

de las actualidades-relámpago corrientes a los films científicos, desde los *Kinopravda* temáticos a las cine-incursiones patético-revolucionarias).

Una vez más nada queremos saber de la F.E.K.S. (fábrica del actor excéntrico, en Leningrado), ni de la «fábrica de atracciones» de Eisenstein. Nada queremos saber de fábricas de besos y revolcones (esta raza no está todavía aniquilada), pero tampoco de fábricas de «muerte» (*El Minarete de la muerte, La Bahía de la muerte, La tragedia de Tripoli, etc....*).

Nosotros solamente queremos

UNA FABRICA DE HECHOS

Filmación de hechos. Elección de hechos. Difusión de hechos. Agitación mediante hechos. Propaganda con hechos. Puñetazos de hechos.

¡Truenos de hechos!

Masa de hechos.

Huracanes de hechos.

Y pequeños hechos aislados.

Contra la cine-brujería.

Contra la cine-mixtificación.

Por una auténtica cinematización, una auténtica cine-difusión en beneficio de los obreros y campesinos de la U.R.S.S.

(Publicado en *Pravda*, el 24 de julio de 1926.)

CINE-OJO

I

UN DIBUJO DEL ALMACEN LAPOT

Un cartel. En este cartel, florecitas, postes telegráficos, pétalos, pajarillos. Una hoz. Un campesino de opereta, lleno de rizados, con una gavilla de centeno, da teatralmente la mano a un acicalado obrero, con un martillo al hombro y un retal de indiana bajo el brazo. El sol se alza. El cartel lleva la siguiente leyenda: «La unión de la ciudad y del campo».

Se trata de un cartel para el campo. Dos campesinos se encuentran cerca del cartel:

—Mira, mira, Iván, existen uniones como ésta. ¿Qué tenemos en casa, entonces? Nos han traído dos carretas y, además, periódicos... esto es todo...

—Cierra el pico y pon en marcha tu cerebro. ¿Te imaginas que va en serio? Son *artissas* que actúan en el teatro.

Este dibujo del almacén *Lapot* me recuerda la actitud de los campesinos ante los motivos que decoraban los trenes de propaganda del Comité Ejecutivo Central de Rusia (1919-1921).

LOS ARTISSAS-CABALLOS

Los campesinos no solamente denominaban «artissas» a los cosacos pintarrajdados sobre las paredes del vagón, sino también a los caballos dibujados a su lado, simplemente porque, en el dibujo, estaban mal herrados.

Cuanto más alejado estaba el lugar, menos atención prestaban los campesinos al sentido general de estos dibujos de engorrosa propaganda. Examinaban con atención cada dibujo, cada personaje en particular. Cuando les preguntaba si les gustaban los dibujos, respondían: «no sabemos, somos ignorantes, iletrados».

Todo esto, sin embargo, no impedía a los campesinos, cuando hablaban entre sí, pitorrearse sin equívocos sobre los caballos-«artissas».

SESION DE CINE EN EL CAMPO

1920.

Dirijo un cine-vagón. Damos una sesión en una estación perdida.

Ocupa la pantalla un cine-drama. Blancos y rojos. Los blancos beben, danzan y besan a mujeres desnudas; en los entreactos, fusilan a los prisioneros rojos. Los rojos en la clandestinidad. Los rojos en el frente. Los rojos en el combate. Los rojos triunfan y hacen prisioneros a todos los blancos y a las mujeres, borrachos como están.

El contenido es bueno, pero ¿«con qué rima, sapristi» mostrar desde hace cinco años cine-dramas contruidos según el mismo cliché?

Los espectadores, campesinos que apenas saben leer o completamente analfabetos, no miran los rótulos. No consiguen entrar en la intriga. Perciben situaciones sueltas, como las imágenes del pintarrajeado tren.

Sangre fría y desconfianza.

Estos espectadores, todavía no corrompidos, no comprenden la maquinaria teatral convencional. Para ellos una «señorita» sigue siendo una señorita, sean cuales sean los «atafios campesinos» con que aparezca. Estos espectadores ven una pantalla cinematográfica por primera o segunda vez, no comprenden todavía el gusto por cine-rasca-tripas,

y cuando, tras los «artissas» acicalados, aparecen en la pantalla auténticos campesinos, se animan y miran con todos sus ojos.

Ante la mirada de los espectadores, un auténtico tractor, algo de lo que ellos sólo han oído hablar, ara una hectárea en pocos minutos. Todo el mundo habla, grita, pregunta. Acabados los «artissas», son los suyos, los auténticos, quienes ocupan la pantalla. Ningún gesto teatral desacredita la pantalla, ahoga la confianza de los campesinos.

Esta abrupta frontera entre la percepción del cine-drama y de las actualidades ha sido notada en cualquier parte donde el cine pase por primera, segunda o tercera vez, en cualquier parte donde el veneno aun no ha entrado profundamente, en cualquier parte donde la necesidad de las dulzuras envenenadas de los dramas artísticos con besos, suspiros y asesinatos aun no ha sido creada.

¿«GUIÑOL» O LA VIDA?

Era el tiempo en que los perfiles del movimiento *cine-ojo* comenzaban apenas a dibujarse, en que teníamos que decidir si seguir el paso del cine artístico para fabricar, con toda la cofradía de realizadores, productos de cine-destilación, ocupación lucrativa y autorizada por la ley, o si declararíamos la guerra al cine artístico y empezariamos a plantear el cine desde el principio.

¿«Guiñol» o la vida?, preguntábamos al espectador.

«Guiñol», respondían los contaminados incurables. «La vida, la conocemos, no queremos saber nada de ella. Disimuladnos la vida, esta aburrida vida».

«La vida», respondían los espectadores no contaminados o todavía no contaminados incurablemente. «No conocemos la vida, no hemos visto la vida. Conocemos nuestro pueblo y diez kilómetros alrededor, mostradnos la vida».

A UNA ASAMBLEA DE KINOKS

Si realmente queremos elucidar la cuestión de la influencia de los films en el espectador, hay que ponerse de acuerdo en dos puntos:

- 1) ¿Sobre qué espectador?
- 2) ¿De qué influencia sobre el espectador se trata?

Para el cliente asiduo a las salas de cine, el drama-artístico en el programa actúa como el pitillo o el cigarro del fumador. El espectador intoxicado por la cine-nicotina marea la pantalla, que le cosquillea los nervios. Un film hecho con material proporcionado por la actualidad desembriaga al espectador ampliamente, y, para hablar en términos de gusto, se le presenta como antídoto de desagradable sabor.

Todo lo contrario ocurre con el espectador intacto, que no conoce el cine y que, en conciencia, jamás vio un film artístico, con el film que le mostremos empezará a formarse, a habituarse. Si tras la serie de nuestros *Kinopravda*, le mostramos un film artístico, el sabor que sentirá será tan amargo como el que se experimenta al fumar por primera vez.

Bastante tenemos con el cine-tabaco que nos proporciona el extranjero. A decir verdad, hay más colillas viejas que no pitillos. Los cine-pitillos pasan en las mejores salas, pero las cine-colillas están destinadas al campo, a las masas.

¿Qué quieren probarnos nuestros realizadores, cuando, imitando a ciertos modelos extranjeros, adosan a su producto etiquetas rojas? Ni quieren ni pueden probar nada. Trabajan sobre un espectador intoxicado y le venden mercancía contaminada y, para que no recuerde a las mercancías zaristas, les añaden un aspecto y un perfume revolucionario y le prenden un nudo rojo en el sitio deseado.

Poco deseosos de participar en el sucio negocio que con-

siste en prender un nudo rojo al lugar inadecuado, los *kionoks* han lanzado, por tanto, después de los diecinueve *Kinopravda*, esta gran experiencia: la primera serie del *Cine-ojo*, que, con todos sus defectos, debía alzarse (y se ha alzado efectivamente) para bloquear el camino al drama artístico y orientar en otra dirección al menos una parte de los espectadores.

II

PRINCIPIO DEL CINE-OJO

Establecer la relación de clase visual (*cine-ojo*) y auditiva (*cine-oido*) entre los proletarios de todas las naciones y de todos los países en la plataforma del desciframiento comunista de las relaciones mundiales.

Desciframiento de la vida tal y como es.

Acción de los hechos sobre la conciencia de los trabajadores.

Acción de los hechos y no de la interpretación, de las danzas, de los versos.

Rechazar hacia la periferia de la conciencia lo que suele denominarse *arte*.

Colocar en el centro de la atención la estructura económica de la sociedad.

En lugar de los sucedáneos de la vida (representación teatral, cine-drama, etc...), los hechos (grandes y pequeños) cuidadosamente seleccionados, fijados y organizados, elegidos tanto en la vida de los trabajadores mismos como en la de sus enemigos de clase.

1. *Introducción.*

Nuestro ojo ve muy mal y muy poco; por ello, los hombres han imaginado el microscopio para ver los fenómenos invisibles, han inventado el telescopio para ver y explorar los mundos lejanos y desconocidos, han puesto a punto la cámara para penetrar más profundamente en el mundo visible, para explorar y registrar los hechos visuales, para no olvidar lo que ocurre y habrá que tener en cuenta en lo sucesivo.

Pero la cámara no ha tenido suerte. Fue inventada en un momento en que no existía país alguno en que no reinara el capital. La burguesía tuvo la diabólica idea de utilizar este nuevo juguete para divertir a las masas populares o, más exactamente, para desviar la atención de los trabajadores de su objetivo fundamental, la lucha contra sus dueños.

En el interior del opio eléctrico de las salas de cine, los proletarios más o menos hambrientos distendían sus puños de hierro, y, sin apercibirse de ello, se sometían a la desmoralizadora influencia del cine de sus señores. Los teatros son caros, no tienen muchas localidades. Y los señores obligan a la cámara a difundir las realizaciones teatrales en las que se ve cómo los burgueses aman, sufren, «se ocupan» de sus obreros, en las que se ve a estos seres superiores, a esta aristocracia, diferenciándose de los seres inferiores (obrerros, campesinos, etc.).

En la Rusia anterior a la Revolución, el cine de los señores cumplía este mismo papel. Después de la Revolución de Octubre, el cine asumió la difícil tarea de adaptarse a la nueva vida: los actores que encarnaban a los funcionarios del Zar se pusieron a encarnar a los obreros, las actrices

que interpretaban a las damas de la Corte, gesticulan ahora con estilo soviético.

Pero muy pocos, entre nosotros, han comprendido que todas estas gesticulaciones se mantienen esencialmente entre los límites de la técnica y de la forma burguesa del teatro. Conocemos muchos adversarios del teatro contemporáneo, que, al mismo tiempo, se muestran ardientes partidarios del cine en su forma actual.

Todavía son pocos los que advierten claramente que el cine no teatral (con excepción de las actualidades y de algunos films científicos) no existe.

Todas las representaciones teatrales y todos los films están contruidos exactamente de la misma forma: un dramaturgo o un guionista, más tarde un director o realizador, más tarde actores, ensayos, decorados y una representación ante el público. Lo principal, en el teatro, es la interpretación del actor, de forma que *todo film construido sobre un guión y sobre la interpretación constituye una representación teatral*; por ello no hay diferencia alguna entre las realizaciones de directores de tendencias distintas.

Todo ello concierne al teatro en su totalidad, independientemente de las corrientes y de la orientación, independientemente de la actitud respecto al teatro en sí.

Todo esto nada tiene que ver con lo que constituye la auténtica vocación de la cámara, a saber: la exploración de los hechos vivos.

El *Kinopravda* ha hecho comprender claramente que *se puede trabajar fuera del teatro al mismo paso que la revolución. El «cine-ojo» continúa la obra de creación de un cine soviético rojo, iniciada por el Kinopravda.*

2. *El trabajo del cine-ojo.*

Sobre la base de los informes de los cine-observadores, el Consejo del cine-ojo elabora el plan de orientación y de ataque de las cámaras en el medio viviente en perpetua

transformación. El trabajo de las cámaras recuerda el de los agentes de la G.P.U., que ignoran qué les espera, pero cuya bien definida misión es sacar de los transfondos del embrollo de la vida un problema concreto, un asunto concreto, y ponerlos en claro.

a) *El kinok-observador* escruta atentamente el medio y las personas que le rodean y se esfuerza en ligar entre sí hechos heterogéneos en función de características generales o específicas. El tema lo proporciona el dirigente al observador-kinok.

b) *El dirigente del círculo, o cine-explorador*, distribuye los temas a los observadores y, al principio, ayuda a cada observador a hacer un resumen de sus observaciones. Cuando el dirigente ha recogido todos los resúmenes, los agrupa a su vez para hacer permutar los datos separados hasta que la estructura del tema esté suficientemente clara.

A grandes rasgos, podemos clasificar en tres categorías los temas a dar a un observador que se inicia:

- 1) *Observación de un lugar* (ej.: el club de lectura rural, la cooperativa);
- 2) *Observación de personas u objetos en movimiento* (ej.: su padre, un pionero, el cartero, un tranvía, etc.);
- 3) *Observación de un tema, independientemente de una persona o un lugar determinados* (ej. de temas: el agua, el pan, el calzado, los padres y los hijos, la ciudad y el campo, las lágrimas, la risa, etc.).

El dirigente del círculo debe esforzarse en aprender a manejar un aparato fotográfico (y, más tarde, una cámara) para fotografiar los acontecimientos de la observación más impresionantes con vistas al periódico rural.

El periódico mural *Cine-ojo* sale mensualmente, o cada dos semanas; ilustra fotográficamente la vida de la fábrica, del taller o de la localidad, convoca campañas, pone lo más posible en evidencia la vida que le rodea, hace agitación y propaganda, y organiza. El dirigente del círculo determina

su trabajo de acuerdo con la célula de los kinoks rojos y depende directamente del Consejo del Cine-ojo.

c) *El Consejo del cine-ojo* está al frente de toda la organización. En él participan un representante de cada círculo de kinoks-observadores, un representante de los kinoks no organizados y, provisionalmente, tres representantes de los kinoks-productores.

En su trabajo práctico cotidiano, el Consejo del cine-ojo se apoya en el aparato técnico que constituye la célula de los kinoks rojos.

La célula de los kinoks rojos debe ser considerada como una fábrica entre otras, en la que la materia prima proporcionada por los kinoks-observadores es transformada en cine-obras.

La célula de los kinoks rojos debe ser igualmente considerada como un taller de enseñanza y de demostración gracias al cual los círculos de pioneros y de komsomoles accederán al trabajo de producción.

Todos los círculos de kinoks-observadores serán particularmente impulsados a producir futuras series de cine-ojo. Ellos serán los autores-creadores de todas las cine-obras del futuro.

Este paso de la creación por un solo autor o un grupo de personas a la creación de masa conducirá igualmente, en nuestra opinión, a acelerar el naufragio del cine artístico burgués y de sus atributos: el actor gesticulante, la fábula-guión y los juguetes costosos que son los decorados y el gran sacerdote-realizador.

3. *Consignas elementales.*

1. El cine-drama es el opio del pueblo.
2. ¡Abajo los reyes y reinas inmortales de la pantalla! Vivan los mortales normales filmados en la vida durante sus ocupaciones habituales.

3. ¡Abajo los guiones-fábula burgueses! Viva la vida tal y como es.

4. El cine-drama y la religión son un arma mortal en manos de los capitalistas. Por la demostración de nuestra cotidianeidad revolucionaria, arrancaremos estas armas de las manos del enemigo.

5. El drama artístico actual es un vestigio del viejo mundo. Es una tentativa para deslizar nuestra realidad revolucionaria en el interior de formas burguesas.

6. Abajo la puesta en escena de la vida cotidiana: filmarnos de imprevisto tal y como somos.

7. El guión es una fábula inventada sobre nosotros por un hombre de letras. Vivamos nuestra vida sin someternos a las invenciones de cualquier persona.

8. En la vida, todos nosotros nos dedicamos a nuestros asuntos sin impedir trabajar a los demás. El asunto de los kinoks es filmarnos sin impedirnos trabajar.

9. ¡Viva el cine-ojo de la revolución proletaria!

4. Los kinoks y el montaje.

En el cinematógrafo artístico, se ha acordado sobreentender por montaje el *encolamiento* de escenas filmadas por separado, en función de un guión más o menos elaborado por un realizador.

Los kinoks dan al montaje una significación radicalmente distinta y lo entienden como *organización del mundo visible*.

Los kinoks distinguen:

1) El *montaje en el momento de la observación*: orientación del ojo desarmado en cualquier sitio, en cualquier momento.

2) El *montaje después de la observación*: organización mental de lo que se ha visto en función de determinados indicios característicos.

3) El *montaje durante el rodaje*: orientación del ojo armado con la cámara hacia el lugar inspeccionado en el punto 1. Adaptación del rodaje a algunas condiciones que hayan podido modificarse.

4) El *montaje después del rodaje*, organización, a grosso modo, de lo que se ha filmado en función de indicios de base. Búsqueda de fragmentos que falten durante el montaje.

5) La *ojeada (búsqueda de fragmentos de montaje)*, orientación instantánea en cualquier medio visual para recoger las imágenes de ligazón precisas. Facultad de atención excepcional. Regla de guerra: ojeada, velocidad, presión.

6) El *montaje definitivo*, puesta en evidencia de los temas menores disimulados, al mismo nivel que los grandes. Reorganización de todo el material en la mejor sucesión posible. Puesta en relieve de la base del film. Reagrupamiento de las situaciones de idéntica naturaleza, y, finalmente, cálculo cifrado de agrupamientos de montaje.

Cuando las condiciones de rodaje no permitan la observación previa, por ejemplo, en el caso de que la cámara siga algo o filme improvisadamente, deben saltarse los dos primeros puntos y aplicarse los puntos 3 y 5.

Para rodar escenas de escaso metraje y para rodaje urgente, puede permitirse la fusión de varios puntos.

En los demás casos, ruédese a partir de un tema o de varios, deben respetarse todos los puntos, *el montaje es ininterrumpido, desde la primera observación hasta el film definitivo*.

5. Los kinoks y el guión.

Resulta totalmente pertinente hablar aquí del guión. Aplicado al sistema de montaje definido más arriba, el guión literario anula de entrada su sentido e importancia. La razón de ello radica en que es el montaje, la organización del material vivido, lo que construye nuestros films, al contra-

rio que los dramas artísticos, en que construye la pluma del hombre de letras.

¿Significa esto que trabajamos a la buena de Dios, sin reflexión ni planes? Nada de esto.

Pero si queremos comparar *nuestro plan previo* con el plan de una comisión que investiga, por ejemplo, el alojamiento de los parados, el guión debe compararse a la exposición de esta encuesta redactada *antes* de llevarse a cabo.

¿Cómo actúa en este caso el cine artístico y cómo actúan los kinoks?

Los kinoks organizan su film basándose en cine-documentos reales relativos a la encuesta.

Después de poner a punto un guión literario de mucho efecto, los realizadores colocarán en él cine-ilustraciones creativas, un par de besos, tres lágrimas, un asesinato, nubes corriendo bajo la luna y una paloma. Al final, pondrán un «¡Viva...!» y todo acabará con la *Internacional*.

Así son, con escasas variantes, nuestros cines-dramas de propaganda.

Si un film acaba con la *Internacional*, la censura, habitualmente, lo deja pasar, pero el espectador se siente siempre un tanto molesto al oír el himno proletario en un ambiente tan burgués.

El guión es producto de una sola persona o de un grupo de personas; es una historia que estas personas quieren hacer vivir en la pantalla.

Este deseo no nos parece criminal; pero que se eleve esta clase de trabajo al rango de tarea esencial del cine, que se suplanten los auténticos films por estas cine-historias, que se ahoguen todas las posibilidades maravillosas de la cámara en nombre del culto al dios del drama artístico, todo ello es algo que somos incapaces de comprender y que, quede bien claro, no aceptamos en modo alguno.

No entramos en los cines para tragarnos estos cuentos de nepmans, machos o hembras, que se acomodan en los palcos de nuestras mejores salas.

No derribamos el cine artístico para calmar a las masas trabajadoras con nuevos sonajeros y para divertir su conciencia.

Nos hemos puesto al servicio de una clase determinada, la de campesinos y obreros, que todavía no ha sido englutida por la dulzarrona tela de araña del drama artístico.

Hemos llegado para mostrar el mundo tal y cómo es, y desvelar a los trabajadores la estructura burguesa del mundo.

Queremos dar a los trabajadores una conciencia clara de los fenómenos que les afectan y les rodean. Queremos dar a cada trabajador, con su arado y su mesa de taller, la posibilidad de ver a todos sus hermanos que trabajan al mismo tiempo que él en los distintos puntos del mundo, y de ver igualmente a sus enemigos, los explotadores.

Damos nuestros primeros pasos en el terreno del cine y por ello nos denominamos *Kinoks*. El cine actual, concebido como actividad comercial, al igual que el cine concebido como sector del arte, nada tiene en común con el trabajo que nos corresponde.

Incluso en el aspecto de la técnica, sólo tenemos que ver muy parcialmente con el denominado «cine artístico», puesto que la ejecución de las tareas que nos hemos propuesto exige una concepción distinta de la técnica.

No tenemos la menor necesidad de inmensos estudios, de decorados grandiosos, como tampoco de realizadores «grandiosos», de «grandes» artistas y de mujeres fotogénicas «sensacionales».

Por el contrario, nos son imprescindibles:

- 1) medios de transporte rápidos,
- 2) película de alta sensibilidad,
- 3) pequeñas cámaras a mano super-ligeras,
- 4) aparatos de iluminación igualmente ligeros,
- 5) un equipo de cine-reporters super-rápidos,
- 6) un ejército de kinoks-observadores.

Distinguimos en el interior de nuestra organización:

- 1) los kinoks-observadores,
- 2) los kinoks-operadores,
- 3) los kinoks-constructores,
- 4) los kinoks-montadores (hombres y mujeres),
- 5) los kinoks-técnicos de laboratorio.

No enseñamos nuestros procedimientos de cine-trabajo más que a los komsomoles y los pioneros, depositando así nuestro saber y nuestra experiencia técnica en manos de la juventud obrera en ascenso.

No dudamos en afirmar a los realizadores respetables y no respetables que la cine-revolución acaba apenas de empezar.

Nos mantendremos firmes, no abandonaremos ninguna posición hasta que el relevo de acero de la juventud no esté dispuesto. Cuando esto ocurra, pasando sobre la cabeza del cine artístico burgués, marcharemos todos juntos hacia el cine de la Unión soviética, hacia el cine universal, marcharemos hacia Octubre.

6. *El cine-ojo y su primera misión de reconocimiento.*

El montaje de la primera serie del *Cine-ojo* se efectuó de acuerdo con el esquema de montaje indicado en el capítulo anterior de este artículo.

Mencionemos los siguientes temas de la primera serie:

1. «Nuevo» y «viejo». 2. Niños y adultos. 3. Cooperativas y mercados. 4. Ciudad y campo. 5. Tema del pan. 6. Tema de la carne. 7. El gran tema: aguardiente, cartas, cerveza, negocios turbios; «Ermakovka», cocaína, tuberculosis, locura, muerte. Es éste un tema que me resulta difícil de definir en una sola palabra, pero que opongo aquí al tema de lo sano y revigorizador.

Se trata, si les parece bien, de esta parte de la terrible herencia que hemos recibido del régimen burgués y que nuestra revolución no ha tenido todavía tiempo y posibilidad de barrer.

Además del montaje de los temas (su coordinación y el de cada tema en particular), hemos procedido al montaje de la escena aislada (ataque del campo, llamada a la ayuda, etc.).

Como muestra de escena no limitada en el tiempo y el espacio, y obtenida gracias al montaje, quiero citar la danza de mujeres ebrias en la primera parte del *Cine-ojo*.

Fueron filmadas en distintos momentos, en distintas localidades, y montadas en un todo único.

De esta misma forma fueron montados el establecimiento de bebidas, el mercado y todo lo demás...

Como modelo de montaje de una instantánea *limitada en el tiempo y el espacio*, puedo citar el envío de los colores el día de la apertura del campo.

53 vistas pegadas sucesivamente ocupan una longitud de 53 metros. A pesar de su rapidísima sucesión en la pantalla (cada tema sólo permanece un cuarto de segundo), la presentación de este fragmento es adecuadamente percibida y no fatiga la vista (verificado en un espectador obrero).

Defectos de la primera serie del cine-ojo.

El principal defecto a señalar es la excesiva longitud del film.

No hay que olvidar que, al principio, los films artísticos sólo tenían uno o dos actos, y que su longitud sólo aumentó progresivamente.

El terreno del cine-ojo es un terreno nuevo, y hay que ampliar con prudencia la porción ofrecida al espectador, para no fatigarlo y echarle en brazos del cine artístico.

Esperando abrir una brecha en las grandes salas de cine, hemos aceptado la exigencia de dar un film en seis actos y... hemos cometido un error que debemos reconocer. En el futuro, habrá que corregirlo y realizar pequeños films de distintas clases, que podrán, según se desee, mostrarse por separado o agruparlos en un programa. Podemos conside-

rar igualmente un defecto la excesiva envergadura de la primera serie, el excesivo número de temas entrecruzados, en detrimento de la profundidad de cada uno de ellos.

Esta forma de proceder para la primera serie, no es debida a la casualidad, nos ha sido dictada parcialmente por la intención de presentar aquí una amplia exploración y, con las próximas series, penetrar más profundamente en la vida a partir de esta exploración. Esta forma de proceder se ha igualmente hecho, en parte, inevitable porque, para llegar hasta el final en cada uno de los temas del *cine-ojo* había que gastar mucho tiempo, mucha iluminación artificial y rodar muchos dibujos animados.

Al implicar el gasto de tiempo un excesivo gasto de dinero, la iluminación artificial cojeaba de ambos pies y la mesa de animación se encontraba ocupada tan a menudo que nos vimos forzados a contentarnos con una caricatura de 10 metros y una decena de rótulos luminosos.

Cito únicamente estos defectos, no porque sean los únicos, sino porque precisamente estas insuficiencias y estos errores son los que hay que tener en cuenta en primer término y porque hay que extraer de ellos las necesarias conclusiones para nuestro trabajo futuro.

Lo que hemos perdido y lo que hemos ganado al estrenar la primera serie.

Hemos perdido temporalmente algunas posiciones en el plano de la organización y de la técnica. Nuestras reuniones comunes se han hecho más raras y algunos de los miembros del grupo han abandonado prácticamente el trabajo y se han desmoralizado; la dirección central se ha debilitado y, de alguna forma, la base de la organización de todo el asunto se ha resquebrajado.

Estas pérdidas en el plano de la organización, en estos momentos, han sido compensadas casi en su totalidad.

La más importante de todas las posiciones técnicas que

hemos tenido que descuidar provisionalmente es el rodaje de dibujos animados (filmación separada de cada imagen). Hace mucho ya que nos ocupamos de la animación, nos hemos dedicado a la misma desde los primeros números del *Kinopravda*, ya que estimamos que se trata de un arma esencial en la lucha contra el cine artístico.

Para entrenarnos, hemos filmado por este procedimiento distintas cosas, necesarias o no, como rótulos luminosos, cartas, boletines, caricaturas, reclamos, cuadros, etc.

No hemos dejado de declarar en las asambleas y la prensa que lo que hacíamos en este terreno servía únicamente para entrenarnos y prepararnos para una empresa seria en un terreno distinto e indispensable.

Cuando los kinoks pasaban las noches en blanco filmando caricaturas, dibujos humorísticos, etc., en condiciones extremadamente penosas, debían aferrarse a la esperanza de que pronto no habría tiempo que perder, que muy pronto pasaríamos al auténtico trabajo de animación, según el plan de los kinoks.

Hemos preparado obstinadamente *la fusión de las actualidades y del film científico*, y el dibujo animado es un procedimiento que debe jugar en ello un papel decisivo. «Dibujos en movimiento, croquis en movimiento, la teoría de la relatividad en la pantalla», esta era la directriz dada por el primer manifiesto de los kinoks redactado a finales de 1919, incluso antes de que se presentara en el extranjero el film *La teoría de la Relatividad de Einstein*.

Por el hecho de que estábamos acaparados por el trabajo en la primera serie del *Cine-ojo*, nuestro primer film científico, *El aborto*, en el cual ha tenido parte importante el kinok Beliakov, no ha sido ligado al material documental que figuraba en nuestro plan, sino a una pequeña historia de amor de segundo orden.

Como había que esperar, *la fusión del cine científico y del drama no se ha producido*.

El material dramático adquiere un aspecto miserable y

pálido junto a las tomas científicas. El carácter científico mismo de un film como éste parece sometido a caución por el hecho de esta vecindad «artística».

Resulta claro que, si no hubiera habido el trabajo en el *cine-ojo*, no habríamos perdido esta posición y habríamos aprovechado una ocasión tan magnífica para crear un film sano, interesante, y de alto nivel cultural.

Quede claro que no cederemos esta posición que hemos conquistado.

Ocurra a través de un acuerdo con la sección de films científicos que se ha constituido sobre nuestra base técnica, o empezando desde cero, *continuaremos este trabajo.*

El *Kinopravda* y los cine-calendarios han sufrido un poco, pero ahí también hemos reabsorbido nuestras pérdidas en un 80 %.

El mundo del cine comercial ha recibido con hostilidad la primera serie del *cine-ojo*, para mayor alegría de los realizadores, actores y toda clase de cine-grandes sacerdotes. Las grandes salas de cine ni siquiera han entreabierto sus puertas a esta «cosa infame».

La popularidad de la consigna «Cine-ojo» no deja por ello de aumentar. Una multitud de artículos consagrados a la primera serie ha conquistado un lugar en toda la prensa comunista, soviética, teatral y cinematográfica.

Vemos cómo surgen círculos «cine-ojo», etc.

Todos los días, al abandonar una sala de cine después de ver un film artístico, alguien se pone a escupir, disgustado por primera vez, y a pensar de nuevo en el *cine-ojo*.

A medida que se propaga la consigna «cine-ojo», la popularidad de esta denominación aumenta.

Corresponsales obreros de distintos órganos de prensa describen los hechos de la vida cotidiana y firman «el cine-ojo»; en Iaroslav se ha abierto una sala de cine con el nombre de «Cine-ojo»; en Moscú se ha visto aparecer sobre carteles un «cine-ojo» en una cola de pavo real; notas de pren-

sa y caricaturas sobre el *cine-ojo* son ahora hechos corrientes...

Pero si se puede perdonar al corresponsal obrero del periódico *Komar*¹⁸ haber firmado «El cine-ojo» las pequeñas escenas que ha observado a escondidas, no se puede, por el contrario, perdonar al cine «Cine-ojo» no haber celebrado su inauguración con la proyección de la primera serie del *Cine-ojo*, sino con *La Tumba india* o algo parecido.

Aunque nos haya apartado del trabajo de organización y privado de algunas posiciones técnicas, el rodaje de la primera serie del *Cine-ojo* ha enriquecido nuestros conocimientos y nuestra experiencia.

En el curso de este trabajo, nos hemos verificado, sobre todo, a nosotros mismos. Hemos visto más clara, más concretamente, cuáles serán nuestras próximas tareas.

Hemos visto más de cerca las dificultades con que toparemos, y aunque no las hayamos superado por completo, ahora las conocemos y concebimos la forma de enfrentarnos con ellas. Hemos aprendido mucho en este combate y la lección no será desaprovechada.

Hemos dejado de ser únicamente experimentadores, asumimos ya nuestras responsabilidades frente a la persona del espectador proletario y, frente a los comerciantes y especialistas que nos boicotean y persiguen, cerramos hoy filas a la espera de un rudo combate.

(Publicado en la compilación de artículos *Por los caminos del arte*, edición de Proletkult, Moscú, 1926. Texto ligeramente abreviado.)

A PROPOSITO DEL FILM «EL UNDECIMO AÑO»

Camaradas, *El undécimo año*, al igual que la primera serie del *Cine-ojo*, al igual que *Adelante, soviet* y *La sexta*

¹⁸ *Komar*: El Mosquito.

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

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