

se explica la profusión de rótulos en *La sexta parte del mundo* y su reducido número en el film *El undécimo año*? En *La sexta parte del mundo*, nos hemos enfrentado a una experiencia de puesta entre paréntesis de los rótulos, creando la serie específica del «vocablo-tema».

En el film *El undécimo año*, el «vocablo-tema» desaparece y la importancia de los rótulos es muy reducida. El film está construido sobre el entrelazado de cine-frases sin recurrir a los rótulos. ¿Cuál es la mejor experiencia?, ¿la primera o la segunda? Considero que ambas, experiencia de creación de un «vocablo-tema» y experiencia de su supresión, ambas tienen la misma importancia, y resultan del mayor interés, tanto para el *cine-ojo* como para el cine soviético en su totalidad.

(Estenograma abreviado de la intervención de D. Vertov en una discusión sobre el film, que tuvo lugar en la A.K.R.K. el 16 de febrero de 1928. Inédito).

EL HOMBRE DE LA CÁMARA

El trabajo sobre el film *El hombre de la cámara* ha exigido mayor tensión que los trabajos precedentes del *cine-ojo*. Ello se explica, tanto por la multiplicidad de localizaciones colocadas bajo observación como por la complejidad de las operaciones técnicas y de organización durante el rodaje. Las experimentaciones en el plano del montaje han adquirido una tensión extrema. Las experiencias de montaje han sido llevadas a cabo sin interrupción.

El film *El hombre de la cámara* es un film rectilíneo, un film de invención que desmiente brutalmente el slogan de los alabanceros: «cuantos más tópicos hay, mejor». Ello nos impide, como realizadores de este film, a pesar de nuestra gran fatiga, pensar en el descanso. Hay que presionar a los alabanceros para que retiren su slogan a propósito de

este film. *El hombre de la cámara* exige ser presentado con el máximo espíritu inventivo.

En Jarkov me han preguntado: «¿Cómo se explica que usted, un partidario de los rótulos patéticos... nos presente de pronto *El hombre de la cámara*, un film sin palabras, sin rótulos?» He respondido: «No, no soy partidario de los rótulos patéticos, ni siquiera de los rótulos en general: ¡esto lo han inventado ciertos críticos!».

En realidad, después de rehusar los estudios, los actores, los decorados y los guiones literarios, el grupo *cine-ojo* ha llevado a cabo una lucha por la depuración decisiva, por el cine-lenguaje, para diferenciarlo completamente del lenguaje del teatro y de la literatura. Así, en *La sexta parte del mundo*, los letreros están colocados, por decirlo de alguna forma, entre paréntesis en el interior del film y puestos en relieve en el vocablo-radio-tema construido en contrapunto.

«En *El undécimo año* se reserva un lugar excesivamente restringido a los rótulos (cuyo modesto papel es expresado igualmente por su ejecución gráfica), hasta tal punto que el rótulo puede ser eliminado sin que la fuerza del film sufra el menor daño» (*Kinofront*, 1928, núm. 2).

Y, más abajo: «Por su peso específico y su importancia práctica, el rótulo en una obra auténtica, y *El undécimo año* lo es, equivale a la cita sobre el oro de Timón de Atenas que figura en el *Capital*, cuando Karl Marx analiza el dinero. Notemos a este respecto que, en su mayoría, estos rótulos son, precisamente, citas que, durante el tiraje de pruebas, habrían podido servir de texto al libro» (*Kinofront*, 1928, núm. 3).

Así, la ausencia total de rótulos en el film *El hombre de la cámara* no resulta algo totalmente inesperado, sino que ha sido preparado por todas las anteriores experiencias del *cine-ojo*.

El film *El hombre de la cámara* no es únicamente una realización práctica; es, al mismo tiempo, una manifiesta-

ción teórica en la pantalla. Por esta razón, aparentemente, las disputas sobre el mismo en Jarkov y en Kiev han tomado el aspecto de una encarnizada batalla entre los representantes de la distintas corrientes del denominado «arte». Además, desde un principio, la discusión se ha extraviado entre las vaguedades. Algunos han declarado que *El hombre de la cámara* constituía una experiencia de música visual, un concierto visual. Otros han considerado al film desde el punto de vista de la matemática superior del montaje. Unos terceros han declarado que no era «la vida tal y como es», sino la vida *como* ellos no la ven, etc.

Sin embargo, el film es solamente la suma de los hechos fijados sobre el celuloide; si lo prefieren, no solamente la suma, sino también el producto, las «matemáticas superiores» de los hechos. Cada término y cada factor es un pequeño documento en particular. La reunión de los documentos unos con otros está calculada de forma que, por una parte, sólo queden en el film los encadenamientos semánticos de fragmentos que coincidan con los encadenamientos visuales, y, por otra, estos encadenamientos no exijan la ayuda de rótulos, y, finalmente, de forma que la suma general de todos estos encadenamientos se presente como un todo orgánico indisoluble.

Esta experiencia compleja, considerada como lograda por la mayor parte de los camaradas que hasta hoy han expresado su opinión, nos coloca, en primer lugar, fuera de la tutela del teatro y de la literatura y nos coloca frente a frente con el cine, en un ciento por ciento; en segundo lugar, opone brutalmente «la vida tal y como es», vista por el ojo armado de una cámara («cine-ojo») a la vida tal y como es «vista por la mirada imperfecta del ojo humano».

(Tesis para un artículo, fechadas el año 1928. Inédito.)

III

DEL «CINE-OJO» A LA «RADIO-OJO»

(Resumen del a.b.c. de los kinoks)

1

Pavlovskoya, una población cercana a Moscú. Una sesión de cine. La salita está llena de campesinos, campesinas y obreros de una fábrica próxima. El film *Kinopravda* pasa en la pantalla, sin acompañamiento musical.

Se oye el ruido del aparato de proyección. Un tren pasa por la pantalla. Una chica avanza directamente hacia la cámara. De pronto, suena un grito en la sala. Una mujer corre hacia la pantalla, hacia la chica. La llama por su nombre. Pero ésta desaparece. Y aparece nuevamente el tren. Encienden las luces. Sacan de la sala a la mujer, desvanecida. «¿Qué ocurre?», pregunta un corresponsal obrero. Le responde uno de los espectadores: «Es el Cine-ojo. Filmaron a la chica cuando estaba viva. No hace mucho, cayó enferma y murió. La mujer que corrió hacia la pantalla era su madre».

Un banco en el parque público. El director-adjunto y la secretaria. El le pide permiso para besarla. Ella mira a su alrededor y dice: «De acuerdo». El beso. Se levantan del banco, se miran a los ojos y se alejan. Desaparecen. El banco vacío. Un arbusto de lilas, detrás de él, se entreabre. Surge un hombre con un extraño aparato sobre un trípode. El jardinero, que ha observado toda la escena, pregunta a su ayudante: «¿Qué es esto?». El ayudante responde: «Es el Cine-ojo».

CINE - OJO

(textos y manifiestos)

El cine llegó a Rusia en mayo de 1896 para rodar la coronación del zar Nicolás II. Pero su difusión como espectáculo popular fue lenta y laboriosa. Adscrito en un principio al cine melodramático y pornográfico francés no empezó a tener una personalidad propia hasta la nacionalización de la industria cinematográfica en 1919 y la creación de la G. I. K. (Escuela Cinematográfica del Estado) en Moscú.

Entre los realizadores que en aquel momento destacan por su aliento renovador y original se encuentra DZIGA VERTOV, que fundó en 1922 y dirigió el noticiario cinematográfico **Kino-Pravda** (Cine-Verdad), donde aplicó su revolucionaria teoría del Cine-ojo. Sus textos teóricos y manifiestos publicados a lo largo de los años veinte cobran hoy una nueva dimensión, pues desde la aparición en los años sesenta del llamado **cinema-verité** hasta las nuevas técnicas de las "cámaras vivientes" se deja sentir cada vez más viva la influencia de este operador y documentalista. Su figura se nos aparece como la de un nuevo Julio Verne (precursor del submarino o los viajes a la luna), que con sus innovaciones, lindantes a veces con la ciencia-ficción, preveía ya en la realización y en la técnica del cine nuevos elementos llamados en breve plazo a universalizarse y multiplicarse.

EL CINE OJO. DZIGA VERTOV

ALHO FA ORIGINAL CINE



EL CINE OJO.
editorial. fundamentos

art

Traducción y selección: Francisco Linás

Índice

<i>Presentación</i>	9
<i>Biografía</i>	11
ARTÍCULOS	15
CINE - OJO	
I	71
II	75
III	95
SELECCIÓN DE LOS DIARIOS PERSONALES	145
<i>Filmografía</i>	213

© de la edición en castellano
Editorial Fundamentos, 1973
Caracas, 15. Madrid - 4

Depósito legal: M. 9.309 - 1974
ISBN: 84-245-0112-8

Printed in Spain. Impreso en España
Industrias FEIMAR, Magnolias, 49. Madrid - 29

Diseño gráfico: Diego Lara