the expressive possibilities that Cine-eye has added to world cinematography.

Keywords: Cinema - eye - modalities of representation - Soviet assembly - plausible - documentary story

Resumo: O homem na câmara (Chelovek s kinoapparatom, 1929), de Dziga Vertov, é um filme atraente por causa da dificuldade que apresenta para ser tipográfico. É um filme que escapa ao seu tempo e lança as bases para o trabalho de futuros cineastas, de Eisenstein a Lars Von Trier, além de inúmeros artistas de vídeo. Um tour é proposto onde diferentes níveis de análise textual serão apresentados. Os conceitos-chave serão as modalidades de representação e as possibilidades expressivas que o Cine-eye adicionou à cinematografia mundial.

Palavras chave: Cinema - olho - modalidades de representação - assembléia soviética - plausível - história documental

Abstract: *The man in the chamber (Chelovek s kinoapparatom, 1929)* by Dziga Vertov is an attractive film because of the difficulty it presents to be typecast. It is a film that escapes its time and lays the foundations for the work of future filmmakers, from Eisenstein to Lars Von Trier, as well as countless video artists. A tour is proposed where different levels

(*) **María Sara Müller.** Profesora en Docencia Superior (UTN–2015). Magíster y Especialista en Educación, lenguajes y medios (UNSAM-2013) Licenciada en Comunicación Audiovisual (UNSAM-2001). Productora y Directora de radio y televisión (ISER-1996).

Los sistemas productivos y el proceso creativo de la Escenografía en el Teatro Musical

Fecha de recepción: septiembre 2019

Fecha de aceptación: noviembre 2019

Versión final: enero 2020

Miguel Ángel Nigro (*), Alicia Beatriz Vera (***) y Gabriela Carina Sciascia (****)

Resumen: El presente artículo corresponde a la presentación de los avances en el proceso de un proyecto de investigación radicado en el Instituto de Investigación en Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), es continuación del proyecto anterior, titulado: *La Escenografía Teatral y los Sistemas de Producción*, asentado en la misma institución. En ese proyecto nos propusimos investigar, abordar, ahondar, analizar y reflexionar sobre la Escenografía Teatral de manera integral, en todo su proceso de producción. Excluimos el Género Musical porque consideramos que presenta características particulares que merecen dedicarle un proceso de investigación específico.

Palabras clave: Escenografía – teatro – musical - producción – proyecto – proceso creativo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 63]

El Género Teatro Musical

En el lenguaje musical los signos teatrales se complementan de manera singular y se subordinan al elemento central: la música. La temporalidad del sonido instrumental y vocal fusionada al movimiento (danza, desplazamientos grupales) opera con mayor determinismo sobre la dinámica espacial y la puesta en escena.

La producción de Teatro Musical en nuestro medio presenta una variada y creciente cartelera anual, abarcando expresiones como: la ópera, la comedia musical, los conciertos y recitales, el ballet y la revista (género exclusivamente local). Esta oferta proporciona el objeto de estudio de forma directa.

El Género Musical goza de un destinatario más o menos determinado y en general masivo, lo que posibilita programar temporadas estables y asegurar una posterior circulación. Existen inclusive mecanismos de intercambio público, privado y alternativo en las diferentes expresiones musicales como, por ejemplo: el OLA (Ópera Latinoamérica), el CLADA (Centro Latinoamericano de Danza), convenios de privados con producciones de Broadway y el esfuerzo de compañías independientes para programar giras.

El interés que se desprende del género radica en la presencia de todos los elementos espectaculares en una expresión teatral totalizadora: la música con orquesta en