

but, essentially, in superior education. Diffusion, analysis and study of the image like educative and methodological resource is transforming itself from a mere illustration to an object of interesting problems in diverse fields of investigation.

Key words: Education - pedagogy - methodology - education - learning - image.

Resumo: As mesmas considerações são baseadas em uma crescente consciência sobre a importância da imagem como fonte de estudo e como recurso educacional em todos os níveis da educação, mas principalmente no ensino superior. Por al-

gum tempo, a aparente análise, divulgação e estudo da imagem como recurso educativo e metodológico está deixando de ocupar o lugar subalterno de uma mera ilustração, que muitas vezes tem pouco de explicativa, para começar a ser objeto de problemas interessantes em vários campos de investigação.

Palavras chave: educação - pedagogia - metodologia - ensino - aprendizagem - imagem.

(¹) **María Laura Ríos.** Licenciada en Artes (UBA, 2006). Profesora de la Universidad de Palermo en el Departamento de Cine y TV de la Facultad de Diseño y Comunicación.

Dziga Vertov: entre la teoría y la práctica, entre el arte y la ciencia, entre la objetividad y la subjetividad

Pablo Piedras (¹)

Fecha de recepción: julio 2010
Fecha de aceptación: septiembre 2010
Versión final: noviembre 2010

Resumen: Se aborda sobre la teoría y la obra de Dziga Vertov focalizando el análisis en sus concepciones sobre cine documental y en la búsqueda de procedimientos reflexivos y performativos de sus obras más relevantes. Por medio de este acercamiento se encontraron vínculos estrechos entre los presupuestos estéticos y políticos de la vanguardia cinematográfica de las primeras décadas del siglo XX y el documentalismo soviético, confluencia establecida a partir del común interés por explorar las posibilidades de un lenguaje cinematográfico puro, liberado de su dependencia de otras artes, pero también de una perspectiva positivista respecto a los poderes de la tecnología, la ciencia y la máquina a la hora de construir un arte revolucionario.

Palabras claves: Dziga Vertov - arte - cine - documental - teoría - práctica - ciencia - objetividad - subjetividad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 50]

Introducción

La historiografía del cine ha recorrido dos caminos para explicar los orígenes del cine documental. La tesis más difundida, aquella que ha sido retomada por las historias generales del cine y por algunos estudios sobre documental, señala su nacimiento en sincronía con los orígenes del cinematógrafo, allá por el año 1895. Las primeras vistas de los hermanos Lumière -por ejemplo: *La llegada del tren a la estación* (1895) y *La salida de la fábrica* (1895)- serían los inaugurales exponentes de una línea documental que encontraría su contrapartida en la ficción a partir de la obra del director francés Georges Méliès. Una segunda línea historiográfica y teórica sostenida por la mayoría de los estudios sobre cine documental de los últimos años, indica que si bien existen registros documentales de lo real desde los primeros cortos cinematográficos, el cine documental como práctica distintiva de la ficción recién aparece desde mediados de la década del diez. Como señala el teórico español Antonio Weinrichter: “El cine empezó registrando la realidad pero el documental no nació con el cine. El cinematógrafo comenzó filmando la realidad de forma inconsciente, en función del carácter fotográfico del invento: no sabía que éste servía para otra cosa, a saber, para contar historias. Para existir, y pensarse

como categoría la no ficción debía antes tener enfrente a su “contrario”, el cine de ficción.” (2005: 25).

Continuando con esta perspectiva de análisis, la obra del cineasta polaco radicado en la Unión Soviética, Dziga Vertov, es uno de los paradigmas fundacionales del terreno documental en estrecha vinculación con las prácticas estéticas y políticas de las vanguardias cinematográficas de las primeras décadas del siglo XX. Así lo piensa el historiador Georges Sadoul¹ al indicar que la corriente documentalista, tanto como la abstracción alemana y el surrealismo francés, forma parte de las vanguardias cinematográficas y que será precisamente ésta la única sobreviviente de la institucionalización e industrialización del cine a partir de la llegada del sonido, aunque su pervivencia esté marcada por la desaparición de sus vertientes más rupturistas y experimentales expuesta en obras como *A propósito de Niza* (Jean Vigo, 1930), *Las hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1932) y *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927).

Dziga Vertov, cuyo verdadero nombre era Denis Arca-dievitch Kaufman, ingresa al mundo cinematográfico soviético con el arribo al poder de los bolcheviques hacia el año 1918. En esta primera etapa adquiere los conocimientos sobre un elemento central en su práctica y su

teoría cinematográfica: el montaje. Se desempeña tempranamente como editor de los noticieros Kino-Nedelia mediante los cuales el régimen bolchevique informaba al pueblo los avances, luchas y logros de la revolución en ciernes. Es relevante señalar que la formación previa de Vertov se encuentra ligada al campo de las ciencias ya que cursa estudios en medicina y psicología. Más tarde, atraído por el campo artístico, se relaciona con la poesía futurista y la música. Aunque no es nuestro deseo caer en un análisis de tinte biográfico, no resulta forzado sostener que es posible percibir en su obra los ecos de este cruce de disciplinas. Su investigación en el ámbito del cine documental –caracterizado, según Bill Nichols, por su vinculación con los “discursos de sobriedad”² de tendencia científicista y objetivista– se encuentra atravesada por un sesgo experimental y poético estrechamente relacionado con la estética futurista y constructivista, así como por las búsquedas expresivas del discurso musical moderno, laboratorio incesante de combinaciones rítmicas, tonales y armónicas³.

La teoría del cine de Dziga Vertov

El director polaco también tiene una producción insoslayable en el campo de la teoría cinematográfica, reflexionando, desde 1920, sobre diversas problemáticas referidas a las capacidades del cine documental.

Sus presupuestos teóricos giran en torno a la idea de llevar el socialismo revolucionario a la práctica cinematográfica en el marco de una revolución política y social que no podía dejar intactas las formas de la cultura burguesa y capitalista. En este sentido, la investigación y desarrollo de nuevas formas y modos de representar daban cuenta de una auténtica praxis política de la que ningún artista comprometido podía evadirse.

El cine, para Vertov, posee una función esencial: la exploración de lo “real”. El método de su denominado “cine-ojo”, consistía en un estudio científico-experimental del mundo visible. En uno de sus primeros manifiestos sostiene que este método está basado en dos procedimientos: a) Una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película. b) Una organización planificada de los cine-materiales documentales fijados sobre la película.⁴

La estrategia de filmación se basaba en “capturar la vida por sorpresa”⁵ y se realizaba a partir de prácticas de vanguardia como el montaje de objetos encontrados, el fotomontaje y la integración de objetos reales en secuencias de representación puramente plásticas. Vertov, en términos generales, comparte con las vanguardias la búsqueda de un lenguaje cinematográfico puro liberado de las servidumbres del teatro y la literatura. En términos específicos la confluencia entre las búsquedas del cine documental y los presupuestos teóricos de las vanguardias podrían resumirse en cuatro puntos:

a. La reproducción de lo real no mediada por la subjetividad, centrándose en la prioridad del registro cinematográfico y del registro de lo real.

La revelación de lo oculto no estaría dada por la capacidad del dispositivo cinematográfico para describir lo visible sino por su capacidad para “inscribir” sobre lo real, en el mismo sentido que lo hace un instrumento científico al hacer ver aquello que no es accesible al ojo

humano (en varios pasajes de sus escritos Vertov compara a la cámara con un telescopio o un microscopio).

b. El rechazo de la narración y del naturalismo.

Así, los objetos de la vida se convierten en personajes privilegiados incorporados a un lenguaje universal sin guión ni actores. La búsqueda de un lenguaje cinematográfico no dependiente es continuamente retomada en sus manifiestos. En “Nosotros”, Vertov declara: “Nosotros depuramos el cine de los *kinoks* de los intrusos: música, literatura y teatro; nosotros buscamos nuestro propio ritmo que no habrá sido robado en ninguna parte y lo encontramos en los movimientos de las cosas” (en Romaguera y Alsina, 1993: 38)

c. La persistente vocación política en la crítica de los lenguajes dominados por la burguesía.

Nos remitimos una vez más a uno de sus manifiestos para explicitar su posicionamiento crítico respecto a otros lenguajes artísticos bajo el control de las clases dominantes. En el manifiesto “La importancia del cine sin actores”, Vertov declara “Pese a la existencia relativamente larga del concepto de ‘cinematografía’, pese a la multitud de dramas psicológicos, pseudo-realistas, y policíacos puestos en circulación, pese al infinito número de salas de cine en activo, no existe cinematografía bajo su forma auténtica y sus tareas fundamentales no han sido entendidas” (en Romaguera y Alsina, Op. cit.: 41).

d. La concepción de una teoría del montaje total en la que el acto de filmación es ajeno a lo humano.

El acto de filmación entonces no sería producto de la subjetividad del cineasta ya que es concebido como una fase del montaje. En relación a la operación de montaje, Vertov propone una teoría del intervalo: “Los intervalos (pasajes de un movimiento hacia otro) y no los movimientos por ellos mismos constituyen el material cinematográfico (elementos del arte de los movimientos)”. Según David Bordell (1972: 38), entre 1910 y 1918 la idea de montaje era distintiva en el arte de vanguardia. Este era el tiempo de la escultura futurista de Boccioni, del cubismo de Braque y Picasso, y de los poemas fragmentados de Apollinaire. El propio Meyerhold como constructivista se caracterizó por la descomposición sistemática de los textos clásicos.

La controversia Vertov–Eisenstein en torno al problema del realismo, los registros y la concepción del dispositivo cinematográfico en el marco de un cine político y revolucionario.

Para terminar de comprender las concepciones de Vertov respecto a las funciones del cinematógrafo y su defensa del cine documental resulta por demás pertinente retomar algunas cuestiones relativas a sus disputas teóricas, políticas y estéticas con el cineasta ruso Sergei Eisenstein⁶ en tiempos en los que la revolución bolchevique era todavía joven y los cambios se sucedían sin tregua. No es la primera que se genera en torno al realismo cinematográfico, pero sí la más sobresaliente respecto a la definición de un cine revolucionario⁷. Nos remontamos en este caso a un problema que descansa en dos concepciones opuestas respecto a la autenticidad ontológica del cine como medio expresivo para representar la realidad y que tendrá notables consecuencias en las futuras discusiones sobre cine político a partir de la década del sesenta. En un esclarecedor

ensayo sobre Dziga Vertov, Vlada Petric brinda líneas interesantes para nuestro análisis, haciendo suyas palabras de Sergei Drobashenko: “Esta discusión revela dos diferentes e irreconciliables conceptos sobre “realismo cinematográfico”. Eisenstein no creía que la cámara –un simple instrumento en manos del cineasta– fuera capaz de penetrar en la realidad y revelar el sentido oculto de los hechos cotidianos, como Vertov, Shub, Gan, y otros constructivistas sostenían. Drobashenko infiere que Eisenstein rechazaba la idea de que la imagen fílmica por sí misma pudiese conseguir un impacto sustancial en el espectador sin la aplicación de una estilización suficiente antes y después de la captura de la imagen. En cambio, Vertov tenía completa confianza en el poder de la cámara para “revelar aspectos de la realidad filmada que de lo contrario no podrían ser percibidos”. Esta penetrante y reveladora capacidad de la cámara fue la base del método del “Cine-Verdad” que Eisenstein consideró artísticamente descartable, un instrumento simplemente mecánico.” (Petric, 1993: 51)⁹.

Entre los ejes conceptuales fundamentales del párrafo precedente podemos hallar dos problemas de relevancia. En primer lugar, la intervención del director sobre las imágenes capturadas por el dispositivo técnico. Esto se refiere a encontrar una dimensión política en el estar ahí de la cámara para registrar los soplos de verdad que sólo el dispositivo cinematográfico es capaz de percibir, o la intervención y manipulación de las imágenes a través del montaje y la puesta en escena, como método del cineasta para mostrar aquello que la cámara por sí misma es incapaz de develar. En segundo lugar, e íntimamente ligada a la cuestión anterior, aparece la problemática de los registros, ficción y documental, abriendo una discusión acerca de la especificidad de cada uno para hacer ver aquello que escapa al espectro del ojo humano. Estas dos concepciones se actualizarán en el debate sobre el cine político latinoamericano en las décadas del sesenta y del setenta.¹⁰

Insinuada en la controversia Eisenstein-Vertov –y originada con el mismo nacimiento del cine–¹¹ la cuestión de los registros ha sido materia de disputa del cine político. La especificidad del dispositivo técnico es la que se encuentra nuevamente en el centro de la discusión. Para la línea de pensamiento afín a la perspectiva de Vertov, la cámara cinematográfica tiene las características necesarias para registrar la realidad en su entera profundidad y complejidad, siendo el director el organizador de las imágenes captadas por la propia pericia técnica del medio. En cambio, para Eisenstein el director es un creador de imágenes, un hacedor de ficciones, un intermediario imprescindible entre el espectador y la realidad: “Eisenstein optó por técnicas –iluminación expresionista, actuación histriónica, maquillaje exagerado, y puesta en escena simbólica– que reducían la autenticidad ontológica de la imagen. Vertov se opuso a todas esas intervenciones “histriónicas”, creyendo que la verdadera naturaleza del cine reside en la capacidad de la cámara para descubrir los aspectos ocultos de la realidad, que deben ser capturados intactos antes de ser estéticamente reconstruidos a través del montaje.” (Petric, 1993: 51).¹²

Las opciones estéticas y políticas que plantea la elec-

ción de los registros, volverán a ponerse en discusión con la aparición del cine directo en los Estados Unidos (Robert Drew y Richard Leacock, entre otros)¹³ y el *cinéma vérité* en Francia (Jean Rouch)¹⁴.

Reflexividad y subjetividad en la obra de Dziga Vertov

El presente artículo sostiene como hipótesis que existe una tensión dialéctica en la práctica y teoría de Dziga Vertov entre la creencia cientificista en la capacidad ontológica del dispositivo cinematográfico (telescopio o microscopio) para captar la realidad tal cual es –con la restricción de no manipular el material profílmico–, y una creencia subjetivista marcada por la intervención del autor en la fase de montaje, quien manipula el material filmado para organizar los fragmentos de realidad, con el fin de darles organicidad y hacer visible lo invisible. Con el término subjetividad nos referimos al sello del cineasta y sus colaboradores sobre la materia narrativa, tratándose de una subjetividad social pero que deja sus huellas sobre el *film* como organizadora de lo visible y única instancia posible en la que éste puede develarse. La mencionada subjetividad, que no se corresponde con la subjetividad aurática del autor burgués sino con la del trabajador grupal del arte revolucionario, es perceptible a partir de la detección de procedimientos de reflexividad y de marcas de performatividad en la obra documental de Vertov.

Si bien Bill Nichols, en su definición de los modos documentales de representación, ubica los modos reflexivo y performativo como característicos del documental contemporáneo a partir de la década del ochenta, en el cine de Dziga Vertov pueden encontrarse claros antecedentes de ambos procedimientos. Sin embargo, antes de rastrear algunos de estos elementos en sus obras es necesario definir estos conceptos.

En primer lugar, el documental reflexivo se caracteriza por poner en escena los procesos de negociación entre el cineasta y el espectador, en palabras de Nichols (2001: 125): “En vez de seguir al documentalista en su relación con actores sociales, ahora nos fijamos en la relación del documentalista con nosotros [el público]: ya no habla sólo del mundo histórico sino también de los problemas y las cuestiones en juego a la hora de representarlo”. Con especial atención en los procesos comunicativos a partir de los cuales se construye la representación, el documental reflexivo se plantea “esas delicadas cuestiones de la representación, la objetividad, el realismo, su misma condición de ser algo construido y no una evocación directa de la realidad. [...] Tiende a defamiliarizar haciéndonos conscientes de sus convenciones por medio de un proceso de extrañamiento” (Weinrichter, 2004: 45).

En segundo lugar, en el modo performativo según Nichols, hay un trastorno observable de la experiencia del director –de su cuerpo, de sus disposiciones psicológicas y de sus actitudes–, que desvía nuestra atención de la cualidad referencial del documental. Este desvío tendría como propósito “subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo” y dar un mayor énfasis a “las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta” (Idem: 49). Sin embargo, la performa-

tividad en el cine de Vertov estaría más ligada a la definición que de ella realiza la teórica Stella Bruzzi (2006). Para esta autora, la performativa es una modalidad que subraya y coloca en el centro de la obra la actuación de los sujetos del documental en cuestión o la de los autores. Así, imbrica la actuación dentro de un contexto de no-ficción para llamar la atención sobre la imposibilidad de cualquier representación documental auténtica. Si para Nichols la modalidad performativa simplemente servía para describir los documentales que subrayaban los aspectos subjetivos de un discurso tradicionalmente objetivo, para Bruzzi se trata de documentales que al mismo tiempo que describen ejecutan una acción. Esta definición de performatividad es deudora de la filosofía pragmática de Austin y su definición de dos tipos de enunciados: los constataivos (aquellos que describen las cosas) y los performativos (aquellos que las constituyen y las figuran).

Veamos entonces de qué modos particulares se plasman la subjetividad y la performatividad en la obra de Vertov.

Noticiero Kino-Pravda Nº 6 (1922)

Tempranamente, en un capítulo de su primera serie de noticieros, podemos detectar ciertos índices de reflexividad muy poco frecuentes en el cine documental de aquel momento que ya demarcan un territorio de tensión entre la captación objetiva y directa de la realidad a través del dispositivo cinematográfico, la actividad formativa y subjetiva del cineasta y el rol del espectador. El asunto de este *film* es el mismo proceso de realización del noticiero que comienza con el rollo de película siendo proyectado y finaliza de manera espejada, al mostrarse el producto final del registro documental en una proyección en una plaza pública¹⁵. Asimismo, también haciendo uso de una estructura simétrica, al comienzo el noticiero anuncia a través de intertítulos todo lo que se verá en su transcurso dando cuenta de la existencia de una instancia enunciativa (probablemente el director o el sujeto de la enunciación) que conoce y organiza a través del montaje los materiales que han sido filmados por los diferentes *kinoks* alrededor del país. La clausura del episodio promueve un espacio de interactividad entre el espectador, la obra y los cineastas, absolutamente moderno: un cartel le indica al público que si tiene dudas o consultas sobre lo que acaba de ver puede comunicarse con los realizadores por carta consignando una casilla de correo.

Cine-Ojo (1924)

El primer largometraje documental de Vertov tiene una estructura marcadamente simétrica que pone en paralelo lo viejo y lo nuevo, lo joven y lo anciano, la ciudad y el campo, lo enfermo y lo saludable, el temor y el coraje. La mostración de la intervención del enunciativo sobre lo representado se explicita en la manipulación del tiempo diegético y en la capacidad del cine para reconstruir sucesos que ya han tenido lugar y son “naturalmente” irreversibles. La secuencia en reversa que simula la devolución de las entrañas a un toro que había sido previamente faenado es el claro exponente de un relato que demuestra su poder de inscripción sobre lo profílmico. Una vez más nos trasladamos desde el campo del documental descriptivo convencional ha-

cia el campo del documental creativo o performativo que actúa sobre lo real mediante la transformación y la subversión. En palabras de Seth Feldman, el plano final del *film* (un ojo y una óptica cinematográfica en sobreimpresión) demuestra que se está produciendo una mutación en el cine documental: “Una nueva forma de subjetividad se perfila, completamente autónoma y anónima. El automatismo de la máquina cinematográfica responde a la autonomía del colectivo. En adelante, nuestra conciencia será mecánica, y por lo tanto sólo el cine podrá generar su verdad, y lo hará mediante sus medios específicos, desde las tomas con cámara oculta a los trucajes, pasando por la operación –clave– del montaje. Vertov abordó la práctica del montaje a la vez como poeta y como revolucionario.” (1984: 18).

La sexta parte del mundo (1926)

En este largometraje Vertov toma imágenes de los *kinoks* alrededor de toda la nación para construir y comunicar el panorama de la producción socialista en sus diferentes formas y vertientes. Desde el punto de vista de la enunciación se trata del primer documental en que aparece la inscripción de un “yo” y de un “nosotros”, figuras enunciativas recurrentemente visitadas por el llamado “documental performativo” contemporáneo. Desde la apertura de la película, los intertítulos marcan la presencia de una voz en primera persona o sujeto enunciativo que dice “Yo veo”, acusando, ironizando y denunciado los modos de producción capitalista y las formas culturales de la sociedad burguesa occidental. La inscripción de la primera persona del singular y plural es utilizada para demarcar desde la enunciación los antagonismos de dos sistemas políticos e ideológicos contrapuestos: la primera persona siempre se refiere al socialismo y la tercera persona, el “ustedes”, denomina a los sujetos colectivos capitalistas y burgueses. Es interesante señalar que el sujeto enunciativo que se adjudica la primera persona, singular o plural, es siempre un sujeto colectivo y no la figura del autor burgués. La segunda persona, el “tú” o “vos”, es ocupado por el pueblo o por el espectador al que está dirigido el documental. Esta voz en primera persona que interpela a un “vos” en segunda persona es interpretada por el historiador Francois Albera como un residuo del explicador del cine silente¹⁶.

El hombre de la cámara (1929)

Seguramente la obra cumbre de Vertov pueda ser interpretada como una sinfonía a la ciudad de Moscú, pero también como un auténtico tratado sobre la relación entre el cine y la realidad. La primera secuencia del *film* es una reflexión sobre la construcción y la puesta en escena de la representación documental adjudicada a un “yo” constructivista que organiza el mundo de manera racional: una cámara apuntando hacia el espectador, la vocación metalingüística de una cámara que se trepa sobre otra para realizar una toma, y la puesta a punto de la sala de exhibición, resultan un himno a las virtudes de la máquina. La máquina cinematográfica que se integra a la vida del sujeto social hasta volverse inseparable de su propia existencia: hacia el final, la gente en la sala ve la película que nosotros estamos

mirando. Vertov articula la realización del *film* con la vida cotidiana soviética en persistentes analogías: la mujer poniéndose la ropa interior es comparada con la cámara reemplazando sus lentes, el corte de cabello es comparado con la edición de la película, las máquinas de escribir son análogas a las máquinas de editar, el ojo humano se asemeja a una ventanilla y al lente de la cámara, el parpadeo de un ojo se corresponde con la intermitencia de una imagen. Por último, la clausura del *film* es representada por una cámara que se apaga sincrónicamente con un ojo que se cierra.

El potencial de inscripción del cine documental es explorado por este documental hasta las últimas consecuencias: las imágenes son capturadas desde cada ángulo y distancia de cámara concebible, así como se emplean diferentes tipos de movimientos de cámara. El mundo se nos presenta totalmente descompuesto en movimiento normal, en cámara lenta, en planos divididos y en imagen congelada. Retomando conceptos de Feldman: “En el contexto de la revolución soviética, hay un mensaje político en las estrategias futuristas y formalistas de Vertov. No está sólo diciendo el arte es una máquina, sino que además está diciendo que nosotros, la audiencia, tenemos que estar alerta de este hecho. Debemos ser avisados de que las máquinas son hechas por gente, y el arte no es magia, sino que trabajo, el verdadero trabajo que nosotros vemos en la pantalla.” (1998: 43).

Sinfonía de Dombass (1930) y Tres cantos a Lenin (1934)

Para finalizar apuntaremos algunos elementos de la enunciación subjetiva que se insinúan en la obra tardía de Vertov anticipando ciertas características del documental contemporáneo. *Sinfonía de Dombass* cuenta con una de las primeras apariciones de entrevistas en el cine documental: una bonita chica mirando a cámara efectúa un monólogo. Tratándose de un procedimiento poco frecuente en el documental del período silente es aquí utilizado por Vertov en una de sus primeras obras de la época sonora y pasará a formar parte del canon expositivo del cine documental a partir de la década del treinta.

En *Tres cantos a Lenin* nos encontramos con cierto lirismo en el tratamiento de la figura de lo femenino que representa una inscripción del sujeto “subalterno” que transgrede la enunciación hegemónica. Nos referimos al intertítulo del primer canto cuando se muestra a una de las mujeres musulmanas a la que se le adjudica el siguiente texto: “En una oscura prisión estaba mi rostro. Mi vida era aburrimiento. Sin luz y sin consciencia era una esclava sin cadenas. Después entró el rayo de la verdad, la mañana de la verdad de Lenin”. Podríamos pensar que este uso de la primera persona es un antecedente de los documentales contemporáneos en los que el documentalista habla en primera persona desde la pertenencia a una minoría sexual, racial o cultural, o a un colectivo perseguido.

Conclusión

El presente artículo abordó la teoría y la obra de Dziga Vertov focalizando el análisis en sus concepciones so-

bre cine documental y en la búsqueda de procedimientos reflexivos y performativos de sus obras más relevantes. Por medio de este acercamiento se encontraron vínculos estrechos entre los presupuestos estéticos y políticos de la vanguardias cinematográficas de las primeras décadas del siglo XX y el documentalismo soviético, confluencia establecida a partir del común interés por explorar las posibilidades de un lenguaje cinematográfico puro, liberado de su dependencia de otras artes, pero también de una perspectiva positivista respecto a los poderes de la tecnología, la ciencia y la máquina a la hora de construir un arte revolucionario. En el caso de Dziga Vertov, la confianza científicista en la capacidad del dispositivo tecnológico para develar aristas de la realidad imperceptibles para el ojo humano se halla articulada con diversos procedimientos de reflexividad y performatividad que dan cuenta de la presencia de un autor que interviene sobre la representación documental impregnando sus huellas en las diferentes instancias enunciativas. De esta forma, el cine documental de Vertov se constituye en la dialéctica entre la expresión de un sujeto autoral individual o colectivo y la aplicación de un método científico-tecnológico, entre un movimiento de reflexión teórica y otro de experimentación práctica y, entre una práctica mimético-referencial y una exploración de las cualidades expresivas del discurso audiovisual.

Notas

¹ Sadoul (1967: s/n).

² Según Bill Nichols (1997) éstos incluyen los discursos de las ciencias, la economía, la política y la historia, que afirman describir lo real, con pretensiones de verdad respecto a su referente.

³ En un artículo sobre Dziga Vertov, el teórico David Bordwell (1972: 39) señala esta particular confluencia en el director entre científico y artista que estaría ligada a la proporción leninista en el arte que el mandatario ruso dictaba hacia 1922. Dicha proporción se encontraba a medio camino entre el arte y la ciencia.

⁴ Vertov (1993: 33).

⁵ Según Seth Feldman (1984: 9), la vida captada de improviso significa crear la idea en el espectador que lo que sucede en una película no ha sido afectado por la presencia de la cámara. Luego, la cámara oculta fue el dispositivo preferido por el cameraman de Vertov y jugó un pequeño rol en crear estas imágenes fílmicas. Vertov se valía de que su objeto estuviera muy ocupado para que la presencia de la cámara pase desapercibida frente a su mirada

⁶ Las discusiones teóricas entre ambos cineastas se llevaron a cabo en una serie de publicaciones de vanguardia durante la década del veinte. Estos artículos pueden hallarse en una extensa variedad de compilaciones. En el caso de Vertov, cabe mencionar entre las más relevantes: Michelson, Annette, *Kino-Eye: The Writing of Dziga Vertov*, Berkeley, University of California Press, 1984 y Vertov, Dziga, *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974. En el caso de Eisenstein, el número es más amplio, destacándose las siguientes: Eisenstein, S.M., *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona, Lumen, 1970 y Eisenstein, S.M.,

El sentido del cine. México, Siglo XXI, 1986.

⁷ La terminología del debate entre cineastas y teóricos soviéticos de la época pocas veces incorpora términos como “cine político”, sino que la referencia es siempre la de un “cine revolucionario”. Se trata de una sociedad en la que la política se encuentra fusionada a lo cotidiano por lo que invocar un “cine político” sería estéril e insignificante frente al verdadero problema que se plantea: la construcción de una sociedad revolucionaria.

⁸ Sergei Drobashenko fue uno de los principales responsables de la publicación de los artículos, diarios y proyectos de Dziga Vertov hacia el año 1966. Para mayor información consultar: Drobashenko, Sergei (Ed.), *Dziga Vertov, Stat'i, Dnevnik, Zamysli*, Moscow, Iskusstvo, 1966. Las ediciones posteriores en lenguas europeas están completamente basadas en la compilación de Drobashenko, por ejemplo: Michelson, Annette, *Kino-Eye: The Writing of Dziga Vertov*, University of California Press, Berkeley, 1984.

⁹ “This argument reveals two different if not irreconcilable concepts of ‘cinema of fact’. Eisenstein did not believe that the camera – a mere instrument in the filmmaker’s hands – was capable of penetrating reality or revealing the hidden meaning of everyday events, as Vertov, Shub, Gan, and other constructivists contended. Drobashenko further infers that Eisenstein rejected the idea that a film image per se could achieve any substantial impact on the viewer unless sufficiently stylized before and after the shooting. In contrast, Vertov had a complete trust in the camera’s power to ‘unveil those aspects of the filmed event which otherwise cannot be perceived’. This penetrating and revelatory capacity of the camera was the basis of the ‘Film-Truth’ principle, which Eisenstein considered an artistically useless, purely mechanical device” (Petric, 1993: 54).

¹⁰ Nos referimos a las discusiones y polémicas acaecidas en los diversos festivales y encuentros que sirvieron para cohesionar un movimiento de índole continental como el *Nuevo Cine Latinoamericano*. Entre ellos, cabe destacar los siguientes: Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro (1968), Festival de Cine de la Universidad de los Andes, Mérida (1968), Festival de Cine de Viña del Mar (1969) y Encuentro de Realizadores Latinoamericanos de Viña del Mar (1971).

¹¹ Nos referimos a la dicotomía originaría entre documental y ficción expresada sintéticamente por las obras de los hermanos Lumière y de Georges Méliès.

¹² “Eisenstein opted for techniques –expressionist lighting, histrionic acting, exaggerated makeup, and symbolic mis-en-scène – which reduced the ontological authenticity of the shot. Vertov opposed all those ‘histrionic’ inventions, believing that the true nature of cinema resides in the camera’s capacity to uncover the hidden aspects of reality, which must be caught unawares before they are aesthetically reconstructed through montage” (Petric, 1993:51).

¹³ La referencia al cine directo implica la evolución de dos elementos técnicos fundamentales. En primer lugar, la oportunidad de filmar con equipos livianos, de fácil movilidad, de 16 mm. En segundo lugar, la posibilidad de captar el sonido directo sincrónico,

evitando la artificialidad de los doblajes. Ambos elementos otorgarían una impresión de realidad superior al dispositivo cinematográfico.

¹⁴ Según Vicente Sánchez-Biosca existe una continuidad entre los presupuestos del cine de Dziga Vertov y tres tendencias de la vanguardia cinematográfica que reclaman su herencia a partir de mediados de los cincuenta. *El cinéma-vérité* de Edgar Morin y Jean Rouch, el cine experimental de Peter Kubelka y el cine político-militante de Jean-Luc Godard de fines de la década del sesenta cuando formó junto a Jean-Pierre Gorin el grupo “Dziga Vertov” (Sánchez Biosca, 2004: 229).

¹⁵ Debe señalarse que el proceso de filmación es el asunto del noticiero en términos conceptuales, pero narrativamente el documental cuenta diversos sucesos relativos a la coyuntura soviética de la época: la reconstrucción del sistema ferroviario, el funcionamiento de la maquinaria agrícola y el juicio a los contra revolucionarios. Si bien el tratamiento que se le da a estos temas está menos mediatizado que la apertura y el cierre del *film*, se perciben algunos índices de reflexividad al explicitar la manipulación del tiempo cuando se muestran las agujas de un reloj siendo accionadas por una mano humana.

¹⁶ Ver Albera, Francois, *Los formalistas rusos y el cine*, Barcelona, Paidós, 1998.

Referencias bibliográficas

- Albera, Francois (1998) *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós.
- Bordell, David, “Dziga Vertov”, en *Film Comment*, Spring 1972, 8, 1, Academic Research Library.
- Bruzzi, Stella (2006) “El documental performativo”, Sichel, Berta (Comp.), *Postverité*, Murcia, Centro Párraga.
- Feldman, Seth (1984) “‘Cinema weekly’ and ‘Cinema truth’: Dziga Vertov and the leninist proportion”, Waugh, Tomas (Ed.), *Show as life*, London: The scarecrow press,
- Feldman, Seth (1998) “Peace between Man and Machine”, Grant, Barry Keith y Sloniowski, Jeannette (Eds.), *Documenting the documentary*, Detroit, Wayne State University Press,
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine* (1968-1972), Barcelona, Paidós. Vol. II, 2002.
- Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, Bill (2001) *Introduction to documentary*. Indiana University Press: Bloomington.
- Petric, Vlada (1993) *Constructivism in Film. The Man with the Movie Camera*. New York: Cambridge University.
- Romaguera y Alsina (Eds.) (1993) *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Sadoul, Georges (1967) “La actualidad de Dziga Vertov”, en *Cahiers du cinéma* nº 144, Paris.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2002) *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós.
- Weinrichter, Antonio (2004) *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*, T&B/Festival de las Palmas.

Abstract: The paper displays a theoretical approach to the work of Dziga Vertov and analyses its conceptions on documentary cinema and the search of reflective procedures of its outstanding works. The article tries to expose the tighten bonds existing between the aesthetic and political estimations of the cinematographic vanguards of the first decades of the 20th century and the Soviet documentary cinema. This confluence is established from the common interest to explore the possibilities of a pure cinematographic language, released of their dependency of other arts, but also of a positive perspective respect to technology power, science and machinery when constructing a revolutionary art.

Key words: Dziga Vertov - art - cinema - documentary - theory - practical - science - objectivity - subjectivity.

Resumo: Aborda-se sobre a teoria e a obra de Dziga Vertov focando a análise em suas concepções sobre cinema documentário e na busca de processos reflexivos e performativo

de suas obras mais importantes. Por médio desta aproximação encontraram-se vínculos estreitos entre os orçamentos estéticos e políticos da vanguardias cinematográficas das primeiras décadas do século XX e o documentário soviético, confluência estabelecida a partir do comum interesse por explorar as possibilidades de uma linguagem puramente cinematográfica, livre de sua dependência de outras artes, mas também de uma perspectiva positivista com respeito aos poderes da tecnologia, a ciência e a máquina à hora de construir uma arte revolucionária.

Palavras chave: Dziga Vertov – arte – cinema – documentário – teoria – prática – ciência – objetividade – subjetividade.

(*) **Pablo Piedras.** Licenciado en Artes, orientación (*) Artes Combinadas (Universidad de Buenos Aires) y becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET, con un proyecto sobre cine documental argentino contemporáneo.

Autonomía y tutoría

Roberto Céspedes (*)

Fecha de recepción: julio 2010
Fecha de aceptación: septiembre 2010
Versión final: noviembre 2010

Resumen: Describe exhaustivamente el problema explicando a la vez la propia estrategia de Tutorías. El estudiante debería poder realizar su trabajo práctico final sin una meticulosa supervisión del docente o con una simple guía que complementa el *coaching* realizado a lo largo del cuatrimestre para el resto de los trabajos prácticos, dado que el mismo pretende dotar al alumno de la capacidad de resolver problemas con cierta independencia en base a los conocimientos adquiridos.

Palabras claves: educación – tutoría – estudiante – autonomía – autogestión – docente.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 52]

Porque la bicicleta tendrá alas de verdad.

José Pedroni

Este ensayo pretende acercarse al tema de la autonomía de gestión del conocimiento que debe alcanzar un estudiante universitario en su proceso de formación académica y su relación con la estrategia de Tutorías propuesta por la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. El motivo de la reflexión se fundamenta en la aparente paradoja por la cual un estudiante autónomo en su relación con el conocimiento no debiera necesitar de un tutor para la realización del Trabajo Práctico Final de una asignatura ya cursada.

Un estudiante universitario debe lograr hacia el final de su formación universitaria cierta independencia de acción en cuanto a su educación. La autogestión de los saberes propios consiste en la capacidad autónoma de actualización académica con la que todo profesional debe contar como competencia asociada a sus habilidades y conocimientos científicos. El *update* de los contenidos correspondientes a su *metier* es uno de los deberes insoslayables para un profesional en mayor o menor medida dependiendo de la disciplina de la que se trate. Cuando la Facultad de Diseño y Comunicación de la Uni-

versidad de Palermo toma la decisión de incorporar la estrategia de Tutorías lo hace en respuesta a los estudiantes cuyos docentes ya no forman parte del claustro académico o bien cuando el vínculo con los mismos se ha deteriorado por algún motivo. Cabe mencionar aquí que el estilo pedagógico de la facultad, basado en el desarrollo de competencias, supone la realización de un trabajo práctico final como plasmación de la solución a un problema de la práctica profesional mediante la utilización de los conocimientos adquiridos en la cursada a modo de consolidación y síntesis. Dicho trabajo práctico, como los que forman parte del portfolio de cursada, se realiza con la supervisión del docente de la asignatura, normalmente en la modalidad de taller. La normativa prevé varias correcciones obligatorias antes de la presentación del mismo en el examen final. Dichas correcciones se complican cuando el docente no se encuentra disponible.

También resulta cierto que los estudiantes demoran en presentarse a los exámenes finales por una serie de motivos que serán analizados más adelante, por lo cual las posibilidades de que los docentes hayan dejado la institución aumentan. Otro inconveniente habitual es que esa demora en el cumplimiento de las exigencias