

V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2008.

El Sociólogo de la Cámara.

Gigli Box, María Celeste.

Cita:

Gigli Box, María Celeste (2008). *El Sociólogo de la Cámara. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-096/188>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edBm/pCq>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

V Jornadas de Sociología – I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales (UNLP)

Título de la ponencia: *El Sociólogo de la Cámara*

Autora: María Celeste Gigli Box (UNLP-ERFB): mcgb_br@yahoo.com.br

Mesa #12: *Sociología del Cine. Sociedad e imagen fílmica en la construcción del presente y pasado* - Coordinación: Lic. Elina Tranchini (UNLP)

Nuestro Lente y Objet(iv)o

El interés que entraña el cine, su magia y belleza, la versatilidad de sus técnicas y la infinita gama de contenidos es, en muchas ocasiones, la clave de la investigación sobre épocas, historias, relatos o documentos, o, sobre el mismo cine, su lenguaje y su tecnología.

Enrique Martínez-Salanova Sánchez

Esta ponencia se propone una función muy simple, aunque específica: presentar una obra plena de riqueza analítica para cualquier cientista social: El Hombre de la Cámara (título original: *Chelovek s Kinoapparatom*, 1929) del músico y director ruso Dziga Vertov. Este trabajo, difundido entre círculos especializados en los trabajos audiovisuales, sólo tiene algún tipo de valoración entre quienes dedican su estudio a la documentación etnográfica, haciendo del registro fílmico un documento vivo. Este conocimiento acotado de la obra, se hace carísimo al reparar en el contenido, los fundamentos y la fuente de análisis de este trabajo. Por supuesto, del mismo modo acontece con otros trabajos del autor –en donde se completa su visión y quehacer cinematográfico, conocido como Cine-Ojo. Pero, sabiendo que abarcar la obra toda es una empresa interesante, pero excesiva a este espacio acotado, nos dedicaremos a presentar a aquélla, mostrándola en su versatilidad y sus particularidades cinematográficas, para que su utilidad y valoración de todo estudioso de la sociedad, se haga presente de suyo.

El Hombre en Continuo Movimiento...

Nuestros ojos, moviéndose como hélices, parten rumbo al futuro en el vuelo de las hipótesis.

Dziga Vertov

Ahondemos, sólo por un instante, en el director, para inscribir su obra dentro de su historia de vida: nació en Bialystock (territorio polaco, por entonces anexo a Rusia), con el nombre de *Denis Arkad'evic Kaufman*, en el año 1895. De padres bibliotecarios, su formación fue

variada, ya que estudia música dedicadamente -desde 1912 a 1915- en su lugar natal. En ese período, Alemania invade Polonia, y Denis emigra con su familia a San Petesburgo, donde estudia psicología y neurología (con abordaje médico) por 1916 y parte de 1917. En ese periodo continuaba su la experimentación musical, creando el *Laboratorio del Oído* (facilitado por la posibilidad de grabar y reproducir sonido por el surco -en cilindro o en disco), registrando y montando fragmentos sonoros variados con su fonógrafo *Pathéphone* modelo 1900¹. Por esto sería luego signado como el inventor de la “música concreta” (Sadoul, 2004). Una vez asentado en San Petesburgo, se dedicaría a la poesía, la novela y el cine.

I. Preparándose para el movimiento: rebautizo y background

En los albores de los ‘20s, decide rebautizarse con el pseudónimo “Dziga Vertov” -incluso logra inscribirse como tal en el registro civil. *Dziga*, es una palabra de origen ucraniano que etimológicamente, presenta dos significados: [≈] *rueda que gira sin parar* y *movimiento perpetuo*. En el caso de *Vertov*, su origen se encuentra en el verbo ruso *vertet*, que significa *girar* o [≈] *dar voltas en torno de un eje*. Este nombre se torna la síntesis -nada pleonástica- de la personalidad ávida del “científico imaginativo del cine experimental”, como suele decirse². Su auge artístico brilló con Lenin, y en épocas del estalinismo, el descenso del esplendor se hizo presente, con acusaciones de formalismo (esto refería a hacer cine por el

¹ No procede adelantarnos en fechas, pero es imposible no asociar esta labor de investigación con un sentencia paradigmática del director: nos referimos a aquella por la cual, hacia 1925, anticipaba: "En un futuro próximo, el hombre podrá transmitir simultáneamente por radio para el mundo entero, los hechos visibles y sonoros grabados por una radio-cámara". En dos años más, se filmaría en Hollywood la primera película sonora (*El Cantante de Jazz*, 1927) y tres décadas luego, se “trasmitiría al mundo” a utilizando tecnología satelital. En *Shestayá chast mira* (La sexta parte del mundo, 1926) había experimentado una voz grabada con substitutos rítmicos de la voz humana. Alternando frases con imágenes, alcanzó la ilusión de una narración fuera de pantalla. Y, de hecho, fue quien hizo la primera entrevista de la historia del cine mundial con sonido sincrónico (a Belik, la mujer que hablaba con Béton en *Tres Cantos sobre Lenin* (1934). Su primera experiencia concreta de sonido, *Entuziasm: Simfonia Donbassa* (Entusiasmo, Donbass Symphony, 1931), fue un éxito en el exterior. Charles Chaplin dijo que nunca había imaginado que los sonidos industriales se podrían organizar de manera tan bella y la llamó la mejor película del año.

² Vertov descubrió, en los 20's, que el ojo humano era apto de registrar planos cinematográficos de tan sólo dos o tres fotogramas (¡esto es: 2 o 3/16 segundos!), lo que suponía que, montar fragmentos diminutos en cortes supuestamente ilógicos desafiarían la temporalidad de la visión natural y las estructuras del pensamiento.

mero hecho de filmar –incluso sin contenido), anti-realismo, narcisismo (y hasta reaccionarismo ante la realidad soviética). Pero el background de Vertov era uniforme, y se llamó *futurismo*: Un movimiento anterior al triunfo bolchevique del 17, pero heredero del italiano y francés a partir de los primeros manifiestos de Marinetti, se dejaba ver contrario al orden burgués, aclamando el crecimiento colectivo, confianza en la máquina y progreso de los pueblos. En el caso de Vertov, sus innovaciones, estaban también revestidas del ideal de masificar los conocimientos. Eso lo ligó con el poeta Vladimir Maiakovski, con un futurismo que no era un mero gesto poético, sino radical e integral: y hace de él, una lógica revolucionaria. De hecho, el futurismo nació como una revuelta al arte burgués, y el primitivo futurismo ruso fue concretamente la rebelión de la bohemia, siendo ésta el ala izquierda de la inteligencia contra la estética de casta destilada por la intelectualidad burguesa (siendo el drama burgués cinematográfico *el opio del pueblo*, sin mostrar la vida tal como es). Pero, un joven futurista no iba a las fábricas. Su espacio eran los cafés, y su estilo excéntrico. Su realidad era ajena al proletariado –el que, por su parte, no necesitaba romper con ninguna tradición literaria, sino con el orden burgués en sí. Aunque, como sucede en otros espacios, el enemigo común los unió coyunturalmente: su rechazo a los valores antiguos y la lucha contra el realismo burgués de la Rusia zarista, fueron sobrados motivos. Procuraban en realismo "sin adjetivos", representado por la literatura de los Goucourt³. Claro que, no podemos eludir de este escenario, circunstancias concretas, que llevaron a los futuristas a sumarse a la izquierda bolchevique: Se nacionaliza la producción cinematográfica, existe escasez por el bloqueo externo y la guerra civil asedia hasta 1920.

II. Pasaje a la Revolución: todo para llegar a la realidad.

En mayo de 1918 Vertov se pone a disposición del *Kino Komitet* moscovita y se hace redactor y montador jefe del primer noticiero del Estado Soviético (el *Kinonedelía*), del que realizó cuarenta tres ediciones. Con él, se encontraba Lev Kuleshov, y Edouard Tissé (futuro cameraman de Eisenstein). Vertov montó rollos documentales anteriores a la Revolución, ordenando tomas sin continuidad cronológica o lógica, para lograr un efecto poético -e infería sus conclusiones teóricas en relación con esa práctica. En este período temprano (desde 1918 a 1921), comenzó a producir y reproducir más de sesenta *agitki* (abreviatura rusa de

³ Ellos proclamaron que “la novela actual” se hace con documentos tomados de la realidad, así como la historia se hace con documentos escritos.

"agitación y propaganda", concebida en los primeros días de la revolución soviética para representar toda actividad artística militante destinada a provocar una acción psicológica e intelectual inmediata en el público); en cine, eran cortos que apoyaban directamente una campaña de incitación política o social. Eran concebidos por guionistas ocasionales, rodados a toda velocidad por artesanos, y no tuvieron valor artístico o político. Esos *agitki* se difundían gracias a trenes y barcos de propaganda⁴. En 1919, con su futura esposa Elisaveta Svilova y otros cineastas, creó el grupo *Kinok/i(s)* (que rechazaba el Star-System, los guiones y estudios –buscando construir "expedientes" de la actualidad)⁵; y filma su primera película *Godovchina revoljutsii* (El aniversario de la Revolución), seguida por dos cortos: *Boj pod Caricymon* (*La batalla de Tsaritsyn*, 1920) y *Vskrytie moscej Sergija Radone skogo* (*Obertura del relicario de Serguei Radonejski*, 1920), junto con la historia -en trece rollos- de *Istoriya grazhdanskoj vojny* (Historia de la Guerra civil, 1922).

En 1922, el gobierno soviético establece que cada programa de función cinematográfica deberá atenderse en proporción definida al entretenimiento y al contenido de propaganda. Suma la ampliación del circuito de salas –diezmadas durante la Guerra Civil y que apenas llegan alcanzar a las existentes antes de la Revolución en las aldeas del interior y el Este, donde la propaganda se presentaba como necesidad para la Revolución. Esta proposición leninista para el cine, facilita la salida -el 21 de mayo- del primer *Kino-Pravda* (Cine Verdad), un diario cinematográfico, con estilo completamente nuevo –que totalizará veintitrés ediciones. Lenin señalaría al cine como "de todas las artes, la más importante" y a partir de allí, Estado proletario y vanguardia artística recorrerán un camino vital. Romper con el pasado, liquidar la tradición de la Revolución bolchevique (ambos nacen de la negación,

⁴ Algunos de ellos eran *Los trenes Lenin* (1918), *Revolución de Octubre* (1919), *Cosaco Rojo* (1920), el *Barco Estrella Roja* (1919), entre otros.

⁵ Básicamente, la filosofía de los Kinoki proclamaba al cine-ojo en primera persona: la afirmación individual enunciaba ideas como: Soy un ojo fílmico, un ojo mecánico, un máquina que muestra el mundo solo como yo puedo verlo. A partir de ello, desecho la inmovilidad humana; me muevo incesantemente a los objetos y me alejo, me deslizo, me muevo junto al hocico de un caballo al galope, me introduzco en la muchedumbre, corro delante de tropas que van a atacar, despego con un avión, caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan... Además, era fundamental proclamar y concretar la independencia del esquema de 16-17 imágenes y de la estructura convencional de Tiempo-Espacio, coordino los puntos del universo. Mi misión consiste en crear 1 nueva percepción del mundo. Descifro de una manera nueva un mundo desconocido para vosotros. En adición, se resaltaban las facultades surrealistas da cámara. Pero aclaraba que no basta sólo con mostrar fragmentos de verdad en la pantalla. Esas partes deben organizarse temáticamente para que el todo sea (una) verdad ([Dziga Vertov], 1985). Pero supuesto, está refiriendo al montaje. Pero reservemos este tema para líneas *ut infra*.

ruptura con un sistema de valores previo del que formaban parte). También desde 1922, coordinados por su hermano -Mijail Kaufman, recién vuelto de la Guerra Civil-, y hasta 1924, Dziga y Elizaveta publicaron sus manifiestos en diarios y revistas de vanguardia, que precisaron sus posiciones con diferencia respecto de otros grupos izquierdistas. Sólo un año luego, Vertov realiza el largometraje *Kino-Pravda* (1923), que describe las consecuencias de la Revolución rusa y la Guerra Civil⁶, con trozos de la realidad documentada que representaban un conjunto de arte y retórica político-poética. Incluso –y sólo lo mencionamos para no dejarlo en soslayo-, hubo quienes, denostando sus intenciones, se le ha achacado a Vertov la paternidad de varios *realismos* que integrarían el cine ruso a partir de la segunda mitad de los '20s y primera de los '30s. se le adosaba el "constructivismo" de Vsevolod Pudovkin y otros –en cuanto al método–, así como al *montaje de atracciones* de Sergei Eisenstein, el que, a pesar de cantidad de trucos y efectos de montaje, su registro de rodaje estaría encaminado a construir ficciones (entendidas como el reordenamiento según un relato previsto) con elementos de la realidad.

Estos tiempos, el grupo de los *kinoki* completa tres de sus aportes teóricos. Ellos son: a) *El montaje de registros* (visuales y sonoros) de una película preexistente o de tomas para un film documental; b) *el cine-ojo* entendido como instrumento para registrar la realidad vital en movimiento y para organizar sus registros montando (donde la primacía era de la cámara sobre el ojo humano: El *kinoaparatom* era el medio para el registro -sin prejuicios o consideraciones estéticas superfluas- del mundo tal cual es. Pero no sólo ello: es también una prolongación vital de los ojos que permite expandir percepción y, a partir de la evolución tecnológica, captura la totalidad visual y organiza el caos visual en un sistema objetivo de cuadros. Como agregado, en nuestro film de interés, Vertov la convirtió en un personaje, cual gigante que en su lente se superimprimió un ojo humano; y, por último, la idea de c) *la vida de improviso* (*Jizn-Vrasplokh*), sin puesta en escena alguna. A los trozos de la realidad tomados por asalto, Vertov los llamaba “frases fílmicas” (*kino-fraza*), que, al alternarse trazan una alegoría real que identifica el vértigo de la modernidad urbana y sus contrastes socioeconómicos con el proceso de documentación y edición cinematográfica. En concreto, y

⁶ Durante el film pueden verse “dos Rusias” (o las dos caras de la misma Rusia). Por un lado, la que pretende ser tan moderna como Europa Occidental, con su nuevo ferrocarril (de hecho, Vertov lo utiliza como imagen de la Rusia que se reconstruye después de la revolución social). Pero, tal grandeza depende del trabajo, con una serie de nacimientos que coronan el relato -principio de un país nuevo. Por otro lado, muestra los efectos negativos de la guerra civil y cómo ha afectado a la gente. Sumando otros niños enfermos que pueden, si el trabajo mancomunado no prospera, representar al futuro de Rusia.

sintetizando esta tríada, podemos descontar que Vertov propuso la racionalización del cine como elemento del sector industrial en su conjunto... las fuentes son sus puntos cardinales de ataque y la investigación epistemológica y el proyecto de un cine revolucionario convergen en el mundo de la verdad considerado por el ojo cinematográfico." (Michelson, 1995). De hecho, sus escritos fueron muy apreciados por sus contemporáneos (no siempre rusos), y adoptados por sus seguidores posteriores: Como el caso de las escuelas del "cine-verdad" de Jean Rouch y Edgar Morin, que la llevaron a las teorías modernas del constructivismo en su método de *cinéma vérité*. Ya en los '60s, autores como Jean Vigo o Ivens, no escaparían a su influencia. En Estados Unidos de América, la lista de comprobación de Kinok -sobre lo esencial para filmar en clave de Cine-Ojo-, conllevaba un medio de transporte rápido, la acción altamente sensible de la película, cámaras ligeras; y un equipo ligero de iluminación. Lo curioso, es que esa lista parece idéntica hacia los '60s en trabajos como el de los cineastas Ferdinand Wiseman y los hermanos David y Albert Maysles, que reconocieron –con el Free Cinema– la deuda conceptual y prácticas con Vertov. Era, básicamente, la idea que *la película registra todo, sin falsificarlo* (algo que, por supuesto, no fue posible para los trabajos de Vertov bajo el estalinismo, ya que habían sido restringidas las manifestaciones públicas, muchedumbres, y no podría jamás utilizar al máximo el registro de la vida diaria. Simplemente porque una cámara, ya no podía pasar desapercibida).

Aunque no podemos dejar de mencionar que, esta idea de la dureza "necesaria" Vertov la soportaba desde 1926 en adelante: Comienzan a aparecer enemigos donde no los había, se atrae el comentario desfavorable y la atención del Partido⁷. Su cámara extraña para registrar "a escondidas", sus experimentos con pantalla dividida, sobreimpresiones e incluso rellenos animados, le habían conferido la reputación de un excéntrico que rechazaba todo a excepción de los "Kinoks". Como Eisenstein, recibió la ayuda de la vanguardia europea que lo premió en distintos encuentros y festivales: Representa oficialmente a la URSS en el Festival Internacional "Film y Fotografía" de Stuttgart, donde presenta "El Hombre de la..." y asiste la

⁷ De hecho, la película que nos ocupa en estas líneas, *El hombre de la cámara* (1929), el régimen la considera "formalista" y no la apoya. Vertov acepta la invitación del estudio VUFKU ucraniano, para realizarla. Esos cambios en la política de Kinok lo derrumbaron. Cuando estuvo terminada, ya había otras sinfonías urbanas (de Alberto Cavalcanti –París-, Jean Vigo –Niza- y Walter Ruttmann -Berlín). Lo cierto es que su director aseguraba que, con *El hombre de la cámara*, se había alcanzado lo último que se ha iniciado en la filosofía del Cine-Ojo. Allende esto, el concepto vertoviano de un cine auto-reflexivo, del espectador identificándose con el rodaje y reordenamiento de una realidad construida, reaparecería a final de los años '50 en cineastas como el Chris Marker, Jean-Luc Godard o Jean Rouch.

Congreso Internacional de Cine Independiente de Château La Sarraz. Paradojal es, que sus filmes son ya recusados por el arte oficial y retirados de la programación. Pero lo curioso (o patético) es comprobar que había autoridades centrales que prestaban atención a los experimentos de Vertov -cada película se convertía en una cuestión de Estado-, haciendo caso omiso a los problemas del director en territorio nacional. Tendrá que llegar 1962 -con el "deshielo"-, para que nuevo realizadores comiencen a filmar, y se publique la primera biografía de Vertov en la URSS, seguida por artículos, diarios y proyectos.

Mención aparte merece, otro espacio donde el trajo de Vertov también dejó estela: el Grupo Dziga Vertov, formado por Jean-Luc Godard junto al ex crítico de *Le Monde Diplomatique*, el brasileño Jean Pierre Gorin; entre 1968 y 1971, cuando el primero decide radicalizarse⁸. Su intención: hacer films comprometidos que, además de exponer situaciones concretas a partir de lecturas de teoría política, interfiriesen en la realidad y actúen como herramienta formadora de consciencia. En la práctica, se les criticó su financiamiento por productoras europeas -con la ironía que ninguna se encargó de exhibirlas. Para sintetizar su espíritu, podemos inscribirlas en trabajos que proponen una disonancia de sentidos.

III. Los ojos que realmente ven: Kino-Glaz

Aquí debemos extendernos y explicar, ampliadamente, lo que ya hemos expuesto de modo fragmentario: Concretamente, la idea -y la práctica- del Kino-Glaz puede presentarse como un movimiento documental que planteaba unos principios que marcarían toda la historia del cine documental (porque es Vertov el pionero de la *praxis documental*, es decir, aquella *construcción en la que el autor forma parte de un sistema que -más allá del contenido-, es determinado por su forma en cuanto al verdadero sentido al material/tema trabajado*). Él defendía el tratamiento de la vida -y los procesos- de la URSS como única opción para el registro, siempre y cuando se negara la intervención [manipulación] de estudios, la presencia de actores, decorados, guiones, recursos argumentales literarios (todo mecanismo ficcional), etc. Esta idea, planteada como decálogo previo en la película que destaca esta ponencia, ha sido materia de interpretaciones por doquier. Nos dedicaremos a especialmente a ello en nuestra reflexión final.

⁸ Sus obras fueron *Un film comme les autres* (1968), *Pravda* (1968), *Vent d'Est* (1968-69), *Lotte in Italia* (1970), *Jusqu'à la victoire* (1971), *Vladimir et Rosa* (1975) *Ici et Ailleurs* (1976). Son seis documentales (y parte de la crítica asegura que pueden contarse hasta tres filmes más, realizados bajo la inspiración de este grupo).

Por otro lado, debemos mencionar que, la verdadera estructura de la película se construye en el montaje -que no utiliza concepción cronológica y/o lineal. Allí, residen las relaciones entre temas, acciones, personajes, objetos -con referencia y reflexión sobre el lenguaje y tecnología fílmica. La confianza en el ojo de la cámara, se fundaba en su idea de hacer visible lo invisible, claro lo oscuro, evidente lo oculto, desnudo lo disfrazado. El ojo fílmico era pensado como trabajador semoviente en el Tiempo y Espacio, para captar y registrar de modo diferente al ojo humano (el que estaba limitado por la posición del cuerpo o por la capacidad de lo que puede captar de un fenómeno en 1 segundo de visión), restricciones ausentes para el ojo de la cámara -de mayor capacidad. Además, presentaba una versatilidad que el ojo humano no tendría: gracias al estudio y la prueba, se podría mejorar la capacidad del lente fílmico (aumentando, por ejemplo, la cantidad de fotogramas vistos por segundo -desde los dieciséis existentes), pero jamás podríamos cambiar la capacidad fisiológica del ojo humano al captar la realidad.

... con sus Ojos de la Cámara.

El documental es más el tratamiento creativo de la realidad. De esta forma, el montaje de secuencias debe incluir no sólo la descripción y el ritmo, sino el comentario y el diálogo.

John Grierson

Nuestra obra de interés principal en estas líneas -aunque no la única aprovechable de autoría de Vertov. La placa inicial del filme se define en clave del cine-ojo contundentemente: *este film presenta una experiencia en la comunicación cinematográfica de acontecimientos reales. Sin ayuda de inter-títulos. Sin ayuda de un argumento. Sin ayuda del teatro. Este trabajo experimental tiene el objetivo de crear un lenguaje cinematográfico absoluto e verdaderamente internacional basado en su total alejamiento del lenguaje del teatro y la literatura.* Siguen a ello, sesenta y siete minutos de fotogramas en blanco y negro, musicalizados por el autor⁹, narrando la proyección de una película en un cine indeterminado, desde el momento en que el proyccionista prepara los rollos, el público ocupa butacas y los músicos se preparan; hasta que los espectadores abandonan la sala. Proyecta el trabajo de un camarógrafo que retrata momentos de la vida de una ciudad en una jornada completa, comenzando con la quietud matinal, siguiendo el despertar de la gente, el comienzo del funcionamiento de transportes y fábricas, y el descanso de la actividad laboral con la práctica

⁹ La música del film, es indicación precisa de Vertov. En la actual re-edición de ella (1995) es interpretada por la Alloy Orchestra (Roger Miller -sintetizador-; Ken Winokur -percusión y clarinete-; Terry Donahue -acordeón). Se ha especializado en los últimos años en la composición de música para films mudos.

de deportes, la charla en los bares o la interpretación musical con instrumentos caseros. Se insertan planos con imagen superpuesta del objetivo de cámara y el ojo del operador, y otros muestran el trabajo de la montadora en la manivela. La presencia reiterada del camarógrafo desbarata cualquier pacto de ficción y plasma la subjetividad y limitaciones de su mirada, incluso su manifiesta presencia llega a transformar la realidad (por ejemplo, el caso de la persona que decide taparse el rostro al no querer ser filmada).

Narrativa y musicalmente está estructurado en cuatro partes: el prólogo (2'45"), que introduce el tópico principal -el hombre con la cámara y el ambiente urbano- dentro del cine, terminando con la muestra de la orquesta; la 1ª parte (33'12"), el amanecer en la ciudad y las actividades diarias -como las etapas de la vida en relación a la presencia o falta del amor: nacimiento, casamiento, divorcio, etc.; la 2ª parte (27'50"), con situaciones laborales, para terminar con la secuencia de máquinas en movimiento, deportes y representación visual de las sonoridades; finalmente, el epílogo (7'05"), que, lleva al espectador nuevamente a la apertura, aludiendo al cine-verdad. Además, es un catálogo de recursos cinematográficos: planos subjetivos, sobreimpresiones, pantalla(s) partida, máscaras, mosaicos, imágenes duplicadas con espejos, tomas a desnivel, planos picados y contrapicados, imágenes de sombras del traslado de la gente, movimiento(s) acelerado(s) o retardado(s), montaje rítmico con cadencia musical, movimientos caóticos de la cámara, montaje con acción invertida, etc. Esa experimentación incluye, al final, el truco por animación fotograma-a-fotograma cuando el trípode cobra vida, la cámara se coloca en él y ambos "van" hacia la realidad a filmar.

Con último detalle técnico, mencionaremos que fue compuesto con un número poco habitual de planos (mayor al acostumbrado, con 1712 o 1716 de ellos), multiplicando los mini-acontecimientos, por el montaje, asegura su coherencia permitiendo percibir un ordenamiento cronológico. Paradojalmente, esa singularidad prohíbe describir el filme en sólo algunas frases simples.

Allende las características descriptivas, la película es una demostración visual del Kino-Glaz en lo práctico y como su manifestación teórica en la pantalla. Es *cine-ensayo*, donde la ciudad -como entidad total- y el cine son puntos centrales. Filmada en diferentes ciudades -Moscú, Odessa y Kiev- yuxtapuestas indistintamente, en esa co-presencia sugieren el concepto de ciudad soviética moderna. Donde la "modernidad" equivalía a "la máquina" (entendida no sólo como bien de capital en una fábrica o manufactura, sino también como transporte, como medio de comunicación en una sociedad bajo la forma de teléfonos, semáforos, faros, etc.), también equivalía a "comunicación", "movimiento", y diferentes labores diarias en contraste (despertar, trabajar, distenderse, etc.).

En el caso del t3pico del cine, el film presenta la elaboraci3n fina de las relaciones entre im3genes, basada en la *teor3a de los intervalos* a la que Vertov da tres formulaciones sucesivas, diferenciando el espacio (esos intervalos resultan de la combinaci3n de im3genes tomadas en espacios diferentes, pero con unidad de sentido), el tiempo (la progresi3n entre im3genes y su ligaci3n visual es una unidad compleja de correlaciones, tanto en planos grandes/peque1os, 3ngulos de toma, movimientos en el interior de la imagen, luz e sombra, velocidad de filmaci3n, etc. en realidad, para Vertov, ning3n plano val3a aislado sino por su articulaci3n con otros) y el universo sonoro/sensible (los intervalos son pasajes de un movimiento a otro, relaci3n construida en el montaje). Y mediante el montaje –mostrado en el film como *una labor m3s* del trabajo “de operario” del cineasta -recordemos al montajista armando una pel3cula, etiquetarla y archivarla-, al igual que la labor de obreras textiles y cigarreras- se “*fabrica*” el texto f3lmico)¹⁰.

Es preciso destacar una vez m3s que, para apreciar nuestro film como proceso, se hace imperioso atender, adem3s de la *teor3a de los intervalos*, al *montaje sin interrupci3n*. Tan fundamental es a la acci3n cinematogr3fica, que Vertov sostiene literalmente: *cualquier film de Cine-Ojo est3 en montaje desde el momento en que se elige el tema hasta la salida de la pel3cula definitiva., es decir, que est3 en montaje durante todo el proceso de fabricaci3n del film* (Colombes, 1985: 64)

En primera instancia, el montaje, en un film sin actores y sin argumento, tiene una nueva significaci3n. Es aquello que dar3 estructura y significado haciendo emerger los temas del discurso f3lmico proyectado. Siendo que es un proceso permanente en todo el proceso f3lmico, *El Hombre de la C3mara* se erige como una lecci3n visual sobre la metodolog3a del quehacer cinematogr3fico. Y lo hace presentando una doble representaci3n: la mirada sobre la cotidianidad urbana; y la del cineasta, en su ejercicio de los gestos cinematogr3ficos de su labor. Es una suerte de filme dentro de un filme...una pel3cula reflexiva. Se comunica a un p3blico, con el p3blico de la pel3cula ya incorporado/registrado en los fotogramas. El modo de comunicar la verdad –al proponer librarse de ripios en su estructura, de la presencia residual de las “dem3s artes” (literatura, m3sica, escenograf3a, etc.). Muestra la ciudad y muestra el elemento con que la muestra: el cine. Es similar a un mago que hace su truco m3gico, y

¹⁰ Pero esto no termina aqu3: como ha afirmado Gilles Deleuze la relaci3n del cine sovi3tico con la m3quina es realmente particular: el hombre y la m3quina son vistas en tal cine como una unidad dial3ctica activa que supera la oposici3n entre el trabajo mec3nico y el trabajador humano (Cf. Deleuze, Gilles y Guattari, F3lix. *L'anti-oedipe*. Minuit, Paris, 1995).

explica la realización de la ilusión... y, como agregado, se muestra a sí mismo ensayándolo...¹¹

En concreto, Vertov muestra una metodología de producción en tres etapas:

a) El Plano Temático [supone una previa observación –desenvuelta y espontánea en cualquier lugar o momento-, la que luego se organizará mentalmente según determinados indicios característicos y específicos]: Es un inventario de todos los datos documentales que tengan una relación directa/indirecta con el tema tratado (con los que se cristalizará el plan de rodaje)

b) Plan da rodaje (resumen de las observaciones realizadas): es resultado de las directrices del plan temático (en tanto que organización general de lo filmado) y las propiedades particulares del *ojo-máquina* (por ejemplo, la orientación de la cámara hacia lo observado).

c) Montaje central (resumen de observaciones inscriptas en celuloide por el cine-ojo): Cálculo cifrado de agrupamientos de montaje. Usando la asociación (suma, substracción, multiplicación, división y colocación entre paréntesis) de los fragmentos de idéntica naturaleza. Lo central es buscar fragmentos montados para lograr la permutación incesante de los bloques de imágenes hasta colocarlos en orden rítmico, con cadenas de sentido que coincidan con encadenamientos visuales necesarios (Colombres, 1985). Existe una suerte de regla de oro triple para hacerlo: Observar, tener en cuenta la velocidad y tener precisión.

Literalmente, la cámara sale del estudio y va al encuentro de la ciudad: tomadas *in loco*, de personas comunes y el escenario es el ambiente en que viven. Procuraba captar as imágenes de la vida de la ciudad espontáneamente (acciones y los comportamientos cotidianos de los habitantes de Odessa (percibiesen o no tal hecho). Y, si el registro diario revelaba algo interesante con respecto a la verdad, sólo por la organización posterior del material era posible realizar un film –pudiendo o no ser el punto de vista del autor. Al defender al espectador de lo que veía “la corrupción de lo ficcional”, negaba el uso de estudio, escenarios, actores o cualquier otro elemento que simulase “verdad”. El etnógrafo Jean Rouch –quien defendía la aproximación a la *voz del otro*, por medio del registro espontáneo e interactivo entre el autor e los participantes en el filme-, señaló: *Vertov and his kinoks did everything and anything: used freeze frames, multiple frames, animation, telescopic and microscopic lenses, multiple-exposures, ‘subliminal’ cuts of 1 or 2 frames, slow motion, fast motion, cameras in planes,*

¹¹ En los años ‘40s a los ‘50s, la etiqueta “formalista” era el rótulo de su lenguaje cinematográfico. Esta interpretación cambia en los ‘60s, cuando varios cineastas ven la importancia de su trabajo sobre materiales brutos y no sobre argumentos intermediarios entre el documental y la cámara.

cameras hand-held and cameras in cars. He didn't think "sound should be used naturalistically", but wanted it to create a tension with the image, by turns counterpointing and underscoring it (Goldmann, 1978). Era el montador, quien tenía la responsabilidad (y la pertinencia) de comunicar la/una realidad por medio de una secuencia de imágenes que no necesitaban respetar el orden cronológico o la continuidad espacial: Registros de diferentes momentos o lugares podían ser combinados de acuerdo a un determinado propósito del cine-verdad.

Este alto grado de intervención y experimentación es esperado, porque las imágenes por sí solas no constituyen/construyen lo real. Para revelar una verdad inherente -no abordable directamente- es precisa la reflexión del montaje. Así, ese lenguaje cinematográfico puro, en esa supuesta simplicidad de las imágenes diarias también devino en metalenguaje. XXX OjO! Pero, tal vez lo más atendible de ellos, es que se asemejan a la actitud analítica de las ciencias sociales. Es por eso que el tema del film no es sólo la representación de un día, sino la relación de la representación cinematográfica con lo real, las fronteras y límites entre apariencia-realidad en las manifestaciones artísticas¹².

IV. El Hombre de la Cámara como Rito de Pasaje:

Este aspecto, suele ser uno de los más importantes para los científicos sociales –y puede ser propuesto para despertar el interés inicial. Seguiremos el abordaje de estas líneas con una resignificación de lo que se ha nominado *ritos de pasaje*; en sus tres fases, al igual que en los rituales de iniciación (Ribeiro, 2000):

- i. *Separación*: al comenzar, el film introduce, reflexivamente, al espectador en el propio contexto de producción. Es la separación o ruptura con el orden simbólica de referencia en la presentación [categorización que implica] del manifiesto cinematográfico, es decir, la

¹² Incluso, el trabajo de Vertov fue, un modo de concretar cinematográficamente preocupaciones anteriores. Recordemos el caso del crítico literario vanguardista y miembro de la escuela formalista, Ossip Brik; en 1926, escribe *What the Eye does not See*, donde defendía ideas de Vertov al afirmar que el punto de vista adoptado por el operador de cámara y el fotógrafo debían hacerse progresivamente mas complejos, concomitantemente al hecho que, la conexión con la usual percepción humana debería ser rota: Sólo así se podría ver y registrar lo que el ojo humano no ve en el radio de visión común, registrando objetos fuera de sus límites, para ver superando nuestra visión. Esta necesidad de ruptura con la percepción usual no es más que la constante procura de nuevos y variados puntos de vista –algo completamente relacionado con el espacio de la ciencias (sociales o no).

utilización de extractos urbanos para la experimentación cinematográfica desde acontecimientos reales.

- ii. *Faz de Pasaje* [del ritual cinematográfico] *de Iniciación*: introducido por el número 1 guiado por un símbolo dominante: la cámara-ojo, periódicamente colocada en primer plano (bajo la forma de objetivo se sobrepone al ojo humano). Aquí, se hacen presentes temas paradigmáticos relacionados con la iniciación (nacimiento, casamiento, muerte), entre otros temas sociales (trabajo y ocio); y cuestiones cultural-políticas (contraste entre el comportamiento socialismo real y residuos del viejo orden czarista-burgués). La tecnología cinematográfica usada fuera del estudio, muestra la habilidad de la cámara-ojo para testimoniar la vida social. Haciendo de la faz de pasaje, un momento vivido entre la crisis del cuestionamiento de la cohesión social y la negociación entre oponentes, será en la agregación o reintegración donde ello se re-equilibre.

- iii. *Reintegración* (o *agregación*): en el epílogo, la inserción en la nueva sociedad receptora (nuevo grupo y estatuto), es la audiencia reintroducida, por la reincorporación/agregación perceptiva, a las condiciones de representación en el cine: en tanto que audiencia, pero también como actores sociales del proceso representado —entendido como representación y auto-representación). Aquí, la cámara se antropomorfiza. Y, delante del espectador, reivindica un papel en la puesta en escena del acontecimiento cinematográfico —entremezclada por referencias a la mecánica del cine y la representación del constante montaje de la audiencia, pantalla, operador y montador. Ese mismo montaje, ahora se entrecruza con la audiencia de una platea en *El Hombre de la Cámara* —y es una asociación no hecha en la abertura de la película.

Es por eso que, algunos conciben (Baltzar, 1978) este film como dable de ser aprehendido, bajo una realidad pre-revolucionaria (que Vertov definió aceptando naturalizadamente un ilusionismo no problematizado; y, una pos-revolucionaria, cubo-futurista, constituida en una representación cinematográfica dinámica, dialéctica, no-actuada, en una nueva lógica de percepción o nuevo método de construcción de un film, como es el montaje continuo.

El Sujeto Cineasta

Pavlovskoie, una aldea próxima a Moscú. Una sesión de cine. La pequeña sala está llena de campesinos y obreros de una fábrica cercana. El film Kino-Pravda se proyecta en la pantalla son acompañamiento musical. Se oye el ruido del proyector (...) un tren aparece en pantalla (...) una niña camina hacia la cámara. De pronto, en la sala, suena un grito. Una mujer corre hacia la pantalla, hacia la niña. Lloro (...) ¿Que ha ocurrido?, pregunta el corresponsal obrero. Uno de los espectadores: es el Cine-Ojo. Filmaron a la niña cuando vivía (...). La mujer que se ha alcanzado hacia la pantalla es su madre”

Dziga Vertov.

En estas líneas finales, nos gustaría tomar sólo una argumentación que pueden objetarse (y que así se ha hecho) acerca de lo que el director definía como “objetivo” al momento de filmar. Hemos cotejado (Hafner, 2006), como, mientras Vertov creyó que *la inhumana imposibilidad de la pupila de cristal de la cámara* no conduciría a estéticas, lecturas, recortes, y toda la batería de factores que pueden *alterar* la pretendida objetividad. Así, suele achacarse que esta aspiración en Vertov es “paradójica”, al nombrar los recursos que se deben evitar para mostrar la realidad (actores, estudios, etc.), pero olvida desechar al montaje y encuadre (medios que bien pueden alterar la obra cinematográfica). Es preciso aclarar lo siguiente: Vertov buscaba –experimentalmente-, mostrar un lenguaje específico, privativo, propio (sin la “contaminación de otras artes”), para comunicar conjuntos de fotogramas con sentido –lo que comúnmente llamamos cine/película. El montaje y el encuadre son herramientas puramente cinematográficas –en tanto que sean aplicados a celuloide (ya que existen en otros aspectos). Por lo tanto, hacer *cine* –incluyendo su respectivo montaje y encuadre-, cumple completa y acabadamente con la intención primera (y quita –lo que para Vertov eran ripios: la literatura, los elementos actorales, la música, etc.)

No haremos apreciaciones acerca de, si al final de todo tipo de discusión, Vertov hacía (o no) “cine de autor” -y, por lo tanto, su objetividad estaba perdida, desde que él puso en práctica sus directrices. Por lo general, esta discusión suele cotejarse con las concepciones acerca del tema que tuvo Sergei Eisentein (los que, a su vez, tuvieron una posición antagónica en muchos aspectos). Ya que la disputa sería amplia, tal vez aburrida y -con seguridad- un *dejà vu* desgastado. Preferimos que la película se vea; y, aún mejor, que la obra de Vertov –como la de innumerables cineastas-, sea vista. De este modo, cada quien podrá tomar posición. La nuestra no sería más que una entre todas ellas.

Bibliografía Consultada:

- ✓ Arias, Ariel (2002). *Comunicación e imagen*. Comfenalco. Cali, Colombia.
- ✓ Baltzar, Majão (1978) *Do olhar moderno em O Homem da Câmara de Filmar ao olhar do fotógrafo em BlowUp* – Material obtenido vía contacto personal.
- ✓ Colombres, Adolfo (comp). (1985): *Cine, Antropología y Colonialismo*, Ediciones del Sol-CLACSO (Serie Antropológica). Buenos Aires.
- ✓ Grau, Jorge (2002). *Antropología audiovisual*. Editorial Bellaterra, Barcelona.
- ✓ Goldmann, Lucien (1979). *Cinema and Sociology*, en Anthropology-reality-cinema, Editado por Mick Eaton, London.
- ✓ Hafner, Amalia (2006). *De la pretensión de objetividad*, en Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados] N° 8, noviembre, pp 55-64.
- ✓ Michelson, Anette (Ed.) (1995) [Dziga Vertov]: *Kino-Eye, Writings of Dziga Vertov*, and Editorial University of California Press, USA.
- ✓ Orozco, Guillermo (comp.) (1990). *La Comunicación desde las Prácticas Sociales*. Universidad Iberoamericana, México.
- ✓ Portelli, Alessandro (1993). *Elogio de la Grabadora: Gianni Bosio y los Orígenes de la Historia Oral*. Historias N° 30, México.
- ✓ Ribeiro, Jose. *Construção do discurso audiovisual em Antropologia sobre a reconstituição de um ritual cabo-verdiano na Área Metropolitana de Lisboa*. Disponible en www.naya.org.ar/congreso, (Consultado en agosto de 2008)
- ✓ Ruby, Jay. 1975. *Is an ethnographic film a filmic ethnography? Studies in the anthropology of visual communication*, Vol. 2, N° 2, Annenberg School Press, Philadelphia.
- ✓ Sadoul, Georges [1972] (2004). *Historia del Cine Mundial*, Editorial Siglo XXI (decimonovena edición en español), México.
- ✓ Vertov, Dziga (1974). *Cine-ojo*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1974.
- ✓ Worth, Sol y John Adair (1972). *Through Navaho eyes: an exploration in film communication and anthropology*. Indiana University Press, Bloomington and London.