

EL ORIGEN DEL CINE-OJO: DZIGA VERTOV EN PETROGRADO Y MOSCÚ 1914-1918

M.^a Soliña Barreiro

1917

No como Pathé,
No como Gaumont,
No como ellos ven,
No como ellos quieren.

Ser Newton

para ver
una manzana.

Dar ojos a la gente,

para ver un perro

con
los ojos
de Pavlov.

¿Es el cine CINE?

Nosotros dinamitamos el cine,

para que

el CINE

pueda ser visto.

Dziga Vertov. Laboratorio del oído 1917¹

¹ Vertov puso en marcha entre 1916 y 1917, antes de dedicarse al cine, un *Laboratorio del oído* en el que experimentaba con grabaciones sonoras documentales, aliteraciones

1. Cuando en 1947 Dziga Vertov elabora su tarjeta de visita artística la abre con este poema escrito treinta años antes, durante su época de experimentaciones sonoras en el *Laboratorio del oído*. La tarjeta de visita² da cuenta en 139 entradas de los experimentos y trabajos de toda su vida. El hecho de que escoja este poema en 1947 para iniciar la exposición de su vida artística, además de situar el revolucionario año 1917 como origen de todo el nuevo cine, nos informa de la importancia que desea conferir retrospectivamente a sus primeros años de experimentaciones para la conformación de sus ideas sobre el cine y revela su interés en mostrar la continuidad de esta influencia a lo largo de su carrera. En 1914 Vertov se traslada a Petrogrado, donde entra en contacto con la vanguardia futurista y se matricula en el *Instituto Psiconeurológico de Bechterev*.

Existen diversas opiniones respecto a la datación del poema. El conflicto de datación es una muestra del continuo trabajo de reconstrucción de su historia que Vertov lleva a cabo. Vertov sitúa este poema en la época del *Laboratorio del oído*, experiencia desarrollada en 1916-1917. Su montadora y compañera Y. Svilova recuperó y organizó los materiales del cineasta tras su muerte en 1956 y dató también este poema en 1917. Yuri Tsivian, especialista en cine soviético y estudioso de Vertov, considera que 1917 forma parte del título pero que el poema habría sido escrito a partir de 1922. El hecho de que la concepción del cine en este poema muy temprano sea tan clara y acorde con toda su teoría posterior y que se produzca en un momento en el que Vertov aún no había comenzado a trabajar en el cine hace dudar de la datación del autor y nos lleva considerar esta fuente como una reconstrucción con exageraciones que, en algunos casos, llegan a forzar la realidad.

En el poema Vertov vincula el origen de su concepción del cine a los años de Petrogrado. Veamos las influencias de esta época en su teoría del cine. El cinematógrafo es un instrumento que permite a Vertov el «estu-

poéticas y composiciones músico-literarias. Este poema se enmarca dentro de sus actividades. D. Vertov: «Künstlerische Visitenkarte. Artistic Calling Card (1917-1947)», en Tode y Wurm (eds.): *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, Viena, Synema Publikationen, 2006. p. 81. Todas las traducciones son propias salvo que se indique lo contrario.

² Existen varias versiones de este texto. Emplearemos el publicado por la *Österreichischen Filmmuseum* en *ibidem*. La tarjeta de visita es un texto extenso en el que a modo de currículum o dossier Vertov explica su trayectoria profesional. Probablemente fue redactada para un estudio oficial sobre artistas soviéticos.

«... el mundo científico experimental del mundo visible»³, tanto de los fenómenos del mundo físico (la gravedad de Newton) como de los fenómenos fisiológicos y de comportamiento (de ahí la referencia al reflejo condicionado Pavlov). Esta idea revelacionista del cine como herramienta que permite conocer el mundo que se oculta a nuestros ojos se evidencia en los manifiestos que Vertov escribirá años después y en su praxis cinematográfica. Por ejemplo, en las *Instrucciones Provisionales a los Círculos del Cine-ojo* (1926) podemos leer:

Nuestro ojo ve muy mal y muy poco, por ello los Hombres concibieron el microscopio para ver los fenómenos invisibles, inventaron el telescopio para ver y explorar los mundos lejanos desconocidos, pusieron a punto la cámara para penetrar más profundamente en el mundo visible (...) la verdadera vocación de la cámara, a saber: la exploración de los hechos vivos⁴.

La concepción de Vertov del cine como revelador del mundo trasciende el dispositivo de la cámara como herramienta de conocimiento para comprender el cine en todo su proceso: ideación, filmación, montaje, recepción. Vertov entiende el cine como una máquina liberadora del tiempo y el espacio, como vemos en su texto *ABC de los Kinoks*:

El *cine-ojo* es el cine explicación del mundo visible aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre. El *cine-ojo* es el espacio vencido, es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo, basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos (...). El *cine-ojo* es el tiempo vencido (...). El *cine-ojo* es la concentración y la descomposición del tiempo. El *cine-ojo* es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad inaccesible al ojo humano. El *cine-ojo* utiliza todos los medios de montaje posibles (...), exige que el film se construya sobre los *intervalos*, es decir, sobre el movimiento entre las imágenes. Sobre las correlaciones de unas imágenes con respecto a otras. (...) Encontrar el *itinerario* más racional para el ojo del espectador entre todas esas interacciones (...) es la tarea más difícil y capital que se plantea al autor-montador⁵.

³ Vertov, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974, p. 230.

⁴ *Ibidem*, pp. 212-213.

⁵ *Ibidem*, pp. 230-234.



Dziga Vertov y Yelizaveta Svilova, 1930.

El final del poema rezaba *Nosotros dinamitamos el cine para que el CINE pueda ser visto*, idea que vemos detallada en este fragmento. El cine aparece en la teoría de Vertov como una máquina de toma y de procesamiento de la realidad para presentarla al hombre como nunca la ha visto y que así pueda comprenderla en toda su magnitud. El objetivo es que el hombre recoja las mejoras cognitivas aportadas por la máquina, tanto en la visión humana/toma cinematográfica como en la percepción significativa humana / montaje cinematográfico, para devenir un *hombre nuevo*, con una potencia mejorada para percibir y manejarse en el nuevo mundo socialista. El futurista manifiesto *NOSOTROS* (1919) da cuenta de esta idea. La voz del cine-ojo, del director, aparece recurrentemente como *nosotros* o como *yo* en los poemas, en los intertítulos de sus películas y en sus manifiestos a modo de demiurgo cinematográfico y perceptivo.

A través de la poesía de la máquina, vamos del ciudadano atrasado al hombre eléctrico perfecto. Descubriendo el alma de la máquina, hacemos que el obrero se enamore de su herramienta, la campesina de su tractor, el maquinista de su locomotora. Introducimos la alegría creadora en cada trabajo mecánico, asimilamos los hombres a las máquinas, educamos hombres nuevos. El *hombre nuevo*, liberado de la impericia y la torpeza, tendrá los movimientos precisos y ligeros de la máquina, y será el noble tema de los filmes⁶.

La prótesis perceptiva del cine mejorará los procesos del conocimiento humano. Esta idea tan clara sobre la función del montaje, que reiterará posteriormente, la vincula a la época de sus estudios en el *Instituto Bechterevev* de Petrogrado citando a Pavlov en las entradas de la tarjeta de visita referentes a 1919 y 1922, cuando ya trabaja en los noticieros y en su primer «estudio experimental» *Los combates del zarismo* (1920).

8. Teoría de los Intervalos (sobre la manera particular de organizar los elementos del arte del movimiento en un todo rítmico y estético) (...) 21. Sistema de los movimientos consecutivos –desafortunada y anticuada definición de una afirmación verdadera del joven Vertov sobre la estricta sucesión en la decodificación de las apariencias por medio de la filmación y el montaje. Más tarde se alude a ello extensamente en el testamento del Profesor I. P. Pavlov: «Secuencia, secuencia, secuencia. Desde el principio de tu trabajo, acostúmbrate a secuencias estrictas en la recopilación de conocimientos»⁷.

Este interés en ligar cine y neuropercepción permanece después de su época de formación en el *Instituto Bechterevev*; en 1924 organiza un encuentro para lograr «el intercambio de información con especialistas de otros campos del conocimiento»⁸ en el que los conferenciantes son físicos, matemáticos, ingenieros eléctricos y gente de su colectivo de cineastas (*Kinoks*). En este encuentro, «Dziga Vertov informa de su deseo e intención de organizar un laboratorio experimental»⁹ e interdisciplinar

⁶ *Ibidem*, pp. 154-155.

⁷ D. Vertov: «Künstlerische Visitenkarte. Artistic Calling Card (1917-1947)», en Tode y Wurm (eds.): *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, Viena, Synema Publikationen, 2006, pp. 81-87.

⁸ *Ibidem*, pp. 90-91.

⁹ *Ibidem*, pp. 90-91.

en el que las novedades científicas en física, luz y percepción puedan ser aplicadas al cine.

Tanto en el poema como en la cita sobre los intervalos, las referencias de Vertov a las teorías cognitivas que quiere aplicar al cine tienen que ver con Pavlov. Las carreras de Bechterev, fundador y director del *Instituto*, y de Pavlov estaban vinculadas: los dos estudiaban el mismo campo, el de los reflejos condicionados, habían sido compañeros de facultad y Pavlov daba algunas clases en el *Instituto Bechterev*. La causa de la omisión de Bechterev en beneficio de Pavlov tiene que ver con el olvido forzado en el que caen las teorías y trabajos del científico tras su asesinato, ordenado por Stalin en 1927¹⁰. Pavlov era para Vertov una referencia segura, científico no-revolucionario pero Premio Nobel en 1904, había sido incluso objeto de deferencia para Lenin por medio de un decreto en 1921 que facilitaba sus condiciones laborales y de vida para proseguir sus investigaciones en la URSS y evitar que abandonara el país durante los duros años



La sexta parte del mundo.

¹⁰ Lerner, Margolin, Witztum, «Vladimir Mikhailovich Bekhterev (1857-1927)», *Journal of Neurology*, 253, 2006, pp. 1518-1519; Lerner, Margolin, Witztum, «Vladimir Bekhterev: his life, his work and the mystery of his death», *History of Psychiatry*, 16, 2005, pp. 212-227.

de la Guerra Civil¹¹. Bechterev, sin embargo, había estado implicado en la política revolucionaria rusa desde la época zarista y era una amenaza para Stalin por haberle diagnosticado paranoia en 1927 de forma poco discreta¹².

La simplificación de las novedades científicas que cita Vertov puede también responder a un intento de valorar sus ideas fílmicas con argumentos de autoridad sin haber profundizado demasiado en los vínculos. O puede deberse al *espíritu del tiempo* que prioriza la construcción del *hombre nuevo* a través de la renovación todas las facetas de la vida apoyándose en las novedades perceptivo cognitivas.

2. Dziga Vertov se traslada a Petrogrado en 1914 para estudiar en el *Instituto Psiconeurológico de Bechterev*. En este centro se enseñaban las nuevas teorías cognitivas y fisiológicas en las que Rusia era puntera gracias a los trabajos de Pavlov y del propio Bechterev, y era una de las pocas instituciones de formación superior que no tenía cuotas restringidas para alumnos de origen judío. Valérie Pozner considera que la inscripción de Vertov está fundamentada en su origen y no en su especial interés científico; además, afirma haber constatado documentalmente en los archivos el *Instituto Bechterev* la escasa asistencia de Vertov a los cursos¹³. Aún así, su estancia en Petrogrado le reportará, junto con la difícilmente constatable formación

¹¹ Lenin, V. I., «En relación a las condiciones para asegurar las investigaciones del académico I. P. Pavlov y sus asociados», *Izvestia*, 11/02/1921 (24/01/1921), <http://www.marxists.org/archive/lenin/works/1921/jan/24.htm>.

¹² En diciembre de 1927 Bechterev se desplazó a Moscú para participar en el *Congreso de Neurólogos y Psiquiatras de la Rusia Soviética*. Kramer, neurólogo del departamento médico del Kremlin le había pedido una segunda opinión sobre el estado de Stalin. Al volver del Kremlin llegó tarde a un acto del Congreso y hubo de comentar a algunos colegas: «Acabo de examinar a un paranoico con una mano tullida». Era sabido que Stalin tenía una deficiencia en la mano izquierda desde su infancia. El diagnóstico trascendió y ese mismo día o el siguiente, el 23 de diciembre, Bechterev comienza a sentirse mal después de haber aceptado una invitación a bebida y pastel. Un médico llamado por su mujer le diagnostica irritación gástrica, su estado mejora hasta que, al día siguiente, dos médicos que no habían sido invitados, y presumiblemente de la OGPU, aparecen en el apartamento para cuidar a Bechterev, quien empeora hasta su muerte la noche del 24 de diciembre. Rebuscan en sus papeles y al día siguiente un psiquiatra (y no un forense patólogo también presente) extrae el cerebro en el mismo apartamento para la investigación, evitando así la autopsia antes de la cremación. Su legado sufrió un proceso de negación y olvido, incluso sus hijos fueron enviados a Siberia en los años 30, donde murieron.

¹³ Entrevista con Valérie Pozner, 29 de abril de 2010.

científica, importantes relaciones. Entre sus compañeros en el centro está Mijail Kolstov, quien lo introducirá en el mundo del cine unos pocos años después. En Petrogrado comienza a participar de la vida artística y cultural de los cafés, donde entra en contacto con la bohemia, el Futurismo y la poesía de vanguardia. Las nuevas teorías cognitivas y el Futurismo son dos fuentes claves que transitarán toda la obra de Vertov.

El *Instituto Psiconeurológico Bechterev* había sido fundado en 1907 basándose en la idea entonces novedosa de reunir las funciones de clínica, de centro de investigación y de establecimiento educacional. Bechterev se había convertido en una figura importante en el ámbito científico y en el político, tanto antes como después de la Revolución implicándose en ella¹⁴. Sus investigaciones lo llevaron a describir el «reflejo asociativo», denominado por Pavlov como «reflejo condicionado». Aunque el trabajo de Pavlov y Bechterev se centraba en el mismo campo, Bechterev no se limitó a las investigaciones con individuos, su nueva disciplina, la *reflexología*, ampliaría sus miras a los conjuntos sociales, generando la *reflexología colectiva*. «La tarea principal de la reflexología colectiva es estudiar el mecanismo de formación de los reflejos colectivos y del comportamiento»¹⁵. Bechterev pretendía alejarse de la sociología y trabajar los grupos como «entidades compuestas»¹⁶ que desarrollan reflejos de comportamiento colectivos condicionados y variables en función de una situación u otra. En el límite entre la ciencia decimonónica y la novedad del experimento científico en laboratorio, Bechterev buscaba alejarse de la observación subjetiva como mecanismo de conocimiento sin lograr, no obstante, desprenderse de tendencias especulativas de la ciencia premoderna.

¹⁴ En 1905 fue arrestado por criticar las reformas zaristas relativas a la educación y al alcoholismo. En 1913 fue suspendido como profesor por apoyar las protestas de los alumnos de medicina por las condiciones de la Academia Militar. Esta suspensión era también una represalia por haber actuado como testigo forense en un juicio antisemita y haber rechazado las supuestas evidencias de un crimen ritual judío. En 1862 advirtió al anarquista Kropotkin de un complot de la Liga Sagrada para acabar con su vida, del cual se había enterado por medio de un paciente (Woodcock, G.; Avakumovi, I. Kropotkin, *El príncipe anarquista*, Madrid, Júcar, 1979. pp. 171-172). A la llegada de la Revolución Bechterev participó como miembro del soviét de Leningrado y entabló amistad con Zinoviev.

¹⁵ Bechterev, V., *Collective Reflexology*, New Brunswick, Transaction publishers, 2001, pp. 50.

¹⁶ *Ibidem*, p. 46.

Opinamos que la psicología objetiva no debe ocuparse en ningún sentido de los datos proporcionados por la introspección. Su actividad es indagar y explicar la actividad neuropsíquica del individuo como resultante de los procesos materiales del cerebro, y solamente como tal (...) Todo acto neuropsíquico puede ser reducido al esquema de un reflejo en que la excitación al llegar a la corteza cerebral, despierta las huellas de las reacciones anteriores y encuentra en éstas el factor que determina el proceso de la descarga¹⁷.

En este extracto de su libro *La psicología objetiva* encontramos elementos similares a las ideas de Vertov como el carácter objetivo de su cine, la posibilidad de aprendizaje por medio de la experiencia cinematográfica y una cierta concepción posmecanicista del hombre, a medio camino entre la máquina y el organismo: adaptable como organismo, preciso y estable como máquina.

La influencia de la estancia de Vertov en el *Instituto Bechterev* no es algo que pueda ser afirmado categóricamente, sin embargo, su interés en aplicar la ciencia de la percepción al cine es evidente y las huellas de este interés en su teoría del cine como aparato potenciador de la percepción pueden verse en sus escritos y en sus películas. Estas ideas pueden estar relacionadas con sus estudios en neurocognición pero también puede estarlo con el *aire de la época*, como tiende a considerar Pozner¹⁸. Tras una época de oro en psicología y fisiología (Sechenov, Bechterev y Pavlov) la joven sociedad soviética dedicó su primera década a aplicar estos avances a distintos campos como el cine, el arte, la psicotecnia o psicología del trabajo con la finalidad de contribuir eficazmente al nacimiento del *hombre nuevo*.

La psicotecnia para la construcción del *hombre nuevo* confronta sus diferentes visiones en 1921 en la *Conferencia para la Organización y Gestión Científica del Trabajo*, auspiciada por Leon Trotsky como presidente del *Consejo Técnico y Científico de la Industria*. Allí emergieron cuatro líneas de pensamiento: la línea más biológica, defendida por Bechterev y Ermanskij; la posición sociológica de Strumilin y Bogdanov; la de los trabajadores del ferrocarril y la industria bélica, y la corriente profesional, defendida por Gastev y su *Instituto del Trabajo*.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 16-21.

¹⁸ Entrevista con Valérie Pozner, 29 de abril de 2010.

En los años 20 Gastev había fundado el *Instituto del Trabajo* con el objetivo de crear un adiestramiento psicomotriz adecuado para los trabajadores que estandarizara su funcionamiento perceptivo-laboral. Él y sus colaboradores veían las fábricas como «enormes laboratorios en los que se desarrollaría la nueva cultura y psicología del proletariado»¹⁹. Esa psicología sería objetiva y común, así, «en el futuro esta tendencia hará que el pensamiento individual devenga imposible y sea transformado imperceptiblemente en una psicología objetiva de toda la clase obrera»²⁰.

Aunque algunas de sus afirmaciones y poemas²¹ nos pueden parecer un exceso futurista, Gastev tenía una concepción del trabajo opresiva y alienante, para él las ciencias cognitivas serían una herramienta de mejora industrial que podría llegar a justificar hasta el trabajo infantil, proponiendo un sistema de ejercicios para entrenar «no a la edad de 14 ó 16 años, que es lo por el momento nos permite la ley, sino quizás a la edad de 2 años con sistemas de juegos especiales basados en este principio»²².

Las concepciones de Gastev tuvieron una importante contestación sindical. Kercencev consideraba que las ideas del *Instituto del Trabajo* y de Gastev los harían «convertirse en los aristócratas de la clase obrera, los sacerdotes de la Gestión Científica»²³, la misma opinión tenía Bogdanov, de la corriente sociologista y líder ideológico del *Prolekult*. Ermanskij, de la corriente biológica junto con Bechterev, parafraseaba el comienzo del *Manifiesto Comunista* para referirse a los años 20: «un fantasma recorre el mundo, el fantasma de la racionalización»²⁴.

El propio Trotsky, muy interesado en el papel potencial de las ciencias cognitivas en la construcción del *hombre nuevo*, escribió una carta privada a Pavlov en 1923 preguntándole sobre las posibles conexiones

¹⁹ Johanson, K., *Gastev, A. Proletarian Bard of the Machine Age*, Estocolmo, Almquist & Wiksell, 1983, p. 67.

²⁰ Gastev, A., en *ibidem*, p. 68.

²¹ «The crowd steps in a new march, their feet have caught the iron tempo. // Hands are burning, they cannot stand Idleness, they cannot be without a hammer, without work (...) To the machines! We are their lever, we are their breathing, their impulse», Gastev, A., *ibidem*, p. 76.

²² *Ibidem*, p. 112.

²³ Kerzencev, *ibidem*, p. 105.

²⁴ Ermanskij, en Moret, S., «From technicians to classics: on the rationalization of the Russian Language in the URSS (1917-1953)», *Russian Linguistics*, 34, 2, 2010, pp. 173-186.

entre su investigación y las teorías psicoanalíticas, con las que había contactado durante su exilio en Viena²⁵.

En este ambiente, el estudio de los cerebros privilegiados pronto sería un paso más en el intento de mejorar al ciudadano soviético. En 1927 Bechterev propuso abrir un *Panteón de los cerebros*, partiendo de la idea de que el estudio de la fisionomía de los cerebros de grandes pensadores, científicos y políticos podría dar muchas claves. En el origen de esta idea de Bechterev estaría el haber estudiado en 1909 el cerebro de Mendeleev, el químico creador de la Tabla periódica de los elementos. Bechterev preveía que se abriera en Leningrado pero el hecho de que el neurólogo Oskar Vogt y su mujer Cécile ya hubieran comenzado a estudiar el cerebro de Lenin en Moscú, unido a su muerte, decidieron la instalación del *Instituto para Investigación del Cerebro* en Moscú. El centro exponía y analizaba los cerebros a la vez que iba reservando espacio para los políticos todavía vivos. Las purgas de Stalin hicieron que se cerrara al público en 1930, aunque se seguían guardando y estudiando cerebros. En los 30 la idea del *hombre nuevo* fue desapareciendo de las prioridades soviéticas.

En el campo de las relaciones ciencia-arte encontramos múltiples intentos de simbiosis; el propio Bechterev estaba interesado en sus interacciones. En la vanguardia, la vinculación entre neurocognición y arte para crear el *hombre nuevo* era un lugar común, y común era también la función de aprendizaje e iluminación que le conferían al cine. Entre 1925 y 1926 Pudovkin realiza la película *Mecanismos del cerebro* para explicar el trabajo de Pavlov y experimentar con el cine como útil de aprendizaje y mejora humana. Su idea de que la cámara funcionara a modo de «reflejo condicionado preciso del ojo»²⁶, fue aprobada por los ayudantes de Pavlov, que harían de guionistas. Junto a la idea de la cámara-ojo, para Pudovkin era fundamental que el montaje atrajera y mantuviera la atención del espectador, para ello, debía conocer la psicofisiología y aplicarla en la mesa de montaje²⁷. Estos dos aspectos co-

²⁵ Trotsky, L., *Literatura y Revolución*, 1924. Edición digital en <http://www.marxists.org/espanol/trotsky/1920s/literatura/indice2.htm>.

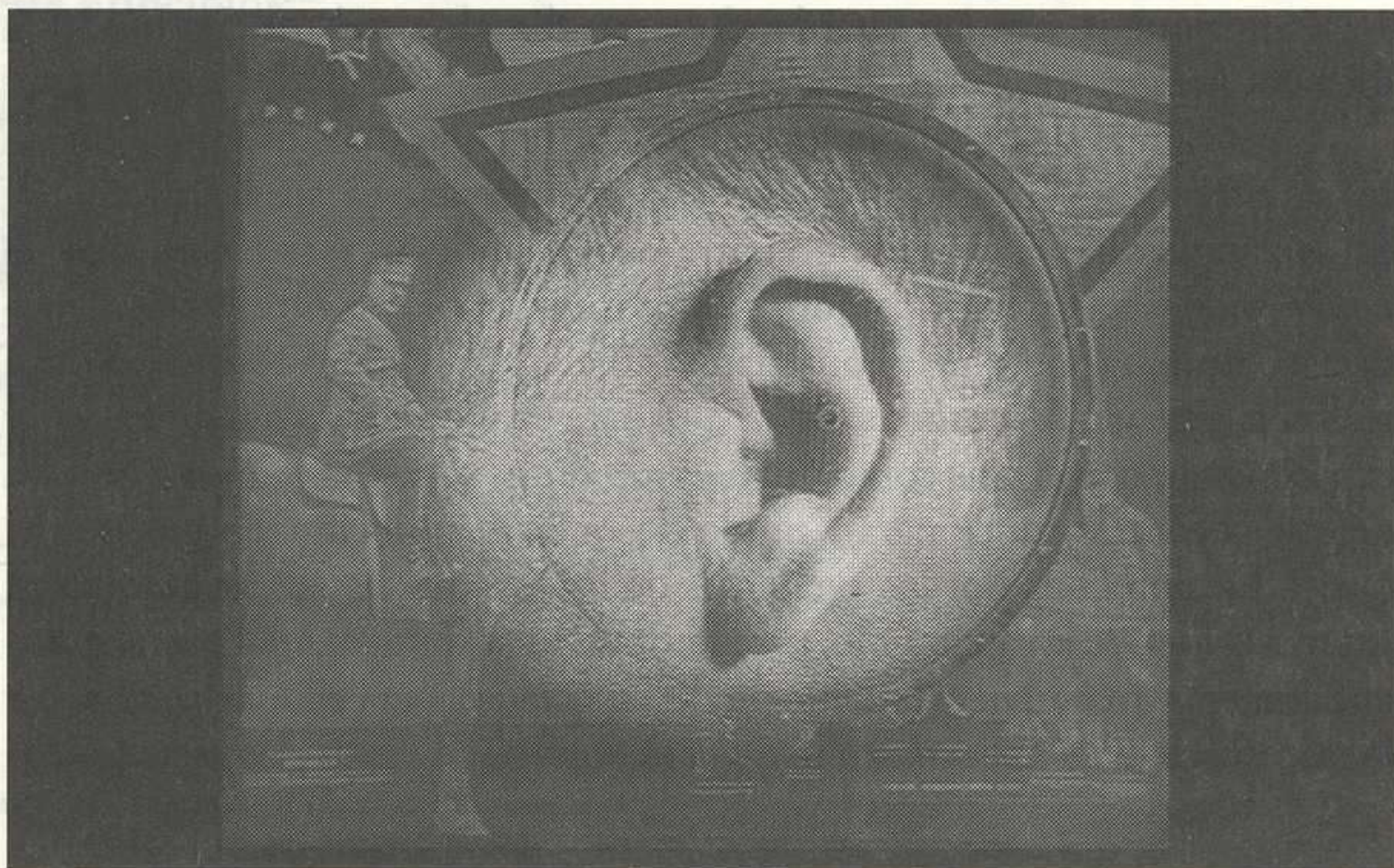
²⁶ Pudovkin, en Vöhringer, M., «Pudovkin's *Mechanics of the brain*, Film as physiological Experiment», 2001, en *The Virtual Laboratory. Essays and Resources on the Experimentalization of Life*. Instituto Max Planck para la Historia de la Ciencia. <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/essays/data/art5>.

²⁷ Hagner, M., Conferencia 11 abril 2010 en Nueva York. Organizado por Graham Burnett (Princeton University). Archivo sonoro, *Cabinet*, <http://www.cabinetmagazine.org/events/pudovkin.php>.

nectan con la teoría fílmica de Vertov, lo mismo que interés de Pudovkin en que el espectador sea consciente del dispositivo fílmico. La película presenta los experimentos de Pavlov con animales, la vida cotidiana soviética y el seguimiento de un bebé recién nacido que comienza a crecer en las condiciones ideales para devenir el *hombre nuevo*. Pudovkin recordaba en 1951:

Después de acabar la película, comprendí que las posibilidades de filmar acababan justo de abrirse para mí. Mi encuentro con la ciencia fortaleció mi confianza en el arte. Hoy estoy firmemente convencido de que esos dos caminos de la percepción humana están mucho más íntimamente conectados de lo que mucha gente cree²⁸.

A. Room, cineasta y compañero de Vertov en el *Instituto*, aseguraba que para sus filmes era muy útil «la ciencia de los reflejos humanos» con la que «el profesor Bechterev me familiarizó tiempo atrás»²⁹.



El hombre de la cámara, 1929.

²⁸ Pudovkin, en Vöhringer, M., «Pudovkin's "Mechanics of the brain", Film as physiological Experiment», 2001, en *The Virtual Laboratory. Essays and Resources on the Experimentalization of Life*. Instituto Max Plank para la Historia de la Ciencia. <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/essays/data/art5>.

²⁹ Room, A., en Hellmund-Waldon, E., «An Interview with A. Room», *Close-up*, vol. III, 1, 1928, pp. 14-15.

3. La vida de Vertov entre 1916 y 1918 está documentada de manera confusa, parece que pasa esos años entre Ucrania³⁰, Petrogrado y Moscú, donde se reúne con su familia desplazada por el frente de guerra. En esa época convulsa inicia sus experimentos sonoros en el *Laboratorio del oído* (1916-1917). Denis Kaufman cambia ahora su nombre por Dziga Vertov, un nuevo nombre que simboliza el movimiento continuo en una nueva sociedad. El poema con el que abrimos el texto fue situado en esa época por el autor y tiene la particularidad de ser el primer documento firmado con su nuevo nombre³¹, con el que en 1918 se inscribirá en el nuevo registro civil revolucionario.

Se discute sobre si este *Laboratorio* fue una iniciativa propia o si estaba incluido en las tareas del *Instituto Bechterevev*. Pozner, en su revisión de la documentación del *Instituto*, no ha encontrado referencia a que este laboratorio estuviera vinculado a las actividades del centro. Vertov es contradictorio al respecto, lo que demuestra lo indefinido de su proyecto pese a presentar el laboratorio como estable y clave en su carrera. El *Laboratorio* probablemente se puso en marcha en 1916 y sus inicios en el cine datan de 1918. En su intento de mostrarse como un pionero de la experimentación sonora en la URSS y de vincular esos experimentos al desarrollo de su carrera y del futuro cine sonoro, recoge en la entrada 100 de su tarjeta de visita un recorte de prensa que encabeza con «Laboratorio del oído. Sobre los experimentos precinematográficos de Vertov». El recorte de prensa asegura que ese proyecto fue «llevado a cabo fuera de la escuela»³². Sin embargo, en la entrada 104 escribe: «De los experimentos en la escuela (*El sonido de una cascada, Serrado de madera*) al *Laboratorio del oído* durante los años de estudiante y finalmente el avance de madurez en el mundo sonoro, la realización de una idea propia que se remonta

³⁰ Movilizado brevemente en una sección musical militar debido a la I Guerra Mundial. Comunicación por e-mail con John MacKay, abril y mayo 2010.

³¹ Esta versión sostiene el catálogo de la *Österreichischen Filmmuseum*. Eugeni Tsymbal asegura que el RGALI (Russian State Archive of Literature and Art) guarda un poema del año 1915 titulado «Primavera de Satanás» y que ya está firmado como Dziga Vertov. Tsymbal, «Великие братья Кауфман: «Жизнь врасплох» en www.peoples.ru/family/dynasty/brothers_kaufman&anno=2.

³² D. Vertov, «Künstlerische Visitenkarte. Artistic Calling Card (1917-1947)», en Tode y Wurm (eds.): *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, Viena, Synema Publikationen, 2006, p. 132.

a la infancia. Este es uno de los aspectos menos analizados del camino propio de Vertov»³³. El fragmento no aclara si era parte de los proyectos de estudiante pero sí sugiere a críticos y estudiosos que su obra ha de ser vista (reconstruida teóricamente) desde la idea seminal de sus primeros experimentos, para mostrarse así como clarividente cineasta del sonoro décadas antes.

En el *Laboratorio del oído* Vertov experimenta la toma y el montaje de sonidos documentales en exteriores e interiores. Para esta tarea emplea un *Pathéphone* grabador de discos de cera³⁴ para su experimentación ruidista documental y de poemas sonoros. Él mismo recuerda: «De adolescente comencé a interesarme por los distintos métodos de grabación documental del mundo de los sonidos, al montaje de estenogramas, dos facetas propiamente futuristas. En mi Laboratorio del oído, componía montajes de ruidos, montajes músico-literarios de palabras»³⁵ Según Pozner los experimentos sonoros fueron escasos y el interés principal de Vertov eran las aliteraciones poéticas³⁶. Podemos distinguir el origen del interés por la música y los sonidos, que provenía de sus estudios de infancia de violín y piano en el Conservatorio³⁷, del interés en el ruidismo y en los poemas sonoros, relacionado con el Futurismo. Ambas inquietudes convergen en esa época.

En los cafés de la bohemia que Vertov frecuenta en Petrogrado y luego en Moscú, entra en contacto con el Futurismo, que había aparecido en Rusia en 1910, con Burlíuk y Jlebnikov a los que pronto se une Mayakovski, cabeza hiperactiva de las vanguardias soviéticas. La experimentación ruidista la había iniciado en 1910 el Futurismo italiano con el *Manifiesto de los Músicos Futuristas* de Balilla Pratela. Luigi Russolo se adhirió al manifiesto, publicó *El arte de los ruidos* (1913) y construyó sus

³³ *Ibidem*, p. 136.

³⁴ Feldman, S., *Dziga Vertov. A guide to references and resources*, Boston, G. K. Hall & Co., 1979, p. 2.

³⁵ Dziga Vertov, en Abramov, N. P., «Dziga Vertov», *Premier Plan, Revue Mensuelle De Cinéma*, 1964, p. 5.

³⁶ Entrevista con Valérie Pozner, 29 de abril de 2010.

³⁷ Vertov, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974, p. 25. Y Feldman, S., *Dziga Vertov. A guide to references and resources*, Boston, G. K. Hall & Co., 1979. No por azar su primera compañera, Olga Toom era pianista. Bolchevique y secretaria de Maria Ulianova, la hermana de Lenin en el *Pravda*, provenía de una familia de músicos de Estonia, según las informaciones que nos ha facilitado su sobrino nieto Andrei Toom (correo electrónico 29/04/2010).

propios instrumentos como el *crepitador* o como la máquina ruidista, el *Intonarumori* (1914). Su partitura *El despertar de una ciudad* (1914) puede vincularse a las sinfonías urbanas, categoría bajo la cual se incluye la película de Vertov *El hombre de la cámara* (1929).

Las experimentaciones sonoras que desarrolló Vertov en esta época no parecen haberse conservado, sí existen dos reconstrucciones de la cascada y la serrería³⁸, a las que antes aludimos, elaboradas por Miguel Molina en su *Laboratorio de Creaciones Intermedia*. Recreados los sonidos y transcritos en sus mínimos elementos fónicos «se hizo un montaje alternado de corte ruido-voz, siguiendo un montaje fílmico propio de Vertov, como en su filme *Entusiasmo* (...), creando así una cadencia interválica rítmica y contrarrítmica»³⁹. La investigación para la recreación y sus resultados corroboran que el interés poético futurista de su cine en los ritmos se configura en su etapa prefílmica.

Seith Feldman⁴⁰ documenta como Aleksander Lemberg describe a Vertov explicando en el *Café de los poetas* sus experimentos con el sonido en algún momento de 1917 durante el Gobierno Provisional. Lemberg, camarógrafo e hijo de camarógrafo, replica a Vertov defendiendo las ventajas del cine sobre el sonido para descomponer la percepción en sus unidades más básicas y volver a remontar esas unidades en un nuevo todo. Lemberg asegura haberle hecho también una demostración práctica, aunque Vertov nunca acredita que este fuera su primer contacto con el cine, como tampoco lo hace con la versión de su hermano Boris de que fue en el *Instituto Bechtere*v. Teniendo en cuenta el trabajo de reconstrucción forzada y memoria que es la tarjeta de visita, cualquiera de estas versiones puede ser cierta. Lo que es seguro y confirmado por él en muchas ocasiones es que en 1918 Kolstov le ofrece unirse a la tropa del *Comité Cinematográfico de Moscú*. Sin embargo, en ese momento (parece que) ya existen poemas del *Laboratorio del oído* (1916-1917), como con el que hemos iniciado este texto, en los que se expone una concepción del cine acabada y vinculada a cuestiones perceptivas. A la luz de los contactos que él admite con el cine en esa época no parece razonable

³⁸ En *Baku: Symphony of Sirens. Sound Experiments in Russian Avant-Garde*, ReR Megacorp, 2 CDs, 2009.

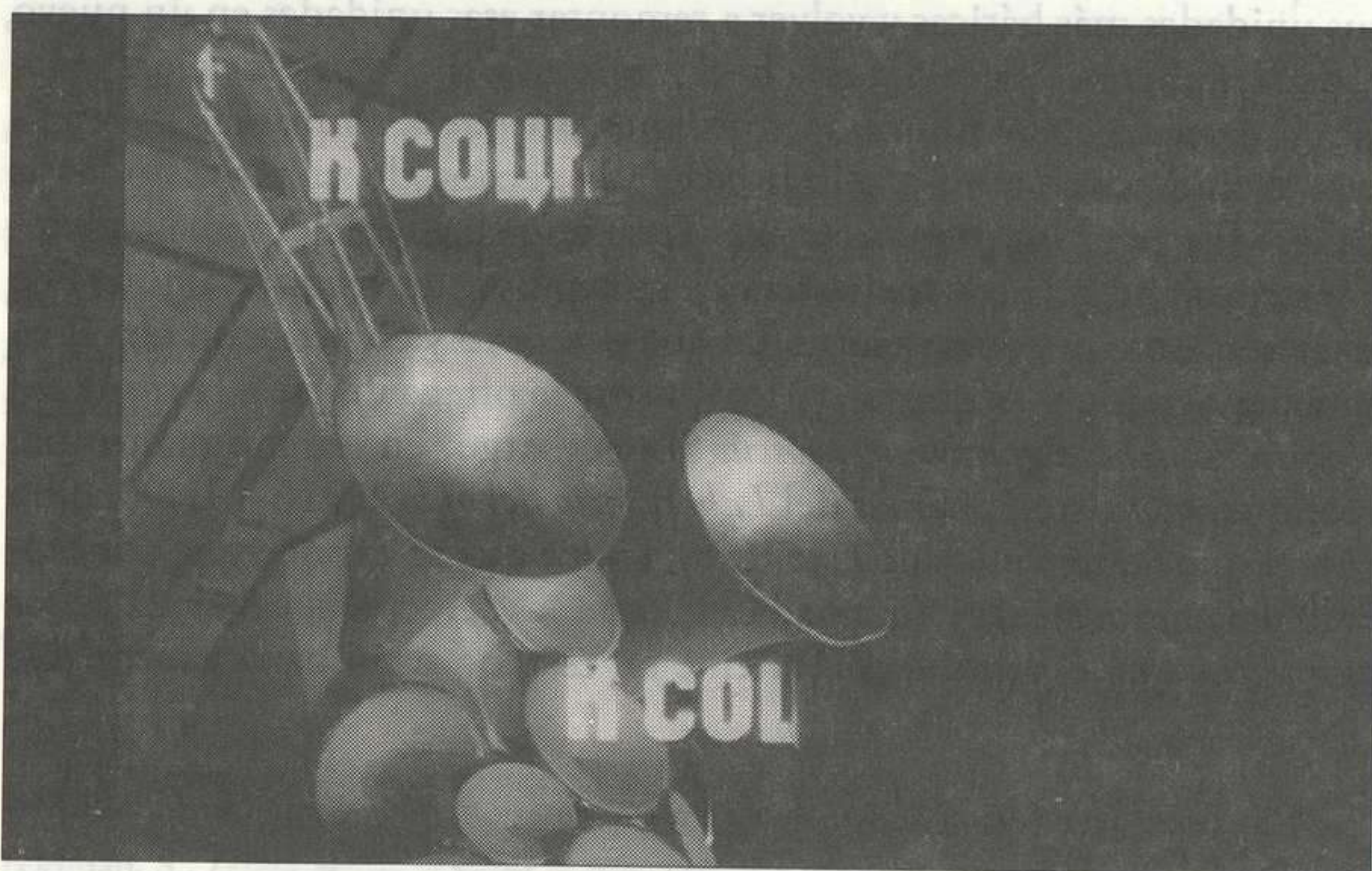
³⁹ Comunicación por correo electrónico con Miguel Molina Alarcón, Universidad Politécnica de Valencia, 27/05/2010.

⁴⁰ Feldman, S., *Dziga Vertov. A guide to references and resources*, Boston, G. K. Hall & Co., 1979.

que esos poemas puedan estar fechados tan tempranamente, parece entonces que elude mencionar contactos previos al ofrecido por Kolstov, más definitivo y con continuidad, o que fecha falsamente esos poemas para ligar su cine y sus experimentos sonoros. Así explica Vertov su decisión de pasarse al cine.

Y un día, en la primavera de 1918, volvía de la estación de tren. En mis oídos permanecían los traqueteos y las ráfagas de vapor de la salida del tren... alguien gritaba...una risa, un silbato, voces, la campana de la estación, el traqueteo de la locomotora...susurros, gritos, despedidas... Y alejándome pensaba: es necesario encontrar una máquina no sólo para describir, sino para registrar, para fotografiar estos sonidos. De otro modo no podrían organizarse o montarse. Ellos vuelan como el tiempo. ¿Quizás una cámara? que registre lo visual. ¿Organizar el mundo visual y no el mundo audible? ¿Es esta la respuesta? /En ese momento me encontré con Mikhail Kolstov, quien me ofreció un trabajo en el ámbito del cine⁴¹.

Dziga Vertov vincula aquí su paso al cine con una experiencia moderna, el ajetreo de una estación del tren, la pulsión por organizar el *shock*,



Entusiasmo. Sinfonía de Donbass, 1930.

⁴¹ Vertov, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974, p. 187.

el deseo de captar lo fugitivo. Explica su concepción fílmica tanto en la parte de registro como en la de organización y sus reflexiones aparecen como propias de una figura preclara: *¿organizar el mundo visual y no el mundo audible?*. El paso de los experimentos sonoros a los visuales se presenta como una decisión consciente y continuista con el *Laboratorio del oído*.

4. Para verificar en cine la influencia de estos contactos con la ciencia, el Futurismo y la experimentación sonora en Petrogrado y Moscú, seguiremos en parte la sugerencia que hace Vertov en su tarjeta de visita. La tarjeta se organiza cronológicamente y ya en la primera entrada, dedicada al *Laboratorio del oído*, nos sugiere películas relacionadas:

El Laboratorio del oído. Montaje de estenografías. *Autorretrato*. *El incidente del almacén*. (Intento de un guión de aventuras). «Ni Pathé, ni Gaumont» (célula germinal de la revolución del cine no teatral). El poema «Yo veo» (más tarde empleado parcialmente en el *Cine-ojo* y en *La sexta parte del mundo*)⁴².

En esta nota vincula su etapa formativa con la concepción de dos filmes no sonoros: *Cine-ojo* (1924) y *La sexta parte del mundo* (1926). Las entradas relativas al *Laboratorio del oído* en la tarjeta de visita aumentan alrededor de su primera incursión en el cine sonoro documental con *Enthusiasmo. Sinfonía de Donbass* (1930). Esa relación que él establece quiere demostrar la continuidad de sus ideas desde ese momento fundacional del *Laboratorio* a lo largo de su carrera cinematográfica. Añadiremos al análisis *El hombre de cámara* (1929) porque aporta claridad al estudio, en la tarjeta él renuncia matizadamente al film para alejarse de los calificativos de formalista cosmopolita. El análisis de las películas para esclarecer esa posible continuidad se centrará en tres elementos: 1. Poesía gráfica y visual: intertítulos y métrica; 2. Tiempo y espacio vencidos: radiotelevisión; 3. La revelación por la máquina-proceso del cine: prótesis y el hombre nuevo.

⁴² D. Vertov, «Künstlerische Visitenkarte. Artistic Calling Card (1917-1947)», en Tode y Wurm (eds.), *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, Viena, Synema Publikationen, 2006, p. 82.

Poesía gráfica y visual: intertítulos y métrica

La primera actividad artística a la que Dziga Vertov se dedicó fue la escritura. Su hermano Boris Kaufman recuerda la época entre la Guerra Mundial y la Revolución:

Los poetas eran los personajes más populares de esos tiempos: Mayakovski, Anna Akhmatova, Sivireni. Los poetas leían ellos mismos sus poemas y el público participaba verdaderamente de la lectura. Mi hermano Dziga también era él mismo un poeta⁴³.

De adolescente había escrito algunas novelas y cuando estuvo en Petrogrado y Moscú conoció a los poetas de la bohemia y del Futurismo. Su afición a la literatura le llevaba, según él, a saberse de memoria las obras de Mayakovski para defenderlas y explicarlas. Acudía a recitales y es así como conoció al poeta en el Museo Politécnico. En sus diarios, Vertov relaciona a Mayakovski con su noción cinematográfica del cine-ojo.

«Mayakovski es el *cine-ojo*. Ve lo que el ojo no ve (...) Mis encuentros con Mayakovski siempre fueron breves. Nos encontrábamos en la calle, o en un club, o en una estación, o en un cine. No me llamaba Vertov sino Dziga. A mi esto me gustaba mucho. «¿Y qué, Dziga, cómo va el *cine-ojo*?» me preguntó un día. Eso ocurría en una estación cualquiera. Nuestros trenes se cruzaban. «El *cine-ojo* ha hecho su aprendizaje» contesté. Él reflexionó y repitió la cosa de otra manera: «El *cine-ojo* es un faro sobre el fondo de los tópicos de la producción cinematográfica mundial»./ Y antes de separarnos (nuestros trenes salían en direcciones diferentes), Mayakovski me estrechó la mano, yo añadí atropelladamente: «No es un faro, sino un Mayakovski [*maiak* en ruso significa faro]». El cine ojo es un Mayakovski sobre el fondo de los tópicos de la cinematografía mundial./«¿Un Mayakovski?» me dijo el poeta, mirándome sorprendido. Yo declamé a modo de respuesta: Donde el ojo mezquino de los hombres se detiene, A la cabeza de las hordas hambrientas, Ceñido con la corona de espina de las revoluciones. El año 1916 avanza. Usted vio lo que el ojo normal no veía (...)»⁴⁴.

⁴³ Kaufman, B., en Kagan, S., «Du documentaire à la fiction. Entretien avec Boris Kaufman», *Cahiers du cinéma*, n.º 331, 1982, p. III.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 34.

Vertov destaca otros elementos comunes entre su cine y la obra de Mayakovski: la idea de penetrar más profundamente en la realidad y la construcción de la rima. Lo vemos en el pasaje en que relata su último encuentro con el poeta antes de que éste se suicidara.

«Encontré por última vez a Mayakovski en Leningrado. Estábamos en el vestíbulo del hotel Europa (...) Me vio y me dijo: “Tenemos que hablar sin prisas. Hablar seriamente. ¿No podríamos hacer un *largometraje* de conversación sobre el arte?”.

Esperé a Mayakovski en la habitación. Al subir en el ascensor me decía: La vida es hermosa y maravillosa, avanzaremos hasta los cien años sin conocer la vejez, cada año más dispuestos. /Creía que había encontrado la llave para filmar los sonidos documentales (...). Me paseaba de una punta a otra de la habitación en espera de Mayakovski, contentísimo ante la idea de encontrarnos./ Quería hablarle de mis intentos de crear un cine poético, explicarle cómo las frases del montaje riman entre sí. /Esperé a Mayakovski hasta medianoche. / No sé qué sucedió. No vino. /Dos semanas más después, ya no existía»⁴⁵.

El Futurismo prestaba mucha atención a la sonoridad de sus creaciones por eso organizaban lecturas públicas de los textos. Trabajaban también la estructuración visual novedosa del texto en la edición: los versos iguales tipográficamente se habían acabado, generaban formas en la página, se liberaban de la métrica tradicional. Vertov trabajaba entonces en el *Laboratorio del oído* bajo esta ascendencia. Mezclaba sonido y poesía, se preocupaba por la sonoridad de las frases poéticas, de las palabras, trabajaba la aliteración en sus textos y las estructuras de sus poemas sonoros. En un poema algo posterior, del año 1920, continúa esta tendencia al jugar con su nuevo nombre, Dziga Vertov, por medio de onomatopeyas, repeticiones de series de sonidos y juegos semánticos⁴⁶. Otro ejemplo de su interés por las nuevas técnicas futuristas poéticas fue una instalación en el apartamento moscovita de Lemberg.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 35-36.

⁴⁶ Aquí la versión inglesa traducida por Julian Graffy: «Dziga Vertov/dazzling dark here/here the wind/is dead/but hear:/spits spin/years of yoke jigger/tombs topple/jingle -a veer!/spin the top/wehee! Wheels whiz/jigging vortex/dizzy vertex/Dziga Vertov», en Tode y Wurm (eds.), *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, Viena, Synema Publikationen, 2006, p. 171.



Entusiasmo. Sinfonía de Donbass, 1930.

«Vertov había cubierto el apartamento, las paredes y el techo, con una capa gruesa de hollín. Imagina el suelo de parqué y la tremenda oscuridad sobre él. Las paredes negras estaba cubiertas con relojes pintados en tiza, con las manecillas señalando horas distintas. Cada reloj tenía un péndulo dibujado debajo de su esfera, y también estos péndulos estaban en diferentes posiciones, como si los hubieran cogido balanceándose. No me gustó en absoluto. Vertov trató de convencerme de que yo no lo estaba comprendiendo, la habitación era una obra de arte. ¿No puedes ver que el negro de las paredes genera un efecto de espacio infinito que se expande en todas direcciones?, me preguntó. ¿Y las esferas de los relojes son un poema!. ¿Un poema?, pregunté yo, recítalo. Muy bien, escucha: tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac...»⁴⁷.

Esta anécdota muestra también el interés de Vertov por trabajar con las posibilidades de modificación del tiempo y del espacio en su poesía, en sus «instalaciones» o en su cine.

Futurismo y experimentación gráfica convergían en los intertítulos de sus películas; los del *Cine-ojo* (1924) y de *La sexta parte del mundo*

⁴⁷ Lember, en Tsivian, Y. (ed.), *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the twenties*, Genoma, 2005, p. 4.

(1926) los preparó Rodchenko. Rodchenko trabajó tipográficamente los intertítulos de Vertov para lograr la sensación sonido, de énfasis en la pronunciación de las sílabas o de las palabras y de dinamismo del sonido. Lo consigue a través de combinaciones de letras de un tipo mayor o menor, de configuraciones geométricas simuladoras de dirección del sonido, de la combinación cambiante de los colores en los intertítulos, que contrasta con la fotografía del filme y genera también ritmo visual, de la separación enfática de sílabas o palabras y del diseño gráfico adecuado de las aliteraciones propuestas por Vertov.

En el *Cine-ojo* destaca la presentación de voces distintas a través de los intertítulos. Una voz es el diario del pionero (tipografía manuscrita, negro sobre blanco, y en alguna ocasión se ve la mano escribiendo); otra voz es la del cine-ojo, quien nos explica qué sucede y cuáles son sus poderes fílmicos (tiempo reversible, ruptura de tiempos y espacios, etc.) Hemos visto ya esta voz en los poemas y textos de Vertov y la encontraremos en otros filmes. Hay otra voz más, la de los enfermos psiquiátricos; los intertítulos trasladan de una forma muy intensa sus delirios por medio de gritos (tamaños y direcciones tipográficas), colores cambiantes y separación silábica o de las palabras en las frases que se desplazan por la pantalla. Vertov integra en *Cine-ojo* los intertítulos sin paralizar el movimiento de la película, su oralidad, plasticidad y dinamismo convierte los intertítulos en elementos tanto rítmicos como explicativos.

Los intertítulos de *La sexta parte del mundo* inciden más en las aliteraciones y en las estrofas poéticas. La película es un poema en imágenes de esa sexta parte del mundo que es la URSS construyendo el socialismo. Los intertítulos articulan las imágenes y es la voz del cine-ojo que nos guía también en este filme a través del recurrente «yo veo». El cine-ojo omnisciente compara lo viejo y lo nuevo: para el lado capitalista «yo veo oro, yo veo *foxtrot*, yo veo esclavos, yo veo colonias», para el socialista un «yo te veo a ti» construyendo el socialismo. Este *yo veo* es una forma de demostrar las capacidades del cine como proceso integral (toma novedosa y montaje) para mostrar lo nunca visto y para mejorar la capacidad de conocimiento del propio país. Ese *yo veo* entronca también con su poema «yo veo» que él sitúa en la época del *Laboratorio del oído* y que le sirve de base para este filme y para el *Cine-ojo* (1924).

La alternancia intertítulo-imagen referente establece una estructura rítmica y emocional en la película. Esta métrica se complementa con las movilidades internas de ambos medios. Vertov va intercalando intertítu-

los que interpelan a los distintos pueblos de la URSS con imágenes de ellos en sus actividades, el ritmo se relaja o acelera mediante la duración de las imágenes para generar un clima emocional intenso que llega a su auge cuando se dice: «Sois/ los dueños/ de la tierra soviética» «En vuestras manos está/ la sexta/ parte/ del mundo». Esa tierra se recorre de punta a punta en imágenes. «Todo/ está en vuestras/manos» «Todo».

La edición del *Pravda* del 10 de diciembre de 1926 destacó el carácter poético musical de *La sexta parte del mundo*. Vertov lo recoge en su tarjeta de visita:

En la película *La sexta parte del mundo* el marco de construcción fílmica tradicional se desmantela por medio de la introducción de otras formas de arte como la música y la poesía. No es sólo que el montaje fílmico en sí esté basado en el ritmo. Toda la obra es como una pieza musical (estructura de contrapunto, repetición de temas, acentuación, disminuciones, aceleraciones y deceleraciones, etc.) Una genuina sinfonía fílmica⁴⁸.

Como sinfonía, pero en este caso urbana, se clasifica *El hombre de la cámara* (1929); es una película sin intertítulos, así que todo el peso del ritmo recae en la imagen y en la música de acompañamiento. Las estrofas visuales toman recursos de la poesía como la repetición de un tema o imagen, los cambios de velocidad (ralentí, aceleración...) y las combinaciones rítmicas en el montaje. La secuencia de las máquinas de escribir y las telefonistas en *El hombre de la cámara* es un buen ejemplo. *Entusiasmo. Sinfonía de Dombas* tampoco emplea intertítulos pero presenta vínculos con la poesía futurista por medio de la organización de las imágenes en el montaje. En el análisis que Pozner hace de *Entusiasmo* vincula su organización interna con las teorías formalistas poéticas. Aunque no sea evidente para nosotros su idea de que «se trata sin duda de la película más futurista de Vertov», sí compartimos la asociación con el formalismo:

Insistiendo en la naturaleza documental, auténtica de los sonidos y de las imágenes, el realizador no sigue servilmente la percepción humana sino que reconstruye por medio del filme una realidad superior, una «cine-

⁴⁸ D. Vertov, «Künstlerische Visitenkarte. Artistic Calling Card (1917-1947)», en Tode y Wurm (eds.), *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, Viena, Synema Publikationen, 2006, pp. 118-119.

realidad», la única susceptible de desvelar la estructura profunda de los acontecimientos. Las relaciones entre los segmentos captados, se trate de sonidos o de imágenes, no derivan en una causalidad o un encadenamiento espacio-temporal sino que constituyen una estructura musical (sinfónica) compleja, fundada sobre repeticiones, variaciones, contrastes y contrapuntos. Esta construcción responde al principio futurista de *sdvig* (desajuste teorizado por el poeta Kroutchonykh en los años diez), necesita de una operación analítica previa de disección de imágenes y de sonidos, cuya captación puede estar dissociada⁴⁹.

Tiempo y espacio vencidos: radiotelevisión

Soy el cine-ojo. Soy un constructor. Soy el ojo mecánico. Yo, máquina, muestro el mundo como sólo yo puedo verlo. Me libero desde ahora y para siempre de la inmovilidad humana, estoy en movimiento ininterrumpido, me acerco y me alejo de los objetos (...) Liberado del imperativo de las 16-17 imágenes por segundo, liberado de los marcos del tiempo y del espacio, yuxtapongo todos los puntos del universo donde quiera que los haya fijado⁵⁰.

La idea del tiempo y el espacio vencidos aparece en la concepción general de todas las películas de Vertov; en el *Cine-ojo* como movilidad espacial y temporal para explicar procesos, en *La sexta parte del mundo* como unidad del territorio socialista en su diversidad y distancia, en *El hombre de la cámara* como síntesis de un día en distintos lugares y vidas de una ciudad (que en realidad son tres y filmadas durante más de un día) y en *Entusiasmo* como los cuatro puntos del plan quinquenal unidos en una hora de película. Además de estas materializaciones en la estructura fílmica de la idea de vencer tiempo y espacio, hay otros momentos destacables que trabajan esta idea. Para lo que nos atañe, analizaremos tan sólo una figura recurrente en el cine de Vertov que vincula la fractura y reconstrucción temporoespacial visual con el sonido: la figura de la escucha. Es un trabajo sobre el sonido y la imagen que se materializa en secuencias de escucha radiofónica, de mítines o de gramófonos. Esta figura la encontramos tanto en la etapa muda como en la sonora.

⁴⁹ Pozner, V., «L'outil génétique en terrain soviétique: l'exemple de *Symphonie du Donbass* de Dziga Vertov (1929-1931)», *Genesis* 28/07, *Cinema*. 2007, pp. 49.

⁵⁰ Vertov, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974, pp. 163-164.

En *Entusiasmo. Sinfonía de Donbass* (1930) la figura del oyente de radio organiza parte de la estructura de la película. El filme se abre con una mujer escuchando la radio con auriculares en el exterior. Primer plano de los auriculares, gira la cabeza y primer plano de sus ojos escuchando. Se focaliza la atención en la mirada del que escucha, en la imaginación. Atravesamos con ella los espacios y los tiempos gracias al sonido de la radio: una iglesia y sus sonidos y la construcción de un club de obreros en su lugar. Volvemos a un primer primerísimo plano de la oreja. Vertov combina la composición elaborada por Timofev a partir de sus indicaciones con sonidos documentales sincrónicos y asincrónicos, enriqueciendo el significado del montaje. Esos sonidos documentales son ruidos de tren, del acero, del vapor, ese tipo de sonidos que se esforzaba por tomar en su *Laboratorio del oído*.

En este fragmento, además de la idea de atravesar tiempos y espacios gracias a la imagen y a la radio, hallamos también la idea de la transmisión de acontecimientos para la interconexión de la gente en la distancia. Vertov defiende esta posibilidad en la *I Conferencia de profesionales del cine sonoro* (1930). Habla de de las posibilidades «del rodaje a distancia» y «del proyector sonoro y la transmisión de películas sonoras a distancia» que permitirían materializar en imágenes y sonido «ampliamente multiplicada» esa idea de Lenin sobre la radio como «periódico independiente del papel y de las distancias»⁵¹. En esta conferencia insiste, como en sus diarios y en su tarjeta de visita, en que él ya había enunciado en los 20 el *Radio-ojo* y que sólo ahora se ve cómo tenía razón. Efectivamente, ya en 1923 en la revista *Kinophot*, había escrito:

Teniendo en cuenta la velocidad de las relaciones entre los pueblos, teniendo en cuenta la transformación fulgurante del material fotografiado, un cine-diario debe ser un panorama del mundo cada x horas./No es lo que es./ Es lo que debe llegar a ser./ El *KinoPravda* [puede llegar a ser] un nuevo portavoz, una radio visual para el mundo entero⁵².

Esta continuidad nos la revelan tanto sus declaraciones como una concepción del filme que no varía desde el punto de vista visual, el so-

⁵¹ Vertov, en Pozner, V., «L'outil génétique en terrain soviétique: l'exemple de *Symphonie du Donbass* de Dziga Vertov (1929-1931)», *Genesis* 28/07, *Cinema*. 2007, pp. 68-69.

⁵² Vertov, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974, p. 179.



Entusiasmo. Sinfonía de Donbass, 1930.

nido no limita la capacidad expresiva de la imagen a causa de los micrófonos y los diálogos, sino que la potencia. Un elemento históricamente destacable en las secuencias de escucha de Vertov es el primer primerísimo plano de la oreja. Hasta mediados del s. XIX el oído era un sentido denostado médicamente; esto cambia cuando la investigación deja de centrarse en la boca como fuente del sonido para hacerlo en la abstracción del oído como mecanismo. Se establece idea de que el sonido existe cuando llega a las orejas y estimula los nervios; el tímpano se convierte en la gran sensación de la época y en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876 se exponen secciones timpánicas; así el gran avance en inventos de transmisión y reproducción del sonido de la época se basa en el estudio de la oreja y de la naturaleza física del sonido, en su naturaleza timpánica⁵³.

En el *Cine-ojo* hay una secuencia de escucha colectiva de gramófono que incluye de nuevo el primer primerísimo plano de la oreja. El cine-ojo pasea por la ciudad y repara en un amplificador de gramófono. Por superposición pasamos del amplificador que emite los sonidos al disco gi-

⁵³ Van Drie, Melissa, seminario «Images d'écoute», 4 mayo de 2010. Grupo de investigación ARIAS (CNRS, ENS, Sorbonne III), París.

ratorio que los genera. Por superposición del disco a la oreja que escucha, vemos durante un instante el disco girando dentro de la oreja. La oreja se integra en su contexto también por superposición de imágenes que nos muestran a un grupo de gente en la calle escuchando el gramófono. Esta secuencia, además de seguir la ruta de sonido de modo visual, tiene una interesante puesta en relación entre el trabajo de filmar y el sonoro. No por azar, cuando la imagen del disco girando aparece vemos la sombra de la mano del camarógrafo dando a la manivela de la cámara para filmar: el disco genera el sonido al girar a la vez que la imagen se registra con un movimiento giratorio. Ambos procesos se realizan simultáneamente, al mismo ritmo, se reflejan.

En *La sexta parte del mundo* aparece una secuencia de escucha durante un proceso de intercambio comercial. La empresa estatal de transportes llega al lejano enclave de los samoyedes en Novaya Zemlya (isla del Ártico) para llevarles productos textiles, harina, y madera y recoger su producción de pieles. Los distintos lugares de la URSS se unen en el intercambio y los marineros invitan a bordo a los samoyedes, se reúnen en la cubierta del barco y ponen en funcionamiento el gramófono; los intertítulos nos dicen que escuchan a Lenin, el interés de los samoyedes en la tecnología es escaso aunque alguno acerque la cabeza al aparato para intentar entender. La idea de la unión de la URSS gracias al transporte y a la voz de Lenin no acaba de funcionar en esta secuencia.

El hombre de la cámara (1929) nos lleva a un club de trabajadores donde se pone en funcionamiento la radio. El amplificador está sobre un plano de la URSS, simbolizando la interconexión del país gracias a las transmisiones. La música comienza y dentro del amplificador se superpone un acordeón. Se intercalan imágenes de trabajadores jugando al ajedrez y a las damas. A continuación a la imagen del acordeón se superpone el primer primerísimo plano de la oreja que escucha, el acordeón va desapareciendo en *fade out* y queda sólo la oreja superpuesta al amplificador de la radio.

Las imágenes de los altavoces como materialización visual de la escucha colectiva aparecen también a menudo. Es significativa la de *Entusiasmo* donde, pese a ser la única película sonora, la secuencia de escucha se realiza sobre la maqueta del plan quinquenal, sin público real, y superimprimiendo las proclamas de los altavoces en la parte superior e inferior de la pantalla. Las secuencias de escucha pública con altavoces que encontramos en los otros filmes responden un esquema común: los pla-

nos del altavoz se intercalan con los planos de un grupo de personas que mira a lo alto, donde se ubica el altavoz. Los primeros planos o planos medios de sus caras escuchando son importantes para Vertov, nos muestra el rostro de la escucha, el efecto fascinante, bien del sonido bien de su contenido, en las expresiones de sus conciudadanos. Una secuencia así la hallamos casi al final de *La sexta parte mundo*. La misma configuración formal (contrapicados de los oyentes que miran hacia arriba) se emplea en el *Cine-ojo* para el izado de bandera del campamento pionero, un pionero músico se subirá al mástil para tocar la trompeta. Los altavoces en los años 20 en la URSS eran un elemento fundamental de comunicación y propaganda, su imagen devino un icono y muchos artistas plásticos como Rodchenko realizaron diseños y decoraciones específicas para potenciar con el trabajo visual la influencia simbólica del altavoz y aumentar la impresión de los discursos. Las secuencias de escucha en Vertov están construidas con una intención similar. Se produce una especie de sinestesia en la que el trabajo sobre las imágenes nos remite visualmente al sonido.

En la tarjeta de visita, Dziga Vertov no olvida ir añadiendo entradas que recuerden que su interés por el sonido no desaparece en los años 20. Consigna en 1924 una propuesta para una emisión regular de radio que sea una crónica, un montaje «yo oigo»⁵⁴. Para el año 1925 asegura «*Radio-Pravda, Radiojo, Radiovisión* predice y prepara la invasión del cine sonoro. Experimentos preliminares de montaje sonoro e imágenes silentes. Se llama a descifrar el mundo audible. Para documentarlo «Radio-periódicos»⁵⁵. Hasta llegar a una entrada en la que directamente afirma la continuidad de la idea en su cine a través del trabajo con el sonido y la poesía:

Los experimentos precinematográficos del Laboratorio del oído «traicionados» en 1917 por Vertov debido a un cambio hacia el documental «Yo veo», no han sido absolutamente discontinuos en el desarrollo del documental silente. Aparecen de nuevo en «erupciones» de montaje musical, como temas de palabras rítmicas o bajo la forma de «canción sin palabras», como la proyección visual de una idea poética (...) La vieja so-

⁵⁴ D. Vertov, «Künstlerische Visitenkarte. Artistic Calling Card (1917-1947)», en Tode y Wurm (eds.), *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, Viena, Synema Publikationen, 2006, p. 90.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 105.

lución del manifiesto del cine no teatral sobrevive para ver el día de la llegada de la largamente prometida Radio-Crónica⁵⁶.

La revelación por la máquina-proceso del cine: prótesis y el hombre nuevo

Boris Kaufman cuenta cómo su hermano mayor le descubre el cine científico.

El me llevó consigo un par de veces al *Instituto*... he olvidado el nombre. Vimos algunas proyecciones allí y él me enseñó qué cosas se podían hacer gracias a este medio milagroso. Todavía recuerdo las tomas a intervalos con plantas creciendo desde la tierra hasta hacer grandes, y especialmente las flores abriéndose delante de tus ojos por medio de las tomas a intervalos. Así fue como bien tempranamente fui consciente de sus primeros trabajos con la cámara.⁵⁷

Sin caer en tentaciones fáciles y no comprobables como afirmar que Vertov ya hacía cine en el *Instituto*, sí podemos afirmar que su teoría del cine conecta en algunos puntos con el cine científico. Él lo confirmaba: «el cine-ojo, unión de la ciencia y de los noticiarios cinematográficos»⁵⁸.

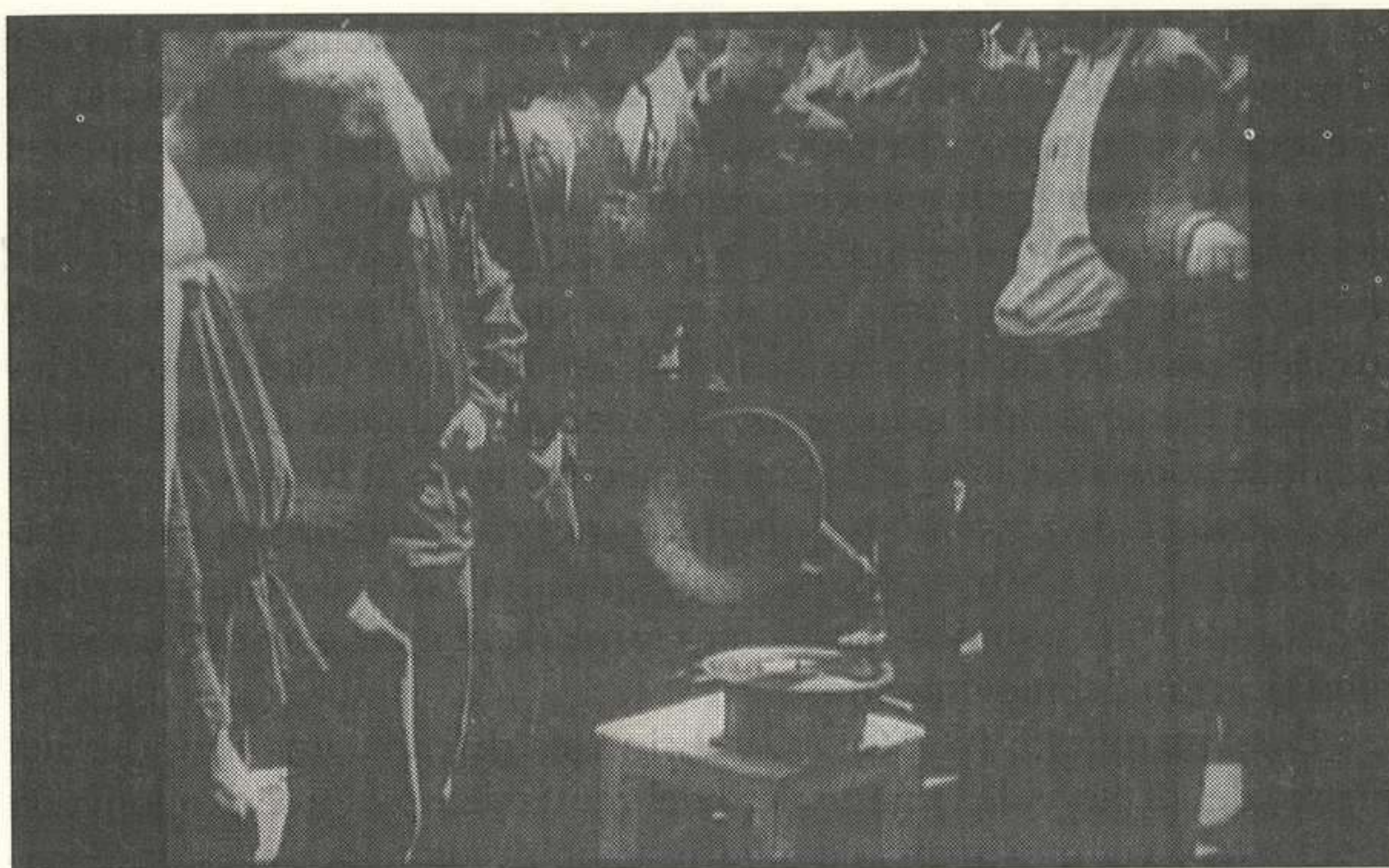
En 1915 aparece en Petrogrado el primer cine científico con 150 películas. Desde tiempo antes algunas instituciones científicas y de enseñanza ya contaban entre sus medios con el cinematógrafo, como era el caso del *Instituto Bechtereov*. Su vicepresidente, V. A. Vagner, estaba especialmente preocupado por la utilización del cine con propósitos científicos. En 1915 publica en un artículo reveladoramente titulado *El papel del cine en el área de los fenómenos del movimiento*. Allí asegura:

El cine no es un simple dispositivo para representar hechos sino que dirigido por un investigador puede transformarse de un instrumento de difusión del conocimiento existente en un instrumento que

⁵⁶ *Ibidem*, p. 139.

⁵⁷ Boris Kaufman, en una entrevista hecha por Donald Crafton en los 80, «Boris Kaufman: Shooting Vigo's Films», en Boris Kaufman Archive, Beinecke Library, Yale University, Box 5, «Papers» (file 1), page 1. Referencia remitida por correo electrónico por John MacKay en fecha de 12 mayo de 2010.

⁵⁸ Vertov, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974, p. 189.



Cine-Ojo, 1924.

facilita el descubrimiento de nuevo conocimiento que, sin su ayuda, serían inaccesibles⁵⁹.

Este fragmento nos recuerda a las palabras de Vertov «yo, máquina, muestro el mundo como sólo yo puedo verlo». El artículo de Vagner hace referencia al estudio de los fenómenos a través de los cambios posibles en sus movimientos (ralentización, aceleración, etc.). Los filmes científicos más populares en la época se basaban en estos cambios en la velocidad de los procesos para mostrarlos más claramente, larvas que se convierten en mariposas, granos germinando, etc. Los ambientes cinematográficos y científicos de Rusia proponían, en la época en que Vertov estudiaba, la modificación del movimiento para el conocimiento:

Haciendo al celuloide moverse a una u otra velocidad, hacia delante o hacia atrás, es posible estudiar todas las fases del movimiento con absoluta minuciosidad. La teoría mecánica recibe, con el cine, un instrumento destacable para el análisis del movimiento⁶⁰.

⁵⁹ Vagner, V. A., «Rol' kinematografa v sfere iavleniia dvizheniia», *Kinemtograf 2* (1915): 1-2, en comunicaciones con MacKay abril-mayo 2010.

⁶⁰ Verner, en «Kinematograf i ego primenenie», *Kino 2* (1915), en Comunicación con MacKay 04-05/2010.

En las películas de Vertov encontramos muchas secuencias en las que tiempo y espacio se aceleran, se deceleran o se invierten para mostrar los procesos con la mayor claridad posible a los ciudadanos soviéticos; en el *Cine-ojo* se presentan los procesos económicos-laborales de la producción del pan y de la carne y también la radiodifusión, en *La sexta parte del mundo* aparece el comercio internacional, en *Entusiasmo*⁶¹ se observa la mecanización del campo y en *El hombre de la cámara* Vertov muestra los procesos técnicos y del ocio, como la conocida secuencia de metacine en la que se congela la imagen de un caballo trotando al comenzar a explicar el proceso de generación de las imágenes en movimiento, en un evidente homenaje a Muybridge. Una herramienta básica del cine científico de los años 10 es también una técnica fundamental del cine de Vertov: la modificación del movimiento.

En el manifiesto *NOSOTROS* el cineasta defendía una revisión «del metro, del ritmo y de la naturaleza del movimiento»⁶² y se proponía en 1923 establecer un sistema de modificación de las velocidades de filmación en función de los objetivos perseguidos: «descifrar de un nuevo modo un mundo que os es desconocido»⁶³.

Los años entre 1914 y 1918 que Dziga Vertov pasó entre Petrogrado y Moscú fueron una poderosa influencia en la configuración de su teoría y práctica cinematográfica. Los estudios y contactos en el *Instituto Bechterevev* le permitieron unirse a ese *aire del tiempo* que desembocaría en el trabajo para la construcción del *hombre nuevo*. El contacto con el Futurismo abrió camino a sus experimentaciones poéticas y sonoras en el *Laboratorio del oído* e imprimió a su trabajo una estética histórica que entró en ebullición con la Revolución y que ya nunca abandonaría su cine. Al trabajar sobre su cine y manifiestos, las reconstrucciones forzadas de Vertov se diluyen y emerge entonces el verdadero alcance del imaginario artístico que el autor construyó en sus primeros años.

⁶¹ Si bien ni en *La sexta parte del mundo* ni en *Entusiasmo* es sólo el espacio el que se constriñe para explicar los procesos.

⁶² Vertov, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974, p. 155.

⁶³ *Ibidem*, pp. 161-164.