

SUJETOS, MASAS Y MÁQUINAS EN EL CINE DE LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS

por Maite Aldaz

El cine europeo de los años veinte comparte con el cine soviético de la misma época su afán experimental tanto en el campo de la narrativa como en el de la percepción. Hay una clara intención de generar un tipo de narrativa distinto al de la linealidad naturalista basada en un relato arquetípico que se perfila en el cine estadounidense. En el campo de la percepción, el cine recoge algunas de las propuestas de la pintura y las desarrolla a través del movimiento, testando los límites entre lo percibido como abstracción y como figuración en relación con la velocidad o el contexto. Lo que aquí voy a tratar, a partir de tres películas (dos europeas y una soviética), es de rastrear conexiones entre estas experimentaciones propias de la vanguardia y determinadas construcciones de sentido.

El triunfo de la voluntad (1935) de Leni Riefenstahl recogerá muchos de los elementos desarrollados por la vanguardia europea y soviética para dar forma a una cinta de propaganda sin reservas del ideario nacionalsocialista. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walther Ruttmann y *El hombre con la cámara* (1929) de Dziga Vertov comparten el campo de experimentación citado haciendo uso de procedimientos comunes: trabajan sin un guión previo y sin actores; pero los sentidos que construyen son radicalmente distintos. Ruttmann en su cinta nos presenta el ritmo maquínico de los tiempos modernos que incorpora al ser humano como una pieza insignificante en un mecanismo que funciona autónomamente y en el que no hay lugar para la acción crítica o subversiva; mientras que Vertov apunta desde el centro mismo de la vanguardia soviética por la construcción del proyecto revolucionario situando la alianza del ser humano con la máquina como motor de transformación social.

Las masas espiritualizadas de Leni Riefenstahl

Leni Riefenstahl conoció la gloria de la mano de Hitler. Mientras él ascendió sus películas fueron reconocidas, incluso recibió la Medalla de Oro en la Exposición Universal que se celebró en París en 1936 por *El triunfo de*

la voluntad. *Olimpia* fue otra de sus cintas ampliamente reconocida. Ahora bien, a partir de la Segunda Guerra Mundial su producción cinematográfica no tuvo ningún reconocimiento. De hecho Riefenstahl se retiró a África en busca del paraíso perdido y allí se dedicó a la fotografía -por cierto que algunos de estos trabajos fueron expuestos en Sevilla en 2002, donde la propia autora los presentó a la prensa. Después, África ya no fue suficiente y tuvo que sumergirse bajo el océano para encontrar la tranquilidad que anhelaba.

Riefenstahl recibía los encargos de sus películas directamente de la mano de Hitler, sin pasar por el Ministerio de Propaganda del Partido. Ella comenta en sus memorias que *El triunfo de la voluntad* no tuvo tiempo de pasar por la censura porque se estrenó unas horas después de ser montada, comentario que no deja de resultar un tanto cómico.

Leni Riefenstahl contaba con unos medios de producción y distribución excepcionales. En 1935, año en el que se estrenó *El triunfo de la voluntad*, la UFA, en manos del Ministerio de Propaganda dirigido por Goebbels, ostentaba el monopolio de la producción y distribución cinematográfica alemana. "No sólo la producción estaba totalmente estatalizada, también los talleres de revelado y las distribuidoras sucumbieron a la dirección del sistema." (Witte: 1997, 196)

Las películas que Riefenstahl va a producir para Hitler construirán una mirada obediente, sometida al caudillo y al mismo tiempo unida a él indisolublemente. Una mirada de identificación con el dictador y con su proyecto de nación alemana que se resume en la máxima "un pueblo, un imperio, un jefe".

En el rodaje de *Triumph des Willens* se utilizaron 35 cámaras y un equipo técnico de 170 personas. El propio Albert Speer, arquitecto del Führer, ideó un ascensor ligero para colocar una de las cámaras, además de colaborar en las escenografías. La puesta en escena del Partido Nacionalsocialista en Nuremberg fue cuidadosamente estudiada, no se olvidó detalle. Sin embargo Riefenstahl en sus memorias asegura que se limitó a colocar las cámaras y que ni siquiera hizo uso de

la voz en off, presentando la cinta como si el Congreso del Partido hubiese transcurrido con independencia de su filmación.

Una de las estrategias utilizadas por la directora para naturalizar el lenguaje cinematográfico, para no mostrarlo como construcción, es la de hacer invisible la cámara al espectador. Todo el dispositivo de grabación y montaje queda oculto. *El triunfo de la voluntad* no pretende generar ningún tipo de distancia que nos permita reflexionar sobre lo que vemos, sino más bien atraernos emocionalmente, hacer que nos identifiquemos con el dictador.

La favorita de Hitler integra en sus películas elementos formales del clasicismo con otros que recoge de las vanguardias, actualiza el modelo griego introduciendo encuadres dinámicos que ya habían sido utilizados por la vanguardia soviética, de tal manera que, estableciendo vínculos con un pasado glorioso, busca construir una imagen sólida, trascendente y dinámica del régimen.

Ya el título de la película “recuerda la fantasía bonapartista, según la cual la voluntad popular, antes revolucionaria, se funde ahora con la voluntad supre-



ma del Führer” (Ibid., 203.). Siguiendo a Walter Benjamin, podemos decir, entonces, que el trabajo de Riefenstahl tiene como objetivo separar el anhelo revolucionario de las masas de su legítima aspiración a apropiarse de los medios de producción y desviarlos hacia el culto al caudillo. “El fascismo -señalaba Benjamin- intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las condiciones de la propiedad que dichas masas urgen por suprimir. El fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse (pero que ni por asomo hagan valer sus derechos). Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las

condiciones de la propiedad; el fascismo procura que se expresen precisamente en la conservación de dichas condiciones. En consecuencia desemboca en un esteticismo de la vida política” (Benjamin: 1989, 55 y 56)

El esteticismo que Riefenstahl despliega en sus cintas no deja lugar a dudas en cuanto a la construcción de una imagen magnificatoria del caudillo. En *El triunfo de la voluntad* nos presenta a Hitler como un enviado de los dioses que surca los cielos alemanes en su avión particular, mientras la catedral de Nüremberg asoma entre nubes algodonosas dándole la bienvenida. En otra escena, la mano del dictador aparece iluminada por la luz solar mientras saluda a las masas desde su coche, como si el caudillo recogiera la energía del disco solar para irradiarla desde sí.

A lo largo de la cinta, elementos populares tradicionales -cerveza, trajes regionales, la fuente del campesino con las ocas...- conviven en armonía con otros de tecnología de guerra -el ejército en formación desfilar por las calles, tanques, aviones...- como signo del progreso hacia el que Hitler conducía al pueblo alemán.

Y aquí, de nuevo, es necesario citar a Benjamin. “Todos los esfuerzos -dice- por un esteticismo político culminan en un solo punto. Dicho punto es la guerra. La guerra, y sólo ella, hace posible dar una meta a movimientos de masas de gran escala, conservando a la vez las condiciones heredadas de la propiedad. (Ibidém).

La máquina en *El triunfo de la voluntad* aparece como un mecanismo de poder, en el sentido que Foucault le da a esta expresión en *Vigilar y castigar* (Foucault: 1992, 141). El mecanismo de poder estetizado es el armazón que integra a las masas en comunión reverencial con un caudillo al que se identifica como encarnación de un proyecto trascendente.

El ser humano en la ideología nacionalsocialista es reducido a un cuerpo fetichizado y disciplinado ligado al mecanismo de poder: el cuerpo metalizado de Marinetti, el cuerpo espiritualizado (Sainz Pezonaga: 2006, 148) que Riefenstahl construye en *Olimpia* a través del deporte, las masas espiritualizadas a las que da forma en *El triunfo de la voluntad*.

En un artículo de los años 70 titulado “Deporte y represión”, Languillaumie describe con detenimiento esta conexión entre el cuerpo deportivo, el nacionalismo y el sometimiento. Entre otras cosas, dice allí: “La movilización espiritual representa una domesticación de la conciencia crítica, y más aún cuando se produce una identificación masiva con los objetivos nacionalistas del deporte... A través de la identificación nacional, el deporte configura un poderoso medio de homogeneización y cohesión social... La movilización deportiva es una premovilización patriótica... La educación deportiva, al acostumbrar a la gente a evolucionar dentro de un encuadre jerarquizado, inculca las normas de la autori-

dad, de la disciplina... conduce a aceptar posteriormente, con menos oposición, el marco autoritario sociopolítico represivo. (Laguillaumie: 1978, 54 y 56)

Así, el sacrificio del cuerpo sometido a la disciplina del ejercicio y al orden del ejército es recompensado con la integración imaginaria en un proyecto que lo trasciende. La alienación o cualquier sentimiento de inseguridad o malestar que, por ejemplo, Ruttmann pueda hacer visibles en *Berlín sinfonía de una gran ciudad*, es borrado de la construcción propagandista nazi.

La disciplina y el orden disciplinario y jerárquico son exaltados por Riefenstahl en sus películas, tanto en *Olimpia* a través del deporte, como en *El triunfo de la voluntad* o en *Un día de libertad*, cinta en la que "canta la grandeza" del ejército de Hitler en maniobras. Pero, a esta exaltación hay que oponerle otra mirada: "...la disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos 'dóciles'. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia)." (Foucault: 1992, 142)

Las masas en el ideario nazi son reducidas a formaciones geométricas abstractas, a un ejército disciplinado que el contexto nos hace reconocer como el mecanismo de poder nacionalsocialista formando un todo indivisible con el propio caudillo y la bandera. Las masas son integradas en un espacio jerárquico ideal, un espacio que "garantiza la obediencia de los individuos pero también una mejor economía del tiempo y de los gestos." (Ibid., 152)

Esta es la manera en que Leni Riefenstahl legitima míticamente el poder nacionalsocialista. En *El triunfo de la voluntad*, ese poder se muestra fastuoso, un aparato de propaganda que promete mejorar la condición de las masas a través de la disciplina y que, a la vez, apela a la identificación con un proyecto nacional que hace que las diferencias de clase queden diluidas. La película legitima un poder fuertemente jerarquizado, que crece a partir de la máxima explotación posible (la explotación racionalizada, medida, planificada cuya cara oculta eran los campos de concentración activos desde 1933). *El triunfo de la voluntad* legitima un poder del que ella misma forma parte, un poder que, a través de su sofisticado aparato de propaganda, construye una mirada sometida y obediente, sujeta a un proyecto trascendente encarnado en la figura del caudillo.

A mi juicio, *El triunfo de la voluntad* es un ejemplo extremadamente claro de que no podemos hablar respecto de ninguna obra, y menos de la obra de Riefenstahl, en términos puramente formales. Forma y contenido son inseparables porque el sentido se construye con ambos. Y no es posible ver *El triunfo de la voluntad* y olvidar el sentido que construye, ni el modo en que lo hace, porque ese sentido y las técnicas



con las que es producido son parte fundamental de uno de los episodios más terribles de la historia europea reciente.

El sistema mecánico puro de Walther Ruttmann

Walther Ruttmann, es uno de los pocos artistas de vanguardia que se quedó en Alemania durante la II Guerra Mundial. De hecho, fue el primero que recibió el encargo de rodar *El triunfo de la voluntad*, aunque según cuenta Riefenstahl, no pudo aprovecharse nada de lo que Ruttmann había filmado, al parecer su visión era demasiado caótica. Su labor, finalmente, se vio reducida a colaborar con Riefenstahl en el montaje de *Olimpia*, además de dedicarse a "la laudatoria filmica del armamento alemán" (Nepoti: 1997, 313)

Arquitecto y pintor antes que cineasta, en su artículo *Pintar con el tiempo*, Walter Ruttmann deja clara su concepción del cine: "Un arte para el ojo, que se distingue de la pintura en la medida en que está basado en el tiempo y en que el énfasis de su calidad artística reside en el desarrollo temporal de lo formal..." (Palacio: 1997, 271)

Ruttmann, como otros artistas de la vanguardia, vio en el cine la herramienta necesaria para continuar con sus experimentaciones formales, al tiempo que aspiraban a "lograr un cierto reconocimiento cultural y artístico para el cine, la superación del estatuto de espectáculo popular que poseía" (Ibid., 262), de ahí que se planteara una separación del cine con respecto a la literatura o al teatro, buscando alternativas a la narración lineal basada en un arquetipo.

Realizó varias piezas de cine abstracto en las que experimentó con efectos ópticos en función de los cambios de luminosidad, a partir de figuras sencillas colocadas en una estructura mecánica, que luego utilizaría en

Die Symphonie einer Grosstadt para dar forma a un tiempo cíclico asociado a la máquina capitalista.

Berlín, sinfonía de una gran ciudad parte de una "sinfonía de imágenes", concebida por Karl Mayer, "visualmente fascinante en sus declaradas intenciones de ser un relato imparcial" (Nepoti: 1997, 299). Esa imparcialidad pretendía estar avalada por el hecho de que la película no se sostiene en un relato, ni siquiera en un guión previo, o porque prescinde de actores. Ruttmann considera, por tanto, que no está construyendo un sentido que lo sitúe ideológicamente. Su meta es llegar a expresar la esencia de lo real, la esencia de los tiempos modernos.

Igual que la pintura ya no busca representar la profundidad en base a un relato, sino que anhela la expresión de una verdad esencial, constitutiva, más allá de la apariencia que la representación tradicional ha dado a las cosas, el cine se aleja del relato arquetípico del teatro.

Lo mismo que Riefenstahl, Ruttmann oculta el mecanismo de producción cinematográfica para generar un efecto de verdad que no deja espacio a la reflexión. Lo que los diferencia es que mientras que la primera nos presenta sus películas como documentales, Ruttmann lo hace desde la posición del arte autónomo, como expresión de la intuición del artista, como verdad que sólo desde el arte puro puede expresarse.

Otro recurso que Ruttmann utiliza para naturalizar esta representación alejada del relato, generando un efecto de verdad, es la propia estructura "horaria" en la que se sostiene la película. La cinta comienza con el amanecer de un día cualquiera en una gran ciudad, en este caso Berlín, metrópoli de la modernidad, y transcurre en paralelo a las diferentes horas del día.

Ruttmann establece una conexión directa entre el tiempo natural y los tiempos de la máquina, y lo hace desde el primer fotograma. Al amanecer, una máquina de vapor se aproxima a Berlín. El movimiento de sus manivelas y barras excéntricas se intercala con el disco solar en una sincronía perfecta. Este es el punto de partida que nuestro artista utiliza para presentar un mecanismo autónomo insertado en un tiempo cíclico, del que, querámoslo o no, formamos parte.

Estamos en el año 27 del siglo pasado, después de la Gran Guerra. La ciudad y la máquina siguen siendo símbolos de la modernidad, de una modernidad que ya no puede ser optimista después de la gran masacre. Ya no podemos hablar de progreso en un sentido ingenuo que lo identifica sin más con un beneficio para la humanidad. El capitalismo ha mostrado su lado salvaje. Este es el punto del que Ruttmann parte para representar un espacio de impotencia, un orden autónomo que sobrepasa la capacidad de acción del ser humano. Nuestro artista-cineasta deja de lado el ejemplo revolucionario soviético para mostrarnos un mundo alie-

nado, colonizado por el capital.

La máquina capitalista ha generado un nuevo ritmo sobre el que se mueve el mundo, un ritmo en el que los seres humanos hemos sido integrados, engullidos. Aunque Ruttmann presenta esta situación más



sutilmente que Fritz Lang en *Metrópolis* donde la máquina, cual dios totémico, exige víctimas humanas para satisfacer su apetito.

Berlín sinfonía de una gran ciudad pone en imágenes la descripción del capitalismo desarrollado que Lukács había expuesto en *Historia y consciencia de clase*. "El hombre... -decía allí Lukács- es sólo una pieza mecánica incorporada en un sistema mecánico autosuficiente que le preexiste, que funciona independientemente de él y a cuyas leyes tiene que amoldarse le guste o no. A medida que el trabajo se va racionalizando y mecanizando, su actividad se hace cada vez más pasiva y más contemplativa, lo cual refuerza su falta de voluntad. La postura contemplativa adoptada ante un proceso mecánico que se rige por leyes fijas promulgadas independientemente de la conciencia del hombre y que es impermeable a la intervención humana, es decir, ante un sistema perfectamente cerrado..." (Lukács: 1971, 89)

Pero, a diferencia del posicionamiento comunista con el que Lukács describe el capitalismo como un sistema mecánico, *Berlín sinfonía de una gran ciudad* acoge con total naturalidad la sociedad de clases. El director hace aparecer a golpe de minuterio a cada cual en su sitio. Los trabajadores, comparados con el ganado, madrugan y se apelotonan en el metro. En contraste, una burguesía media-alta se pasea por las calles de Berlín observando sus lujosos escaparates o a caballo por el campo no antes de media mañana. En el film ni

se ocultan las diferencias entre clases sociales, ni el malestar que generan los nuevos tiempos, simplemente se naturalizan sobre la base de un pulso rítmico: el rico compra joyas, el mendigo pide dinero y el camo-



rrista monta bronca... y, mientras tanto, las horas se suceden.

Ruttman no conecta las acciones, las sitúa en una franja horaria, las mecaniza. El agitador también tiene su escena que se cierra con la intervención de la policía sin más consecuencias. Al fin y al cabo, no sabemos qué es lo que dice, simplemente está ahí, lo mismo que el camorrista o el burgués, lo mismo que el tranvía o los escaparates. Ruttman, como la televisión de nuestros días, anula la singularidad de todas las situaciones homogeneizándolas, imponiéndoles una forma extrínseca, borrando sus relaciones propias, procurando, en fin, evitar una intervención crítica.

En *Berlín sinfonía de una gran ciudad*, no hay una intención ejemplarizante al modo del cine narrativo que nos advierta de los límites en los que debemos mantenernos, de los límites de nuestra clase social. Esta película sitúa al espectador en el interior mismo del fenómeno "haciéndole ver" que es una pieza ajustada a un engranaje maquínico, que existe en función de su ritmo. Le hace partícipe de una experiencia de verdad que antecede cualquier construcción de sentido moralizante y que sólo el artista ha sabido captar.

La cámara es ubicua. Ocupa el lugar de Dios, de un dios que ha sido desalojado por la máquina cinematográfica para reproducir la ideología del capital. Pero, esta es una ideología que no se da a ver, que se oculta como tal proyectando una mirada fascinadora e hipnótica.

Un plano que aparece casi al comienzo de la película puede servir de ejemplo de esta mirada que genera fascinación. A primera hora de la mañana, una máqui-

na de vapor sale de la estación de Berlín. Desde un encuadre frontal, la representación central renacentista cobra vida a través del movimiento de la máquina. El ferrocarril avanza impasible hacia el espectador generándole una sensación de realidad que le inmoviliza, que lo sitúa ante lo irremediable. Ruttman nos hipnotiza con una imagen que se nos echa encima para hacernos ver lo inútil de cualquier acción en una situación que nos sobrepasa. Si pudiera atravesar la pantalla, la máquina de vapor nos atropellaría sin remedio.

Nuestro artista realizador borra las huellas que pudieran identificar *Berlín sinfonía de una ciudad* como construcción ideológica. Deja fuera cualquier indicio de posicionamiento político, y lo hace naturalizando un mundo organizado en base a la desigualdad. La desigualdad se visibiliza en un orden esencial, natural y eterno. El orden social clasista que Ruttman presenta como natural e inamovible muestra la explotación y la desigualdad, pero anuncia que no podemos sustraernos a ellas al dejar fuera cualquier posibilidad de tomar distancia crítica respecto de la película. El orden capitalista es presentado no como ideología sino como esencia. La esencia de los tiempos modernos.

Se podría objetar que quizás, con *Berlín sinfonía...*, Ruttman pretendió hacer una crítica al orden que presenta en la película. Pero, sea cual fuera su intención, al filmarla y mostrarla desde la posición del arte puro no consigue sino construir la imagen de un orden puro y por tanto inmodificable.

Ruttman no tiene inconveniente en presentar a las masas totalmente adocenadas, reducidas a ganado, proyectando una imagen del ser humano, alienado y solo, imágenes con las que de lo único que parece querer convencernos es de nuestra impotencia. El proletariado aparece como una masa humana dirigida por el imperativo del trabajo asalariado, reducida a perpetuar su dominación. Nos hace sentir la rabia contenida de nuestra condición, pero no de tal manera que podamos ponerla en cuestión, sino como una forma más de regocijarnos en la impotencia al tiempo que nos sentimos culpables por no ser capaces de romper con el orden establecido.

El sentido que Ruttman construye en esta cinta no es otro que el que necesita el capital para reproducirse: un orden predecible que permita invertir sin riesgos. Como decía Gorz siguiendo a Weber, "para existir, la empresa capitalista moderna tiene necesidad de 'un Derecho con el que se pueda contar lo mismo que con una máquina'. La conducta de la empresa solamente puede ser conforme a la racionalidad económica si todas las esferas de la sociedad y la propia vida de los individuos están regidas de manera racional, previsible y calculable" (Gorz: 1991, 49 y 50)

Ruttman, presentando nuestra impotencia, ocul-

ta la impotencia del poder. Evita poner a la vista la necesidad que el “sistema mecánico” del capital tiene de los trabajadores, porque, ¿qué sería de esos burgueses que se pasean despreocupadamente por Berlín si los obreros se negaran a trabajar para ellos? ¿Qué sería de ellos si los trabajadores tomaran conciencia de su fuerza y decidieran hacerse con el poder, con los medios de producción? ¿Qué pasaría si los obreros decidieran dirigir sus esfuerzos hacia el aumento de su capacidad de actuar y no hacia la reproducción de su explotación?

Dziga Vertov y la apropiación colectiva de los medios de producción cinematográficos.

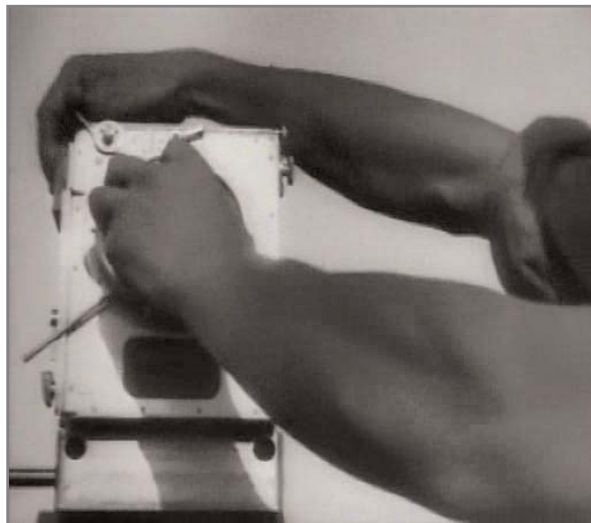
A los dieciséis años, Dionisio Arkadyevich Kaufman se proclama futurista y cambia su nombre por el de “Movimiento Continuo” (Jordá: 1974, 10). Dziga Vertov comienza experimentando con el sonido, a partir de grabaciones de ruidos que recogía del entorno y ensamblaba, producía montajes de estructuras sonoras grabadas.

Se inicia en el cine en 1918. Ligado a la marcha de la Revolución Soviética, se pone a disposición del *Kino Komitet* del Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública. Es redactor y montador jefe del primer *Kino-Nedelia*, noticiario cinematográfico publicado por el gobierno de los soviets. Viaja al frente de guerra para grabar al Ejército Rojo enfrentándose a los Guardias Blancos y por toda la geografía soviética recogiendo el pulso de la Revolución.

En 1922, Vertov, su compañera Elizaveta Svilova y su hermano Mikhail Kaufman, fundan el Consejo de los Tres. Órgano supremo de los Kinoks documentalistas. En diciembre de ese mismo año escriben un llamamiento a los cineastas soviéticos bajo el título: *Llamada para un comienzo*, publicada un año después en LEF, revista constructivista editada por Maiakovski, el poeta Nikolai Aseiev y el crítico literario Osip Brik. En junio de 1923 y de nuevo en LEF se publica *Kinoks: una Revolución*, manifiesto teórico que continuaba el planteamiento iniciado en *Llamada para un comienzo*.

La producción teórica de los Kinoks discurre en paralelo a su producción cinematográfica, es parte de su trabajo, el reflejo, las conclusiones extraídas de la práctica.

La producción cinematográfica de Vertov no puede ser entendida sino como parte del proyecto emancipatorio que comenzó con la Revolución de octubre de 1917. El suyo es, así, un proyecto plagado de dificultades que pasa por la recuperación de una profunda crisis causada por la guerra y el embargo impuesto por los países europeos. La falta de equipamiento de la industria cinematográfica era notoria.



A pesar de que en agosto de 1919 Lenin firmó el decreto que nacionalizó el antiguo cine zarista, la nacionalización de la industria cinematográfica no podía asentarse en una realidad económica. En este periodo difícil para la producción, las unidades locales de distribución se surtían de cine producido en Estados Unidos o Alemania, centros de producción capitalista.

Vertov fue muy crítico respecto de este tipo de prácticas. A lo largo de su vida presionó a favor de la creación de un plan de racionalización de la producción cinematográfica, así como contra la creciente burocratización de la industria.

Las dificultades que los Kinoks tuvieron a la hora de llevar a cabo sus proyectos son una muestra del funcionamiento de la propia industria cinematográfica rusa en la que tanto los medios de producción como de distribución estuvieron en gran medida en manos privadas. El Estado no tenía los recursos suficientes como para producir y distribuir al margen de la producción y distribución privada; se trataba de dos economías que convivían a un tiempo en un periodo de crisis y transformaciones radicales.

Este era el panorama en el que Vertov tuvo que desenvolverse ligado al proceso revolucionario soviético. Era este un proceso en el que el cine jugaba un papel fundamental, en el que el arte de vanguardia, a diferencia de lo que hemos visto en el caso alemán a través del ejemplo de Walter Ruttmann, no va a aspirar a una categoría de arte elevado para el cine. En el caso soviético, las vanguardias y sus experimentaciones formales van unidas a la construcción de la revolución, a la creación de un imaginario simbólico diferenciado del imaginario burgués. El cine para Vertov es la herramienta a través de la que el sujeto cotidiano puede transformarse en sujeto histórico. Es el medio para producir una conciencia revolucionaria a partir

de la cual conseguir que “el libre desenvolvimiento de cada uno sea la condición del libre desenvolvimiento de todos” (Marx y Engels, 1974: 129)

Walter Benjamin apuntó años más tarde la importancia de la fotografía y el cine como medios de producción técnicos que, al ser por su propia especificidad productores de imágenes múltiples, hacían posible su recepción por un público cada vez más amplio, al tiempo que favorecían su participación. Haciendo alusión a Vertov apunta: “Cualquier hombre aspirará hoy a participar en un rodaje”; al tiempo que hace notar: “En Europa occidental la explotación capitalista del cine prohíbe atender la legítima aspiración del hombre actual a ser reproducido. En tales circunstancias la industria cinematográfica tiene gran interés en agujonear esa participación de las masas por medio de representaciones ilusorias y especulaciones ambivalentes.” (Benjamin: 1989, 40 y 41). Benjamin es consciente del uso que se hace del cine desde las diferentes ideologías, no es el mismo sentido el que construye el cine soviético que el que construye el cine capitalista, o el fascista.

Los primeros rótulos de *El hombre con la cámara* la presentan como los “Fotogramas del diario de un cinematógrafo... Un experimento de transmisión de imágenes visuales sin guión, sin teatro (decorados, actores...) Un experimento que pretende crear un auténtico lenguaje cinematográfico internacional dissociado del teatro y la literatura”. Por si hubiera alguna duda acerca de la intención de este nuevo lenguaje cinematográfico, Vertov en sus escritos apunta: “Los *Kinoks* toman la realidad y la transforman en ciertos principios elementales, o si se prefiere en el alfabeto del cine...Ahora está claro para todos que el equipo de *kinopravda* y del *Cine-Ojo* no ha creado un alfabeto del cine por el alfabeto del cine, sino para mostrar la verdad” (Vertov: 1974, 26). A Vertov no le interesa el arte por el arte, sus experimentaciones no pueden entenderse desvinculadas de la revolución.

En *El hombre con la cámara* queda evidenciada la intención didáctica del Cine-Ojo. Ese interés tiene como meta producir la conciencia de clase necesaria para llevar a término el proyecto revolucionario emancipatorio. Haciendo patente que la vida cotidiana la construimos todos, Vertov sitúa el cine dentro de las relaciones de producción, como medio de producción de sentido.

La película comienza mostrando el proyector y la sala donde se va a exhibir la película con los asientos todavía vacíos que se irán llenando poco a poco. Aparece el lugar para la orquesta y los músicos que van ocupando sus puestos -estamos en la época del cine mudo. Luego, se ve a los espectadores ya sentados y a los miembros de la orquesta atentos al comienzo anunciado por el primer rayo de luz del proyector. De

esta manera, a través de una serie de acciones conectadas, Vertov presenta la exhibición de una película -la forma en la que se muestra, así como las reacciones que provoca en los espectadores- como parte del proceso de producción cinematográfica, que irá poniendo al descubierto a lo largo de toda la cinta.

El hilo conductor de la película es el cámara y su trabajo de filmación, las diferentes situaciones en las que discurre. El cámara se traslada con su kinoaparato allí donde hay algo que grabar, “hemos abandonado el estudio para ir hacia la vida, hacia el torbellino de los hechos visibles que se atropellan...Entráis en el torbellino de la vida con vuestra cámara, la vida sigue su camino...Nadie se somete a vosotros. Debéis acostumbraros a llevar a término vuestra exploración sin molestar a los demás” (Vertov: 1974, 19 y 20)

La cámara coincide con el ojo. Cámara y ojo se fusionan aumentando la potencia de la mirada. La máquina dentro del proceso revolucionario soviético aumenta la capacidad de actuar del ser humano. El objetivo del cine de los *Kinoks* es generar una conciencia de clase desde la que se asuma el control de los medios de producción de la vida. De ahí que Vertov en sus escritos arremeta contra un cine narrativo asentado en un relato poco favorecedor para la toma de conciencia, mientras que en Europa la urgencia del cine puro por separarse del cine narrativo va asociado a procurarle un estatus diferenciado, elitista, de arte elevado.

La cámara de los *kinoks* aparece explícitamente poniendo al descubierto los mecanismos de producción y exposición cinematográficos al tiempo que hace evidente que la realidad que el cine muestra es una realidad construida. El montaje es pieza clave en el trabajo de “Movimiento Continuo”. El montaje es para Vertov la “organización del mundo visible”. “Todo film del Cine-ojo es un montaje a partir del momento en que se elige el tema hasta el estreno de la película definitiva, es decir, que está en período de montaje durante todo el proceso de fabricación del film” (Vertov: 1973, 100). En sus numerosos escritos vemos que la tensión necesaria para construir cada cinta está presente desde el primer momento, desde la recogida de información. Un ojo atento a lo que ve, seleccionando aun antes de estar “armado” con la cámara.

El distanciamiento, práctica habitual en *El hombre con la cámara*, es realizado de diferentes maneras, ya sea congelando la imagen, insertando fotogramas en negro o a través de un movimiento ralentizado. Vertov es consciente de la fascinación que produce el cine, la naturalización que se genera a través del movimiento, por eso congela la imagen para hacernos salir de ese estado de encantamiento -los *Kinoks* buscan producir sujetos conscientes, sujetos revolucionarios capaces de construir su historia y no seres fascinados. Al mismo

tiempo, el fotograma congelado les sirve para explicar el trabajo de montaje. Vemos a la montadora seleccionando el material, cortando y uniendo *frames*, construyendo el sentido a través de las imágenes que el cámara ha recogido. La película nos muestra cómo se produce la ilusión de movimiento a partir de fotos fijas.

En la obra de Vertov se suspenden las desigualdades, el trabajo del cámara o de la montadora no tienen un estatus diferenciado del de los otros trabajadores. El arte no ocupa un lugar separado de la vida, sino que, al igual que las otras tareas, la construye. "Si el trabajo de hacer una película comparte el estatus de trabajo de una tejedora es porque para Vertov el ojo se ha conver-



tido en 'un ojo humano' y su objeto en un objeto humano creado para el hombre y destinado para él" (Michelson: 1984, xl)

El proyecto de los Kinoks consiste en hacernos conscientes de la transformación que podemos operar en lo social. El ser humano es potencia transformadora que puede crecer unida a la máquina. Y la máquina aumenta la potencialidad humana siempre que los medios de producción estén en manos del común. Vertov, desde el cine, muestra una experiencia concreta de construcción del socialismo, interpelando al conjunto de la clase trabajadora soviética y potencialmente a la clase trabajadora internacional.

Frente a la construcción evidenciada de Vertov, Riefenstahl o Ruttmann presumen de una "imparcialidad" naturalizada. Presentan sus cintas como lo real, ya sea captado de forma mecánica por la cámara o bien a través de la intuición del artista.

Sin embargo, en *El hombre con la cámara* Vertov no utiliza el cine para construir la imagen trascendente de un dictador al que debemos unirnos en un proyecto "común" o un dios-máquina que nos engulle,

sino que lo muestra como parte de un proceso de consciencia y emancipación.

Ni al capitalismo ni al fascismo les interesa mostrarse como construcciones ideológicas. Se presentan a sí mismos como órdenes naturales y lógicos. Los que dominan no quieren mostrar que esa dominación es construida. Sin embargo, los dominados no tenemos otra opción. Sólo desmontando el discurso que nos oprime y, por tanto, mostrando que el discurso es siempre algo construido podemos aspirar a liberarnos, aspirar a una "lucha continua" en la que vamos saboreando nuestras pequeñas conquistas, al tiempo que entendemos las derrotas como puntos de partida desde los que seguir luchando.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (1989), *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid.
- Foucault, M. (1992) *Vigilar y castigar, Siglo XXI*, Madrid.
- Gorz, A. (1997), *Metamorfosis del trabajo*, Sistema, Madrid.
- Jordá, J. (1974) "Prólogo" a *Memorias de un cineasta bolchevique*, Labor, Barcelona.
- Laguillaumie, P. (1978), "Deporte y represión" en, *El viejo topo*, extra nº5, Iniciativas editoriales, Barcelona.
- Lukács, G. (1971) *History and Class Consciousness*, MIT Press, Cambridge.
- Marx, K. y Engels, F. (1974), *El manifiesto comunista* en Obras escogidas tomo I, Progreso, Moscú.
- Michelson, A. (1984), "Introduction" a *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Nepoti, R. (1997), "El documental internacional" en Monterde, J.E. y Torreiro, C. (coord.), *Historia general del cine, Vol. VII, Europa y Asia (1929-1945)* Cátedra, Madrid.
- Palacio, M. (1997), "Cine de vanguardia" en Palacio, M. y Pérez Perucha, J. (coord.), *Historia general del cine, Vol. V, Europa y Asia (1918-1930)* Cátedra, Madrid.
- Sainz Pezonaga, A. (2006), "Spinoza, materialismo, comunismo..." en *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento*, 2, www.youkali.net.
- Vertov, D. (1973), *El cine ojo*, Fundamentos, Madrid.
- Vertov, D. (1974), *Memorias de un cineasta bolchevique*, Labor, Barcelona.
- Witte, K. (1997), "El cine del Tercer Reich" en Monterde, J.E. y Torreiro, C. (coord.), *Historia general del cine, Vol. VII, Europa y Asia (1929-1945)* Cátedra, Madrid.