

Así empieza, en el 7 de la calle Maly Gnezdnikovski, mi trabajo en la revista *Kinonedelia*¹⁰. Sólo es un primer aprendizaje. Muy lejos de lo que deseo. Puesto que el ojo del microscopio penetra allí donde no penetra el ojo de mi cámara. Puesto que el ojo del telescopio alcanza lejanos universos, inaccesibles para mi simple ojo. ¿Qué hacer con mi cámara? ¿Cuál es su papel en la ofensiva que lanzo contra el mundo visible?

Pienso en el «cine-ojo». Nace como un ojo rápido. Después la idea del «cine-ojo» se amplía:

«Cine-ojo» como cine-análisis.

«Cine-ojo» como «teoría de los intervalos».

«Cine-ojo» como teoría de la relatividad en la pantalla, etc...

Abolo las 16 imágenes por segundo habituales. A partir de este momento se convierten en procedimientos habituales de rodaje, junto a las tomas rápidas y de animación, las tomas con cámara móvil y otros procedimientos.

El «cine-ojo» se comprende como «lo que el ojo no ve», como el microscopio y el telescopio del tiempo, como la posibilidad de ver sin fronteras ni distancias, como el encargo a distancia de un aparato de tomas, como el tele-ojo, como el rayo-ojo, como la «vida de improvisado», etc., etc.

Todas estas distintas definiciones se completaban mutuamente, porque el «cine-ojo» sobreentendía:
todos los medios cinematográficos,
todas las invenciones cinematográficas,
todos los procedimientos y métodos,
todo aquello que podía servir para descubrir y mostrar la verdad.

¹⁰ *Kinonedelia* (Cine-semana): actualidades cinematográficas semanales. Vertov trabajó en ellas en 1919.

No el «cine-ojo» por el «cine-ojo», sino la verdad. gracias a los medios y las posibilidades del «cine-ojo», es decir, del cine-verdad.

No la toma improvisada «por la toma improvisada», sino para mostrar a las personas sin máscara, sin maquillaje, cogérlas con el ojo de la cámara en el momento en que no actúan, leer sus pensamientos puestos al desnudo por la cámara.

El «cine-ojo»: posibilidad de hacer visible lo invisible, de iluminar la oscuridad, de poner al desnudo lo enmascarado, de volver lo interpretado no interpretado, de hacer de la mentira la verdad.

El «cine-ojo»: unión de la ciencia y de las actualidades cinematográficas, en el fin de batirnos por el descilramiento comunista del mundo; tentativa para mostrar la verdad en la pantalla por el *cine-verdad*.

(1924. Inédito.)

EL KINOPRAVDA

El *Kinopravda* se encuentra ligado, por una parte, a los antiguos noticiarios. Por otra, es el portavoz actual de los «kinoks». Estos son los dos aspectos que examinaré en mi informe.

Los noticiarios Pathé y Gaumont, los del Comité Skobelev¹¹, fueron sustituidos después de la revolución de octubre por el *Kinonedelia*, realizado por la Sección Cine y Fotografía de Rusia.

El *Kinonedelia* se distinguía apenas de los noticiarios precedentes: únicamente sus rótulos eran «soviéticos». ¡El contenido no había cambiado! Siempre los mismos desfiles, los mismos funerales. Precisamente en esta época me estaba iniciando en el cine. Mis conocimientos técnicos eran es-

¹¹ Organización educativa reaccionaria que existió hasta 1918.

casos. A pesar de mi juventud, el cine imponía ya venenos inmutables fuera de los cuales estaba prohibido trabajar. De esta época datan mis primeros ensayos. Agrupé colas filmadas encontradas al azar en grupos de montaje cuya «consonancia» era más o menos grande.

Como creía que una de mis tentativas estaba plenamente conseguida, concebí mis primeras dudas sobre la necesidad de una ligazón literaria entre distintas situaciones visuales yuxtapuestas. Tuve que interrumpir momentáneamente mi experiencia para rodar un film consagrado al aniversario de la revolución de octubre.

Este trabajo constituyó el punto de partida para mi nueva actividad en el *Kinopravda*.

Fue precisamente durante estas experiencias cuando nosotros (varios camaradas), que habíamos perdido la fe en las posibilidades de la cinematografía artística y nos encontrábamos llenos de confianza en las fuerzas propias, habíamos esbozado el proyecto preliminar del manifiesto que tanto ruido armó después y tantos momentos desagradables causó a nuestros cine-apóstoles.

Tras una larga interrupción (marcha al frente), reanudé mi trabajo en la Sección Cine-Fotografía y pronto se me devolvió a los noticiarios. Aleccionado por mi triste experiencia, di pruebas de una gran prudencia durante los primeros números del *Kinopravda*. Pero a medida que llegaba a la convicción de que había conquistado la simpatía, si no de la totalidad, sí al menos de una parte de los espectadores, forzaba cada vez más el material.

Simultáneamente al apoyo que encontré en la persona del constructivista Alexei Gan, que publicaba en aquellos momentos la revista *Kinofot*, tenía que afrontar una oposición interior y exterior cada vez mayor.

Con el décimo número del *Kinopravda* se desencadenaron las pasiones.

El número 13 se benefició, con gran sorpresa por nuestra parte, del apoyo de la prensa. Después del estreno del

número 14, el diagnóstico casi unánime «está loco» me llenó de perplejidad. Fue éste el momento más crítico en la existencia del *Kinopravda*.

El decimocuarto *Kinopravda* se distinguía especialmente de los restantes noticiarios de la época; además, no se parecía en nada a los números precedentes. Mis amigos no me comprendían y movían la cabeza. Mis enemigos se sentían jubilosos. Los operadores declararon que rehusaban rodar para el *Kinopravda*. En cuanto a la censura, rechazó pura y simplemente el decimocuarto *Kinopravda* (a decir verdad, lo autorizó, tras cortarle casi la mitad, lo que equivalía a destruirlo). Confieso que quedé estupefacto. La construcción del film me parecía simple y clara. No había comprendido desde el primer momento que mis adversarios no podían prescindir, por la fuerza de la tradición, de los textos de ligazón entre los temas.

Después pudo aclararse el conflicto. Los jóvenes y los clubs obreros reservaron una excelente acogida para el film. En cuanto a los «nepmans», no sentía necesidad de preocuparme por su opiniones: les abrazaba la fastuosa *Tumba india*.

La alerta había pasado. Pero el combate proseguía.

El *Kinopravda* se entregó a heroicas tentativas; quería alzar con su cuerpo una muralla para proteger al proletariado de la deletérea influencia de los dramas del cine artístico. Muchos se reían de estas tentativas. La ínfima cantidad de copias del *Kinopravda* podía sólo bastar, en el mejor de los casos, para algunos millares de personas, no para millones.

Pronto se escindió la acusación. Nuestros más perspicaces detractores se echaron las manos a la cabeza y se pusieron a imitarnos a toda prisa. Muchos de ellos incluso avanzaron profundamente por este camino. Sin embargo, otros muchos siguieron hostiles hacia nosotros.

Un puñado de escritoruelos conservadores, personas no muy perspicaces, canta incansablemente las alabanzas a los

cine-conservas (especialmente si se trata de mercancías de importación). Ellos son también quienes sostienen la fabricación de cine-sucedáneos en nuestro país (a decir verdad, netamente inferiores en calidad). Con sus torpes cuidados ahogan en el embrión toda iniciativa, por poco revolucionaria que sea.

No resulta aconsejable mandar a paseo a estas nodrizas mal venidas. Para vengarse pretenderán demostrar que poseen los paraguas que han abrigado al público de la lluvia, es decir, de los «kinoks». Y mientras cesa la lluvia y luce el sol del drama artístico, agitan previsoramente un abanico por encima del público. Gracias a los esfuerzos de estos críticos, la magnánima figura del millonario americano brilla en el rudo corazón del proletariado ruso.

Casi todos los trabajadores del cine artístico son los enemigos, abiertos u ocultos, del *Kinopravda* y de los «kinoks». Ello resulta perfectamente normal, puesto que, si triunfara nuestra opinión, deberían o bien aprender de nuevo su oficio, o bien, simplemente, dejar el cine.

Ni uno ni otro grupo pone directamente en peligro la pureza de la línea de los «kinoks».

Mientras, los grupos oportunistas intermedios nuevamente formados, que podríamos calificar de «conciliadores», resultan mucho más peligrosos. Calcando nuestros procedimientos, los transfieren al drama artístico, lo que tiene como efecto el refuerzo de sus posiciones.

Cayendo violentamente sobre el *Kinopravda*, nuestros malintencionados críticos explican maliciosamente que está fabricado con un material previamente filmado y, en consecuencia, «accidental».

Lo que quiere decir, para nosotros, que los noticiarios están realizados con fragmentos de vida organizados en un tema, y no al contrario. Ello significa, igualmente, que el *Kinopravda* no prescribe que la vida se desarrolle de acuerdo con el guión del escritor, sino que observa y registra la vida tal y como es, y sólo más tarde deduce las conclusio-

nes de sus observaciones. Por tanto, en definitiva, ésta es una cualidad nuestra, no un defecto.

El *Kinopravda* está construido con el material al igual que la casa está hecha con ladrillos. Con ladrillos puede hacerse una chimenea, la muralla de una fortaleza y muchas cosas más. Con la película filmada pueden edificarse obras distintas. Al igual que la casa exige buenos ladrillos, es preciso un buen material cinematográfico para organizar buenos films. Por esta razón hay que tratar seriamente los noticiarios cinematográficos, esta fábrica de cine-materiales, en los que la vida, pasando por el objetivo de la cámara, no huye para siempre sin dejar huellas, sino que, por el contrario, deja una huella precisa e inimitable.

De la forma con que dejemos penetrar la vida en el objetivo, del momento que escojamos para ello, del modo con que captemos la huella que habrá dejado, dependen la calidad técnica, el valor social e histórico del material y, posteriormente, la calidad de todo el film.

El *Kinopravda* decimotercero, realizado para el aniversario de Lenin, está formado por materiales que definen las relaciones recíprocas entre dos mundos: el mundo capitalista y la U. R. S. S. Si los materiales resultan insuficientes, tienen, al menos, un poder generalizador.

Es interesante señalar que hoy, un año después del estreno del decimocuarto *Kinopravda*, empiezan a afluir nuevamente los encargos. Como veis, estos noticiarios no han perdido interés y no lo perderán en el futuro. Sin embargo, se trata del número de *Kinopravda* más criticado en su momento.

Los números 15 y 16 de *Kinopravda* concretan material filmado durante varios meses: el primero, en invierno; el segundo, en primavera; ambos tienen un carácter experimental.

El decimoséptimo *Kinopravda* se estrenó el día de la inauguración de la Exposición Agrícola de Rusia. No mues-

tra tanto la Exposición misma como la «circulación sanguínea» que suscitó la idea de la misma.

Un gran paso liga los campos y la ciudad: una pierna se hunde en el centeno, entre los pueblos, mientras que la otra se afirma sobre el terreno de la Exposición.

En el decimoctavo *Kinopravda*, la cámara, partiendo de la Torre Eiffel de París, atraviesa Moscú y se para en la lejana fábrica de Nadejdinsk. Esta carrera en el corazón de la vida revolucionaria, ha ejercido una poderosa influencia sobre los espectadores sinceros. No vayáis a creer, camaradas, que me vanaglorio, pero algunas personas han considerado útil advertirme que, desde el día en que vieron el decimoctavo *Kinopravda*, la realidad soviética se les ha mostrado bajo una luz totalmente distinta.

Pronto veréis el decimonoveno *Kinopravda*. Imposible mostraros los anteriores, están gastados en exceso.

No puedo contaros verbalmente el tema del último *Kinopravda*, porque está construido para ser visto. Sus múltiples hilos visuales ligan la ciudad con el campo, el norte con el sur, el invierno con el verano, los campesinos con los obreros, que, por fin, son reunidos en una única familia, la sorprendente familia de Vladimir Ilich Lenin. He aquí a Lenin vivo, y, poco después, muerto. Superado el dolor, la conciencia del deber obliga a su mujer y a su hermana a continuar su tarea con una mayor energía. Las campesinas trabajan, y las obreras, y también la montadora que selecciona los negativos del *Kinopravda*...

Al tiempo que se estrenaban los *Kinopravda*, los «kinoks» han conquistado otro campo que no parece tener relación directa alguna con nuestros objetivos, el campo de las caricaturas y de la publicidad cinematográfica. Determinadas razones nos han empujado a aprender el manejo de este arma.

Llegado el momento, nos será útil.

La próxima obra de los kinoks será un film experimental que realizamos sin guión, sin simulacro previo de guión.

Esta tentativa es una operación de reconocimiento extremadamente difícil y peligrosa para la que no debiéramos haber partido desarmados en el plano económico y el plano técnico. Pero no tenemos derecho a renunciar a la *imposible posibilidad* que se nos ha ofrecido. Intentaremos aprehender la realidad con las manos desnudas.

Camaradas, en un breve plazo, quizá incluso antes del estreno de nuestras próximas realizaciones, veréis en las pantallas soviéticas una serie de sucedáneos, una serie de films imitación-kinoks. En unos casos, los actores pondrán en escena la vida real en circunstancias adecuadas; en otros, personas reales tendrán papeles dictados por los más rebuscados guiones.

Son las obras de los conciliadores, de los «cine-mencheviques». Se parecen a las nuestras en la misma medida en que se parece un billete falso a uno auténtico, en que grandes muñecas mecánicas se parecen a los niños.

El incendio mundial «del arte» se muestra próximo. Presintiendo su muerte, las gentes de teatro, los artistas, los escritores, los coreógrafos y otros pájaros, corren, presa del pánico. Buscando un refugio, afluyen al cine. El estudio cinematográfico es la última muralla del arte.

Allí, tarde o temprano, correrán los curanderos de largas cabelleras de todo tipo. El cinematógrafo artístico recibirá prodigiosos refuerzos; sin embargo, no será salvado por ellos, sino que perecerá al tiempo que su edificante cohorte.

Haremos explotar la torre de Babilonia del arte.

(Resumen mecanografiado del informe de Vertov en la conferencia de los Kinoks, el 9 de junio de 1924.)

CINE - OJO

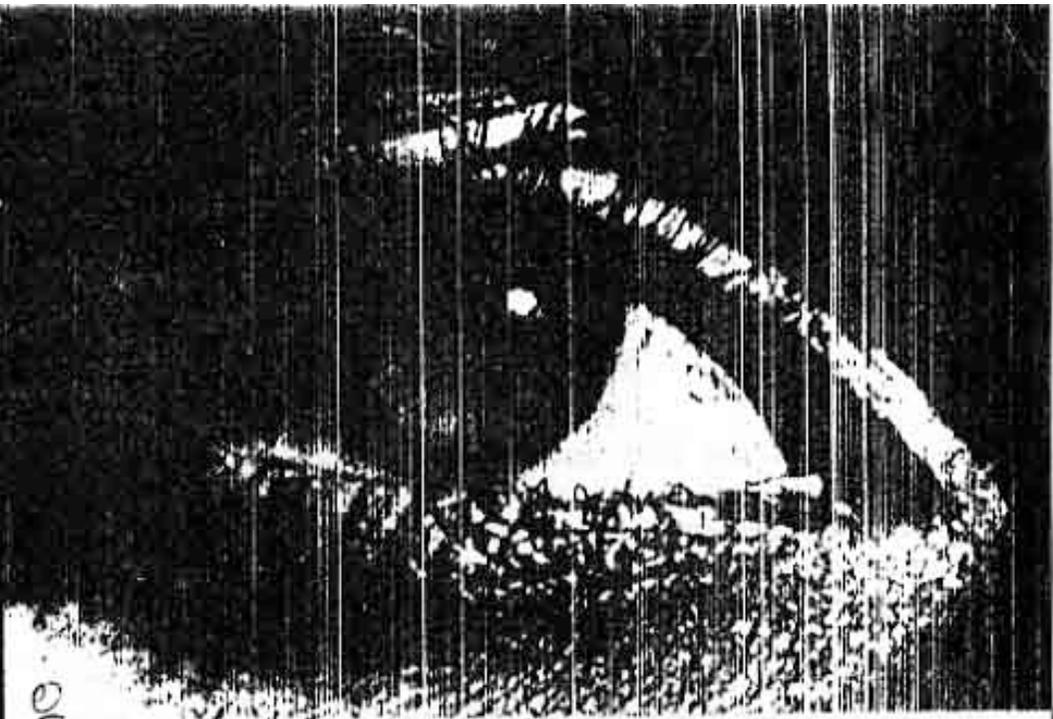
(textos y manifiestos)

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