

Las aventuras de lo visible. Dziga Vertov, cineasta materialista

Miguel Savransky
FFyL-UBA
lasangrientaluna@gmail.com

Resumen: La temprana concepción documental de Dziga Vertov del cine como arte que permite registrar el movimiento real de la vida puso de relieve la preocupación por crear un cine “puro” hecho de nada más (y nada menos) que materia y movimiento, capaz de superar los moldes narrativos en los que yacía atrapado hasta entonces –heredados de la literatura y el teatro– y de capturar el despliegue de las fuerzas y energías sociales de su tiempo histórico en una cartografía audiovisual. En el presente trabajo nos centraremos en el análisis de *El hombre con la cámara*, acaso su obra mayor. Aquí la búsqueda de una verdad a través de la escritura mecánica de la luz en el celuloide convive paradójicamente con una mirada autoral auto-consciente del artificio del cinematógrafo en todas sus dimensiones. La película puede ser pensada como la convergencia de dos líneas de fuerza heterogéneas que vertebran tanto el rodaje como la *decisiva* concepción del montaje en tanto arte de los intervalos: por un lado, el *cine-ojo* como máquina capaz de conectar todos los movimientos de los seres en el comunismo materialista de una danza rítmica llevada hasta el paroxismo; por otro, un meta-cine que remarca los artificios de la puesta en escena y el ilusionismo del montaje, haciendo oscilar indefinidamente los polos objetivo/documental y subjetivo/ficcional, a partir de una sistemática puesta en abismo de las condiciones materiales, técnicas, artísticas y sociales de su propia realización.

Palabras clave: Imagen-movimiento - Régimen estético - Cine documental - Puesta en escena - Materialismo

Resumo: A precoce concepção documental do cinema de Dziga Vertov como arte que permite registrar o movimento real da vida acentuou a preocupação por criar um cinema “puro” feito de nada mais (e nada menos) que matéria e movimento, capaz de superar as formas narrativas nas quais estava preso até então –herdadas da literatura e do teatro– e de capturar o desdobramento das forças e energias sociais em uma cartografia audiovisual de seu tempo histórico. No presente trabalho nos centraremos na análise de *Um homem com uma câmera*, provavelmente sua grande obra. A procura de uma verdade pela escrita mecânica da luz em celulóide convive aqui, paradoxalmente, com um olhar autoral auto-consciente do artificio do cinema em todas as suas dimensões. O filme pode ser pensado como a convergência de duas linhas de forças heterogéneas que estruturam a filmagem e a *decisiva* concepção da montagem como arte dos intervalos: por um lado, o *cine-olho* como máquina capaz de conectar todos os movimentos dos seres no comunismo materialista de uma dança rítmica levada até o paroxismo; por outro, um meta-cinema que destaca os artificios da encenação e o ilusionismo da montagem, fazendo oscilar indefinidamente os polos objetivo/documentário e subjetivo/ficção, a partir de uma sistemática *mise en abyme* das condições materiais, técnicas e sociais da sua própria realização.

Palavras-chave: Imagem-movimento - Regime estético - Cinema documentário - Encenação - Materialismo

Abstract: Dziga Vertov’s early documentary conception of cinema as an art that allows to register the real movement of life highlighted the concern to create a “pure” cinema made of nothing more (and nothing less) than matter and movement, capable of overcoming the narrative models in which it was laying trapped until that point –inherited from literature and theatre– and of capturing the unfolding of the social forces and energies of its historical time into an audio-visual cartography. In the present work we will focus on the analysis of *Man with a movie camera*, arguably his greatest achievement. Here the search for truth through the mechanical writing of the light on the celluloid coexists paradoxically with a self-conscious authorial look into the artifice of cinema in all its dimensions. The film can be thought of as a convergence of two different lines of force that provide the backbone for the shooting as well as the *decisive* conception of montage as an art of intervals: on the one hand, the *cine-eye* as a machine capable of connecting all the movements of beings in the communist materialism of a rhythmical dance taken to paroxysm; on the other hand, a meta-cinema that emphasizes the artificiality of the *mise-en-scène* and the illusionism of montage, making the poles objective/documentary and subjective/fiction oscillate indefinitely, by means of a systematic *mise en abyme* of the material, technical, artistic and social conditions of its own making.

Key-words: Movement-image - Aesthetic regime - Documentary film - *Mise-en-scène* - Materialism

Introducción

En las primeras décadas de existencia del nuevo arte de las imágenes en movimiento, Dziga Vertov destaca como un infatigable cineasta experimental intensamente embebido en el ambiente artístico de las vanguardias de su época –de hecho, fue un declarado admirador de Maiakovski, a quien llegó incluso a conocer en persona–. Su temprana concepción documental del cine como arte capaz de registrar el movimiento real de la vida puso de relieve la preocupación por crear un “lenguaje” cinematográfico que supere los moldes narrativos en los que yacía atrapado, heredados de la literatura y el teatro. La radicalidad en la experimentación formal fue el necesario correlato de una búsqueda estética que lo llevaría a protagonizar en repetidas ocasiones fuertes disputas con el oficialismo político-estético de la URSS, a lo largo de toda una vida de constante lucha contra las restricciones y la censura que la ortodoxia y el canon estético del sistema cinematográfico soviético buscaba imponer mediante sus comités de control y censura a la producción cinematográfica en general y a sus ideas y películas en particular.

Su norte artístico como cineasta materialista fue captar la muda insignificancia de los movimientos de los seres en sus partículas elementales, es decir, redescubrir en el misterio de la fotogenia y de la condición documental de la imagen cinematográfica una especificidad artística que le permitiera fundar un cine “puro” hecho de nada más (y nada menos) que materia y movimiento –emancipado de las servidumbres de un texto literario objeto de adaptación, los guiones de hierro, los estilos psicologistas de actuación, el uso de estudios de filmación, el entramado narrativo clásico de las acciones en un relato de carácter mimético–, capturando el despliegue de las fuerzas y energías sociales en una cartografía audiovisual de su tiempo histórico. Sus múltiples escritos lo inscriben como uno de los grandes teóricos de la práctica del cine “documental”, y al retornar tanto a sus películas como a su pensamiento casi un siglo después aún encontramos allí una serie de actitudes, gestos y lecciones de una vitalidad inusitada para su presente y futuro.

En este trabajo nos centraremos en un exhaustivo análisis de *El hombre con la cámara* (1929), acaso su obra mayor –e indudablemente la más conocida–. En esta película la voluntad documental gobernada por la búsqueda de una verdad a través de la escritura mecánica de la luz en el soporte analógico del celuloide convive paradójicamente con una mirada autoral y una auto-conciencia extrema del artificio del cinematógrafo en todas sus dimensiones: desde el punto de vista emplazado por el operador de cámara, pasando por la sala de montaje y el trabajo con el fotograma, y llegando finalmente al momento de síntesis en que el dispositivo técnico de proyección opera la reproducción del movimiento según veinticuatro cuadros por segundo, entregando a la mirada de los espectado-

res en la sala el espectáculo sensible inmediato de una *imagen-movimiento*.¹

Sostenemos que la película puede ser pensada como el resultado de la convergencia de dos ideas o líneas de fuerza heterogéneas que presiden, organizan y estructuran tanto el proceso del rodaje (todas las decisiones relativas a los materiales seleccionados para ser registrados, la composición de los encuadres, los movimientos de cámara) como el *decisivo* trabajo de montaje (en tanto arte de los intervalos que rige la relación entre planos), dotando al todo de la película en su conjunto de un sentido y un ritmo: por un lado, el *cine-ojo* como máquina capaz de conectar todos los movimientos de los seres en el comunismo materialista de una danza rítmica llevada hasta el paroxismo y la extenuación, y por otro, un meta-cine rabiosamente moderno que remarca los artificios de la puesta en escena y el ilusionismo del montaje, haciendo oscilar indefinidamente los polos objetivo/documental y subjetivo/ficcional de la ontología del cinematógrafo a partir de una sistemática puesta en abismo de las condiciones materiales, técnicas, artísticas y sociales de su propia realización.

El artículo consta de tres partes centrales y unas breves conclusiones. En la primera y la segunda indagaremos por separado los dos principios compositivos diferenciales aludidos, mientras que en la tercera y última buscaremos, partiendo del análisis concreto y detallado de la singularidad de los procedimientos vertovianos, evaluar críticamente el alcance y las limitaciones de algunos aspectos del pensamiento cinematográfico de Deleuze compendiado en sus dos famosos tomos sobre la *imagen-movimiento* y la *imagen-tiempo*, en una perspectiva atravesada por una serie de cuestionamientos que Rancière despliega explícitamente en un capítulo de *La fábula cinematográfica* específicamente dedicado a la confrontación con la empresa deleuzeana. Por supuesto, no se trata meramente de tomar partido *in toto* por uno u otro de los filósofos sino de mediar en un campo problemático común permaneciendo lo más cerca posible del análisis de la práctica del cine de Vertov.

1 En este punto, tomamos de Deleuze (1991: 15) la idea fundamental de que el espectador de cine se enfrenta directamente al movimiento: “El cine procede con fotogramas, es decir, con cortes inmóviles, veinticuatro imágenes por segundo [...] Pero lo que nos da, y esto se observó con frecuencia, no es el fotograma, sino una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato.” Dado que compartimos algunos elementos pero no la totalidad de la tentativa teórica deleuzeana (algunos de cuyos aspectos serán analizados más detalladamente en la tercera sección), cabe aclarar que el uso que hacemos a lo largo de todo el trabajo de la expresión “imagen-movimiento” es en un sentido amplio y no estricto, y por lo tanto, no procura arrastrar consigo toda la sobredeterminación del entramado conceptual de Deleuze. Obremos de esta manera pues consideramos que además de ser una expresión válida para referirse al cine en general, lo es más aún para Vertov, que hace del movimiento y del intervalo entre movimientos los componentes esenciales de su obra.

Entre el ojo humano, el objetivo de la cámara y la sala de montaje: el *cine-ojo* como sinfonía materialista de movimientos

El primer nudo del film a desgranar es la vertiente futurista de la fascinación por el movimiento que anima la sinfonía de la ciudad moderna, extremando las potencias del cine como arte de las *imágenes-movimiento* hasta el límite de conectar dos visibilidades distantes, dos puntos heterogéneos de espacio-tiempo, mediante una práctica del montaje como arte del intervalo que permite encadenar los planos según una lógica cinematográfica autónoma que no pretende reproducir las coordenadas normales de la percepción humana sino expandir mediante el *cine-ojo* el campo de visibilidad, llevando violentamente la pulsión escópica hasta la extenuación de la capacidad del ojo para “leer” el plano, a través de la invención, exploración y puesta en práctica de una amplia variedad de recursos formales. Vertov abraza la pretensión de emancipar al cine de las historias y liberar su esencia en un nuevo “lenguaje” cinematográfico: un lenguaje puro del movimiento puro, hecho de vibraciones e intensidades de la materia-luz. El naciente cine estaría llamado a ser el “verdadero” arte moderno capaz de captar lo real como ningún otro medio puede hacerlo, capturar el movimiento desprendido de toda finalidad o significación, la vida muda de las personas y los objetos, la epifanía materialista en que el ser mismo de las cosas se hace presente en su aleatoria insignificancia.²

Sin lugar a dudas, se trata de una valorización de la fotogenia, de la inscripción verdadera o condición documental del cine como encuentro singular irreproducible entre una cámara y unos cuerpos. Pero en este programa artístico, además de la potencia automática de registro de la cámara, la mesa de montaje adquiere una centralidad y una importancia que no deben ser subestimadas. Vertov trabaja el montaje como un virtuoso director de orquesta, un prestidigitador de ritmos, un artífice de velocidades vertiginosas, valiéndose de todos los medios disponibles de manipulación de las imágenes. El *cine-ojo* es entonces esa singular conjunción de la cámara y el montaje que da rienda suelta a una proliferación indefinida de procedimientos en un trabajo de carácter inequívocamente creativo, incluso autoral, que se vuelve capaz de hacer ver lo que el simple ojo humano no puede ni jamás podría ver de la misma manera mediante sus propios esfuerzos.³

2 Para medir la importancia programática de la experimentación formal en la búsqueda de esta “lengua” cinematográfica pura, basta prestar atención a los inter-títulos aclaratorios iniciales –los únicos en definitiva– del film, que constituyen en forma bien sintética una suerte de manifiesto o declaración de principios y propósitos, y que transcribimos a continuación: “El hombre con la cámara. Un registro en tres rollos de celuloide. Producido por VUFKU 1929. (Extractos del diario de un camarógrafo). ATENCIÓN PARA LOS ESPECTADORES: esta película presenta un experimento en la comunicación cinemática de eventos visibles sin la ayuda de inter-títulos (UNA PELÍCULA SIN INTER-TÍTULOS), sin la ayuda de escenarios (UNA PELÍCULA SIN ESCENARIO), sin la ayuda del teatro (UNA PELÍCULA SIN SETS, ACTORES, ETC.). Este trabajo experimental apunta a crear un verdadero lenguaje internacional absoluto de cine basado en su total separación del lenguaje del teatro y la literatura. Autor-supervisor de este experimento: DZIGA VERTOV. Camarógrafo principal: MIKHAIL KAUFMAN. Asistente editor: ELIZAVETA SVILOVA.”

3 Así caracteriza Comolli (2007: 237-8) el señorío del nuevo *cine-ojo* sobre lo visible: “Construida por la puesta en escena y el montaje, la reunión del ojo humano y del ojo maquínico asegura la medida de la mirada, encuadra y domina el ojo del espectador. Transformado en el quimérico mixage de un cuerpo pulsátil y de una máquina medida (como

Tal es la poética del cine tenazmente defendida por Vertov en franca ruptura y oposición con cualquier forma orgánica que imprima una direccionalidad narrativa al flujo de imágenes-movimiento, denunciando la impostura de los artificios y convenciones de la industria, de los guiones literarios escritos *a priori*, de la impronta teatral con que los actores fingen ser otros siguiendo códigos psicológicos de interpretación, y de la organización dramática de un relato con personajes cuyas acciones se orientan de acuerdo a finalidades y/o conflictos en un ensamblaje significativo según la vieja lógica aristotélica de la peripecia definida ya hace miles de años en la *Poética*.⁴ Esta destitución de la voluntad narrativa cede el paso a la necesidad de filmar cualquier cosa y cualquier persona, la pura superficie de las apariencias en que destellan las epifanías de lo cotidiano: todo tiene la misma dignidad como expresión de la gran sinfonía del movimiento universal. Vertov (2011: 181) enuncia esta capacidad de desnaturalización, asombro o extrañamiento del *cine-ojo* del siguiente modo: “Gracias a esta acción conjugada del aparato liberado y perfeccionado y del cerebro estratégico del hombre que dirige, observa y calcula, incluso la representación de las cosas más banales revestirá una frescura inhabitual y por ello digna de interés.”⁵

Prescindiendo del uso de actores profesionales, y abandonando los estudios o *sets* de filmación contruidos mediante la separación y el aislamiento artificial del espacio y los decorados, Vertov y su pequeño círculo de colaboradores, aliados y discípulos se lanzan a las calles en busca de un encuentro aleatorio con lo real para celebrar a un pueblo que ya estaba allí, pero sobre el cual el cine

toda máquina), la mirada del hombre-de-la-cámara forma la del espectador. Del escalamiento de la chimenea de una fábrica al hueco abierto bajo la vía ferroviaria, los lugares más acrobáticos, los espacios más impensables, los puntos de vista más peligrosos, son permitidos por el ojo de la cámara. Omnipotencia del cine-ojo, impotencia del ojo humano. Tal es la fábula que cuenta *L'Homme à la caméra*. Un ojo infalible se agrega al ojo ciego que es el nuestro y comienza a reemplazarlo.”

- 4 He aquí un ejemplo condensado de la prosa de Vertov (2011: 58) en que aparecen perfectamente formuladas sus ideas respecto a la oposición entre el *cine-ojo* como arte verdadero en su afán documental de capturar el movimiento real de la vida frente a las mentiras de las ficciones de un cine narrativo: “Hemos abandonado el estudio para ir hacia la vida, hacia el torbellino de los hechos visibles que se atropellan, allí donde está todo el presente, allí donde la gente, los tranvías, las motocicletas y los trenes se encuentran y se separan, donde cada autobús prosigue su itinerario, donde los automóviles van y vienen, ocupados en sus asuntos, allí donde las sonrisas, las lágrimas, la muerte y los impuestos no están sujetos al megáfono de un realizador.” Por su parte, Rancière (2012: 34) también destaca esta protesta de Vertov contra la falsedad intrínseca de todo el cine de ficción: “Esta omnipresencia de la cámara y el camarógrafo era para Vertov la presencia del ojo que registra la realidad. Su cine afirma, en efecto, una posición fundamental: el rechazo de la ficción, el rechazo del arte que cuenta historias. Para Vertov, como para Jean Epstein y muchos de sus contemporáneos, el cine se opone a las historias como la verdad a la mentira. Lo visible [...] [es] el lugar de la manifestación de las energías que constituyen la verdad de un mundo.”
- 5 De ello surge una concepción del guión como una idea abierta que orienta un diálogo con lo real, en el que la estructura total de la película no puede ser pensada enteramente con anterioridad al rodaje y el montaje, sino a partir de un intrínseco dinamismo en que las distintas fases del proceso de realización se retroalimentan a partir un análisis y una síntesis de los materiales concretos de trabajo. Véanse también al respecto las siguientes indicaciones de Vertov (2011: 274-5) acerca de su propio modo de trabajo: “No un guión previo sobre los actos futuros del individuo observado sino una síntesis de cine-observaciones, un examen sintético de los documentos almacenados en película, cosa que es inconcebible sin un análisis de lo que debe constituir el objeto de la síntesis. Unidad del análisis y de la síntesis. Simultaneidad de la redacción del guión, del rodaje y del montaje con la observación de los actos, del comportamiento y del medio del individuo filmado. Análisis (de lo desconocido a lo conocido) y síntesis (de lo conocido a lo desconocido) no están en oposición sino en relación permanente.”

mismo vendría a ejercer la función didáctica de colaborar en la modulación de su voluntad política al darle plena visibilidad como sujeto colectivo mediante el suplemento de las potencias del naciente *cine-ojo*, capaz de transponer en imágenes una verdad que desde un punto de vista estrictamente individual podría permanecer oculta en la experiencia cotidiana: la auto-producción de la sociedad en su conjunto fruto de la universal interacción y cooperación entre campesinos y obreros, sobre cuyas bases descansaba la promesa renovada de socialismo encarnada por las repúblicas soviéticas. De esta manera el *cine-ojo* posibilita el tránsito del en-sí al para-sí, disponiendo la evidencia sensible en una determinada secuencia que prepara el advenimiento de una consciencia socialista. En este sentido, es justo decir que su voluntad estética siempre estuvo indisolublemente ligada en términos de contenido a un marco de compromiso político con la bandera socialista y la revolución encabezada por los bolcheviques –lindante incluso por momentos con la propaganda y la “bajada de línea”, ver sino *Tres cantos para Lenin* (1934)–.

El campo de la mirada del *cine-ojo* abarca la totalidad de lo visible en su virtualidad, su lente está animado por una curiosidad infinita que confiere dignidad a lo insignificante. Cuando en referencia al cine de Vertov, Deleuze (1991: 122) habla de “poner la percepción en la materia” está remitiendo a esta inquietud horizontal por filmar cualesquiera objetos o personas y agotar todos los puntos de vista posibles, una pasión por el registro sistemático de lo aleatorio, lo que no puede ser controlado, lo que excede toda puesta en escena. Utopía de un *cine-ojo* capaz de transformar la mirada humana a través de la composición artificial de una sinfonía materialista de movimientos e intervalos entre movimientos en una percepción cinematográfica que descentra el punto de vista antropológico mediante múltiples recursos que buscan alterar, hendir o rasgar los esquemas sensorio-motrices que encadenan acciones y reacciones según intereses o intencionalidades determinadas en las condiciones normales de una percepción natural anclada existencialmente a las coordenadas de un estado sólido de la materia. Enumeremos algunos de estos recursos sin pretensiones de exhaustividad: los acrobáticos –a veces bruscos– movimientos de cámara, los ángulos inesperados, las variaciones compulsivas del punto de vista del objetivo de la cámara, el parpadeo, la animación en *stop-motion*, distintas formas de trucaje, sobreimpresiones de fotogramas semejantes o distintos, desdoblamiento o división de la pantalla –tanto vertical como horizontalmente–, ralentización, aceleración, rebobinado, trabajo sobre el fotograma, re-filmación...

Vertov intensifica en distintos momentos del metraje del film el ritmo acelerado del montaje visual hasta el extremo vertiginoso del parpadeo que vacía completamente de significación la sucesión de planos ofreciendo en su lugar la indócil materia fílmica de un frenesí de velocidades y movi-

mientos heterogéneos superpuestos que destellan en un caos ingobernable que doblega el ojo humano del espectador hasta la confusión visual en un simultaneísmo de una fuerza y violencia inusitada que ningún otro arte había logrado alcanzar hasta entonces –el cubismo iba en ese camino, pero la multiplicación de perspectivas en el dibujo o la pintura no habían podido alcanzar el grado de intensidad que las posibilidades técnicas del cine como medio tenía para ofrecer en términos de fragmentación, multiplicación y superposición de perspectivas–. En semejantes secuencias, la velocidad en la sucesión de planos y en sus movimientos internos es tal que ya no se vuelven reconocibles cuáles son los objetos que se mueven, como si se extrajera o desprendiese el movimiento puro de la cosa movida, alcanzando en algunos tramos del metraje una innegable tendencia hacia la irrealidad y la abstracción no figurativa. En este sentido, y según el decir de Vertov, el *cine-ojo* como agenciamiento entre el hombre y la máquina perfecciona, mejora, completa, corrige la percepción natural humana.⁶ En la fusión hombre/máquina que el cine representa se sella el destino futuro de las fuerzas sociales. El desarrollo de las fuerzas productivas, industria del cine inclusive –que abarca en su seno todas las máquinas y la infraestructura necesarias para su realización, desde la cámara y la sala de montaje hasta los equipos de proyección y todo el circuito de distribución y exhibición–, abre la posibilidad de que el progreso tecnológico arrastre hacia un salto cualitativo la percepción humana. A la celebración de la potencia de las nuevas máquinas de producción, transporte y entretenimiento se une la fe en que el desarrollo de las fuerzas productivas irá acompañado de una mejora social y una emancipación humana.⁷

Esta singular vocación artística del cine como escritura automática de la luz, este ensueño de un objetivismo puro o de una vocación ontológica realista del medio o dispositivo hacen del *cine-ojo* la máquina del futuro. Doble utopía de un arte autonomizado del artista en el que la voluntad estética se borra bajo el signo de una percepción pura en el ser sensible de la obra, y de un comunismo político como comunidad material y desenvolvimiento teleológico natural de una necesidad histórica inscrita en el desarrollo tecnológico de las fuerzas productivas. El *cine-ojo* estaría llamado a encarnar la utopía artística de una comunidad de la materia –en el sentido kantiano asignado a dicha categoría: acción recíproca entre el agente y el paciente– y la utopía política de un comunismo humano pleno.⁸ El cine es el comunismo de la materia, aquello que permite poner en comunicación dos

6 Encontramos un ejemplo de esta idea en el siguiente extracto de Vertov (2011: 177): “tomamos como punto de partida la utilización de la cámara, en tanto que *Cine-ojo* mucho más perfecto que el ojo humano, para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el espacio; el *Cine-ojo* vive y se mueve en el tiempo y en el espacio y recoge y fija las impresiones de manera muy distinta que el ojo humano.”

7 Como muy bien señala Rancière (2012: 35-6), podríamos pensar el *cine-ojo* de Vertov como puro devenir espectáculo del mundo, en las antípodas de las denuncias que varias décadas después lanzará Guy Debord: “Todos los movimientos son equivalentes, visto que puede ponérselos en comunicación con movimientos de forma análoga y de igual velocidad. El marxismo de Vertov parece ignorar cualquier oposición entre el movimiento real de las energías productivas y las apariencias de la sociedad de clase y sus espectáculos.”

8 El siguiente extracto de un manifiesto de Vertov (2011: 201) da cuenta de esta doble vocación utópica que se piensa a

movimientos cualesquiera, por más lejanos que sean en términos de tiempo y espacio. No es un arte nuevo entre otros sino la cumbre del arte, que finalmente se vale de un medio naturalmente automático –la cámara– para registrar pasivamente los fulgores de la materia muda, logrando así cumplir sin dificultad aquello que las otras artes se habían propuesto como programa, o bien llevando ese programa a la enésima potencia y su extrema coronación.⁹

Un lenguaje vitalista naturalista duplica al pensamiento político, solapando en una amalgama indiferenciada el plano histórico-social que hace posible la política y el plano puramente natural de la comunidad material de los cuerpos. Entre el movimiento inconsciente de la vida y el movimiento consciente de la voluntad humana hay una especie de armonía originaria, una suerte de socialismo o comunismo natural en cuya fe se asienta el sentido del devenir histórico. El comunismo vertoviano es el del Ser como Relación, el plano de la materia como totalidad abierta en constante devenir, la comunicación universal de las energías y los movimientos, la rigurosa identidad del caos y el cosmos.

Y si bien es verdad que Vertov se rindió ante la fascinación tecnológica objetivista de una automatización maquina de aspectos cada vez más amplios y complejos de la vida social como *télos* intrínseco del desarrollo de las fuerzas productivas, como buen vanguardista supo ver también la irreductibilidad de la política a la espera de las condiciones objetivas, supo afirmar el movimiento subjetivo de la voluntad necesario para transformar el mundo, la necesaria violencia revolucionaria. No sólo en el plano político con su adhesión y apoyo a la dirección bolchevique explícitamente evidente en la serie de noticiarios *Cine-verdad* (1922-25) o en el canto de cisne consagrado al líder ejemplar en *Tres cantos para Lenin*, sino también por la lógica con la que se movía en el campo artístico del cine como adalid volcado tanto a la experimentación formal de sus capacidades como a la exploración de lo real –y es por esta pendiente que se vuelve inteligible la línea genealógica trazada por el acto mismo de auto-denominación del “Grupo Dziga Vertov” emergente hacia fines de los años ’60, comandado principalmente por Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin; dicho en una palabra: la política está en la forma, una forma que piensa–.

Dentro de ese campo, Vertov encabezó una lucha por el sentido artístico contra el modelo orgánico de imagen-acción predominante en el cine de ficción soviético o el *made in USA* bajo los moldes

sí misma en términos de inmediatez entre política y cine: “El *Cine-ojo*: posibilidad de hacer visible lo invisible, de iluminar la oscuridad, de desenmascarar lo enmascarado, de convertir en natural lo ficticio, de transformar la mentira en verdad. El *Cine-ojo*: unión de la ciencia y de los noticiarios cinematográficos, con el objetivo de luchar por la interpretación comunista del mundo; intento de mostrar la verdad en la pantalla por el *Cine-Verdad*.”

9 Así lo sintetiza Rancière (2012: 38): “El cine se propuso entonces como el arte soñado por los otros, el arte capaz de identificarse sin violencia con el ritmo mismo de la vida nueva. En Vertov, la danza unanimista de los dinamismos sincrónicos se identifica así con el despliegue comunista de todas las energías.”

griffithianos, afirmando la relevancia artística de un punto de vista documental. Pero no se trató únicamente de una lucha por las cuestiones estéticas relativas al trabajo creativo en sentido estricto en el plano audio-visual –la concepción de ideas y guiones, el trabajo formal del operador de cámara en los encuadres y planos, la labor del montajista de establecer las relaciones entre planos–, sino también, y en forma integral, de una intervención en la disputa por los criterios de financiamiento y asignación de recursos estatales para la realización de filmes, por las condiciones materiales y técnicas de producción –destinando energías incontables para la investigación e invención de medios técnicos que permitieran ampliar el campo de posibilidades de registro–¹⁰, y por las políticas del circuito de exhibición y distribución.

El mago revela el truco: de la inscripción de lo real a los artificios de la puesta en escena y el ilusionismo del montaje

Por otra parte tenemos la línea de fuerza de una puesta en abismo de los mecanismos y el dispositivo cinematográfico de una modernidad rabiosa y de una potencia difícilmente rebasada a lo largo de la historia del cine. Se ponen sistemáticamente en evidencia las condiciones materiales y técnicas de la práctica cinematográfica, sacando del fuera de campo y llevando a la visibilidad de la pantalla el circuito completo que va desde las distintas fases del proceso real de hechura de un film hasta el de su recepción por parte de los espectadores en una sala. Se trata de un ejercicio de desdoblamiento y pliegue de lo visible, un meta-cine, cine dentro del cine, “documental” dentro del “documental”, que expone con lucidez la paradoja de un cine “documental” capaz de capturar lo real en bruto, a la vez que no cesa de decir todo el tiempo “esto es una película”, desnudando desde el principio hasta el fin de todo su metraje el artificio de la puesta en escena, de la idea que preside como punto virtual las decisiones de posición y movimiento de cámara en los encuadres y los planos, así como de los cortes, empalmes y re-encadenamientos operados por medio del montaje que teje las relaciones entre planos a partir de los intervalos entre movimientos heterogéneos.¹¹

10 En este sentido, resulta notable su precoz intuición de la radical importancia de alcanzar una forma de registro de sonido directo sincrónico a la captura de imágenes visuales, y su férrea determinación a la experimentación e innovación técnica en dicha dirección. Soñaba con el objetivo de un cine documental que permitiera también dar lugar a la palabra del pueblo y la clase trabajadora. Esta vocación de filmar el cuerpo parlante, este dar la palabra a cualquiera es el rasgo distintivo que Comolli señala como acta de nacimiento del denominado cine *en directo* o cine *directo* recién hacia los fines de los '50 y principios de los '60 de la mano de Jean Rouch y otros.

11 Estas cuestiones son analizadas con una precisión inmejorable por Comolli (2007: 239): “Una cascada de puestas en abismo. Como el cine nunca antes había osado. Que supera y agota por adelantado todas las que se intentarán en el cine futuro. Filme en el filme, rodaje en el rodaje, cámaras filmadas, objetivos, equipos, mesas de montaje, bobinas de película, pegadoras, fotogramas, espectadores, salas, proyectores, pantallas, todos filmados... [...] El ojo filmado, motivo vertoviano por excelencia, es a la vez el del personaje, del espectador en el filme, del espectador del filme y por supuesto, el objetivo de la cámara. [...] El hombre-de-la-cámara es bautizado en este filme como el nuevo ser quimérico (hombre + máquina) de una nueva edad mítica.”

De este modo se afirma el estatuto ambiguo de toda imagen cinematográfica que oscila indeterminadamente entre lo “documental” y lo “ficcional”, entre la realidad y la artificialidad, entre la inscripción verdadera del acontecimiento singular de un encuentro entre la máquina –la cámara– y los cuerpos –sean o no actores–, y la puesta en escena implicada en todo registro de la cámara, volviendo ambas dimensiones indistinguibles e insigables. Aboliendo así tempranamente la distinción hoy ya bastante anquilosada entre ambos en términos de una disyunción exclusiva o una característica genérica –pues toda ficción es también un documental acerca de su rodaje, acerca del cuerpo de sus actores, e inversamente, todo documental presupone una puesta en escena, por mínima que ella sea, es decir, la construcción de un punto de vista que necesariamente afecta aquello que captura–. La irreductible tensión entre la pasividad inconsciente del automatismo del ojo de la cámara y la actividad consciente del ojo humano que preside el rodaje y el montaje de los films –el ojo del operador de cámara y el de la montajista– se vuelve paradójica identidad en la autonomía de la materia sensible de la película. O, si se quiere, podría decirse que Vertov alcanza el estatuto propio de una *imagen semi-subjetiva indirecta libre*, que no es ni puramente objetiva ni puramente subjetiva, sino la forma misma en el interior de la cual los polos sujeto y objeto no dejan de intercambiarse y remitir el uno al otro incansablemente, sin posibilidad ni de eliminar su distinción ni de asignarla o localizarla.

Vertov muchas veces afirmaba que su concepción y práctica del cine le permitía hacer películas documentales sobre cualquier temática determinada. Bastaba desplegar un inmenso esfuerzo humano y técnico para poder capturar el mayor número posible de imágenes relativas al contenido decidido, para después buscar a través del montaje como arte del intervalo dar un ritmo interno y conectar esa multiplicidad de movimientos de la manera más perfecta.¹² En *El hombre con la cámara* el tema es el cine mismo, su potencia, su gramática, su Ojo soberano. Y por ello todas las figuras ligadas al arte del cine son arrastradas en su danza vertiginosa. La película nos transporta a los bastidores de las actividades del trío compuesto por Vertov/Kaufman/Svilova –el único del trío que permanece fuera de campo es el propio Vertov, mientras que el *hombre-con-la-cámara* (Kaufman) y la *mujer-montadora* (Svilova) se vuelven los dos personajes conceptuales y figuras visibles de esta auto-

12 Un Vertov (2011: 237) con un filo teórico bien incisivo apuntaba al respecto: “La escuela del *Cine-ojo* exige que el filme se construya sobre los *intervalos*, es decir, sobre el movimiento entre las imágenes. Sobre la correlación de unas imágenes con respecto a otras. Sobre las transiciones de un impulso vital a otro. La progresión entre las imágenes (*intervalos* visuales, correlación visual de las imágenes) es (para el *Cine-ojo*) una unidad compleja. [...] Encontrar el *itinerario* más racional para el ojo del espectador entre todas esas interacciones, interatracciones, interempujones de las imágenes, reducir toda esta multitud de *intervalos* (movimientos entre las imágenes) a la simple ecuación visual, a la fórmula visual que mejor expresa el tema esencial del filme, es la tarea más difícil y capital que se plantea el autor-montador.”

conciencia reflexiva de los poderes del cine-.¹³

Ante todo aparece Kaufman, el *hombre-con-la-cámara*, a través de una muy cuidada puesta en escena que casi podría hacernos considerarlo como un personaje investido de rasgos dramáticos/heróicos, emprendiendo todo tipo de hazañas y proezas físicas en un despliegue incansable de fuerzas y energías con el fin de abrir paso al ojo de la cámara y hallar una perspectiva o punto de vista novedoso e insólito para ubicarla y registrar lo que se le enfrenta: debajo de los trenes, trepando inmensas chimeneas industriales, adentro de un vaso de cerveza, en moto, en auto, desde un punto de vista y desde otro, alternando encuadres, o erigido mediante el trucaje como una figura omnipotente abarcando toda la ciudad, haciendo visible virtualmente el todo.

Su actividad de emplazar la cámara y capturar imágenes adquiere un peculiar tono de audacia y riesgo ante todo en dos secuencias. La primera tiene lugar cuando busca poner la cámara debajo de las vías para filmar frontalmente el paso del tren por encima del lente –generando esa ambigua sensación de que el tren va a atravesar la pantalla hacia afuera y atropellar a los espectadores en la sala de cine–, y súbitamente un pie suyo queda atrapado mientras el tren se acerca a toda marcha. La otra transcurre en medio de un paisaje industrial en el que Kaufman filma de cerca una fundición: vemos alternativamente unos hombres cerrando unas compuertas de gas y destellos de material incandescente que vuelan desde la pileta donde se está haciendo la fundición, momento en el que levanta la cámara y se retira unos pasos más atrás. Luego seguimos viendo el trabajo pesado de los obreros rimado visualmente con las imágenes capturadas por Kaufman de chorros y partículas que cruzan el cuadro. Más adelante lo vemos dirigirse con la cámara y emplazarla en la zona llena de gases. Alguien se le acerca y le dice algo, como dándole a entender que no es seguro quedarse ahí a filmar, persuadiéndolo del peligro o prohibiéndole permanecer allí, hasta que ambos se van.

Pero también podríamos destacar otras secuencias en las que, si bien no hay un peligro concreto asediando la escena, sí se percibe cierto aire triunfal de enseñoramiento y conquista de lo visible: así sucede cuando vemos desde lejos una grúa que levanta un cajoncito pequeño al que están subidos dos hombres encima del agua, y luego vemos desde más cerca que ahí adentro está Kaufman fil-

13 He aquí unas declaraciones de Vertov (2011: 283) relativas a la génesis de *El hombre con la cámara* en las que explícitamente se plantea la dimensión de auto-conciencia de un *cogito* propiamente cinematográfico: “¿por qué no podemos hacer un filme sobre el cine-lenguaje, el primer filme sin palabras, un filme internacional que no necesitara ser traducido a las otras lenguas? ¿Por qué, por otra parte, no intentamos describir con este lenguaje el comportamiento de un hombre vivo, los actos realizados en diversas circunstancias por un hombre con una cámara? Nos parecía que de esta manera matábamos dos pájaros de un tiro: elevábamos el cine-alfabeto al nivel de un cine-lenguaje internacional y mostrábamos a un hombre, a un hombre corriente, no en pequeñas apariciones sino manteniéndole en la pantalla durante toda la duración del filme. [...] Es evidente que si en *El hombre de la cámara* no es el objetivo lo que se pone de relieve, sino el medio, es porque tenía, entre otras, la tarea de presentar estos medios en lugar de disimularlos como es habitual en otros filmes. Puesto que uno de los objetivos del filme era dar a conocer la gramática de los medios cinematográficos, habría sido absurdo disimular esta gramática.”

mando y elevándose hacia el cielo; o bien cuando Kaufman va corriendo con la cámara por una ladera muy angosta para posicionarse en una situación privilegiada para filmar una cascada de agua, y luego vemos el flujo acuático en caída invadiendo el cuadro. Y en otro registro más lúdico y autoparódico podríamos ubicar dos segmentos más: la maravillosa imagen de un hombre picando carbón en un estrechísimo túnel de unas minas cavadas a lo largo de unas grandes rocas y al lado el *hombre-con-la-cámara* registrándolo con un puro en la boca, y la secuencia en la que Kaufman llega con su cámara a la playa en malla, mostrando su participación e inmersión en los goces mundanos en mimesis con su entorno, su cuerpo abrasado por el calor e incluso posteriormente cubierto de barro.

En suma, somos testigos del trabajo físico que el camarógrafo realiza para registrar algunas de las imágenes que también vemos en la película. Podríamos decir que hay dos cámaras, siendo una a la vez filmante y filmada, y la otra sólo filmante, nunca filmada –excepto por las cuatro o cinco ocasiones en que dos cámaras se enfrentan y se registran mutuamente–. Es decir, se alternan las imágenes en que vemos lo que el camarógrafo toma con las del camarógrafo mismo tomándolas, vemos imágenes “documentales” y enseguida vemos imágenes “documentales” del rodaje de las otras, en un desdoblamiento que revela abismalmente la artificialidad de la puesta en escena. Se exhibe así, incluso con *gags* y cierto aire humorístico, lo que vendría a ser el fuera de campo siempre elidido en las imágenes habitualmente calificadas como “género documental”.

La cámara misma es filmada repetidas veces, con su lente que se abre y cierra. Y un motivo recurrente en ese sentido es la sobreimpresión del ojo del operador a las imágenes del lente y el objetivo de la cámara tomados en primer plano, en un simbolismo del *cine-ojo* como agenciamiento entre el ojo automático y pasivo de la cámara y el ojo humano consciente –desdoblado en las distintas figuras del camarógrafo, los personajes, la montajista, el director-autor invisible, y por supuesto, el espectador–. Al principio del film hay una secuencia memorable que es un buen ejemplo de estos juegos en que la visibilidad de la cámara es puesta en relieve: la mujer dormida se despierta, vemos unas flores fuera de foco, vemos cambiar el enfoque de la cámara, y finalmente vemos las flores ahora sí correctamente enfocadas.

Asimismo, en reiteradas veces la interacción entre el acto de filmar y lo filmado resulta palpable y no pretende ocultarse, volviendo perceptible inmediatamente la presencia material, corporal y física del operador de cámara. Mencionemos algunos casos. En primer lugar, las mujeres filmadas en su recorrido en auto abierto sonrían a la cámara, o imitan burlona e inocentemente el gesto de mo-

ver la perilla que realiza el camarógrafo –en lo que constituye casi una pirueta que requiere un trabajo de sincronización acrobático: un carro tirado por caballos es seguido por dos coches con cámaras, uno de los cuales filma al carro, y el otro filma al coche que filma–. O bien el hombre tumbado en el suelo y algo desalineado que parece por unos instantes ignorar la presencia de la cámara hasta que, al advertirla, sonrío asombrado y la mira directamente con aire de júbilo en su rostro; o en una reacción inversa, la mujer dormida en un banco que se levanta y sale del cuadro enojada al descubrir que estaba siendo filmada, como si hubiesen violentado su intimidad. En todas estas situaciones las miradas lanzadas a cámara interactúan realmente con el camarógrafo e imaginariamente con nosotros como espectadores.

Pero también aparece en escena otro personaje conceptual fundamental: Svilova, la montajista, con su mirada analítica, su seriedad cuasi-científica y su meticuloso y paciente trabajo a la vez manual y visual en la sala de edición. La vemos manipulando los rollos, cortando con la tijera en el lugar exacto en que termina su parte negra y empalmándolos en la moviola, y también clasificando y ordenado una inmensa cantidad de material filmico –estantes y estantes llenos de rollos con inscripciones en ruso que sirven como identificación de su contenido: “fábricas”, “máquinas”, “mercado”–. Curiosamente, este trabajo manual de empalme se asemeja a las actividades que en otro tramo de la película vemos de las telefonistas operadoras que conectan llamadas cuyo fin desconocen manipulando unas clavijas con enorme destreza. La puesta en escena de la sala de montaje nos transporta hacia el corazón viviente del cine de Vertov, ya que su teoría y práctica del montaje según intervalos es la figura decisiva que articula la continuidad cinematográfica y le confiere un sentido orgánico y total a las relaciones visuales entre planos, según la idea o el tópico elegido como materia prima de la exploración documental.¹⁴

Y sin dudas, de todos estos poderes singulares del cineasta-montador, el que acaso sea más paradójicamente asombroso es el que acontece cuando el análisis –registro analógico de la cámara que descompone la luz en 24 fotogramas por segundo– y la síntesis –el aparato de proyección que permite, a partir de la equidistancia entre los fotogramas y el movimiento continuo uniforme, la reproducción artificial del movimiento sobre la pantalla ofreciendo la percepción inmediata de una imagen-movimiento– como condiciones técnicas del dispositivo adquieren encarnadura visible: ve-

14 Vertov (2011: 173) era perfectamente consciente de su búsqueda estética, sus principios compositivos y los medios técnicos del dispositivo: “El *kinokismo* es el arte de organizar los movimientos necesarios de las cosas en el espacio, gracias a la utilización de un conjunto artístico rítmico conforme a las propiedades del material y al ritmo interior de cada cosa. Los *intervalos* (pasos de un movimiento a otro), y no los movimientos en sí mismos, constituyen el material (elementos del arte del movimiento). Son ellos (los intervalos) los que arrastran el material hacia el desenlace cinético.” (cursivas en el original).

mos alternativamente unas determinadas imágenes en movimiento –por ejemplo, el galope de un caballo, varias mujeres con paraguas, el tránsito de coches y peatones, etc.– y luego vemos el fotograma inmóvil ocupando la totalidad de la pantalla –o bien, con una ligera variante del encuadre, vemos asomar apenas arriba y debajo de un fotograma los pedacitos de los fotogramas contiguos en la cinta de celuloide–. O a la inversa: vemos primero fotogramas congelados, y después esos mismos fotogramas cobran vida. Tal es el trabajo sobre el fotograma como punto singular de inflexión en que el movimiento queda detenido por un momento, para invertirse, variar o simplemente reanudarse a continuación. El rayo loco del cineasta es lo que da vida (movimiento) a lo muerto (inmóvil) del fotograma –en un juego entre reposo y movimiento afín al de *París duerme* (Renè Clair, 1925), película que había sin dudas resultado interesante para Vertov, que se quejaba de haber tenido la misma idea y no haber podido llevarla a cabo antes por falta de apoyo y financiamiento por parte de la burocracia responsable de la asignación de recursos del cine soviético–. Durante estos momentos asistimos a una suerte de breve lección sobre cine, se nos revela el truco que permite coser, conectar o relacionar entre sí dos puntos espacio-temporales cualesquiera por medio de unos procedimientos de montaje que el film emplea, y cuya ejecución misma nos es mostrada con la precisión de una radiografía. Lo cual no quita que la magia continúe.

Tampoco habría que olvidarse del desfile por la pantalla del proyccionista y el haz de luz que irradia desde la cabina de proyección, de la numerosa orquesta que interpreta la música en vivo en la sala en la que la película se proyecta, y por supuesto, de los espectadores en los que nos reflejamos al verla, que al entrar en la sala al principio son filmados colectivamente en planos generales y hacia el final son encuadrados individualmente en planos más cerrados –acaso como insinuando que si bien el cine es un evento social, la experiencia en la sala oscura de cada espectador es única e irreductible, y cada subjetividad colabora en la (de)construcción del (sin)sentido de cada film proyectando sobre él una pantalla puramente mental o alucinatoria–. Y nuevamente la puesta en abismo: vemos unas imágenes y alternativamente vemos la sala en que se desarrolla la función de cine en la que esas mismas imágenes están siendo vistas por una multitud de espectadores. O viceversa: entramos y salimos de las imágenes que los espectadores están viendo en un vaivén embriagador. Cabe destacar también aquí la famosa escena de animación/trucaje en que una cámara automática da vueltas sobre su propio eje, se mueve torpe y rápidamente, gira su manivela atolondrada y graba en todas las direcciones como un trompo enloquecido –ciertamente, la cámara remite por su carácter desgarrado a un tono burlesco, cómico o ridículo cercano al *slapstick*–, y la película alterna esas imágenes con los rostros individuales de los espectadores en la sala de cine que se ríen, excitados, ante la visión de la cámara que cobra vida por un acto de magia.

Y no es menor que la figura del espectador también haya sido incluida en este despliegue de apariencias. Porque no hay película hasta que ésta es vista por alguien, la película precisa de un espectador para existir como tal, y ésto Vertov lo sabía perfectamente. Tanto que la experiencia alucinatoria del espectador cinematográfico que sucumbe ante el ilusionismo del espectáculo que se desenvuelve sobre su cabeza en la pantalla plana de una sala oscura encuentra una figuración metafórica en las acciones de ese prestidigitador chino que aparece varias veces en la película. En la primera ocasión, vemos en un plano el taburete y el sombrero del mago, pero él aún no está en la escena. Acto seguido, por intermedio de un efecto de fundido del montaje, el mago aparece. Luego manipula tres tazas escondiendo debajo de una de ellas un objeto pequeño que maravillosamente es transmutado o cambiado de lugar. Vemos también a varios niños espectadores del *show* de magia fascinados por los trucos e ilusiones, hasta que la apuesta se redobla y vemos otro truco en el que el mago tiene un muñeco de arcilla en la mano que se levanta como un *golem* en miniatura mediante un pase de magia, y luego nuevamente el truco del taburete y los cubiletes visto desde cerca: la pelotita cubierta por el cubilete se transforma en un ratón cuando aquél se levanta, y luego el ratón se vuelve una flor de tela. Es la magia del montaje, potenciada por todos los medios de manipulación de las imágenes, un aspecto del cine de Vertov que se emparenta con el trucaje de mago de salón tal como practicaba desde hace algunas décadas Méliès.

Y lo mismo podría decirse de los múltiples objetos que son filmados y montados de manera tal que desfilan por la pantalla como si fuesen auto-movientes, como si todo el orden visible del mundo fuese un gran mecanismo automatizado, como si todos los motores ronronearan: no son más que pases mágicos. Así, el director se iguala al mago, ese ser capaz de lo imposible, que puede hacer aparecer y desaparecer un objeto con una simpleza fabulosa. Y el espectador presa de ese encantamiento se iguala a esos niños de mirada atónita, placentera y cómplice. Sólo que el cine sería una forma más elevada de magia, que trastoca manifiestamente las leyes que rigen lo visible en la percepción natural, y que puede por ende hendir los mecanismos de reconocimiento sensorio-motor, tanto como romper las leyes de asociación por causalidad o contigüidad. El montaje permite vencer el orden temporal, cortarlo, resquebrajarlo, deshacer toda cronología, transgredir cualquier secuencia temporal lineal –ya en *Cine-ojo* (1924) es la inversión del movimiento lo que permite al cine el milagro de devolverle la vida a la muerte mediante el rebobinado–. Y también desarma y fragmenta los espacios, vence la distancia espacial acercando lo lejano, relacionando lo inconmensurable, operando una conexión universal de todos los movimientos.¹⁵

15 He aquí unos extractos de los textos de Vertov (2011: 234-5) que apuntan específicamente a estos aspectos de su concepción del montaje: “El *Cine-ojo* es el tiempo vencido (la relación visual entre unos hechos alejados en el tiempo). 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 temporal inaccesible al ojo humano. [...] El *Cine-ojo* utiliza todos los medios de montaje posibles yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del filme.”

De esta manera se celebran los poderes y la magia del cine, se recalca su artificialidad, se remarcan sus procedimientos, e incluso se plantea una pedagogía para el espectador: para dejarse encantar, hay que olvidar que se trata de un truco. O, como diría Comolli: “el cine no es la vida, pero...”¹⁶

Paradojas del régimen estético del arte: el cine de Vertov entre la ontología bergsoniana y el programa artístico modernista

En la lectura deleuzeana, el programa de experimentación formal de Vertov vendría a realizar en el plano artístico cinematográfico el corazón de la ontología materialista bergsoniana del universo desarrollada en el primer capítulo de *Materia y memoria* (2006). Allí, Bergson plantea el todo de la materia-flujo como un plano de interacción universal: todos los elementos del universo accionan y reaccionan entre sí, ejecutando y recibiendo movimientos en un devenir infinito. En su comentario sobre Bergson, Deleuze describe este en-sí de la materia como un sistema maquínico abierto de imágenes-movimiento universalmente descentrado, sin ningún punto de anclaje, *télos* ni *arché*. Un cuerpo se confunde con el conjunto de sus acciones y reacciones con los otros cuerpos, y el universo se identifica rigurosamente con el caos. A tal punto que en un intento por rebasar los tradicionales esquemas dualistas de pensamiento, las cosas mismas –en la medida en que se identifican con el conjunto de relaciones de las que se componen–, pasan a ser concebidas como percepciones puras e inmediatas, prehensiones inconscientes del todo del universo. Retomando el motivo leibnizeano, cualquier punto del espacio percibe el todo del universo según una perspectiva única, aunque en forma oscura y confusa, captando con claridad sólo la porción ínfima de materia que lo afecta en forma inmediata. Deleuze enuncia así la identidad estricta entre materia y luz, imagen y movimiento, cosa y percepción: el aparecer del universo como cine en sí. El cine sería, de este modo, el “ojo” de la materia, un sistema capaz de abrir paso a una percepción pura, no antropológica, descentrada e imperso-

16 Comolli (2007: 249-50) comenta lo siguiente sobre la experiencia ambigua de la denegación en el espectador de cine: “El análisis desenmascara lo que la síntesis esconde: que el flujo de imágenes es en realidad discontinuo. [...] El conocimiento del encadenamiento de un movimiento (el galope de un caballo, la marcha de un hombre) moviliza un pensamiento analítico que da vuelta al cine como un guante y me fuerza a mí, espectador, a verlo al revés, según un paralelo movimiento de conocimiento: la sucesión de imágenes detenidas que desprenden para mí, instante tras instante, el desplazamiento de un cuerpo, son también fotogramas, las marcas fijas del avance del filme. La diabólica genialidad de Vertov es la de haber sabido que esa modificación de la mirada podía efectuarse mientras, de paso, se redoblaba la ilusión. [...] Acceder a la dimensión analítica de la descomposición del movimiento se transforma paradójicamente en una adhesión aún mayor a la magia sintética del cine. [...] Esta detención figurada en la pantalla, adquiere efecto sólo mediante una operación mental del espectador. [...] La denegación fundamental del espectador – el cine no es verdad, pero...– podría enunciarse de otra forma: son sólo fotogramas, pero me muestran la vida misma...”

nal del movimiento en sí como dato inmediato.

Pero la percepción “natural” humana está en las antípodas de esa percepción pura. Aquello que usualmente llamamos percepción es más bien una captación parcial de este gaseoso chapoteo universal, que adviene al mundo a partir del intervalo abierto entre movimiento recibido y movimiento ejecutado por el cerebro, órgano central del sistema nervioso de los animales superiores, que nos permite convertirnos en un centro de indeterminación remitiendo todas las imágenes al propio cuerpo y curvando así dicho descentramiento.¹⁷ En contra de una línea kantiana de separación entre fenómeno y cosa en sí –que hace de esta última una alteridad radical que no puede ser pensada sino en forma vacía–, Bergson sostiene que la percepción nos pone en las cosas mismas, se instala directa e inmediatamente afuera del sujeto que percibe, no es de otra naturaleza que la cosa. Entre el en-sí de la imagen-movimiento y el para-sí de la percepción humana “natural” no hay diferencia de naturaleza sino de grado: una sustracción o selección hacen que en la percepción haya menos que en la cosa, pero no algo de otra naturaleza que la cosa, no algo que venga de afuera o alguna cualidad misteriosa. Justamente, la percepción “natural” toma instantáneas discretas, opera detenciones, cortes inmóviles y estáticos en el universal devenir, mediante el poder del órgano central nervioso encargado de orientar la generalidad viviente hacia el futuro de la acción inminente, la utilidad o el interés de la vida: asir las cosas, identificarlas, reconocerlas, localizarlas, conservarlas –estas ideas de Bergson guardan un paralelo estricto con muchos aspectos de la síntesis pasiva del hábito que constituye el tiempo viviente del presente analizada en el segundo capítulo de *Diferencia y repetición* de Deleuze (2002)–. De allí se deriva la distinción entre una percepción pura, en-sí, correlativa por derecho a toda existencia material, y la percepción consciente en nosotros, que sólo retiene del entorno material que nos rodea aquello que tiene algún interés vital para el sujeto que se yergue como el centro privilegiado con el que todas las imágenes entran en relación.

Esta ontología bergsoniana es la piedra de toque del pensamiento de Deleuze sobre el cine –al menos en *La imagen-movimiento* (1991), el primero de sus dos estudios–. De algún modo, la percep-

17 El cerebro es, ante todo, un órgano encargado de analizar y descomponer el movimiento, permitiendo la selección o la “elección” de una respuesta entre una siempre divergente posibilidad de movimientos. Nuestro cerebro filtra necesariamente ese caos de movimientos de movimientos al infinito para hacer posible la vida en el organismo, creando conjuntos o sistemas artificialmente cerrados, e integrando los posibles movimientos de respuesta a una excitación dentro de un repertorio móvil y múltiple de esquemas senso-motores disponibles para el comportamiento. El esquema senso-motor es una articulación u organización correlativa e inseparable –desde el punto de vista biológico y evolutivo– entre los mecanismos de percepción, sensibilidad o sensación y los mecanismos de motricidad o movilidad del cuerpo.

ción cinematográfica estaría destinada a volver posible esa percepción pura, sólo que por los medios de un constructivismo técnico-artístico. El ojo de la cámara, en tanto no humano, permitiría restituir ese caos primordial de movimientos, cuerpos y declinaciones moleculares mediante una percepción cinematográfica que reenvía la percepción a las cosas mismas, descentrando el anclaje existencial humano de la percepción natural. Así, para Deleuze el *cine-ojo* sería la superación del ojo humano en un ojo suprahumano que coincide con el ser en sí, un ojo no humano (cámara+montaje) capaz de retornar al alba de las cosas.

Sin embargo, una precisa revisión de las películas de Vertov nos inclina a pensar más bien que el *cine-ojo* no remite a un ojo que estaría en las cosas mismas, no se identifica sin más con el en-sí del cosmos, sino que remite a la soberanía de este ojo humano/inhumano que fusiona hombre y máquina en un nuevo tipo de arte elevado. En este punto, conviene señalar que la distancia crítica con que Rancière aborda el conjunto de la empresa deleuzeana de estudios y conceptualización acerca del cine en los dos volúmenes de la *imagen-movimiento* y la *imagen-tiempo* tiene un asidero a nuestro juicio innegable. Sin embargo, cabe destacar que no se trata de una impugnación total de la filosofía deleuzeana, sino de una serie de cuestionamientos más bien puntuales que atañen al modo en que se relacionan cine y ontología en su pensamiento. Su argumento central es que los libros sobre cine son más bien una metafísica de la naturaleza –*La imagen-movimiento* (1991)– y del espíritu –*La imagen-tiempo* (1987)–, y que suponen un solapamiento entre dos planos heterogéneos: por un lado, una tipología de las imágenes cinematográficas como un caso particular dentro del contexto más amplio de una historia natural de los signos (el cine, al igual que todo lo que tiene existencia material, es imagen-movimiento, un conjunto de acontecimientos de materia-luz); por otro, el análisis concreto de la especificidad de los procedimientos y las prácticas del cine llevado a cabo sobre un determinado *corpus* de películas. En suma, hay una confusión o tensión irresuelta entre cine = cosmos y cine = arte. Por otra parte, Rancière también destaca que si bien la empresa deleuzeana procura trazar una clasificación y no recurrir al punto de vista “externo” de la historia (del cine), sin embargo termina entretejiendo en sus estudios fragmentos heterogéneos de historia de la técnica, historia del arte e historia social. Este vaivén se vuelve particularmente evidente cuando Deleuze señala la crisis de posguerra como momento histórico-social en que se genera el caldo de cultivo para la irrupción del neorrealismo italiano, precipitando la clausura de la imagen-movimiento asociada al montaje orgánico-activo característica del “cine clásico”, y permitiendo la emergencia de la imagen-tiempo asociada a las situaciones ópticas y sonoras puras del “cine moderno” a través del relajamiento de los nexos sensorio-motores de sus personajes “videntes” y “vagabundos”.¹⁸

18 Creemos que Rancière da en el clavo al señalar, por ejemplo, las oscilaciones subterráneas en el abordaje deleuzeano de Bresson –¿cuál sería la diferencia interna entre el espacio cualquiera de la imagen-afección en el tomo I y las situaciones ópticas y sonoras puras en el tomo II?, ¿cómo deslindar precisamente entonces la frontera entre imagen-movimiento e imagen-tiempo?, o en todo caso, ¿dónde se instancia esa distinción conceptual en las películas

Esta confusión de planos eventualmente puede resultar un obstáculo para dar cuenta de mecanismos y decisiones específicas relativas a la realización de películas. Si bien Deleuze es perfectamente consciente de que el cine como arte es un acto creativo que supone un constructivismo, esa tensión lo lleva en repetidas ocasiones en el análisis particular de films a interpretaciones forzadas para filtrarlos de acuerdo con la grilla conceptual de su filosofía, momentos en los que el cine pareciera acercarse peligrosamente a la indeseada función de ilustrar o servir de aplicación a un problema filosófico decidido previamente en otro lado, y en donde se revelan los puntos débiles, las limitaciones y las fisuras de su empresa general de estudios de cine. De todos modos, aunque la labor de hacer un balance crítico general de sus estudios sobre cine excede ampliamente el hilo central de este trabajo, cabe aclarar que estamos lejos de sostener que todo lo que dice Deleuze sobre cine carece de especificidad. Tal como he oído decir varias veces a Roger Koza –un crítico y programador de cine radicado en Córdoba–, la inconsistencia teórica de las “tesis madre” de Deleuze en sus libros sobre cine no quita que haya sido un cultor cinéfilo refinado, capaz de articular una mirada lúcida y muy precisa sobre una serie de aspectos singulares de las películas que comenta y analiza en innumerables ocasiones.

Pero para retomar la discusión sobre el cine de Vertov, dicha confusión tiene lugar cuando Deleuze plantea que en el *cine-ojo* la Cámara es el en-sí de la imagen, y que el ojo sobrehumano de la conjunción cámara+montaje lleva la percepción a las cosas mismas, al en sí de la materia. Cabe entonces objetar que el programa materialista del primer capítulo de *Materia y memoria* no tiene que ser realizado, ya que propiamente hablando es el puro reino de la ontología –teniendo presente que para Deleuze el ser es lo que se dice del devenir, y nada más–. Si el arte del cinematógrafo puede construir un agenciamiento de *imágenes-movimiento* según la *ratio* de la universal variación y comunicación de los movimientos, ello se debe a los poderes específicos movilizados por el cine, y ciertamente semejante producto nunca puede confundirse del todo con lo “real” tomado como algo dado previamente. Una vez más, no intentamos con esto acometer una impugnación de la ontología de inspiración y raíz bergsoniana del movimiento y la duración –todo lo contrario–, sino enfatizar la inespecificidad de dicha ontología para dar cuenta de la singularidad artística de los procedimientos del cine de Vertov.¹⁹

mismas?–, o en forma aún más decisiva, la exagerada lectura que hace Deleuze del papel que juegan en Hitchcock los personajes afectados de una parálisis o ruptura de los esquemas senso-motores que les impide ser actores y les confiere el rol de espectadores o videntes puros, como signo de la culminación y crisis de la imagen-acción y pasaje hacia la imagen-tiempo –dicha inhibición no es sino un dato dentro del relato ficcional que de ninguna manera impide que el encadenamiento de las imágenes-acción prosiga de acuerdo con una lógica narrativa “clásica”–.

19 En todo este párrafo y buena parte de los desarrollos subsiguientes, no hacemos más que retomar y profundizar los interrogantes explícitamente abiertos por Rancière (2005) acerca de estas cuestiones: Deleuze nos dice esto: “Lo que hace el montaje, según Vertov, es llevar la percepción a las cosas, poner la percepción en la materia, de tal manera que cualquier punto del espacio perciba él mismo todos los puntos sobre los cuales actúa o que actúan sobre él, por lejos que se extiendan esas acciones y esas reacciones.” Esta frase plantea dos problemas. Primero, cabe preguntarse si eso

Deleuze acierta cuando al comentar la teoría vertoviana de los intervalos plantea que consiste en conectar dos puntos lejanos del universo. Pero eso sólo se aplica a la materia diegética de la película, no a una hipotética relación pre-cinematográfica entre esos dos puntos separados. El problema sería: ¿no es el montaje el que crea una relación entre cosas que fuera del cine no tienen que tener necesariamente relación entre sí, o mejor, que no tienen que tener entre sí una relación de la misma manera en que el cine la expone? Y si el montaje permite conectar cualquier punto del espacio y del tiempo con cualquier otro, ¿no es acaso porque su artificio le posibilita ir más allá de un real tomado como dado? No se trata entonces de la mostración de un real pre-cinematográfico captado en su pureza, *como si* el todo de la película restituyera una percepción inconsciente de la materia previamente existente. En este sentido, la trampa estaría en tomar el funcionamiento del cine como idéntico al del ser = devenir, y hacer de la relación entre planos heterogéneos puesta a punto por el montaje cinematográfico la modalidad inconsciente de una percepción pre-cinematográfica no humana. Y el problema no es asumir la existencia de esa modalidad inconsciente de percepción no humana, sino identificarla con la lógica intrínseca del cinematógrafo. Porque si somos coherentes con las consecuencias más radicales del materialismo de *Materia y memoria*, entre dos puntos cualesquiera del universo material podemos efectivamente pensar algún tipo de relación o de interacción, pero justamente ésta no pasa por las formas humanas, demasiado humanas, del arte del cinematógrafo –por más vocación realista que tenga–. Omnipresente en *El hombre con la cámara*, el ojo no es sino un sentido especial tardíamente desarrollado en los procesos filogenéticos evolutivos de los seres vivos superiores, que ha adquirido una preeminencia y una centralidad en el imaginario occidental asociándose por antonomasia con el origen del conocimiento. Otros animales han desarrollado más otros sentidos. Y ni qué hablar si hacemos coextensiva la percepción a la materia inorgánica. El concepto de prehensión total traduce la percepción meramente en términos de movimiento recibido y ejecutado, y si nos viéramos obligados a hablar de ello en términos figurativos o tropológicos, podríamos asimilarlo más a un “tocar”, a un contacto o una acción directa, que a un “ver”, que es más bien una acción a distancia.²⁰

es lo que Vertov quiso hacer. Gustosamente objetaríamos que su cámara se guarda muy mucho de poner la percepción en las cosas. Su propósito, por el contrario, es conservarla en beneficio propio, unir todos los puntos del espacio a ese centro que ella misma constituye. Y subrayaríamos el modo en que todas las imágenes de *El hombre de la cámara* remiten a la obsesiva representación del operador, omnipresente con su ojo-máquina, y de la montadora, cuyas operaciones son las únicas que dan vida a unas imágenes en sí inertes. Pero si aceptamos la tesis de Deleuze, la paradoja es todavía más radical: Vertov, nos dice, “lleva la percepción a las cosas”. Pero ¿por qué hay que llevarla? ¿Acaso el punto de partida de Deleuze no era que siempre ha estado allí, que son las cosas las que perciben, las que mantienen una relación infinita unas con otras? La definición del montaje se revela entonces paradójica: el montaje confiere a las imágenes, a los acontecimientos de la materia-luz, unas propiedades que éstos ya poseían. (pp. 132-3).

20 En un sentido similar, cabe traer a colación aquí las seminales palabras de Serge Daney (2004: 17-8) que llaman la atención sobre la inserción de la historia del cine en la más larga historia de la metafísica occidental: “El cine que se pensaba como ‘registro directo del mundo’ postulaba que de lo ‘real’ a lo visual, y de lo visual a su versión filmada, se

El riesgo estaría en volver indiscernibles ser y arte, en el idealismo de buscar un arte puramente objetivista y sin sujeto. Porque hasta el encuadre es una operación cinematográfica en que la voluntad artística entra en juego en forma decisiva. El encuadre no se efectúa a sí mismo espontáneamente, supone precisamente un ojo humano que compone y establece las relaciones espaciales y el movimiento relativo entre las cosas que forman parte del cuadro, y a su vez supone siempre un fuera de cuadro correlativo. No hay cuadro sin fuera de cuadro, y la selección de lo que entra en el cuadro determina simultáneamente la de aquello que no entra –siendo esta relación potencialmente reversible de acuerdo al movimiento de la cámara o de los personajes–. Por más que el plan o la idea artística consista en dejar que la materia misma se exprese –la tensión constitutiva de lo que Rancière denomina el régimen estético del arte–, el emplazamiento de la cámara conlleva una subjetividad imborrable (y lo que vale para el encuadre, vale también por supuesto para el plano y para el montaje). Por cierto, con estas observaciones no querríamos dar la impresión de estar abogando por una idea en exceso racionalista que reduce todo el proceso de creación artística a una serie de decisiones conscientes, neutralizando y negando el trabajo del inconsciente o el peso de lo azaroso y aleatorio, ni restituir una concepción de soberanía absoluta del sujeto-autor en relación con la obra. Más bien se trata de destacar la tensión constitutiva que no puede resolverse ni en un puro subjetivismo ni en un puro objetivismo. Aún en el caso extremo de *La región central* (Michael Snow, 1971), si bien la invención de un dispositivo técnico automático de registro aleatorio no anclado en las coordenadas terrestres humanas lleva hacia el límite ese borramiento, no puede hacerlo del todo: dicho aparato ha sido diseñado con fines estéticos determinados (una determinada idea de arte), el lente de la cámara está ligado indisolublemente a una historia técnica de la óptica que no deja de tener al ojo humano como centro, y el cine no deja de ser un arte hecho para ser reproducido en una pantalla y ofrecido a la mirada de un espectador, todo lo cual presupone la perspectiva de visión frontal binocular humana.²¹

reflejaba una misma verdad al infinito, sin distorsión ni pérdida. Y puede advertirse que, en un mundo donde se dice de buena gana 'veo' por 'comprendo', tal pensamiento no haya tenido nada de azaroso; la ideología dominante –la que postula: real = visible– tiene todo el interés puesto en fomentarlo. [...] Pero por qué no cuestionar, yendo aún más lejos, aquello a que sirve la cámara y aquello que la precede: una confianza ciega en lo visible; la hegemonía adquirida poco a poco por el ojo sobre los otros órganos de los sentidos; el gusto, la necesidad de espectacularizarse que posee una sociedad, etc. [...] El cine está, entonces, vinculado con la tradición metafísica occidental, tradición del ver y de la visión”

- 21 En el contexto de un “ajuste de cuentas” con la ontología del cine de Bazin, y precisamente a partir de una reflexión sobre la película de Snow arriba mencionada, Comolli (2010: 31-2) resume con lucidez inmejorable estas consideraciones acerca de la relación entre el automatismo del registro de la cámara y la voluntad técnica y artística subyacente a una película, entre lo no-humano y lo humano, lo pasivo y lo activo, lo objetivo y lo subjetivo: “la máquina cámara no necesita el encuadre de un ojo humano para filmar los elementos del mundo visible que se presentan ante ella. [...] Sin embargo, ¿cuál es el motivo de que, a continuación, esas tomas de vistas puedan ser visibles para un espectador? El hecho de estar reguladas (focal corta) de acuerdo con las “leyes de la óptica” y las de la perspectiva que las acompañan, y de estar ligadas a la idea (clara o no) de un centramiento del mundo por los poderes del ojo [...] Puedo ver proyectada sobre una pantalla la película de Snow porque la cámara que la ha filmado estaba ajustada desde el inicio a las coordenadas de la visión binocular humana tal como el cine las imita. [...] Centramiento antropomórfico del cine. Cuando la máquina está “sola” frente al mundo, el hombre ya ha pasado por allí. [...] La visión de una cinta (película o video) exige empero que una misma duración, determinada o no, sea compartida entre

Y un recurso cuyo paradójico efecto cinematográfico jamás podría sostenerse que es mimesis de “lo real” es el rebobinado: el tiempo en sí no es reversible, sólo la magia del cine puede hacer que la flecha del tiempo vaya hacia atrás en lugar de hacia adelante. El procedimiento de rebobinado – que Vertov realiza repetidas veces en *Cine-ojo* pero también, menos enfáticamente, en *El hombre con la cámara*²²– no encuentra razón de ser en el planteo deleuzeano. Ir de la carne muerta a la carne viva sólo puede ser una alegoría si uno lleva esa metamorfosis más allá del ámbito de la pantalla. La inversión de la flecha del tiempo es algo físicamente imposible. Si Bergson mismo –que supo elaborar una sutil filosofía del impulso vital como fuerza creadora que avanza evolutivamente en forma irreversible– hubiera visto semejantes imágenes, quizás habría denunciado su “falsedad”. Y es que sólo el cine puede transgredir las leyes físicas a las que los cuerpos se someten, exponiendo la captura analógica de la luz en 24 imágenes por segundo a todas las formas de manipulación habidas y por haber.

El montaje vertoviano acerca lo lejano o violenta los goznes del tiempo inventando una relación allí donde antes no la había, y hace progresar su materia sensible según ritmos, velocidades e intensidades laboriosamente construidas en la sala de montaje por un cerebro con una voluntad estética modernista irrefrenable. Y si efectivamente la percepción cinematográfica puede sumergirnos a través de la pantalla en la experiencia de una interacción universal del universo material y liberar una percepción molecular inconsciente, ello no se debe a que la pasividad y el automatismo de la toma ofrece una transparencia sin resto del en-sí de las imágenes-materia sino a las potencias propias del dispositivo cinematográfico y a una determinada idea de arte puesta en juego. En Vertov esa idea es la de disponer un ritmo de movimientos a través del arte de los intervalos en el montaje, capaz de crear relaciones previamente inexistentes entre distintos bloques espacio-temporales, con una extrema auto-conciencia reflexiva de este carácter “mágico” del cine que lo separa de la percepción ordinaria. En este sentido, y en contra de la lectura deleuzeana, creemos que más bien hay una suerte de virtualización de la materia en el cine de Vertov, un aprovechamiento de las múltiples posibilidades que el montaje brinda para vencer el peso y la resistencia física de los cuerpos, para alterar su velocidad, fragmentarlos, someterlos a nuevas relaciones, en consonancia con la fascinación de las vanguardias artísticas de comienzos de siglo por el movimiento. *El hombre con la cámara* festeja la erotización del ojo y del espectáculo visual del mundo mediante el *cine-ojo*, poniendo en escena el goce del espectador ante esta potencia de virtualización de la materia que la magia del cine nos ofrece.

la máquina –en este caso el proyector– y el espectador. Por sí sola, esa “sincronización” (Bernard Stiegler) reafirma el papel del hombre en una cuestión que parecía excluirlo.”

- 22 Hay dos escenas similares que usan este efecto en la película que aquí nos ocupa: una partida de damas en la que vemos pasadas al revés unas manos que sacan las fichas del tablero, generando la sensación de que las disponen para empezar la partida, y similarmente, otra partida –esta vez de ajedrez– con el mismo procedimiento de rebobinado.

Por otra parte, cabría agregar que incluso muchas veces en las recurrencias y alternancias del montaje hay toda una suerte de motivos, situaciones y tópicos (lugares) que organizan el flujo de la película y estructuran la sucesión entre planos: la ciudad dormida, las plazas, los negocios, las calles, los medios de transporte, los transeúntes, los distintos oficios, el noticiero de los deportes como diario cinematográfico –el momento más cercano del film al *cine-verdad* previamente practicado por Vertov y su grupo–, la playa, el bar, los centros de organización social y política, la sala de cine, los espectadores, las actividades cotidianas de Kaufman y Svilova, etc. Estos ejemplos diversos de “órdenes de cosas” sensiblemente explorados en forma sistemática funcionan en distintos momentos del metraje como principios de composición del montaje que alejan por momentos a la película de su veta más experimental y la acercan a un registro más cercano al observacional, encarnando la voluntad de dar testimonio de un tiempo histórico preciso, y abriendo paso, fundamentalmente, a la perspectiva de la lucha de clases y del porvenir del socialismo y la revolución.

Comentemos brevemente unos pocos ejemplos significativos. En una secuencia fundamental en relación con lo antedicho, vemos en un salón de belleza a una mujer con los ojos cerrados recibiendo un tratamiento en la piel con una mascarilla, y también las sonrisas de otros rostros vanidosos. Corte, y luego vemos a una obrera ocupada en un trabajo aparentemente duro, pesado, sucio (lidiando con tierra o barro). La mujer trabajadora mira a la cámara como avergonzada por sentirse filmada, pero a la vez divertida y excitada por el acontecimiento. Sigue el montaje paralelo: le lavan el pelo a la rica / la pobre friega la ropa en una palangana. Aquí el montaje no pone en comunicación unas visibilidades cualesquiera, tiene un contenido de crítica social concreto y determinado, políticamente comprometido con el proyecto socialista: está poniendo en escena la diferencia y distancia entre las clases, el antagonismo entre capital y trabajo.

En otra parte de la película, descubrimos lentamente la interacción existente entre las fases diferentes y separadas que atañen a la unidad productiva de una fábrica de cigarrillos –previamente filmadas en planos más o menos cerrados y aisladas espacialmente en el montaje con tal grado de fragmentación que ninguna conexión evidente entre ellas se dejaba adivinar–: una mujer da forma rectangular a unos papeles, una máquina produce en serie ese papel impreso, una mujer los empaqueta, etc. Aquí se trata de hacer visible lo invisible, superando la fenomenología cotidiana del trabajador alienado en su proceso de trabajo y sujeto al fetichismo de la mercancía, poniendo en relación esas distintas partes del proceso de trabajo para señalar la cooperación de los trabajadores que hace posible la producción, y fortalecer así mediante la especificidad cinemática de la visibilidad la

conciencia y unidad revolucionaria.²³

Finalmente, también podríamos traer a colación ejemplos que no tienen que ver tanto con una clave de lectura comunista pero sí con una forma de montaje que procede por sucesión o alternancia dialéctica de polaridades: así sucede con el par casamiento / divorcio –vemos a dos que se casan en una oficina sonrientes y cercanos, filmados juntos en el mismo plano, luego una panorámica en que la cámara se erige como soberana en la ciudad; y tras un momento, giro abrupto de la cámara, vemos a dos que se divorcian en una oficina serios y distantes, la mujer y el hombre filmados aislados, separados– y con el par vida / muerte –vemos a una mujer llorando en el cementerio, un cuerpo lleno de flores en un rito fúnebre en la calle, luego vemos el trabajo de parto de una mujer en el hospital, su rostro tapado por un pañuelo, gimiendo y hablando; vuelta a la marcha fúnebre, vuelta al parto, luego vemos un casamiento, los novios se suben al coche tirado por caballos, vuelta al desfile de autos en el funeral, hasta que finalmente vemos al bebe salir de la vagina, y posteriormente ser entregado por los enfermeros a la madre, cuyo rostro irradia una dicha para la cual no hay palabras.

Estas estrategias de índole más bien “documental”, que funcionan en varias ocasiones como una crítica o comentario social, invalidan parcialmente o al menos permiten matizar bastante la afirmación unilateral de que la película borra absolutamente toda narración en provecho de las posibilidades que el montaje brinda de conectar movimientos *cualesquiera* en una sinfonía audio-visual materialista de tendencia puramente experimental o abstracta. Más bien diríamos que ambas tendencias coexisten en una tensión irresuelta, y que aquí radica la principal diferencia entre el cine de Vertov y el cine experimental norteamericano del cual Vertov sería de alguna manera precursor en la lectura deleuzeana. En efecto, Deleuze asocia toda una serie de procedimientos técnicos y formales –el parpadeo, el trabajo sobre el fotograma, la re-filmación para obtener una textura granulosa (filmar, proyectar lo filmado, re-filmar lo que se proyecta, y así sucesivamente...), la quema del celuloide, el uso de filtros de colores, etc.– con la búsqueda del cine experimental de alcanzar una percepción molecular en estado gaseoso.

La imagen-movimiento es una imagen media, una imagen promedio, una percepción molar,

23 Respecto de la inmediatez de la relación entre cine y política que Vertov (2011: 210) tiene en mente, véanse los siguientes comentarios acerca de la necesidad de establecer un comunismo visual internacionalista de la clase obrera en el contexto de difusión de *La sexta parte del mundo* (1926): “El obrero de textil debe ver al obrero de una fábrica metalúrgica mientras está fabricando máquina necesaria para el obrero de textil. El obrero de la fábrica metalúrgica debe ver al minero que suministra a la fábrica el combustible necesario, el carbón. El minero debe ver al campesino que produce el trigo que él necesita. Todos los trabajadores deben verse mutuamente para que se establezca entre ellos una relación estrecha e indestructible. Los trabajadores de la URSS deben ver que también en los otros países, en Inglaterra, en Francia, en España y así sucesivamente, en todas partes hay trabajadores como ellos y que en todas partes el proletariado entabla una lucha de clases contra la burguesía. Pero todos estos trabajadores están lejos unos de otros y por tanto no pueden verse. [...] Uno de los objetivos del *Cine-ojo* es precisamente establecer una relación visual entre los trabajadores de todo el mundo.”

porque si bien la síntesis del movimiento operada por la reproducción a 24 cuadros por segundo del soporte fílmico no es ilusoria, no deja de remitir a un estado sólido –o a lo sumo líquido– de percepción. La percepción molecular, en cambio, permite alcanzar el elemento diferencial del movimiento, el grama o engrama como signo genético de la imagen-percepción y de toda percepción posible: el grano del fotograma (que no se confunde con la fotografía porque tiene tiempo en sí y es un elemento material inmanente al dispositivo técnico cinematográfico), la textura del celuloide, el elemento material energético hacia el que se supera el movimiento, el punto singular de declinación de los átomos en su libre y azaroso desplazamiento que hace posible el choque, la inversión, la aceleración, la aminoración, en suma, la variación, es decir, la interacción universal de las partículas elementales. Este sería pues el sentido *decisivo* del intervalo en la teoría y práctica del montaje de Vertov: captar la singularidad de las líneas de fuerzas que pasan por el fotograma como punto de apoyo para un montaje que conecta los intervalos entre un movimiento y otro. No se trata meramente de encadenar dos movimientos entre sí, dos conjuntos molares de imágenes-movimiento, sino de alcanzar el reino imperceptible del *clinamen*, el campo trascendental de singularidades impersonales que determina las condiciones de individuación, inducir a través del constructivismo artístico la micro-percepción de los elementos y relaciones diferenciales puramente virtuales, los intervalos entre movimientos, el cambio cualitativo, energético o evolutivo de la duración que se esconde y anula detrás de la dimensión espacial/cuantitativa del cambio y el movimiento a la que da lugar mediante un proceso de actualización inmanente.

Pero cabría señalar que en Vertov todos estos procedimientos conviven con una tendencia artística opuesta y de distinto signo, la de una voluntad de registro documental de “lo real” que se propone poner en escena la trama cotidiana de la epopeya soviética acudiendo a estrategias de filmación y esquemas narrativos más cercanos a una lógica de la representación mimética. Se produce entonces una insoslayable tensión entre el movimiento y la mirada, entre el esplendor del grano de la materia que suspende la historia en un intempestivo devenir y una escritura de la luz que fabula acontecimientos en un tejido narrativo de escenas seleccionando determinados tópicos para un estudio visual de la sociedad que no pretende disimular su carácter ideológico, y que adquiere por tanto un sentido social y político explícito e inmediato. La lectura de Deleuze tiende a privilegiar unilateralmente el lado de la danza cósmica igualitaria de la materia, negando la tendencia opuesta de la orientación voluntarista omnisciente que canta el programa técnico, económico, estético y político de la modernidad, la revolución y el porvenir.²⁴ En cambio, el cine experimental más tendiente a la

24 Esta tensión entre voluntarismo tecnológico-político y descentramiento universal de la comunidad materialista es inscrita por Rancière (2012: 39-40) dentro de la lógica paradójica del régimen estético del arte: “El cine propone con Vertov su propio comunismo: un comunismo del intercambio universal de movimientos [...] Esta utopía del comunismo cinematográfico subyace a la visión deleuzeana de Vertov como el cineasta que pone la percepción en las cosas [...] La cámara es la máquina que pone todas las máquinas en comunicación al liberarlas de su sumisión al imperialismo de los fines, sea el de los ingenieros de la vida nueva o el de los artistas maquinadores. La visión

abstracción –Deleuze menciona a George Landow, Stan Brakhage, Michael Snow, Norman McLaren, Tony Conrad, Ken Jacobs, entre otras figuras– no se impone semejantes ataduras, y para estos casos sí resulta adecuado pensar que su capacidad para dar consistencia a una percepción gaseosa es la fuerza fundamental que inviste toda su búsqueda estética.

Conclusiones finales

Para concluir este estudio, vamos a retomar brevemente algunos hilos del pensamiento estético de Rancière. En primer lugar, cabe destacar que el acta de nacimiento del cine lo inscribe irremediablemente en un momento histórico en el que la lógica del “régimen estético del arte”²⁵ cobra un enorme impulso. La mera búsqueda de una autonomía de lo estético sólo puede comprenderse a partir de un gesto de des-figuración, de contrariedad, una contramarcha, un desvío o un intervalo abierto en la modalidad de la representación. Con el cine no sucede algo distinto, comprende simultáneamente los dos momentos –el uno irreductible al otro– del desdoblamiento fundamental que todo arte perteneciente al régimen estético de algún modo efectúa: entre la lógica representativa y la pura potencia expresiva de lo real, entre los prestigios y efectos de la fabulación narrativa y el resplandor de las cosas mismas más allá de toda significación. El cine no puede ser pensado por tanto como un arte puro del movimiento sin relación con otras formas artísticas, y refractario por su propia esencia –definida en términos de posibilidades abiertas por el dispositivo, como si una determinada idea de arte se derivara mecánicamente de las condiciones técnicas– al viejo arte de contar historias. Más bien, habría que pensar al cine como un conjunto heterogéneo de distancias, una radical impureza en que la contaminación, confrontación y los préstamos entre pintura, literatura, música, teatro e incluso televisión son parte de sus tensiones constitutivas.

deleuzeana privilegia a las claras este aspecto. Pero *El hombre de la cámara* puede verse de dos maneras exactamente opuestas: como la ilustración perfecta de un voluntarismo tecnológico que somete toda realidad al imperialismo de un ojo panóptico, o como la destitución de todo imperialismo óptico en provecho de la libre comunicación de los movimientos. El filme nos presenta el perfecto equilibrio entre las dos posiciones antagónicas. Y el cine aparece como el arte privilegiado que une los contrarios: el extremo de la orientación voluntarista de todos los movimientos bajo la dirección de un ojo centralizador y el extremo de la dimisión de toda voluntad en beneficio del libre desenvolvimiento de las energías de la vida. El cine es entonces mucho más que un arte: es la utopía de un mundo moderno que sea naturalmente comunista.”

- 25 Lógica a la cual Rancière (2005: 17) caracteriza de la siguiente manera: “Dicha lógica opone al modelo representativo de acciones encadenadas y códigos expresivos adecuados a temas y situaciones una potencialidad primordial del arte inicialmente tendida entre dos extremos: entre la pura actividad de una creación desde entonces carente de reglas y modelos y la pura pasividad de una potencia expresiva inscrita directamente en las cosas, independientemente de toda voluntad de significación y de obra. [...] Pero esa unidad de contrarios [...] sólo se adquiere, en realidad, a través de una prolongada labor de des-figuración [...] Esa labor deshace los ensamblajes de la ficción o el cuadro figurativos, permitiendo que aparezca el gesto pictórico y la aventura de la materia bajo los temas de la figuración, o que, tras los conflictos de intereses teatrales o novelescos, brille el destello de la epifanía, el esplendor puro del ser sin razón. [...] El arte de la edad estética quiere asimilar su poder incondicional a su contrario: la pasividad del ser sin razón, el polvo de las partículas elementales, el surgimiento primordial de las cosas. [...] Y ese esplendor de lo insignificante, a su vez, sólo podría realizarse en la ínfima desviación abierta en el seno de la lógica representativa”.

En la historia del cine y del siglo XX, la hegemonía del modelo orgánico o clásico de representación con que Hollywood colonizó y moduló la experiencia audio-visual de millones y millones de personas en forma duradera no constituye una traición perpetrada a la esencia de un cine puro prescindente de historias, sino tan sólo una profesionalización exacerbada de la vertiente fabuladora, que hace del cine una industria del espectáculo regida a escala internacional por la lógica del mercado y la acumulación de capital por parte de las grandes cadenas de producción, exhibición y distribución, cuya contribución histórica creemos que ha sido notoria en la estandarización de los hábitos perceptivos y la cristalización del uso de los resortes narrativos en códigos representativos homogeneizantes que recurren masivamente a la identificación con los personajes, disponiendo intrigas y maquinaciones para conducir exaltadamente los afectos de los espectadores. Pero este camino no es más que una posibilidad entre otras. Ha habido y seguirá habiendo diversas maneras de lidiar con los dilemas que acosan al cine, así como cineastas dispuestos a contrariar ese formateo hegemónico de la mirada y a la experimentación. De igual manera, las situaciones ópticas y sonoras puras célebremente analizadas por Deleuze no son los rasgos diferenciales de una *imagen-tiempo* en tanto expresiones de un cine moderno que ha alcanzado la pura esencia de las potencias determinadas por su medio, sino tan sólo una serie de desvíos o intervalos en que una lógica es interrumpida por el choque con la otra, las operaciones de un arte cinematográfico que contraría sus propias capacidades, escindido entre ambos polos: la suspensión del relato en la pura epifanía de lo visible y la voluntad de encadenamiento narrativo y significación.

Hemos intentado recalcar la pertinencia de estos últimos señalamientos para pensar las tensiones internas del cine de Vertov. Toda la problemática histórico-social y política que su cine explora no puede ser enteramente disociada de una lógica narrativa. El ojo del cine es y no es el ojo de la materia. No puede serlo por completo, aunque esa sea su vocación utópica en el régimen estético del arte.

Bibliografía

Aristóteles, (2004). *Poética*, Buenos Aires: Colihue.

Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*, Buenos Aires: Cactus.

Comolli, J.L. (2010). *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*, Buenos Aires: Manantial.

----- (2007). *Ver y poder*, Buenos Aires: Aurelia Rivera / Nueva Librería.

Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1991). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós.

----- (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.

D'lorio, G. (2013). Las fábulas del amateur: Rancière y el arte de la distancia. *Kilómetro 111. Cine del presente*, 11, 213-224.

Kant, I. (2009). *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires: Colihue.

Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica*, Barcelona: Paidós.

----- (2012). *Las distancias del cine*, Buenos Aires: Manantial.

Vertov, D. (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*, Madrid: Capitán Swing.