

DINAMISMO URBANO Y ESCRITURA: DE BOCCIONI AL CINE-OJO DE *EL HOMBRE DE LA CÁMARA* (VERTOV, 1929)

PEDRO POYATO SÁNCHEZ¹

Universidad de Córdoba

Abstract: The urban dynamism of new industrial cities did not go unnoticed by filmmakers. It was materialized in quite different forms in several films. One of these films is *Man with a Movie Camera* (1929), where Dziga Vertov brings into play Umberto Boccioni's futurist theories. The aim of the present work is to analyze Vertov's film as a text that rewrites, through the Kino-Glaz (or Film-Eye) cinematographic procedures, Boccioni's pictorial and theoretical texts.

Key words: cinema / painting / Futurism / urban dynamism / Kino-Glaz / Film-Eye / interval.

Resumen: El dinamismo de la nueva ciudad industrial no pasó desapercibido al cinematógrafo, que lo formalizó de modos bien diferentes dependiendo de cada filme. Uno de esos filmes es *El hombre de la cámara* (1929), donde Dziga Vertov moviliza las teorías futuristas de Umberto Boccioni. El objetivo del presente trabajo es el análisis de este filme de Vertov como texto que reescribe, mediante los procedimientos cinematográficos del Cine-ojo, los textos teóricos y pictóricos de Boccioni.

Palabras clave: cine / pintura / Futurismo / dinamismo urbano / Cine-ojo / intervalo.

En el recorrido que, en su texto sobre el cine realizado por artistas, hace Carlos Tejeda² por las pocas películas futuristas de que hay noticia, algunas de ellas desaparecidas, el rasgo al que se alude para caracterizarlas es la escenografía, una escenografía en cuya elaboración participaron pintores futuristas como Enrico Prampolini, en *Thais* (Carlos Bragaglia, 1916), o Sergei Kozlovski, en *Aelita* (Yacob Protazanov, 1924). De *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929), sin embargo, se destaca, además de que la película es promotora de la teoría del Cine-ojo, su notable influencia en la evolución del lenguaje cinematográfico. No es, pues, ya el diseño lo que caracteriza a *El hombre de la cámara*, sino la escritura, una escritura que, como también se apunta, va a hacer suyos los postulados del Cine-ojo. El filme de Vertov se convierte, así, en un texto propiamente futurista, en un texto cuya enunciación participa directamente del futurismo, recorriendo y elaborando sus presupuestos teóricos. En este sentido, *El hombre de la cámara* se aparta de filmes que sólo trabajan motivos o diseños futuristas –*Manhatta* (Paul Strand

y Charles Sheeler, 1921) y los ya citados *Thais* o *Aelita*, respectivamente–, o incluso de sinfonías cinematográficas también interesadas por la energética urbana –*Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927)– para vincularse con un filme en principio tan diferente como *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), concretamente con las imágenes de su epílogo. Y ello porque aquí este filme, como la escritura que anima *El hombre de la cámara*, se descubre heredero de las teorías del italiano Umberto Boccioni. En lo que sigue, abordaremos esta línea de filiación para constatar cómo *El hombre de la cámara* reescribe, mediante los procedimientos cinematográficos del Cine-ojo, los textos teóricos y pictóricos de Boccioni. Pero hagamos antes un poco de historia.

Epílogo de *Rien que les heures*

Del encuentro, en los años veinte del pasado siglo, entre ciudad, cine y poesía surgió un comercio estético cuyo resultado fueron los llamados *City-Poems* cinematográficos, entre ellos las películas antes citadas *Manhatta* y *Rien que les heu-*

¹ Fecha de recepción: 30-5-2011 / Fecha de aceptación: 25-8-2011.

² TEJEDA, Carlos. *Arte en fotografías*. Madrid: Cátedra, 2008, p. 91-93.

res. *Manhatta* pone en imágenes cinematográficas los versos de Walt Whitman *Leaves of Grass* (Hojas de hierba), proceso que ha sido calificado de "écfrasis inversa" por Darío Villanueva³ al tratarse de la descripción en imágenes de una pieza literaria. Al propio Villanueva se debe la puesta en relación de *Manhatta* con *Rien que les heures*, por cuanto ha visto en este filme una realización que tiene también su origen en la poesía, en este caso los versos de *Las flores del mal* del francés Charles Baudelaire.⁴

Ahora bien: si los textos poéticos o hipotextos de ambos filmes están relacionados por sus visiones contrapuestas de la ciudad industrial, Nueva York y París, por cuanto uno canta las luces y otro las sombras de la industrialización, los textos cinematográficos o hipertextos presentan, además de esa visión contrapuesta de la ciudad, escrituras muy diferentes entre sí. Así, si el primero, elaborado a base de imágenes de encuadre fijo, trabaja sobre todo la fotogenia y el encadenamiento meramente gráfico de las imágenes en torno a algunas de las cartelas que transcriben los versos de Whitman, el segundo, independizándose aquí de Baudelaire, esboza y trabaja en su epílogo formas futuristas propias del Cine-ojo de Vertov, movimiento que llegará a su culminación en *El hombre de la cámara*, como el mismo Vertov se encargó de proclamar.⁵

Detengámonos brevemente en esas imágenes del epílogo de *Rien que les heures*: sobre un globo terráqueo girando, la cámara fija su atención en París y Pekín, ciudades unidas mediante un ligero balanceo de la propia cámara. Estas imágenes se alternan con las de un reloj cuyas agujas, en primer término, van marcando, en su movimiento, el paso del tiempo. Después de que una cartela advierte de que el espacio y el tiempo "escapan ambos a nuestra posesión", el globo anterior comienza de súbito a girar a una velocidad mucho mayor y el balanceo de la cámara da paso ahora a un reloj de agujas dislocadas. En el plano siguiente, un collage múltiple integra en un mismo encuadre un mosaico de imágenes ya vistas vinculadas a París y Pekín, respectivamente, de una madre con su bebé y de una pareja persiguiéndose, así como del tráfico urbano, imagen ésta que aca-

ba ocupando el interior del encuadre en su totalidad para alternarse con otras imágenes de este mismo motivo, según un montaje tan rápido que lleva finalmente a la superposición de unas imágenes y otras en una suerte de torbellino visual que pone punto final al filme.

Apartándose, pues, de la temática del suburbio que ha venido protagonizando el filme, esta parte final del mismo reflexiona sobre el espacio y el tiempo, sobre su entrecruzamiento, desequilibrio y enloquecimiento. Las imágenes anteriores de *Rien que les heures* se estructuran, así, en torno a una operación de montaje que vincula cualesquiera puntos del universo, París y Pekín en este caso, más allá de todo orden temporal. El resultado es la génesis de una forma cinematográfica –ya veremos que futurista– que hace *visible* una serie de interacciones no visibles para el ojo humano.

Berlín, sinfonía de una gran ciudad y la energética urbana

Además de con la poesía, el dualismo ciudad-cine se cruzó también, en los años veinte, con la música. Los frutos de este encuentro fueron en este caso las sinfonías urbanas, las *City Symphonies*, películas formalmente estructuradas en torno al montaje rítmico. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* y *El hombre de la cámara* son las dos sinfonías urbanas más destacadas por la historiografía cinematográfica.

En *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, Cavalcanti colaboró con Ruttmann, quien quería estructurar el filme según un diseño en cinco actos sobre la sucesión de las horas del día, que en *Rien que les heures* ya había trabajado Cavalcanti. Sin embargo, éste no quería renunciar al efectismo melodramático, trabajado también en su filme en episodios como el de la vendedora de periódicos, mientras que Ruttmann quería prescindir completamente del factor humano. Ello motivó que finalmente el guión del filme fuera firmado por Ruttmann y Karl Freund. El propio Ruttmann habló de cuáles eran sus propósitos:

Siempre perseguí crear una película sinfónica sobre la gran energía que comprende la vida en una gran ciudad.⁶

³ VILLANUEVA, Darío. *Imágenes de la ciudad*. Salamanca: Cátedra Miguel Delibes, 2008, p. 37-38.

⁴ VILLANUEVA, Darío, 2008 (nota 3), p. 71-72.

⁵ VERTOV, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Salamanca: Capitán Swain Libros, 2011, p. 238.

⁶ Declaraciones de Walter RUTTMANN en *Lichtbildbühne* con motivo del estreno del filme, el 27 de mayo de 1927. Recogidas en "Lo que dice el autor", capítulo Extras, DVD editado por Divisas Ediciones, 2003.

En esta preocupación por la energética urbana el filme converge con los presupuestos del futurismo, mas no en la formalización y canalización de esa energética. Villanueva⁷ ha apuntado que, frente a las reticencias ideológicas de Cavalcanti, en *Rien que les heures*, hacia la nueva sociedad industrial, Ruttmann, por el contrario, aparece entusiasmado por el futurismo, como lo demuestra el hecho de que las imágenes de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* se interesen por las máquinas, elementos típicamente futuristas, como excavadoras, grúas, aviones y trenes, gran icono este último de la modernidad. También el ocio se identifica, al modo futurista, con el deporte. Ahora bien, el interés del filme por todos estos motivos futuristas no se traduce en una escritura del mismo propiamente futurista, y ello por dos motivos fundamentales: primero, porque el trabajo que la anima se descubre volcado sólo hacia la abstracción, tal como había hecho Ruttmann en su cine primero, el pintado directamente en la película, en obras como *Opus I* (1923) y las siguientes de la serie. Puede constatar-se, en efecto, cómo las imágenes de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, disolviendo las figuras del campo visual en geometrías cargadas de energía, devienen en imágenes meramente abstractas. Y segundo, porque el filme no hace ascos a una canalización de esa energética urbana hacia fines propiamente destructivos.

Un fragmento del filme recoge estas dos características apuntadas. Comienza el mismo con la lectura del periódico por parte de un hombre de la ciudad: una vez que de la sábana del periódico –focalizada en plano detalle– han sido extraídas palabras como *mord* (asesinato), *beirat* (consejo asesor) y, sobre todo, *geld* (dinero), la mirada que estructura el plano es sometida de pronto a un proceso de dislocación que pasa por su ubicación en los asientos, primero, de una montaña rusa –movimiento que encuentra un precedente en *Entr'acte* (René Clair, 1924)– y, después, de un tióvivo, ambos en pleno funcionamiento. Se escenifica así una mirada vertiginosa que, diluyendo los contornos de todo cuanto focaliza, encuentra en la espiral móvil su mejor metáfora, como así lo certifica el mismo filme, en un plano abstracto donde, sin embargo, la espiral acaba deteniéndose. Pero será solo momentáneamente. Pues esa misma espiral móvil retorna enseguida para formular plásticamente el suicidio de una joven urbana desesperada, en un fragmento cuyo trazado es espe-

cialmente preciso vinculando el vértigo experimentado por la joven antes de ser engullida por el agujero mortal –las turbulencias del agua donde acabará el cuerpo de la suicida, dibujan, en un plano extremadamente cercano, la misma espiral anterior– y el vértigo emanado de los ritmos de la ciudad. Y por lo demás el trabajo de la expresión disuelve ahora el contenido iconográfico del hecho, como lo demuestra el que las imágenes del propio suicidio sean elididas –en ningún momento vemos a la muchacha lanzándose al agua, como tampoco su cuerpo sumergido–, imágenes se diría que engullidas por esta formalización abstracta que visualiza el acontecimiento, lo único que en verdad interesa al filme. La energía (de la ciudad) deviene, así, en una pulsión (de muerte) que se traduce en el suicidio (de la joven).

Boccioni. Dinamismo

La otra sinfonía cinematográfica urbana es, como antes señalábamos, *El hombre de la cámara*, filme que el propio Vertov definiría así:

Se trata de ir hacia fragmentos de energía real que, mediante el arte del montaje, se van acumulando hasta formar un todo [...] para de este modo ver y mostrar el mundo desde el punto de vista de la revolución proletaria mundial.⁸

La formalización de la energética urbana está, pues, ahora orientada a un fin, el socialismo, de manera que el espíritu del filme es de un optimismo progresista vinculado a la revolución como establecedora de un nuevo orden que acabará extendiéndose al mundo entero. En este sentido, el filme forma parte de esa rama de la vanguardia europea que puede denominarse política, por mucho que, acusada de formalista por el régimen soviético, la película hubiera de esperar a la muerte de Stalin para poder alzarse hasta el lugar que legítimamente le correspondía.

La iconografía fervientemente futurista del filme, desde los teléfonos hasta los aviones y pasando por las centralitas o los trenes, se completa en este caso con una sintaxis de dinamismo extremo, según una escritura que va más allá de la abstracción. Y por lo demás, la energética urbana nunca es canalizada hacia fines destructivos, sino todo lo contrario: constructivos y productivos, en sintonía con el nuevo orden proclamado por la revolución. En este sentido, el filme encuentra una línea de filiación plástica en Boccioni, verdadero anteceden-

⁷ VILLANUEVA, Darío, 2008 (nota 3), p. 86-87.

⁸ Palabras recogidas en "Dziga Vertov", en capítulo Extras del DVD del filme editado por Divisa Ediciones, 2003, p. 5.



Figura 1. *La construcción de la ciudad* (Umberto Boccioni, 1911).

te, como se verá, del Cine-ojo, principio teórico que preside el filme. El Cine-ojo y *El hombre de la cámara* devienen, así, en textos que reescriben, en el ámbito cinematográfico, los textos teóricos y artísticos boccionianos. Comencemos, entonces, repasando estos textos de Boccioni.

Como es bien sabido, los futuristas estaban comprometidos con lo metropolitano, eran unos apasionados por el movimiento, la velocidad y las máquinas, pero también por la duración y el tiempo en el espacio, con origen en las ideas de Henri Bergson. La teoría de Boccioni hunde sus raíces en esta filosofía de Bergson y en la de Nietzsche allí donde ambas se interesan por las dinámicas vitales como procesos cuyas fuerzas se desarrollan según direcciones divergentes o entran en conjunción, esto es, como procesos cuyas fuerzas interaccionan entre sí. El cuadro *La città sale* (La construcción de la ciudad, Boccioni, 1911) formaliza esta interacción (F1), con los obreros, los carreteros con sus caballos, y los albañiles con sus carretillas. Es ésta una obra de temática social que materializa, en la epopeya de la construcción de la ciudad, el dinamismo plástico teorizado por Boccioni.

La teoría de Boccioni aboga por representar el movimiento, no desde fuera, sino desde dentro –“nos identificamos con la cosa”, dice Boccioni–,⁹ de aproximarse a la sensación para *crear la forma* en la intuición plástica; la forma que surge de la *interacción* del objeto con el ambiente:

Un caballo en movimiento no es un caballo parado que se mueve, sino un caballo en movimiento, es decir, otra cosa, que ha de concebirse y expresarse como algo totalmente distinto.¹⁰

Y nada tiene esto que ver con las láminas fotográficas de Muybridge o con las cronofotografías de Marey, ya que ambas no recogen sino los estados intermedios del movimiento *separando* en ellos objeto y ambiente. Se trata, pues, de representar la interacción objeto-ambiente, según los postulados de la ciencia; de plasmar la representación de una energética que nace de la intuición de la realidad concebida como movimiento.

La interacción objeto-ambiente lleva, pues, a una forma única –Giulio Carlo Argan habló de fusión objeto-espacio para referirse a ella–,¹¹ la forma única de continuidad en el espacio. Dice Boccioni:

Concibiendo el objeto desde dentro [...] expresaremos su expansión, su fuerza, su manifestación, que crearán simultáneamente su relación con el ambiente.¹²

Y añade:

Nuestros cuerpos entran en los divanes en los que nos sentamos y los divanes entran en nosotros, así como el tranvía que pasa entra en las casas, que a su vez se abalanzan sobre el tranvía y se amalgaman con él.¹³

En este sentido, la realidad es concebida por Boccioni como un conjunto de elementos en continua interacción, como un maravilloso espectáculo de *influencias* entre los objetos; influencias que se dejan sentir en la atmósfera:

El cuadrado de una ventana abierta se convierte en un *cuerpo irregular variable* en el que los cuerpos que viven fuera, en el horizonte, se insertan a través del *cuerpo conductor* (atmósfera) que penetra en el cuarto con una forma que le han impreso las potencialidades de las formas de los cuerpos que viven fuera.¹⁴

El mismo Boccioni ilustraría ejemplarmente esta tesis en su pintura *La calle entra en la casa* (1911), donde puede observarse (F2) cómo el paisaje, haciéndose eco de las influencias entre los objetos que lo pueblan, se desmiembra y desordena.

⁹ BOCCIONI, Umberto. *Estética y arte futuristas*. Barcelona: Acantilado, 2004, p. 85.

¹⁰ BOCCIONI, Umberto, 2004 (nota 9), p. 102.

¹¹ ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Madrid: Akal, 1991, p. 403.

¹² BOCCIONI, Umberto, 2004 (nota 9), p. 134.

¹³ BOCCIONI, Umberto, 2004 (nota 9), p. 94.

¹⁴ BOCCIONI, Umberto, 2004 (nota 9), p. 117.



Figura 2. *La calle entra en la casa* (Umberto Boccioni, 1911).

En suma: los objetos (en movimiento) lanzan vibraciones al espacio que se desbordan en su tejido. La pintura boccioniana formaliza ese tejido de vibraciones (de interacciones) según una operación que pasa necesariamente por una distorsión de los objetos. Una nueva puesta en forma de este enunciado la encontramos en *Dinamismo de un ciclista* (Boccioni, 1913), donde vemos (F3) cómo, en efecto, la representación plástica del dinamismo, esto es, del tejido espacial de vibraciones, conlleva la distorsión, el desmembramiento del ciclista y del ambiente representados. Se trata, insiste Boccioni, de volver plástica esa atmósfera de influencias mediante formas no-visibles ni por el ojo humano, ni tampoco por la fotografía:

Queremos modelar la atmósfera, dibujar las fuerzas de los objetos, sus influencias recíprocas, la forma única de continuidad en el espacio.¹⁵

En otro apartado de su texto teórico, Boccioni señala:

Nuestra obra implica la creación de una nueva construcción emotiva más allá de toda unidad de tiempo y de lugar.¹⁶

Añadiendo:

Mientras que los impresionistas hacen un cuadro pa-



Figura 3. *Dinamismo de un ciclista* (Umberto Boccioni, 1913).

ra presentar un momento particular y subordinan la vida del cuadro a su semejanza con ese momento, nosotros sintetizamos todos los momentos [...] y con ellos construimos el cuadro.¹⁷

Mas, ¿no era eso, acaso, lo que hacía Cavalcanti en el epílogo de *Rien que les heures*? ¿Una mera construcción emotiva que, más allá de toda unidad de tiempo y de lugar, sintetizaba, yuxtaponía, todos los momentos? He aquí la vía por la que las imágenes de Cavalcanti conectan con Boccioni. Y es que el cinematógrafo, primero capturándolos con la cámara y luego yuxtaponiéndolos por medio del montaje, puede conectar cualquier orden espacio-temporal con cualquier otro y dar así cuenta de su interacción. Volveremos sobre este punto en lo que sigue, a propósito del Cine-ojo y la escritura de *El hombre de la cámara*.

De Boccioni a Vertov: las teorías del Cine-ojo y su materialización en *El hombre de la cámara*

El hombre de la cámara pone en imágenes, decíamos más atrás, las dinámicas internas, las interacciones, de una sociedad –urbana– en marcha hacia el socialismo. Jacques Aumont¹⁸ ha interpretado por ello que la voluntad artística del filme queda desterrada en beneficio de un ideal social. Por nuestra parte pensamos, sin embargo, que este fin social no tiene por qué desterrar la voluntad artística del filme –son dimensiones diferentes–, mucho más teniendo en cuenta que éste pasa por

¹⁵ BOCCIONI, Umberto, 2004 (nota 9), p. 169.

¹⁶ BOCCIONI, Umberto, 2004 (nota 9), p. 165.

¹⁷ BOCCIONI, Umberto, 2004 (nota 9), p. 144.

¹⁸ AUMONT, Jacques. *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 121.

una creación plástica que revela una realidad no visible para el ojo humano. El propio Vertov alude a ello al hablar del Cine-ojo, principio rector del filme:

El Cine-ojo es la explicación del mundo visible aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre.¹⁹

Y añade:

El cine es *el arte de imaginar los movimientos* de las cosas en el espacio, respondiendo a los imperativos de la ciencia.²⁰

Palabras éstas extremadamente próximas a las de Boccioni allí donde éste hablaba, como hemos anotado, de “aproximarse a la sensación para crear la forma en su intuición plástica; de representar la interacción objeto-ambiente según los postulados de la ciencia”. Por lo demás, esos movimientos de las cosas, que dice Vertov, no son sino las interacciones entre ellas, el espectáculo de influencias del que hablaba Boccioni. Como futurista, Vertov va a concretar ese espacio referido en su cita anterior, en las nuevas sociedades que surgen en los núcleos metropolitanos, en la ciudad como espacio dinámico, esto es, como espacio de interacción donde se distribuyen las coreografías de los objetos y los sujetos –sujetos de los que interesan también sus ocupaciones cívicas y económicas, a diferencia de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, que es un filme volcado hacia una visión del hombre más zoológica que social.²¹

Como en Boccioni, el objetivo del Cine-ojo es volver plástico ese espectáculo de influencias; de representar el dinamismo; de dar cuenta de una energética, en definitiva, pero mediante procedimientos de formalización otros que los de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. Y es que Vertov converge de nuevo con Boccioni allí donde éste señalaba:

No se trata, como todos creen, de hacer sólo una

pintura abstracta, intelectual; se trata además [...] de volver plástico lo que hasta ahora se consideraba incorpóreo, las influencias recíprocas entre objeto y objeto.²²

En efecto, al igual que la pintura de Boccioni, *El hombre de la cámara* no trata de hacer sólo imágenes abstractas –objetivo primero de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, como veíamos– sino de volver plástico el dinamismo de la realidad urbana, una realidad en este caso en movimiento incesante hacia el socialismo:

Ver y mostrar el mundo en nombre de la revolución proletaria mundial, es la fórmula elemental –dice Vertov– de los *kinoks*.²³

Siguiendo lo preconizado por Boccioni, *El hombre de la cámara* vuelve plástico ese dinamismo urbano, no adoptando un punto de vista frente a los acontecimientos, sino haciendo una inmersión en la realidad social, inmersión que pasa por una “identificación con la cosa”, pues sólo así pueden materializarse, como decía Boccioni, las influencias e interacciones entre sus componentes; su dinamismo, en definitiva. Gilles Deleuze ha explicado cómo es el montaje el procedimiento por el que el cine realiza esta inmersión, y ello porque el montaje nos ofrece la visión de un ojo que se haría en las cosas:

Lo que hace el montaje es poner la percepción en la materia de modo que cualquier punto del espacio percibe él mismo los puntos sobre los cuales actúa o que actúan sobre él, por lejos que se extiendan esas acciones y esas reacciones.²⁴

Vertov, prosigue Deleuze, lo que hace es “enganchar uno con otro cualquier punto del universo en cualquier orden temporal”,²⁵ es decir, exactamente lo que Boccioni decía que implicaba la realización de una obra futurista:

Dibujar las fuerzas entre los objetos según una cons-

¹⁹ VERTOV, Dziga, 2011 (nota 5), p. 234-235.

²⁰ VERTOV, Dziga, 2011 (nota 5), p. 174.

²¹ Hay un fragmento en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* que contribuye a esclarecer este punto: al comienzo del segundo acto, después de que algunos planos muestren distintos muchedumbres caminando hacia ningún sitio, la película nos sitúa en el interior de un vagón de tren, donde vemos a las personas –unas de pie; sentadas, otras– leyendo el periódico. Pero no se interesan las imágenes por lo que los viajeros leen, o por los efectos que en sus rostros produce lo leído, sino por cómo esos viajeros parecen servirse del periódico para delimitar su propio territorio o para ocultar sus rostros, que esconden tras las grandes hojas de papel. Es así cómo, al igual que sucede en los amplios y abiertos espacios exteriores de la ciudad, también aquí, en el espacio reducido y cerrado del vagón, se refuerza la desconexión entre las personas, su anonimato, acentuando así la visión que del hombre pululando por un mundo sin sentido ofrece el filme.

²² BOCCIONI, Umberto, 2004 (nota 9), p. 117.

²³ VERTOV, Dziga, 2011 (nota 5), p. 199.

²⁴ DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 122.

²⁵ DELEUZE, Gilles, 1994 (nota 24), p. 122.

trucción emotiva más allá de toda unidad de tiempo y de lugar.²⁶

La clave está, pues, en el montaje. Pero este es solo uno de los tres pasos que conlleva la aplicación cinematográfica de las teorías del Cine-ojo, como muy bien ha expresado Vertov en la metodología del Cine-ojo:

Cine-ojo=cine-yo veo (veo con la cámara)-más-Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película)-más-Cine-yo organizo (yo monto).

El método del Cine-ojo es el método de estudio científico-experimental del mundo visible:

a) Basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película.

b) Basado en una organización planificada de los cine-materiales documentales fijados sobre la película.²⁷

Es decir: el Cine-ojo potencia la capacidad para ver y oír el rumor de los fenómenos vivientes –ese rumor que Vertov busca en el oleaje indómito de las ciudades, en el itinerario de los tranvías, en el espacio frenético de las fábricas– (Yo veo); los captura luego mediante la cámara (Yo escribo); y finalmente extrae mediante el montaje una conclusión orgánica (Yo organizo).

Uno de los lugares –urbanos– donde se desarrollan esos fenómenos vivientes es, como acabamos de señalar, la fábrica. La fábrica como lugar de las máquinas, pero también de los obreros –componente social ésta ausente en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*–, como refleja ese fragmento ejemplar de *El hombre de la cámara* donde una mujer obrera pliega, a partir del molde preparado al efecto, las cartulinas que progresivamente va tomando entre sus manos hasta darle la forma de envase. Se alternan en el fragmento planos de esta mujer, de los movimientos de sus manos, sometidos al ritmo cada vez más acelerado impuesto por su filmación a cámara rápida, y de los envases ya fabricados. A estos planos se añade después otro de un panel con multitud de cables movidos por los rápidos movimientos de las manos de las telefonistas, que establecen las pertinentes conexiones; movimientos que, como consecuencia igualmente de su filmación a cámara rápida, son cada vez más acelerados. En este sentido, tal banda de imágenes funciona –podríamos llamarlo así– como *acelerador rítmico* en la estructura for-

mal del fragmento. Por eso, cuando la mujer obrera comparece de nuevo, en esta ocasión introduciendo los cigarrillos en los envases antes preparados, el ritmo de sus movimientos adquiere una intensidad tal, que la figura misma de la mujer acaba identificándose con la de la máquina en funcionamiento.

El Yo-veo se continúa, decía Vertov, con el Yo-escribo y el Yo-organizo del montaje. La aceleración interna –extradiegetica– de las imágenes de este fragmento anterior introduce un ritmo interno frenético que *contamina* el externo hasta indiferenciarse, de manera que los movimientos del obrero –de la obrera, en este caso– resultan así emparentados a los ritmos de la máquina, tal es la conclusión orgánica extraída de esta operación notable de montaje. He aquí, en todo caso, todo un espectáculo de influencias obrero-máquina, una interacción obrero-máquina representada mediante una forma única, como proclamaba Boccioni. La consecuencia, el fin, es la identificación del obrero con la máquina en aras de la génesis plástica de una energía de producción. Ya lo decía Elizabeth Roudinesco: “El hombre desaparece en beneficio de la máquina”²⁸ –entiéndase: de la energía de producción.

Si Ruttmann convertía motivos urbanos en energía, al margen de cuáles fueran los destinos de esa energía –recordemos el caso del suicidio de la joven urbana, donde la energética de la ciudad devenía en pulsión de muerte–, en Vertov esa energía está canalizada hacia un fin determinado: la producción. A este respecto, el mismo Vertov señalaba:

A través de la poesía de la cámara, vamos del ciudadano atrasado al hombre eléctrico perfecto / Descubriendo el alma de la máquina, enamorando al obrero de su herramienta, a la campesina de su tractor, al maquinista de su locomotora. / Introducimos la alegría creadora en cada trabajo mecánico, / asimilamos los hombres a las máquinas, / educamos hombres nuevos. / El hombre nuevo, liberado de la falta de pericia y de la torpeza, que tendrá los movimientos precisos y ligeros de la máquina, será el noble tema de los filmes²⁹ (Las cursivas son del autor)

Nos encontramos, pues, con una asimilación del hombre a la máquina, con una mecanización del

²⁶ BOCCIONI, Umberto, 2004 (nota 9), p. 165.

²⁷ VERTOV, Dziga, 2011 (nota 5), p. 234.

²⁸ ROUDINESCO, Elizabeth. “Dziga Vertov ou le regard contredit”. *Action poétique*, septiembre de 1974, p. 311.

²⁹ VERTOV, Dziga, 2011 (nota 5), p. 172-173.



Figura 4. *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929).

obrero,³⁰ de cara al nacimiento de ese hombre eléctrico perfecto que dice Vertov.

Partiendo de los hechos, el Cine-ojo se convierte, así, en un dispositivo capaz de generar asociaciones entre los cine-documentos registrados, en unas imágenes cuyo destinatario es el sujeto colectivo de la revolución, sujeto que no se circunscribe al territorio de la nación rusa, como pretendía Stalin, sino que, por el contrario, tiene una naturaleza internacionalista. Imágenes que fomentan la conciencia crítica y que se posicionan frente al cine-narcótico de las producciones de ficción: "El cine-drama vela los ojos y el cerebro con una almiarada neblina. El *Cine-ojo* hace abrir los ojos, aclara la vista".³¹

Dimensión meta-cinematográfica del filme

De esa misma estructura anterior, de esa danza explosiva generada a partir de tan singular yuxtaposición de planos, acaba también formando parte el cameraman y la montadora. *El hombre de la cámara* pone así el acento en los procesos de rodaje y montaje, en la presencia del hombre de la cámara atravesándose con los motivos urbanos filmados, y de la montadora conjugándolos. Aparece de este modo una dimensión meta-cinematográfica del filme que, introduciendo una nueva

diferencia con *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, es también acorde con los postulados de Boccioni allí donde éstos apuntaban que todo forma parte de la realidad plasmada, incluido el propio autor –el cameraman y la montadora, en este caso–, que resulta así incorporado a esa realidad:

Visión artística [...] como síntesis de una emotividad o drama universal del que también nosotros formamos parte, como toda la realidad que nos circunda.³²

Esta dimensión meta-cinematográfica del filme se prolonga en el siguiente fragmento, donde el cameraman sigue desde una plataforma móvil el galope del caballo que tira de un carruaje con turistas. De este modo, la mirada cinematográfica –merced al Cine-ojo– se emancipa y puede ir más allá de las funciones propias del ojo humano. En este y otros fragmentos, el cameraman –Mikhail Kauffman, operador y hermano de Vertov– dispone su ojo mecánico en lugares inaccesibles, con multitud de perspectivas, se sube a una grúa, se oculta bajo las vías de un tren, se introduce en una mina:

Yo, máquina, muestro el mundo como sólo yo puedo verlo. Me libero desde ahora y para siempre de la inmovilidad humana, estoy en el movimiento ininterrumpido, me acerco y me alejo de los objetos, paso por debajo, me encaramo encima, corro junto al hocico de un caballo al galope, me sumerjo rápidamente en la multitud, corro ante los soldados que cargan, me pongo de espaldas, me elevo al mismo tiempo que el aeroplano, caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan.³³

He aquí toda una batería de lugares no accesibles al ojo humano. Pero, como veíamos, el Cine-ojo no acaba con el Yo-registro o Yo-escribo, sino con el Yo-organizo, operación ésta que también aparece inscrita en las imágenes del fragmento anterior. En efecto, en ellas contemplamos, además del cameraman, a la montadora Elizabeta Svilova –futura mujer de Vertov– manipulando unas tiras de celuloide. En ese momento, Vertov recorta en plano detalle las imágenes suspendidas y serializadas, las imágenes inertes, sin vida, de niñas (F4) y ancianas o de un caballo al galope. Acto seguido, las resucita de ese estado insuflándoles el aliento vital por medio del movimiento. De esta manera,

³⁰ *Ballet mecánico* (Léger, 1924) había mecanizado también al obrero pero con fines muy distintos. Así, mediante la repetición de la toma de una mujer de clase baja ascendiendo el mismo tramo de escaleras, el filme inscribía el maquinismo pesado de la clase trabajadora.

³¹ VERTOV, Dziga, 2011 (nota 5), p. 208.

³² DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1999, p. 216.

³³ VERTOV, Dziga, 2011 (nota 5), p. 179-180.

se arroja una cierta luz, Miguel A. Bouhaben lo ha señalado,³⁴ sobre la diferencia entre el dispositivo del cine y lo que el cine nos entrega. Si el dispositivo no es otra cosa que la suma de imágenes fijas o cortes inmóviles, lo que el cine nos entrega, por el contrario, es una imagen-en-movimiento.

Pero, a la vez, las imágenes anteriores nos dicen –y esto es lo que no ha sido señalado– cómo el movimiento se inscribe justo en el enlace de cada imagen *suspendida* con la anterior y con la siguiente, esto es, en esos inter-imágenes de los que va a derivar –aunque referido al plano,³⁵ no al fotograma– el concepto de intervalo, punto nodal, como se verá, de la escritura de *El hombre de la cámara*.

Por lo demás, esas imágenes-en-movimiento resultantes pueden ser sometidas a diversas intervenciones de orden temporal, a ejercicios de ralentización, aceleración, fragmentación o sobreimpresión:

El ojo mecánico, la cámara [...] hace experiencias de prolongación de tiempos, de desmembramiento del movimiento o al contrario de absorción del tiempo en sí mismo, de deglución de los años, esquematizando de esta manera los procesos de larga duración inaccesibles al ojo normal.³⁶

La escritura cinematográfica del dinamismo: el concepto de intervalo

En este sentido, el fragmento de *El hombre de la cámara* que mejor escribe el dinamismo urbano en el sentido proclamado por Boccioni es el de su final, donde una verdadera apoteosis de imágenes frenéticas, distorsionadas, funden calles, tranvías (F5), trenes, multitudes, al cameraman y a los propios espectadores. Multitud de encuadres dinamizan extraordinariamente la composición formalizando el dinamismo a partir de la captura de ese torbellino que es la ciudad en plena efervescencia, y visualizando las influencias mutuas entre los objetos en movimiento. Vertov sigue aquí escrupulosamente los postulados de Boccioni, allí donde éste proclamaba:

El arte debe trascender la copia experimental de la realidad, abandonar entretenimientos sentimentales y buscar la materialización plástica de esa realidad concebida como movimiento.³⁷

³⁴ En el prólogo de VERTOV, Dziga, 2011 (nota 5), p. 15-16.

³⁵ Por mucho que a veces su duración sea mínima.

³⁶ VERTOV, Dziga, 2011 (nota 5), p. 181.

³⁷ BOCCIONI, Umberto, 2004 (nota 9), p. 133.

³⁸ AUMONT, Jacques, 2004 (nota 18), p. 24.



Figura 5. *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929).

Y esto es, en efecto, lo que hace, en fragmentos como el anterior, el Cine-ojo mediante procedimientos específicamente cinematográficos y circunscribiendo, como se ha dicho, esa realidad señalada por Boccioni a la sociedad urbana. Entre esos procedimientos está, además de los referidos al orden temporal apuntados más arriba, la división vertical de las imágenes filmicas de la ciudad y de sus edificios en el centro del encuadre y la unión, a continuación, de las dos mitades (F6), según un tratamiento que había sido ya trabajado, pero entonces como mero juego óptico, no como procedimiento al servicio de la forma futurista, en el filme *Split Skyscrapers and Tenth Avenue* (División de rascacielos y Décima Avenida, Al Brick, 1924). En efecto, la división de rascacielos, en la primera parte de esta cinta, al igual que las deformaciones a que son sometidos los viandantes y vehículos de la 10ª Avenida, en la segunda parte, son meras atracciones, esto es, efectos ópticos sólo destinados a atraer el ojo del espectador.

Pero entre los procedimientos cinematográficos que escriben el dinamismo urbano está también el montaje. Un montaje cuyo trabajo se centra en los *inter-planos*, por cuanto se trata de *disolver* –por todos los medios posibles– el contenido del plano y hacer así visible el inter-planos, allí donde se *materializan* las influencias entre los objetos. Jacques Aumont³⁸ se ha referido a estas operacio-



Figura 6. *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929).

nes para apuntar cómo con ellas Vertov forjó el concepto de “intervalo”: siguiendo una opción derivada de los planteamientos del arte animador de Norman McLaren,³⁹ el intervalo vertoviano pasa por un trabajo no tanto en el interior (visible) del encuadre, cuanto en los intersticios (no-visibles) situados entre las imágenes. En efecto, esos intersticios –el paso de una imagen a otra– son la carne y sangre de fragmentos como el anterior, mucho más que el contenido interior de cada una de las imágenes. Liberándose así de las estructuras convencionales, el filme puede coordinar y relacionar las imágenes más distantes creando de este modo, como es tarea del Cine-ojo, una nueva percepción del mundo:

El *Cine-ojo* –dice Vertov– utiliza todos los medios de montaje posibles yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del filme.⁴⁰

Tal era, recordémoslo, lo que Boccioni señalaba una y otra vez en sus escritos teóricos, y que había ya formalizado el epílogo de *Rien que les heures* con la interacción entre distintos puntos del universo –París y Pekín– al margen de todo sometimiento temporal. Pero, también, era esto mismo lo que, como señalábamos más atrás, apuntaba Deleuze para caracterizar el montaje vertoviano

como mirada de un ojo que se hallaría en las cosas.

El montaje, por tanto, como generador de una forma plástica que, como decía Vertov siguiendo a Boccioni y refrendaría Deleuze, vincula dos imágenes heterogéneas captadas en lugares y momentos lejanos. Bouhaben ha explicado este montaje vertoviano poniéndolo en relación con el montaje de atracciones eisensteiniano, por su distinta resolución de la *diferencia*. Así, mientras que en Eisenstein la diferencia entre dos imágenes es resuelta y sometida por un concepto, en Vertov, las imágenes son liberadas de todo encasillamiento conceptual y de toda delimitación o lugar para que fluyan así en un espacio y un tiempo dinámicos.⁴¹ Si para Eisenstein –prosigue Bouhaben–⁴² lo fundamental era la atracción en tanto combinación de imágenes con arreglo a un fin, para Vertov lo primordial es el intervalo, esto es, el *intermezzo* entre los movimientos:

Los intervalos (pasos de un movimiento a otro), y no los movimientos en sí mismos, constituyen el material (elementos del arte en movimiento). Son ellos (los intervalos) los que arrastran el material hacia el desenlace cinético.⁴³

Ahora bien, las imágenes que dan forma al intervalo, las imágenes de la *diferencia* que dice Bouhaben, no son totalmente libres, sino que están sometidas a cierto tipo de condicionamiento, pues, como señala Vertov, las imágenes finalmente seleccionadas para la configuración de la forma construida sobre los intervalos han de mantener –y de hecho lo hacen– una cierta relación visual entre ellas:

La escuela del Cine-ojo exige que el filme se construya sobre los intervalos, es decir, sobre el movimiento entre las imágenes. Sobre la correlación de unas imágenes con respecto a otras. Sobre las transiciones de un impulso visual a otro [...] Paralelamente al movimiento entre las imágenes (*intervalo*) se debe tener en cuenta entre dos imágenes vecinas la relación visual de cada imagen en particular con todas las demás imágenes que participan en la *batalla del montaje* en su principio.

Encontrar el *itinerario* más racional para el ojo del espectador entre todas esas interacciones, interatracciones, interempujones entre las imágenes, reducir toda esta multitud de *intervalos* (movimientos entre

³⁹ JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. “Le joujou du riche”. *Trafic*, 1992, nº 2, p. 7.

⁴⁰ VERTOV, Dziga, 2011 (nota 5), p. 235.

⁴¹ En el prólogo de VERTOV, Dziga, 2011 (nota 5), p. 25-26.

⁴² En el prólogo de VERTOV, Dziga, 2011 (nota 5), p. 26-27.

⁴³ VERTOV, Dziga, 2011 (nota 5), p. 173.

las imágenes) a la simple ecuación visual, a la fórmula visual que mejor expresa el tema esencial del filme, es la tarea más difícil y capital que se plantea el autor-montador.⁴⁴

En efecto, *El hombre de la cámara* sigue lo anotado por Vertov vinculando imágenes relacionadas visualmente, y ello desde los comienzos mismos del filme. Así, a poco del arranque, los planos de una mujer de espaldas lavándose en una palangana alternan con los de una manguera limpiando con agua a presión la vía pública. Al plano de la mujer secándose la cara y los brazos, le sigue el de otra mujer pasándole un paño al frontis de un edificio. Un encuadre de escala muy corta recorta luego los ojos de la primera mujer, en un plano al que siguen sucesivamente los de las tablillas de una persiana, abriéndose, de la cámara fijando su atención en unas flores que primero aparecen desenfocadas y luego van cobrando progresivamente la nitidez de un enfoque ajustado, y otra vez las tablillas de la persiana, abriéndose y cerrándose. Y a partir de aquí, un montaje rápido muestra sucesivamente los ojos de la mujer cerrándose y abriéndose, las lamas de la persiana también cerrándose y abriéndose, y la cámara con el obturador igualmente cerrándose y abriéndose.

Resultan dignas de mención en este interesante fragmento anterior, las rimas, ecos y diálogos entre la ciudad –representada por la vía pública, ahora lavada con el agua de las mangueras, y por la fachada del edificio, secada con el paño– y el habitante individualizado –representado por la mujer, también lavándose con agua y secándose con una toalla–; pero también entre los ojos de esta misma mujer, las lamas de la persiana y el ojo de la cámara. Los planos de objetos aparentemente más dispares entran de este modo en resonancia, en conexión, como bien ponen de manifiesto estas cadenas sintagmáticas estructuradas a partir de las *analogías figurativas* y conceptuales de ojo humano, cámara y tablilla de la persiana, en una operación formal construida sobre los intervalos que demuestra cómo la cámara, el ojo mecánico que dijera Vertov, forma también parte, como es el caso, de las estructuras formales del enunciado.

Coda

Los objetos (en movimiento) –decía Boccioni– lanzan vibraciones al espacio que se desbordan en su tejido. Los procedimientos del Cine-ojo están encaminados a formalizar cinematográficamente ese tejido de vibraciones (de interacciones), formalización que pasa por la distorsión, cuando no disolución, de los objetos. Ya lo apuntaba Boccioni en su ejemplo, antes señalado, de la ventana abierta que devenía en cuerpo irregular variable cuando la atmósfera, *electrificada* por la interacción entre los objetos de fuera, penetraba a través de ella.

Pues bien, el epílogo de *El hombre de la cámara* se constituye en el mejor ejemplo de formalización cinematográfica de esa electrificación motivada por la interacción de objetos y sujetos, entre los que ahora se cuentan, no ya el cameraman y la montadora, sino el propio espectador cinematográfico, que reaparece en la sala de proyección que viéramos al comienzo del filme. Una gran mayoría de objetos ya vistos en torno a los que se generaron las interacciones más vertiginosas, retornan ahora enriquecidos con otros de nueva aparición pero también sometidos a esas mismas interacciones, en unas imágenes que interaccionan a su vez con planos de ellas mismas proyectadas en la pantalla que miran los espectadores de la sala, de estos espectadores y, también, del haz de luz que parte de la cabina de proyección. Las imágenes de los motivos más próximos y de los más distantes resultan así vinculadas, engullidas por este torbellino visual antes de que sobre el ojo de la cámara con un ojo humano sobrepresionado en su interior, se cierre el iris que pone punto final al filme, en un interesante plano que devuelve, unidos en el mismo encuadre, el ojo mecánico filmador de la cámara y el ojo humano del espectador, origen y fin, de este fascinante rizoma que clausura la película. Como Boccioni, Vertov formalizaría así la electrificación de la atmósfera urbana, luego de teorizar sobre ella en su famoso Cine-ojo: tal fue la tarea de estos científicos metidos a artistas que se dieron en llamar futuristas.

⁴⁴ VERTOV, Dziga, 2011 (nota 5), p. 237-238.

