

El montaje de la vida moderna: Vertov y Dos Passos
Giovanni Festa
Arkadin (N.º 9), e017, 2020. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe017>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

EL MONTAJE DE LA VIDA MODERNA: VERTOV Y DOS PASSOS

Montage in Modern Life: Vertov and Dos Passos

GIOVANNI FESTA | giovanni.festa81@gmail.com

Instituto Botticelli. México

Recibido: 17/3/2020 | Aceptado: 21/6/2020

RESUMEN

Este ensayo es una tentativa de cruzar dos formas de montaje *documental* que pertenecen a la década de los años veinte, emblemática por el surgimiento de un pensamiento del montaje y a través del montaje. Entendemos por *documental* imágenes no interpretadas o la forma de volver imágenes interpretadas en material no interpretado, y por *montaje* aquella operación de construcción y análisis de la realidad y, al mismo tiempo, una forma de pedagogía pragmática y de aprendizaje experimental. El tipo de montaje que elegimos analizar es el del *intervalo*, sistema diferencial que permite conectar lo lejano y desconectar lo cercano en autores como Dziga Vertov y John Dos Passos.¹

PALABRAS CLAVE

Montaje; documental; imagen

ABSTRACT

This essay is an attempt to cross two forms of *documentary* belonging to the '20s, an emblematic period for the emergence of a thought of the montage in itself and a thought of a *through montage*. We consider *documentary* as an uninterpreted image or as the way of turning interpreted images into uninterpreted material, and *montage* as an operation of construction and analysis of reality and, at the same time, a form of pragmatic pedagogy and experimental learning. The type of montage we choose to analyse is the one of *interval*, a differential system that allows us to connect what is far and disconnect what is near in authors such as Dziga Vertov and John Dos Passos.

KEYWORDS

Montage; documentary; image

¹ Una curiosidad: Dos Passos y Vertov nacieron en el mismo año, 1896.



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

«Me gustan el bosque, el sol, el aire. Estoy confinado en una ciudad en medio de los vapores de gasolina. Desde que era muy pequeño, me gustan los perros. No tengo perro, y gracias a ciertas circunstancias, no lo tendré nunca» (Vertov, 2011, p. 201). En el diario de Dziga Vertov, que cubre un periodo que va desde 1924 hasta 1953, hay muchos párrafos que relatan el dolor del cineasta por las trampas del aparato burocrático soviético, responsable de frustrar continuamente sus proyectos, imposibilitar un desarrollo colectivo de su *kinokismo* hasta aislarlo progresivamente de toda verdadera posibilidad de composición cinematográfica. Su nombre, uno seudónimo, significa 'gitano que filma': es decir, el cineasta es un ser apátrida, que traspasa sin parar cada frontera, cada confín, desafiando el encasillamiento rígido de las categorías. A un hombre tan escurridizo se adjunta una prótesis, un ojo mecánico que es, también, colectivo: su *cine-ojo* es un gran organismo armado y mecánico que ve desde el punto de vista de la materia, y su montaje postula la capacidad de juntar entre ellos heterogéneos *cine-puños* de hechos paradigmáticos. Entre sus obras, analizaremos fragmentos de la *Kinopravda* (1922–1925).

John Dos Passos divide su *Paralelo 42* [1930] (2011) y, en general, toda su *Trilogía USA* en secciones («Noticiarios», «Cine-ojo», «Biografías» de grandes hombres, más una parte narrativa introducida por el nombre del personaje principal), probablemente influenciado por Vertov, como admite el mismo cineasta en su diario (Vertov, 2011). En todos los casos, lo que se postula es un ojo recobrado que rehúsa la lógica de la peripecia y del conflicto central como la teleología del concepto: aquí se trata de adoptar la lógica del intervalo, que permite, desde un lado, a cada imagen, recuperar su *contenido objetivo*, y desde el otro (de aquí la fértil influencia de Vertov en Godard), crear un espacio donde pueda ejercitarse la *discontinuidad del pensamiento* de un espectador-lector (Montani, 1974) que desde *enemigo* o *hechizado*, se ha vuelto coautor. El intervalo permite así una *praxis dialectico-subversiva* que pone al centro la exteriorización física y mecánica de las condiciones histórico-sociales y un peculiar movimiento que une elementos anacrónicos.

KINOPRAVDA. EL RESPLANDOR DE LO VENIDERO

La *Kinopravda* constituye el primer *verdadero* acercamiento vertoviano a la *praxis* del cine-ojo, mientras se encuentra operando al interno de una tradición, aquella del *cine-journal*, completamente institucionalizada (Vladimir Lenin consideraba que la nueva cinematografía soviética hubiera tenido que empezar justo con los noticiarios o *cine-crónicas*), donde el cineasta revolucionario podría experimentar hasta lograr una dimensión conceptual autónoma, y, finalmente, construirse un público, adiestrándolo a las técnicas de apropiación de lo visible.

En el primer número, Vertov es cauteloso aún, y parece utilizar el montaje con función, sobretodo, de enlace. Su cine, por así decirlo, parece detenido en la fase del espejo (o del cine-espejo, o sea aquella capacidad del cine de capturar, como el espejo tendido por los caminos de Stendhal, lo fugitivo, lo móvil y lo divergente en la vida) para después plasmar de manera objetiva lo mirado, a través del montaje, actividad en el mismo tiempo sincrónica y posterior de cine-escritura y de cine-organización. Las imágenes después de la leyenda (creada por Alexander Rodchenko) «salvad los niños hambrientos» —como sugiere Gilles Deleuze (1984), en Vertov imágenes y leyendas forman una unidad compacta de jeroglífico— con sus tomas libremente casuales, hacen de Vertov un cineasta que *crea en la realidad* —al opuesto de lo que piensa André Bazin [1958], (2017) Mirando a la anciana mujer recubierta de trapos, curvada hacia la calle, y al niño esquelético que se acerca a la cámara, se detiene unos instantes para mirar hacia ella con sus enormes ojos hambrientos para después alejarse saliendo afuera de campo, nos damos cuenta que, en cierto sentido, se trata de peculiares *vistas Lumière* de los humillados y ofendidos de la tierra. Solo que, ya en sus primeras formulaciones, el pensamiento visual de Vertov

nunca relata una realidad *cualquiera*, sino que se sirve de la imagen para demostrar un tema a través de un procedimiento dialéctico que va desde un orden que decae hacia un orden que surge, desde el Viejo hacia el Nuevo (en este caso, las medidas que el gobierno de los Soviet adopta para contrarrestar la hambruna: el uso de los bienes eclesíásticos). Sigue, en este peculiar cine-diario, una representación de la *nueva juventud comunista*, la registración de un vuelo que permite una toma aérea (posibilidad, por parte del cine-ojo, de implicarse en un sobrevuelo que cubre las distancias y conecta lo lejano), para terminar con una manifestación en la calle, según una división esquemática, entre *rúbricas*. Las cosas se hacen más interesantes a partir de la *Kinopravda N.º 10* donde, como revela el mismo cineasta, las pasiones se desatan. Al día internacional de la juventud, con un joven, disfrazado de *fantoche del capital*; que viene expuesto al público ludibrio en la plaza, sigue un partido de tenis, y otra serie de deportes (salto con el asta, en alto, con obstáculos), un desastre vial (un tranvía volcado), el ensamblaje de un motor y una carrera de motos (la palabra CTAPT, “START”, sobre un cuneo supremacista atraviesa la imagen) y, al final, el mecanismo de la rueda que gira y la aparición del centauro, una de las figuras del cine vertoviano, híbrido de hombre y máquina. Es sencillo imaginar de qué clase de *pasiones* Vertov hable: se trata de la emergencia del *pathos*, pero no del *pathos* orgánico teorizado por Serguéi Eisenstein, sino de un *pathos* de tipo distinto, ligado a lo inorgánico y a la materia. En el N.º 14 se enfrentan los dos temas del capitalismo y de la realidad soviética, introducidos por el movimiento circular del globo del mundo, según una relación conflictiva —que se representará, por ejemplo, en la *Sexta parte del mundo* (1926)—: a las calles, los bailes, el barco y el limitado horizonte de la bahía del mundo occidental se contraponen las imágenes de la Tercera Internacional, con su idea de solidaridad y cosmopolitismo; la secuencia termina con Lenin (que será el absoluto protagonista de la *Kinopravda N.º 21*) y el libre movimiento unánime de los medios de producción. En el N.º 17, el tema de la exposición agrícola unitaria (entre obreros y campesinos) se vuelve expresión de una idea, la *smychka* o ‘alianza’ entre las dos clases y, en general, entre ciudad y campo. La gran palabra *trigo*, inscrita de nuevo sobre un cuneo, termina en la imagen de un campo cultivado que, literalmente, se abre a través del artificio del iris, para después terminar con la toma de los sacos y de las actividades del trabajo campesino. El trabajo se vuelve, en Vertov, serie de prácticas concretas (desde excavación, siembra, recolección del trigo, hasta el trabajo mecanizado en las factorías) y se opone dialécticamente al paisaje (un río, un llano). La idea, a través del montaje del intervalo, es el intercambio de la mirada entre obreros y campesinos, que empiezan a considerarse como solidarios compañeros de lucha, como símiles (según Vertov era necesario que todos los trabajadores pudieran verse mutuamente, hasta establecer entre ellos una relación mutua e indestructible). Estamos en las antípodas de un film como *A corner in wheat* (1909) de David Wark Griffith que relata el acaparamiento de trigo por parte de un gran especulador capitalista —actante emblemático, que regresa, por ejemplo, en el episodio *moderno* de *Intolerance* (1916)—. En Griffith, el especulador es la encarnación del monopolio capitalista, es decir, lo que Karl Marx [1867] (2015) define acumulación de la riqueza en manos de particulares, cuya finalidad es la formación y el acrecimiento del capital: el film es una alegoría del acrecimiento del Capital, del individualismo desenfrenado de la clase burguesa y de su papel explotador; en Vertov, de contra, central es la creación de una riqueza compartida a través del trabajo colectivo —como se verá también en su gran film sobre la colectivización y la creación del *hombre de acero*, *Entusiasmo* (1931)—; en Griffith no hay lucha organizada, sino estallidos repentinos (el asalto para obtener el pan); en Vertov todo es rebotante de actividad revolucionaria. El final griffithiano es, en este sentido, emblemático: si, desde un lado, el trigo sumerge al capitalista (caído dentro de uno de los inmensos silos), metáfora eficaz, en el mismo tiempo, de la crisis de superproducción y del egoísmo ególatra, su límite es el marco circular: en el último plano los campesinos siguen su tarea en los campos (la siembra del final es idéntica a la del comienzo) en un eterno regreso de lo idéntico, porque la explotación es vista, por Griffith, como un acto natural inevitable (aquí los pobres, allá los ricos, en una división infinita). Para Vertov (y los soviéticos en general), al contrario, el estado de postración de las grandes masas es solo temporal y preludio de la Vida Nueva soviética.

Empezamos así a ver una serie de figuras, personajes y dispositivos, típicos del cine de Vertov: *grandes horizontes de tierra baldía*, símbolo, en el mismo tiempo, del pasado pre-revolucionario y del estado de postración y servidumbre de las grandes masas populares, y hoja blanca, inmenso cuerpo «subjectil» (Derrida, 2005) donde inscribir el verbo del socialismo venidero. *Manifestaciones y congresos*, símbolo del nuevo individuo colectivo soviético; *medios de producción*, que aluden a un mundo automatizado, donde el hombre puede ejercitar su derecho al trabajo y a la libertad (aún bajo tierra, en las minerías); *medios de transporte*, prótesis para un ojo recobrado, volador, capaz de hazañas que se manifiestan a través de angulaciones de cámara imposibles: entre ellos el avión y, sobretodo, el *tren*, que ya hace tiempo había dejado de llegar en una estación provocando asombro, para volverse gran contenedor móvil de mercancías, que viajan a lo largo del territorio soviético, o, como en *Kinopravda N.º 19*, proporciona una importante función de *raccord* capaz de conectar entre ellos, los distintos trabajos operados por las mujeres en el film. Última figura es la de los *seres vivos*, o sea campesinos y obreros, cuerpo viviente del nuevo estado revolucionario: entre ellos, un lugar central lo posee la *Mujer*, protagonista del «Canto» de la *Kinopravda n. N.º 19*, registrada en todos sus estadios (niña, adolescente, obrera, revolucionaria, joven, anciana) y sus condiciones sociales, para marcar su papel protagónico en el estado soviético. El resultado es la metáfora de un ser (más allá de toda connotación de género) nuevo, biomecánico y tecnomorfo, opuesto programáticamente al hombre dionisiaco eisensteniano. Desde la perspectiva del segundo, hay la metáfora poderosa de un cuerpo arcaico y orgánico desmembrado y recompuesto; desde la perspectiva del primero, un cuerpo-máquina, un cuerpo-arma que, dotado de cámara, añade una prótesis artificial a sus miembros de carne; desde un lado, el *sparagmos patético* que logra un ser renovado y transfigurado según una dialéctica naturaleza-hombre, desde el otro, la inteligencia de una máquina, el *cine-ojo que ve mejor* y la dialéctica ojo-materia, entre un órgano artificial y una materia inorgánica. A la metáfora dionisiaca de Eisenstein, sigue la metáfora biomecánica de Vertov, que imagina un *cuerpo* dotado de *piernas* más anchas y más veloces (alusión al cuerpo de la cámara capaz de deslizarse sobre raíles, o utilizando toda serie de medios de transporte: aviones, trenes, automóviles), *brazos* más fuertes y hábiles (alusión a la capacidad háptica del cine-ojo de ver tocando, como si tuviera yemas en lugar de pupilas) y *cabeza* más expresiva (o sea, la capacidad, por parte del dispositivo, de *ver los pensamientos*). Ambos, Eisenstein y Vertov, dirán que a través del montaje es posible crear un Ser Nuevo.

El cine-ojo se manifiesta entonces, como estudio (análisis de los fenómenos) y asalto —dispersión de los operadores a lo largo de la Unión Soviética (URSS)—; negativo del tiempo y, con una oración de sabor casi proustiano, como *tiempo vencido*. El compilador de un *journal* bastante distinto, Roquentin, en *La náusea* (Sartre, [1938], 1948) se preguntaba si acaso no era siempre irreversible el tiempo: gracias al cine-ojo y al montaje, el tiempo es posible recorrerlo, adelantándose y retrocediendo, descomponiendo y concentrando un tiempo siempre recobrado desde el punto de vista del intruso, o sea desde afuera, y por encima.

DOS PASSOS: REPORTING THE USA

John Dos Passos, por su parte, en su novela *Paralelo 42* [1930] (2011) crea tres rúbricas o secciones que se alternan de manera aleatoria con el desarrollo de la materia más propiamente ficcional. La primera sección es la de los «Noticiarios» (variación literaria y norteamericana-capitalista de la *Kinopravda* vertoviana y soviética) que utiliza, según la expresión sartriana, el estilo de los comunicados de prensa; la segunda la del «Cine-ojo» que adopta, ya a través del título, la fórmula vertoviana de la vida tomada de repente: en estas dos *rúbricas* se junta la objetividad heterogénea y sin pausa de los eventos relatados en los noticiarios con la subjetividad cercana a lo *stream of consciousness* de la subjetiva cinematográfica; la tercera son las «Biografías» de los grandes hombres, donde el personaje

retrato, a diferencia del hombre común ficcional, es calificado con un título que resume su trayectoria. En todos casos, se trata de rehusar la materia narrativa, para adoptar un punto de vista distinto, aquel del *documento*, entendido como grabación no mediada de una actividad específicamente humana (documento, palabra que Vertov utiliza continuamente, y que no acaso fue utilizada por Georges Bataille cuando se trató de elegir, en el 1929, el título de su revista).

En los «Noticiarios» el autor registra una serie de hechos de manera desordenada, entremezclando sin solución de continuidad anécdotas marginales con los grandes acontecimientos de la Historia en un continuo vaivén entre lo individual y lo general; por ejemplo, en el «Noticiero N.º 21» se juntan las noticias de la partida del Titanic y la tragedia de su hundimiento, una canción popular («Me voy al *Maxim*») y una referencia a las luchas para reducir el día laboral. El N.º 7 junta la noticia de un bebé que llega en incubadora desde Minneapolis, un accidente de tren, una referencia al Congo, y otra al mundo del trabajo que preocupa a los políticos, más el éxito de la función de la *Salomé* en Nueva York, mientras se repite la canción «Cheyenne, Cheyenne, súbete a mi poni». Es posible, como en la *Kinopravda*, encontrar enlaces ocultos o rítmicos, como en el N.º 17, que establece un enlace entre las bañistas que causan sensación mostrándose en kimono y los submarinos que pasan inadvertidos. Algunos de los «Noticiarios» terminan abruptamente, sin punto de suspensión, como por un corte repentino causado por el cierre de la radio. Dos Passos utiliza, como se ha dicho, fragmentos de canciones populares con función de refrán y banda sonora —viene a la mente la recopilación de material musical-folclórico de Vertov en los *Tres Cantos para Lenin* (1934)— y modifica, de manera muy personal, como en el cine mudo, el tamaño de las letras de las noticias, amplificando en mayúsculo los acontecimientos menores, banales, absurdos como «se lleva un mono a su casa» o «emplea el flash de su cámara y provoca un muerto», (ambos en el «Noticiero N.º 16»). En el último «Noticiero» de *Paralelo 42*, el N.º 19, los Estados Unidos entran en guerra, en paralelo con la decisión de algunos de los protagonistas de viajar hacia Francia para participar, de manera diversa, en el conflicto: a esto se adjunta una nota de prensa sobre la reunión anual de la fábrica de armas Colt y su incremento de capital social con la noticia de que las injurias a la bandera «serán castigadas».

El resultado que sale del conjunto de los «Noticiarios» es una colosal registración del ruido del mundo exterior y el retrato de un país colosal, caracterizado por una sociedad cerrada, miedosa hacia el extranjero, puritana y agitada por el *fantasma del proletariado* y de la revolución obrera, que acaba de ingresar en el siglo XX y en su conflicto global.

El *ojo de la cámara* parece la subjetiva de un órgano biomecánico que está desarrollándose: de su antecedente cinematográfico toma la sensación (casi cutánea) de un continuo desplazamiento (en tren, en coche) hasta una confusión sensorial que transforma, nuevamente, la mirada en una forma paradójica de tacto. Encontramos, como en una secuencia de la *Kinopravda*, una escena de patinaje («Cine-ojo N.º 7») en el estanque cercano a unas fábricas de platería (la continua referencia a la producción industrial será central también en el socialista Dos Passos), un recorrido sobre un vapor panorámico («Cine-ojo N.º 24») y la travesía a bordo del *Espagne*, rumbo a Francia en los días antes de la Gran Guerra («Cine-ojo N.º 27»): como en Vertov, este ojo de la cámara se desliza sobre medios de transporte paradigmáticos de la modernidad (en las partes narrativas hay también continuas referencias a difíciles o decisivos traslados en tren). Es un ojo, este, capaz de encuadrar el detalle: en el «Cine-ojo N.º 21» hay una referencia a las ruedas de los tranvías en un cruce de calle, y al resplandor de los arcos voltaicos. El N.º 21 describe una Plantación en Virginia, el N.º 26 registra un enfrentamiento entre obreros y policías, proporcionándonos una dialéctica entre producción pre-capitalista y lucha social.

Este ojo omnívoro parece ver mejor del ojo normal, de contra a lo que pasa en la parte narrativa, donde el ojo humano pierde continuamente la capacidad de ver con claridad: por ejemplo, en los capítulos dedicados a J. Ward Moorehouse, los ojos terminan por proporcionar una visión defectuosa, borrosa o que restituye un torbellino de imágenes parciales: «Sólo espío de reajo una confusa imagen de piernas blancas, pechos, pie rodeados de espuma» (Dos Passos, [1930] (2011), p. 210).

En las «Biografías» Dos Passos parece hacer suyo un concepto que será pasoliniano (y, antes, sartriano): la existencia como acontecimiento resumible solamente *a posteriori*. «El mago de la electricidad», capítulo dedicado a Edison, es un recorrido a través de los brevets del Inventor de West Orange, junto con la acorada descripción de sus primeros logros. Algunas veces, los *grandes hombres* de las «Biografías», se conectan con el *hombre común* de las historias ficcionales: es el caso de Big Bill Hayward que va a hablar en un mitin obrero en la historia de Mac.

La de Dos Passos es, programáticamente, una novela sin héroe, o donde el héroe es colectivo, juntando «zarcillos de habla entretreídos a través de las manzanas de la ciudad» (Dos Passos, [1930], 2017, p. 7) en una crónica de la vida histórica y del incesante proceso de transformación de la sustancia social de un entero país y de su *pueblo*. Pueblo que se encuentra, como sugiere Georges Didi-Huberman (2014), *expuesto*, es decir, siempre en el cruce entre una exposición que encierra, aliena y «expone a desaparecer» (Didi-Huberman, 2014, p. 150) y otra que desenclaustra (o sea los libera exponiéndolos, gratificándolos con un poder de aparición). El gran movimiento de los pueblos se entrelaza con el del hombre común en la parte narrativa dedicada a Mac, quizás el personaje más emblemático de la primera parte de la *Trilogía*, ya que se enfrentan en él, *pequeño deseo burgués* (la esposa, los hijos) y *lucha social*. Desde jovencito, es impulsado por el tío linotipista al socialismo y a la lucha y su primer trabajo es un *pamphlet* con la escrita «¡Trabajadores del Mundo, Unidos!». Mac viajará hacia México intentando participar en la Revolución, y terminará por encontrarse en plena Guerra Civil (una nota del «Noticiero N.º 11» informa de las tropas de Madero que derrotan a los rebeldes en Parral). Hombre que, en Dos Passos, es también espectador de cine: en la historia de Charley Anderson el protagonista lleva una chica a ver *Nacimiento de una Nación* (Griffith, 1915) relatando los efectos del montaje paralelo sobre la psique —derretimiento interior; ojos nublados de lágrimas; dedos clavados en las piernas del otro; y, finalmente, deseo de irse a Canadá (estamos antes del ingreso de Estados Unidos en guerra) para participar en el conflicto mundial—. «La trilogía USA es el habla del Pueblo», escribe Dos Passos [1938] (2017) en el prólogo a la edición en un solo volumen y el cine ojo es el órgano del pueblo que ha descubierto como ver.

LA IMAGEN-RELÁMPAGO

El escritor termina su prólogo con un verdadero homenaje a la técnica entrecortada, rápida, de material heterogéneo, típica del montaje del intervalo vertoviano y, en el mismo tiempo, simula un movimiento de traslado del ojo recobrado y aventurero a lo largo del territorio de los Estados Unidos, *uniendo*:

Ciudades y estaciones de servicio | depósitos de locomotoras | buques de vapor | aeroplanos surcando líneas aéreas | deslizándose lentamente por ríos que se ensanchan hacia el mar | Campo de entrenamiento de Allentown | Muelles de Seattle | Comida en Market Street | Nadando a la altura de las piedras rojas en San Diego | frío y acerado viento del lago | Rostros grisáceos estremeciéndose al afilar las herramientas en la calle bajo Michigan Avenue | Coches de fumadores de selectos trenes express | escalando secos cañones | noches sin saco de dormir en medio de heladas huellas de oso en Yellowstone (Dos Passos, [1930] 2011, p. 17).

Se trata, en cierto sentido, de la reducción en forma de poema, y en pocas hojas de montaje, de la totalidad de su inmensa trilogía. Dos Passos era lector de Ezra Pound y quizás pensó al autor de los *Cantos* ya que, este último, a través de una extraordinaria operación de síntesis, logró reducir uno de sus primeros poemas en apenas tres versos. La forma lograda por Pound es aquella, tradicional, del haiku que, en una imagen-relámpago, junta la impresión de la estación del subte de París llena de transeúntes con el recuerdo de una estampa *ukiyo-e* de Suzuki Harunobu que muestra una mujer observando, de noche, a la luz de una linterna de papel, una rama florida.

El resultado es un montaje sintético e *imaginista* que quizás hubiera interesado a Vertov, seguramente, a su colega Eisenstein (que estudió la relación entre ideograma y montaje cinematográfico): «La aparición de estos rostros en la muchedumbre: Pétalos sobre una húmeda, rama negra» (Pound, [1985], 2010, s. p.) [Figura 1].



Figura 1. La tabla de montaje, que se inspira a las que Aby Warburg montó para su Atlas Mnemosyne, se puede dividir en cuatro grandes secuencias: el paisaje urbano; el trabajo; el objetivo y la censura; la mujer y el deseo

REFERENCIAS

- Bazin, A. [1958] (2017). *¿Qué es el cine?* Madrid, España: Rialp.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen movimiento*. Madrid, España: Paidós.
- Derrida, J. (2005). *Antonin Artaud, Forsennare il soggettile* [Antonin Artaud. Alocar el subjectil]. Milano, Italia: Abscondita.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Dos Passos, J. [1930] (2011). *Paralelo 42*. Madrid, España: De Bolsillo.
- Griffith, D. W. (Director). (1909). *A corner in wheat* [Película]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=By6qokGa7FE>
- Griffith, D. W. (Director). (1916). *Intolerance* [Película]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=SyqDQnoXa70&t=282s>
- Marx, K. [1867] (2015). *El capital*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Montani, P. (1974). *Dziga Vertov*. Florencia, Italia: Il castoro cinema.
- Pound, E. [1985] (2010). *Opere scelte [Obras selectas]*. Milano, Italia: Mondadori.
- Sartre, J. P. [1938] (1948). *La Náusea*. Madrid, España: Alianza.
- Vertov, D. (2011). *Diario de un cineasta bolchevique*. Madrid, España: Capitan Swing.
- Vertov, D. (Director). (1922-'1925). *Kinopravda N.º 1-23* [Película]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Ta4XVptrLso&list=PL3X_JlJpmlKwJ68_QAXJzKPl0vgEdkPVO