

El cine vanguardista ruso de Dziga Vertov y la politización del arte de Walter Benjamin

Por Estefanía Silva Cabrera

El hombre de la cámara/Chelovek s kinoapparátom (1929).
Dirección: Dziga Vertov

I

La propuesta teórica y cinematográfica del cineasta ruso Dziga Vertov desarrollada a partir de 1920 fue expuesta en Manifiestos y puesta en práctica en sus diversos films, ésta se conoció como Cine-ojo:

[...] «El abc de los kinoks define el cine-ojo mediante la concisa formula: cine-ojo — cine grabación de los hechos.»

Cine-ojo = Cine-yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película) + Cine-organizo (yo monto).

El método del cine-ojo es el método de estudio científico-experimental del mundo visible:

- a)** Basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película.
- b)** Basado en una organización planificada de los cine-materiales documentales fijados sobre la película.¹

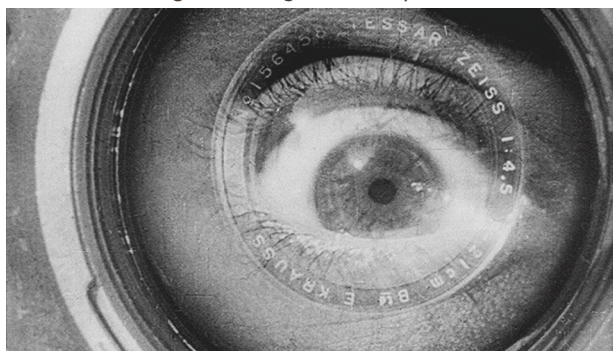
Es así que, el cine-ojo capta con la cámara todo lo que el ojo humano no puede por sus limitaciones fisiológicas por

¹ Vertov, Dziga, *Del Cine-Ojo al Radio-Ojo* (Extracto del ABC de los kinoks) [en línea].

• El cine vanguardista ruso de Dziga Vertov y la politización del arte...

lo tanto “El cine-ojo es el cine explicación del mundo visible”². Ya que, el cine-ojo capta la totalidad de la realidad de un hecho o tema, como Vertov también lo llama, convirtiéndose en una especie de herramienta tecnológica para ver con más profundidad la realidad. Por lo tanto, el cine-ojo amplía el panorama de la realidad y ello, produce a su vez, un despertar de la conciencia, pues hace más presente para el espectador que al mismo tiempo es potencialmente actor³ ya que es grabado en su vida cotidiana- las relaciones sociales en las que está inmerso. Y no sólo eso, sino que “Al sumergirse en el caos aparente de la vida, el cine-ojo intenta encontrar en la vida misma la respuesta al tema tratado.”⁴

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. MUBI.

Dicho esto, se sobreentiende que el cine-ojo capta la realidad, por lo tanto, no hay un guion, ni una puesta en escena, ni acto-

² *Idem.*

³ Esto se puede notar en una experiencia que narra sobre uno de sus films: “Pavlovskoe, una aldea próxima a Moscú. Una sesión de cine. La pequeña sala está llena de campesinos, de campesinas, y de obreros de una fábrica cercana. El film Kino-Pravda se proyecta en la pantalla sin acompañamiento musical. Se oye el ruido del proyector. Un tren aparece en la pantalla. Y después una niña que camina hacia la cámara. De pronto, en la sala, suena un grito. Una mujer corre hacia la pantalla, hacia la niña. Llora. Tiende sus brazos. Llama a la niña por su nombre. Pero ésta desaparece. Y el tren desfila nuevamente por la pantalla. «¿Qué ha ocurrido?» pregunta el corresponsal obrero. Uno de los espectadores: «Es el cine-ojo. Filmaron a la niña cuando vivía. Hace poco enfermó y murió. La mujer que se ha lanzado hacia la pantalla es su madre.»”, en Vertov, Dziga, *Del Cine-Ojo al Radio-Ojo* (Extracto del “ABC de los kinoks”) [en línea], <<https://acervoaudiovisual.wordpress.com/2012/02/02/manifiesto-de-dziga-vertov/>> [Consulta: 3 de enero de 2020].

⁴ Vertov, Dziga, *op. cit.*

res, pues no se está representando nada, por esta razón se le ha llamado cine documental, pues está atestiguando lo que de hecho pasa. Detrás de esta modalidad hay una crítica al cine capitalista donde impera la ficción y el drama⁵, perspectiva propia de las artes tradicionales de la clase burguesa, las cuales mantienen en un sueño al espectador para mantenerlos pasivos, lo expresa de manera fehaciente en un manifiesto:

1. El cine-drama es el opio del pueblo
2. ¡Abajo los reyes y reinas inmortales de la pantalla! Vivan los mortales normales filmados en la vida durante sus ocupaciones habituales.
3. ¡Abajo los guiones-fábula burgueses! Viva la vida tal y como es.
4. El cine-drama y la religión son un arma mortal en manos de los capitalistas. Por la demostración de nuestra cotidianidad revolucionaria, arrancaremos estas armas de las manos del enemigo.
5. El drama artístico actual es un vestigio del viejo mundo. Es una tentativa para deslizar nuestra realidad revolucionaria en el interior de formas burguesas.
6. Abajo la puesta en escena de la vida cotidiana: filmados de improvisado tal y como somos.
7. El guion es una fábula inventada sobre nosotros por un hombre de letras. Vivamos nuestra vida sin someternos a las invenciones de cualquier persona.
8. En la vida, todos nosotros nos dedicamos a nuestros asuntos sin impedir trabajar a los demás. El asunto de los kinoks es filmarnos sin impedirnos trabajar.
9. ¡Viva el cine-ojo de la revolución proletaria!⁶

⁵ Es interesante señalar que años después Zizek analiza el cine hollywoodense y crítica el mismo fenómeno que está presente en esos films, sólo que él lo llama drama familiar, el cual impide ver el conglomerado real de un evento o movimiento social reduciéndolo a un drama familiar. Véase Zizek, Slavoj, *Arte e ideología en Hollywood. Una defensa del platonismo*, trad. César Rendueles, Madrida, Círculo de Bellas Artes, 2008

⁶ Vertov, Dziga, "Manifiesto de los Kinoks", *Cine Ojo* [en línea], 1923.

II

La vida moderna está “marcada por estar frente a los aparatos técnicos”⁷, así como al proceso de reproducción técnica, eso incluye el ámbito del arte y la percepción humana. Por consiguiente, la reproducción técnica es un fenómeno social. En el ámbito del arte, siguiendo a Benjamin, produce la destrucción de su aura y a su vez cambian los valores que predominaban en ella, del valor de culto pasa al valor de exhibición.

Con la destrucción del aura también se libera a la técnica de su existencia parasitaria y se abre la posibilidad de fundamentarla en otra cosa, Benjamin propone la política, pues ésta tiene vistas a la emancipación, la cual está en pro de la izquierda, el comunismo. La politización del arte se puede entender, de manera breve, como la intervención y transformación consciente del aparato de producción artística y, por lo tanto, de la percepción humana. En síntesis, el valor de exhibición con fundamento en la política permite la democratización del arte y la transformación de la percepción sensorial.

En el contexto de Benjamin, el cine es la nueva forma artística, pues su producción y recepción está determinada por la reproductibilidad, por esta razón hay una destrucción del aura desde el interior y exterior, y una potencialidad de ser revolucionaria si su fundamento es político. En ella su función social sirve para entrenar la percepción humana y alcanzar “la interacción concertada entre naturaleza y humanidad”⁸, es decir, la interacción entre técnica y humano, un paradigma donde la técnica no domine, esa es la tarea revolucionaria del cine. Además, esta propuesta es una respuesta a la estetización de la política, la cual tiene como finalidad mantener alienadas a las masas.

III

En el film, *El hombre de la cámara*, podemos observar con más detalle lo mencionado con anterioridad. Al principio cuando el lente de la cámara se abre -así como al final se cierra- veo la

⁷ Hervás Muñoz, Marina, “Experiencia, reproducción técnica e imagen en Walter Benjamin”, en *Paradigma*, p.11.

⁸ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 56.

analogía con el abrir del ojo humano, pues desde la cámara podemos ver cómo es un despertar para ver la realidad de un día cotidiano de la sociedad soviética. Y de hecho, lo que fue grabado es la vida real, gente cotidiana sin nada de guiones o actores.

Por otra parte, observamos que en el film hay dos planos. Uno, el más pequeño, por así decirlo, simula lo captado por el ojo humano, lo que el hombre de la cámara nos muestra; el otro, que es más amplio, se muestra lo que el hombre de la cámara está haciendo como perteneciente al orbe social, un trabajo, eso lo capta el ojo tecnológico.

Con esto, podemos entender que la cámara es una herramienta tecnológica para el humano, pues le ayuda a captar más detalles de la realidad, mismos que por sí solo no podría. Con Benjamin lo que podemos interpretar es que ese captar nuevos detalles y la analogía que se llega a hacer de la cámara como un ojo, es la interacción concertada entre humano y técnica, por lo que el cometido del cine con fundamentación política se cumple.

Asimismo, el film usa la terapia de shock, esto es, que al representar en imágenes rápidas la vida moderna de un día soviético no hay protagonismo de algún individuo, ni una narratividad que se pueda seguir de la secuencia de imágenes. Lo que sí está presente son las actividades cotidianas como el despertar, las labores domésticas, el aseo personal, el trabajo, el ocio y otras actividades humanas como una boda, un divorcio, un nacimiento, un funeral, inclusive, la edición misma de ese film.

Además, Vertov con el film hace consciente el ritmo de la vida moderna, la reproducción, por la velocidad con que pasan las imágenes y las repeticiones de las mismas, haciendo que se sienta en el ojo esa reproducción y repetición como si uno estuviera en una fábrica. Por último, me parece importante señalar la observación que hace Donna Kornhaber sobre el filme:

[...] no hay políticos en este mundo. Aparte de la brigada antiincendios y del juez de paz en su oficina, no hay agentes de gobierno de ningún tipo. No hay líderes, ni escritores de discursos, ni siquiera encargados en las fábricas. Nos encontramos, según parece, en el paraíso del trabajador, en las condiciones que vienen tras la aboli-

- El cine vanguardista ruso de Dziga Vetov y la politización del arte...

ción del Estado. O más bien parece que Vertov hubiese descubier- to esas condiciones dentro de la vida diaria de sus compatriotas. [...] Mediante el procedimiento de edición cinematográfica y de extrañamiento visual, Vertov revela un mundo que pertenece en primera y última instancia a la gente, una herencia que tendrían al alcance de la mano solo con reconocerla.⁹

Lo que aquí se observa es que Vertov encuentra la respuesta al tema tratado: la organización comunista por excelencia de la so- ciedad soviética, misma que está en sintonía con su propuesta del hombre nuevo.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. Revista Praxis.

IV.

A modo de conclusión, tenemos que sus propuestas estéticas son revolucionarias, en primer lugar, porque atienden a su época con sus medios, es decir, con la reproducción técnica. Vertov propone el *cine-ojo*, Benjamin el cine con fundamentación política. En segundo lugar, porque con la implementación de la novedosa

⁹ Kornhaber, Donna, “De hombres y cámaras de cine: Buster Keaton, Dziga Vertov y la estética del documental político”, en *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, p.29

técnica y forma artística buscan transformar el aparato de percepción humano y con ello, las relaciones sociales.

Una coincidencia que encontré al realizar este análisis es que el cine es una herramienta tecnológica, pues amplía el panorama de la realidad filmada y hace consciente detalles de ésta que antes pasaban desapercibidos. Vertov lo tiene con el *cine-ojo* y Benjamin con el inconsciente óptico.

La finalidad de la información obtenida por el cine revolucionario es que promueva la acción política en las masas -sector excluido de las formas artísticas tradicionales-, pues lo que intenta mostrar el cine es la opresión en las relaciones sociales, generando una postura crítica ante lo establecido que desemboque en su transformación real, o al menos ese es el ideal. Vertov busca la construcción del hombre nuevo, Benjamin la relación concertada entre técnica y hombre.

De lado de la producción, en ambos hay énfasis en las técnicas de montaje y shock, pues ellas permiten hacer consciente lo inconsciente. De igual manera, hay coincidencia en que no se consigue una verdad objetiva con la cámara sino que depende del camarógrafo, de su interpretación, pues él decide que tomas hace y en la edición cómo las organiza.

Además, ambos se identifican con el concepto de productor, puesto que quienes realizan el film no son artistas sino trabajadores como cualquier otro, la importancia de esto es que propugnan por la eliminación sobre valorada del arte. Esto nos lleva a que se puede hablar de la muerte del arte; Benjamin con la destrucción del aura; Vertov con la negación de los valores burgueses del arte. Por lo tanto, se alejan de manera crítica de las formas artísticas con fundamentos fascistas-capitalistas y con sus propuestas afirman una potencialidad revolucionaria.

Las reflexiones sobre el cine de Vertov y Benjamin que aquí se han mencionado comparten una época, si bien desde distintos lugares. Los planteamientos de Vertov y su film se encuentran entre los veintes del siglo pasado, mientras que los de Benjamin, a finales de los veinte y principios de los treinta, igual del siglo pasado. Vertov habla desde la Unión soviética, mientras que Benjamin desde la Europa occidental sin desconocer lo

• El cine vanguardista ruso de Dziga Vertov y la politización del arte...

que pasa en la URSS y con la intención de acercarse al comunismo por el momento de inflexión histórica que vivía. Esa postura política de izquierda que comparten, si bien con matices, hace que de igual manera sean críticos del cine capitalista pues hay una reauratización y enajenación que se dirige directamente a las masas.

Finalmente, podemos concluir que es una coincidencia teórica con una práctica, como menciona Mercedes Molina, Benjamin desde el lado epistemológico y Vertov desde el cinematográfico¹⁰. Ambos proponen praxis políticas desde el ámbito de lo artístico que a su vez genere más praxis política, en ese momento vieron al cine como un aparato emancipador.

Bibliografía

Benjamin, Walter, *El autor como productor* [en línea], <<http://www.seminariomodernidad.unam.mx/Archivo%20Benjamin%20Web/traduccion/Walter%20Benjamin,%20El%20autor%20como%20productor.pdf>>. [Consulta: 4 de enero, 2020.]

_____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Trad. Andrés E. Weikert, D.F, México, Itaca, 2003.

De Diego, Estrella, “El enredo del cine-ojo”, en *El País* [en línea], secc. Crítica de arte. España, 19 de marzo de 2018. <https://www.google.com/amp/s/elpais.com/cultura/2018/03/15/babelia/1521131600_000939.amp.html> [Consulta: 3 de enero de 2020]

Echeverría, Bolívar, “Introducción”, en Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Trad. Andrés E. Weikert, D.F, México, Itaca, 2003.

Hervás Muñoz, Marina, “Experiencia, reproducción técnica e imagen en Walter Benjamin”, en *Paradigma*, núm. 18, España, pp. 9-11.

Kornhaber, Donna, “De hombres y cámaras de cine: Buster Keaton, Dziga Vertov y la estética del documental político” en *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, v. 5340-

¹⁰ Cfr. Molina, Mercedes, “La metamorfosis de la percepción y dos de sus exponentes: Walter Benjamin y Dziga Vertov”, en *Revista de filosofía*, núm. 60, p. 45.

2003, julio- diciembre, 2016, pp. 23-32.

Molina, Mercedes, “La metamorfosis de la percepción y dos de sus exponentes: Walter Benjamin y Dziga Vertov”, en *Revista de filosofía*, núm. 60, 2008-3, pp. 45-57.

Romero Cuevas, José Manuel, “Una crítica cultural materialista”, en *Anthropos. Huellas del conocimiento*, núm. 225, Madrid, 2009, pp. 85-99.

Soliño Barreiro, María, “El origen del cine-ojo: Dziga Vertov en Petrogrado y Moscú 1914- 1918, en *La balsa de la medusa*, núm. 3, España, 2010, pp. 5-34.

Vertov, Dziga, "Extracto del ABC de los kinoks", en *Del Cine-Ojo al Radio-Ojo* [en línea], <<https://acervoaudiovisual.wordpress.com/2012/02/02/manifiesto-de-dziga-vertov/>> [Consulta: 3 de enero de 2020]

_____, "Manifiesto de los Kinoks", en *Cine-Ojo*, 1923 [en línea], <<http://tragocorto.blogspot.com/p/manifiestos.html?m=1>> [Consulta: 5 de enero de 2020].

Villegas, Álvaro, “De la crisis del aura a la liberación del aparato cinematográfico: Walter Benjamin y Dziga Vertov”, en *Aisthesis*, núm. 47, Chile, 2015, pp. 179-202.