

1941-1944: Como otros artistas durante la guerra, D. V. y Svilova se refugiaron en Asia central, donde se instalaron los estudios. Allí realiza varias películas reportaje.

1947: *El juramento de los jóvenes.*

1947-1953: D. V. trabaja para el noticiero de actualidades soviético *Novosti Dni (Novedades del Día)*. Reedita artículos y autobiografías inéditas, tales como *Autobiografía*, etc. Participa en mayo de 1947 en una discusión sobre el cine documental. En 1953 se entera de que está enfermo de cáncer. Muere en Moscú el 12 de febrero de 1954.

ARTICULOS

NOSOTROS

Variante del manifiesto

Adoptamos la denominación de *Kinoks* para diferenciar-nos de los «cineastas», rebaño de traperos que hurgan con cierta habilidad sus antiguallas.

No vemos relación alguna entre la picardía y los cálculos de los mercachifles y el auténtico «kinokismo».

El cine-drama psicológico ruso-alemán, entorpecido por las visiones y recuerdos de infancia se nos aparece como una incapacidad.

Al film de aventuras americano, este film repleto de dinamismo espectacular, a las puestas en escena americanas a lo Pinkerton, el kinok le agradece la velocidad a que pasan sus imágenes, los primeros planos. Está bien, pero desordenado, no fundado en un estudio preciso del movimiento. Un grado superior al drama psicológico; le falta, pese a todo, una base. Trivial. Copia de una copia.

NOSOTROS declaramos que los viejos films novelados, teatralizados, etc., tienen la lepra.

—¡No os acerquéis a ellos!

—¡No los toquéis con los ojos!

—¡Peligro de muerte!

—¡Contagiosos!

NOSOTROS afirmamos que el futuro del arte cinematográfico es la negación de su presente.

La muerte de la «cinematografía» resulta indispensable para que pueda vivir el arte cinematográfico. NOSOTROS hacemos un llamamiento a fin de acelerar su muerte.

Nosotros protestamos contra la *mezcolanza* de las artes que muchos califican de síntesis. La *mezcolanza* de malos colores, aun escogidos idealmente entre los matices del espectro, jamás nos dará el blanco, sino la suciedad.

Se accederá a la *síntesis en el cénit* de los aciertos de cada arte, nunca antes.

NOSOTROS depuramos de intrusos al cine de los *kinoks*: música, literatura y teatro; buscamos nuestro propio ritmo, que no habremos robado a nadie; lo encontramos en los movimientos de las cosas.

NOSOTROS hacemos un llamamiento:

—para huir—

los dulzones enlazamientos de la romanza,

el veneno de la novela psicológica

la opresión del teatro de bulevar

a volver la espalda a la música

—para huir—

Extendamos el vasto campo, el espacio de las cuatro dimensiones (3 + el tiempo), a la búsqueda de un material, de un metro y de un ritmo totalmente propios.

Lo «psicológico» impide al hombre ser tan preciso como un cronómetro, pone trabas a su aspiración a emparentarse con la máquina.

Nosotros no tenemos ninguna razón para conceder al hombre de hoy lo esencial de nuestra atención en el arte del movimiento.

La incapacidad de los hombres para mantenerse nos avergüenza ante las máquinas, pero, ¿qué queréis que le hagamos, si los modos infalibles de la electricidad nos emocionan más que los empujones desordenados de los hombres activos y la corruptora molición de los hombres pasivos.

La alegría que nos proporcionan las danzas de las sie-

rras del aserradero resulta más comprensible y cercana que la que nos proporcionan las piruetas de los hombres.

NOSOTROS *no queremos, por el momento, filmar más al hombre, porque no sabe dirigir sus movimientos.*

Nos dirigimos, a través de la poesía de la máquina, desde el hombre rezagado hacia el hombre eléctrico perfecto.

Mostrando a la luz del día el alma de la máquina, haciendo al obrero un amante de su mesa de trabajo, al campesino de su tractor, al maquinista de su locomotora,

nosotros inducimos la alegría creadora en todo trabajo mecánico,

nosotros emparentamos a los hombres con las máquinas, nosotros educamos hombres nuevos.

El *hombre nuevo*, aligerado de su torpeza y su desmaña, que poseerá los movimientos precisos y ligeros de la máquina, será el noble tema de los films.

NOSOTROS caminamos, con el rostro descubierto, hacia el reconocimiento del ritmo de la máquina, de la admiración por el trabajo mecánico, hacia la percepción de la belleza de los procesos químicos; nosotros cantamos los terremotos, componemos cine-poemas con las llamas y las centrales eléctricas, nosotros admiramos los movimientos de los cometas y de los meteoros, y los gestos de los proyectores que deslumbran a las estrellas.

Todos aquellos que aman su arte buscan la esencia profunda de su técnica.

La cinematografía, que tiene los nervios embarullados, necesita un sistema riguroso de movimiento preciso.

El metro, el ritmo, la naturaleza del movimiento, su disposición precisa en relación con los ejes de las coordenadas de la imagen, y, quizás, de los ejes mundiales de las coordenadas (tres dimensiones + la cuarta, el tiempo) tienen que ser inventariados y estudiados por todos los creadores del cine.

Necesidad, precisión y velocidad: tres imperativos que

planteamos al movimiento digno de ser filmado y proyectado.

Ser un extracto geométrico del movimiento, por medio de la cautivadora alternancia de las imágenes, esto es lo que se pide al montaje.

El kinokismo es el arte de organizar los movimientos necesarios de las cosas en el espacio, gracias a la utilización de un conjunto artístico rítmico conforme a las propiedades del material y al ritmo interior de cada cosa.

Los intervalos (paso de uno a otro movimiento), y en ningún caso los mismos movimientos, constituyen el material (elementos del arte del movimiento). Son ellos (los intervalos) quienes arrastran la acción hacia el desenlace cinético. La organización del movimiento es la organización de los elementos, es decir, de los intervalos, en el interior de la frase. En cada frase se distingue la ascensión, el punto culminante y la caída del movimiento (que se manifiesta en uno u otro grado determinado). Una obra está hecha con frases, al igual que una frase lo está con intervalos de movimiento.

Habiendo concebido un cine-poema o un fragmento, el kinok debe saber anotarlos con precisión, a fin de darle vida en la pantalla cuando se presenten condiciones técnicas favorables.

Evidentemente, el más perfecto guión no podrá suplir a estas notas, al igual que el libreto no suple a la pantomima, al igual que los comentarios literarios sobre las obras de Scriabin no proporcionan ninguna idea sobre su música.

A fin de poder representar un estudio dinámico sobre una hoja de papel, hay que poseer los signos gráficos del movimiento.

NOSOTROS vamos en busca de la cine-gama.

NOSOTROS caemos y nos levantamos con el ritmo de los movimientos,

ralentizados y acelerados,

corriendo lejos de nosotros, cerca de nosotros, sobre

nosotros,

en círculo, en línea recta, en elipse,
a derecha e izquierda, con los signos más o menos,
los movimientos se curvan, se enderezan, se desdoblan,
se fraccionan, se multiplican por sí mismos,
atravesando silenciosamente el espacio.

El cine es igualmente el arte de imaginar los movimientos de las cosas en el espacio, respondiendo a los imperativos de la ciencia, es encarnación del sueño del inventor, sea sabio, artista, ingeniero o carpintero; permite realizar gracias al kinokismo, aquello que resulta irrealizable en la vida.

Dibujos en movimiento. Croquis en movimiento. Proyectos de futuro inmediato. Teoría de la relatividad en la pantalla.

NOSOTROS saludamos la fantástica regularidad de los movimientos. Sostenidos por las alas de las hipótesis, nuestros ojos, movidos por hélices, se dispersan en el porvenir.

NOSOTROS creemos que se acerca el momento en que podremos lanzar al espacio los huracanes de movimientos retenidos por los lazos de nuestra táctica.

Viva la geometría dinámica, las carreras de puntos, de líneas, de superficies, de volúmenes.

Viva la poesía de la máquina movida y moviente, la poesía de las palancas, ruedas y alas de acero, el grito de hierro, de los movimientos, los cegadores guiños de los chorros, incandescentes.

(Publicado en la revista *Kinofot*, núm. 1, de 1922). Primer programa publicado en la prensa por el grupo de los kinoks-documentalistas, fundado por Vertov en 1919.

CINE - OJO

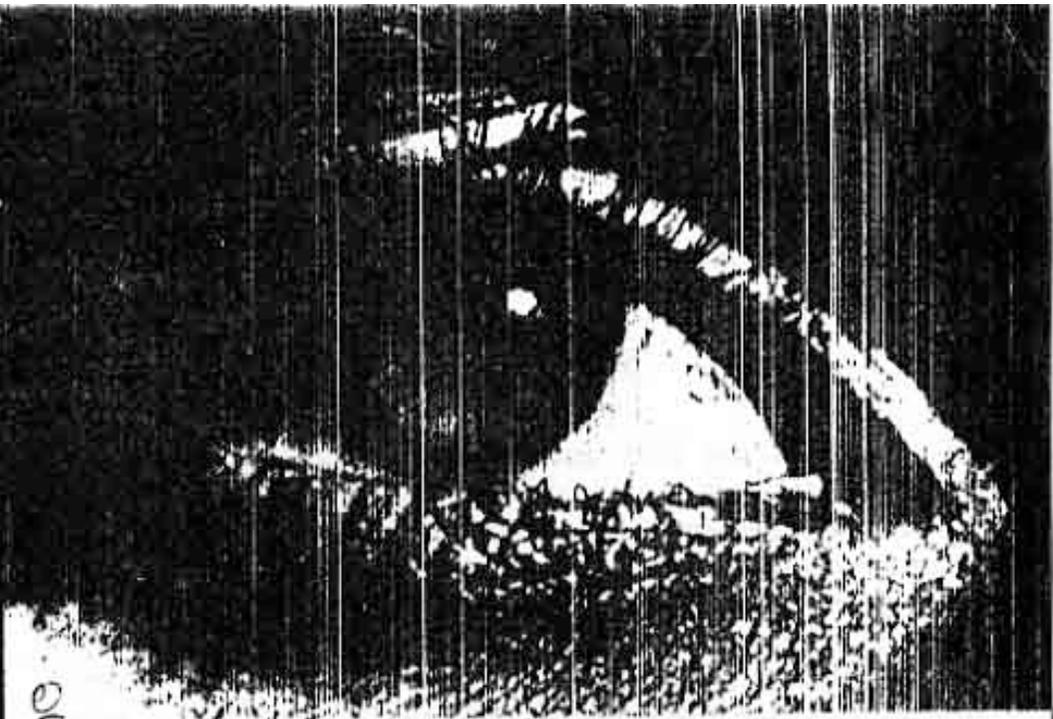
(textos y manifiestos)

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