

María Josefina VEGA JAIMERENA

**NUEVAS MIRADAS. LA IMAGEN COMO ELEMENTO
SINTÁCTICO EN EL DOCUMENTAL DE PRINCIPIOS
DEL SIGLO XX**

*Trabajo Final de Carrera
dirigido por
Seber UGARTE CALLEJA*

Universitat Abat Oliba CEU
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
Licenciatura en Periodismo

2009

El arte es sobre todo un estado del alma

MARC CHAGALL

Resumen

El presente trabajo hace hincapié en la relevancia de la imagen dentro de la sintaxis del lenguaje documental de principios del siglo XX, específicamente en la producción cinematográfica de los años veinte. En aquella década, los movimientos de Vanguardia dirigieron su atención hacia el cine para explorar sus potencialidades y crear un género nuevo, aunque también otros creadores decidieron reinventar los códigos del filme de ficción poniendo énfasis en la realidad, estableciendo la noción de lo que conocemos hoy en día como discurso documental. En este sentido, este trabajo ha centrado su interés en la obra de cuatro autores: Robert Flaherty, Dziga Vertov, Walter Ruttmann y Joris Ivens, quienes con su producción ponen de manifiesto el discurso antes referido.

Resum

El present treball té com propòsit posar l'accent en la rellevància de la imatge en la sintaxi del llenguatge documental de principis del segle XX, específicament en la producció cinematogràfica dels anys vint. En aquella dècada, els moviments avantguardistes es van enfocar en el cinema per a explorar les seves potencialitats i crear un gènere nou, encara que també altres creadors van decidir reinventar els codis del film de ficció posant èmfasi en la realitat, establint la noció del que coneixem avui dia com discurs documental. En aquest sentit, aquest treball ha centrat el seu interès en l'obra de quatre autors: Robert Flaherty, Dziga Vertov, Walter Ruttmann i Joris Ivens, qui amb la seva producció posen de manifest el discurs abans referit.

Abstract

This paper has the purpose of pointing out the relevance of the image in the syntax of the documentary language in the early twentieth century, specifically in the filmic production of the 1920s. In that decade, the avant-garde movements focused on cinema to explore its potentialities and create a new genre, what also occurred with some other cinematographers that decided to re-invent the codes of the fictional film putting emphasis on reality, setting up the notion of what we know today as documentary discourse. This investigation has been focused on the work of four authors: Robert Flaherty, Dziga Vertov, Walter Ruttmann, and Joris Ivens, who with their production reveal the above-mentioned discourse.

Palabras claves / Keywords

Documentales - Imagen - Sintaxis - Cinematografía – Arte – No-ficción

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	9
1. LA IMAGEN Y SU SIGNIFICADO	11
2. EL NACIMIENTO DEL LENGUAJE DOCUMENTAL	16
3. UNA FUNCIÓN SOCIAL COMPROMETIDA CON EL ARTE	18
3.1 Robert Flaherty: en busca del paradigma humano	20
3.2 Dziga Vertov: el individuo suprimido por el sistema	23
3.3 Walter Ruttmann: naturalismo urbano y abstracción	28
3.4 Joris Ivens: el pintor en lienzo de celuloide	29
4. LA POÉTICA DE LA IMAGEN EN CUATRO DOCUMENTALISTAS	32
4.1 Al rescate de un pasado utópico: Nanook el esquimal	37
4.2 Epifanía del sentido de la realidad: El hombre con la cámara	44
4.3 Disección de las masas: Berlín, sinfonía de una gran ciudad	52
4.4 El sentimiento y el deseo inaccesible: Lluvia	58
CONCLUSIONES	63
BIBLIOGRAFÍA	65
ANEXO·DVD	

INTRODUCCIÓN

El documental, entendido como una manera de representar la realidad para explicarla, puede remontarse a los mismos orígenes del cine con los hermanos Lumière. Éstos captaban imágenes de la vida cotidiana en un intento de plasmar su época mediante fotografías en movimiento, gracias a su invención, el *cinématographe*, deudor en gran medida de los experimentos de Eadweard Muybridge y Étienne Jules Marey, ambos fotógrafos.

Con el tiempo, esta modalidad del género de la representación fue haciéndose un hueco en el mundo del periodismo y tomó del reportaje algunos de sus elementos, con lo que apareció una vertiente divulgativa y didáctica que más bien pretendía dar a conocer un tema por medio de un método científico en la obtención de información. Sin embargo, el documental pretendidamente artístico, que prescinde de la confirmación empírica de determinados datos y se centra en la estética de la imagen real, siempre ha tenido una connotación más cinematográfica que periodística, a pesar de contar con el mismo valor comunicativo. Esto podría deberse a que se trata de una modalidad en la que prima el autor y en la que se denota una mayor persuasión del documentalista, sobre todo en la elección de las imágenes y planos, comprendidos como más subjetivos por su hincapié en la belleza y no tanto en la contrastación visual de lo que anuncia la voz en *off*.

Analizar los documentales en su vertiente más artística implica, por tanto, investigar la fuerza de la imagen en la narración, cómo este lenguaje transmite la parcela de verdad escogida por el realizador y qué mecanismos de creación de marcos mentales se producen en el espectador. Este trabajo se centra en los inicios del cine documental, en la segunda década del siglo XX, de la mano de creadores como Dziga Vertov (*El hombre con la cámara*, 1929), Walter Ruttmann (*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*; 1927), Joris Ivens (*Lluvia*, 1929) y Robert Flaherty (*Nanook el esquimal*, 1922). La elección de estos documentalistas y de estas obras arriba citadas obedece a la necesidad de acotar el campo de investigación, tras lo que se ha decidido abarcar cuatro ejemplos de cineastas que conforman el verdadero nacimiento del género, en un contexto de experimentación y vanguardia.

La metodología de investigación consistirá en observar la utilización de la imagen en la expresión del posicionamiento del autor, para lo que se analizarán los aspectos del simbolismo, la ideología, el contexto histórico y social, y los aspectos más técnicos del montaje, la planificación y la fotografía. El primer apartado se refiere al significado de la imagen, especialmente en la retórica de la cinematografía de no-ficción, y también a la doble vertiente de interpretación de la misma: la del creador y la del espectador. El siguiente apartado trata de definir al documental en su contexto histórico, político, social y artístico, lo cual entronca con el tercer capítulo del presente trabajo, en el que se aborda la personalidad creativa de los cineastas ya mencionados, en previsión de los análisis de las obras del cuarto epígrafe.

1. LA IMAGEN Y EL SIGNIFICADO

La imagen en movimiento (*motion picture*) constituye la materia prima del lenguaje cinematográfico, el pilar sobre el que se sustenta este arte frente a las restantes disciplinas estéticas. Su importancia adquiere más relieve aún cuando nos referimos a aquellos primeros filmes que no contaban para expresarse ni con la palabra escrita (intertítulos) ni con los diálogos entre los personajes del cine sonoro. El cine mudo sólo ofrece a sus espectadores la fuerza del símbolo y de la identificación directa de las acciones que acontecen en la pantalla con la realidad, o con una realidad simulada. Este lenguaje, con sus semas particulares, también posee una sintaxis propia, derivada de un arte inmediatamente antecedente, la fotografía, y de otro con mayor tradición, la pintura. Es por esta razón que un análisis de los elementos que lo componen exige una correlación directa con las disciplinas antes mencionadas, pero agregándoles la dimensión temporal de la que carecen las otras, que permite ver el desarrollo de una acción y no de un tiempo detenido, el de la imagen fija.

En el caso del documental, fórmula empleada desde los comienzos de la cinematografía, mucho antes de que se viera la posibilidad de “teatralizar” los contenidos, profundizar en el tratamiento de las imágenes no implica sólo zambullirse en el mundo de las formas, la composición y los volúmenes. Al tratarse de la captación de la realidad tal y como se da, el autor no puede más que escoger la parte que desea representar, pero en este caso sin tener control total sobre la obra, sobre las personas, objetos y situaciones que se le plantean. El autor será en alguna medida esclavo de esa realidad –aunque desde temprano se busquen trucos que sorprendan al espectador– simplemente porque el motivo exige fidelidad. La imagen, asimismo, genera la impresión de que esa realidad se está reconstruyendo, que nunca termina de ser lo que se vive, porque ha mediado un pensamiento a la hora de seleccionar según qué perspectivas. Como dice Guy Gauthier en su libro *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*: “[...] *Por lo tanto, no se trata tanto de dar testimonio de un acontecimiento como de juzgar; no se demuestra algo, sino que se encarna un sistema conceptual anterior con elementos visuales*”.¹

El documental requiere, por otra parte, tomar en consideración el momento histórico en el que es producido, las costumbres y usos sociales, como también todo lo que rodea a su constructor, sus motivaciones ideológicas, sus inquietudes artísticas. Comporta ir más allá de la obra en sí, como unidad, y verla a la luz de su época y contexto. Esto permite observar cómo en cineastas de, aparentemente, signos

¹ GAUTHIER, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, 1992. p. 76

políticos contrarios hay coincidencias temáticas y estructurales que más obedecen a la situación social de entonces que a la pura propaganda de sus ideas. Sin embargo, el punto de encuentro entre ellos parece estar en la necesidad de evocar lo que está a la vista de todos, aunque no al alcance de su pensamiento.

Esta capacidad de construir un espacio sintáctico propio acerca el cine a las estructuras narrativas, asemejándolo a los procesos lingüísticos en la generación de significado. Así, conceptos como el montaje o el encuadre tienen su razón de ser en la medida en que relacionan elementos en el tiempo otorgándoles un sentido que será participado por el espectador. Según Ramón Carmona, un filme se compone de:

[...] signos, fórmulas y procedimientos diversos, articulados según una serie de reglas sintácticas que implicaban a su vez una determinada semántica. Ello nos permite entenderlo como un lenguaje desde el punto de vista semiótico y abordar su análisis a partir de la consideración de tres grandes bloques: a) las materias de la expresión o significantes, b) su manifestación en una tipología de signos y c) la forma de articulación de acuerdo con una serie de códigos operantes en el discurso fílmico. El primero aborda los soportes físicos de la significación, el segundo su modo de organización, el tercero el valor significativo que ésta última comporta.²

La imagen es el elemento fundante de estas relaciones significativas dentro de la estructura de los filmes, de la que se nutre la sintaxis arriba mencionada o, para decirlo de otro modo, es la unidad sintáctica menor a través de la cual se gestiona el sentido del texto fílmico. Sin embargo, estas relaciones internas no están dadas de manera fija para todas las culturas, a pesar del carácter universal de la iconografía, sino que obedecen a una retórica enmarcada en un momento histórico y una sociedad determinada.

However, the iconic and indexical aspects of the image are never automatic, guaranteed, or unproblematic. Moreover, images and sounds also have connotative and symbolic aspects, and point forward, so to speak, to their rhetorical functions.³

La imagen tiene además un componente identitario: el individuo se construye y se reafirma en su relación con el documento, se descubre como parte de la raza humana y del mundo que le rodea, conoce y hace suyos esquemas de pensamiento. Según Bill Nichols, las imágenes ayudan a constituir las ideologías que determinan

² CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, Colección Signo e Imagen, 2000. p. 81

³ PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1999. p. 3

N de T: No obstante, los aspectos icónicos e indicativos de la imagen no son nunca automáticos, garantizados o no problemáticos. Además, imágenes y sonidos también tienen aspectos connotativos y simbólicos, y apuntan más allá, es decir, a sus funciones retóricas.

la propia subjetividad, “*las imágenes encarnan esas subjetividades y patrones de relación social alternativos que nos proporcionan ideales culturales o visiones utópicas*”.⁴

En el plano de la fotografía y de la cinematografía, las relaciones internas de la imagen adquieren una mayor complejidad debido a los elementos técnicos que median en la producción de la misma y que obligan a tener en cuenta otros aspectos además de la simple representación de la realidad. Las personas deben aprender a leer la imagen fotográfica porque ésta consiste en marcas arbitrarias que representan el mundo por convención, “*not by any likeness between image and referent*”⁵, como apunta Carl Plantinga. En el caso del cine de no-ficción, el espectador decodifica el sentido de lo que ve bajo la certeza de que aquello ha ocurrido o pertenece a la vida real. Lo que Plantinga asume en su texto *Rhetoric and representation in nonfiction films* es:

[...] *nonfiction films are those that assert that the states of affairs they present occur(red) in the actual world. Perhaps a clearer way to put it is to say that nonfictions assert a belief that given objects, entities, states of affairs, events, or situations actually occur(red) or exist(ed) in the actual world as portrayed. This distinction between nonfiction and fiction stems from two forms of discourse found in most societies, corresponding to two fundamental purposes. On the one hand, we use discourse to make explicit claims about reality –to inform each other about current states of affairs. On the other, we use discourse to present fictional stories (consisting of states of affairs that do not actually occur).*⁶

Esta oposición entre lo ficticio y lo de no-ficción conduce al espectador a usar un método o procedimiento distinto para reflexionar acerca de lo que toma como referencia. Aunque la distinción, a veces difusa, entre ambos modelos no depende de una relación particular entre la imagen y lo que representa, sí deviene de lo que Plantinga denomina un contrato social, “*an implicit, unspoken agreement between the text’s producer(s) and the discursive community to view the film as a nonfiction*”.⁷

⁴ NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Paidós, 1997. p. 3

⁵ PLANTINGA, *op. cit.*, p. 54

N de T: No por ninguna semejanza entre imagen y referente.

⁶ PLANTINGA, *op. cit.*, p. 18

N de T: Los filmes de no-ficción son aquellos que aseveran que las situaciones que ellos presenta ocurren (ocurrieron) en el mundo real. Quizás una manera más clara de ponerlo sea decir que la no-ficción asevera una creencia de que los objetos, entidades, estados de cosas, eventos o situaciones dadas realmente ocurren (rrieron) o existen (tieron) en el mundo real que es retratado. Esta distinción entre no-ficción y ficción entronca en dos formas de discurso encontrados en la mayoría de las sociedades y que corresponde a dos propósitos fundamentales. Por un lado, usamos el discurso para hacer alegaciones explícitas sobre la realidad –para informarnos entre nosotros sobre situaciones corrientes. Por otro, usamos el discurso para presentar historias de ficción (consistentes en situaciones que no ocurren realmente).

⁷ PLANTINGA, *op. cit.*, p. 40

Se produce una negociación crucial para el discurso del documental, puesto que éste conforma una categoría que no es definida *per se*, sino en oposición a la ficción. Por esta razón, lo que convierte a un filme en documental es la interacción y el acuerdo entre texto, contexto, productor y espectador. Todos los documentales pertenecen a la no-ficción, pero no todas las producciones no-ficcionales son documentales. El énfasis aquí está en la replicación de lo histórico real.

*This brings us full circle to the notion of the meaning of a documentary being a process of negotiation between the film, the filmmaker, their audience(s) and the social and viewing context. The importance of spectatorship for documentary studies cannot be overstated, and is increasingly recognised...*⁸

El documental se distingue por su manera de mirar y relacionarse con el mundo, más que identificar una estética o unos recursos estilísticos. Es la mirada del ojo y la mente de un artista que dan forma al objeto y con la que el espectador negocia su adhesión o no, pero de la que no puede negar su carácter de realidad.

La falta de un canon fijo de lo que es documental hace que establecer una definición única sea prácticamente imposible o, al menos, carente de sentido. El director británico John Grierson definió en la década de 1930 al documental como “*el tratamiento creativo de la actualidad*”, una acepción que puede verse como muy pobre hoy en día teniendo en cuenta que el cine de ficción cada vez más adopta temáticas actuales. Era más bien una concepción adecuada para distanciarse de un cine de ficción teatral. Fue gracias a este autor que el término *documental* se popularizó, si bien hay quien afirma que en Francia ya se utilizaba de forma aleatoria en años anteriores.⁹

Bill Nichols propone considerar el documental desde los puntos de vista del realizador, del “texto” y del espectador como consideraciones complementarias que pueden acercar una idea más acabada del objeto de la definición.

Desde el punto de vista del realizador, Nichols hace énfasis en que comúnmente se considera que éste no tiene un grado de control tan alto como el creador de ficción.

N de T: Un cuerdo implícito, tácito entre el/ los productor/es del texto y la comunidad discursiva que verá el filme como no-ficción

⁸ WARD, Paul. *Documentary; the margins of reality*. Great Britain: Wallflower, Short cuts series, 2005. p. 28

N de T: Esto cierra el círculo de la noción del significado de un documental, que es un proceso de negociación entre el film, el director, su audiencia y el contexto visual y social. La importancia del espectador para el estudio del documental no puede ser exagerada, y es cada vez más reconocida.

⁹ BRESCHAND, Jean. *El documental: La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós, 2004. p. 7

Nichols, con cierta ironía, dice que el hecho de actuar “*como si la cámara no estuviera ahí*” ya presupone un cierto control del equipo sobre ellos mismos.¹⁰ Lo que el documentalista no puede controlar de modo alguno es la historia, los sucesos de los que trata; la forma en la que desarrolle su actividad es un asunto distinto.

La determinación de qué es un documental vendrá dada en buena medida por la voluntad del autor por escoger representar el mundo histórico en lugar de uno imaginario. Esto enlaza con la noción de texto arriba apuntada, que se refiere al “relato” que encarna toda producción artística. Los espectadores participan de aquél en cuanto a que todo documental es una tesis que intenta ser demostrada, y que no tendría razón de ser si no hubiera alguien a quien demostrársela, a quien convencer. Los espectadores elaborarán hipótesis a partir de las propuestas que la sutileza del creador irá desgranando hasta desvelar su intención final, haciéndoles partícipes de la resolución del problema.

Determinada la pertenencia de un film a la categoría de la no-ficción, debido al suceso profílmico –lo que ocurre frente a la cámara y su referente histórico son idénticos– llega una segunda etapa, que es la de inferir qué clase de argumentación denotativa está realizando ese texto, distinto de la función metafórica de lo ficticio. Nichols añade que en esta argumentación es fundamental la imagen como soporte de la misma:

*Al depender su autenticidad de la especificidad de sus imágenes, el documental también nos invita a considerar lo específico como una ejemplificación de algo más general, de una forma de ser del mundo en un esquema más amplio.*¹¹

La diferencia fundamental en cuanto al empleo de las imágenes en la transmisión del contenido entre la ficción y su contrapartida es que el primero busca *construir* espacios de verosimilitud, mientras que el documental *muestra* la realidad objetiva mediante procedimientos expresivos. La representación documental tiene un cariz de retórica y persuasión, se asevera una postura sobre el mundo como si fuera la primera vez que se enseña, como si se reparara en un hecho en el que antes nadie se había fijado. Es al mismo tiempo una visión familiar, algo a lo que el espectador puede acceder por su carácter de eminentemente humano, y una afirmación personal/característica.

¹⁰ NICHOLS, *op. cit.*, p. 43

¹¹ NICHOLS, *op. cit.*, p. 60

2. EL NACIMIENTO DEL LENGUAJE DOCUMENTAL

Las primeras preocupaciones por captar el movimiento a través de la imagen se le atribuyen a Eadweard Muybridge, quien empleó una serie de cámaras fotográficas a lo largo de una pista de carreras para estudiar el galope de los caballos al detalle. Estos estudios atrajeron la atención de Étienne Jules Marey, quien hizo lo mismo con las aves al vuelo y aprendió a proyectarlas en una pantalla. Según Gauthier:

Le correspondió a Muybridge, luego a Marey, el descomponer el movimiento con la ayuda de la fotografía en el trascurso de experiencias célebres de las que se ha retenido sobre todo que, a partir de 1877, prefiguraron el cine (...) por su capacidad de fijar el movimiento, y de ahí cuestionar el tema anecdótico, la fotografía proponía nuevas direcciones de investigación, aboliendo el relato a favor del deslumbramiento del instante.¹²

No obstante, y pese a los intentos que también estaba desarrollando Thomas Alva Edison, no fue hasta la invención del *cinématographe* en 1895 por parte de Louis Lumière que se puede hablar del nacimiento de la cinematografía, y esto debido a la mayor maniobrabilidad del aparato, que le permitía ser transportado al lugar de los hechos. Comenta Erik Barnouw en *El documental: historia y estilo*,

El cinématographe podía transportarse fácilmente como una pequeña maleta. De manejo manual, no dependía de la electricidad. El mundo exterior –que no presentaba problemas de iluminación, por lo menos durante las horas del día– llegó a ser el terreno de trabajo. Se trataba de un instrumento ideal para captar escenas en vivo, sur le vif, como lo expresó Lumière.¹³

Además, este invento permitía convertirlo en un proyector y una máquina de copiar, por lo que un solo operador podía rodar una película, revelarla, copiarla y exhibirla, todo en el mismo día. Y eso fue, precisamente, lo que hicieron los operadores contratados por Lumière para que recabaran nuevas filmaciones que mostrar a sus auditorios.

Esas primeras películas trataban en su mayoría de temas cotidianos o de actualidad, ya que, de acuerdo con Barnouw, Louis Lumière rechazaba el teatro como modelo. Fue hacia 1907 que las grabaciones de ficción desplazaron en interés al documental, debido en parte a que había devenido en forma de propaganda de los gobernantes, y a que las mayores innovaciones visuales se daban en las obras de cineastas como Georges Méliès, quien por su actividad de mago supo introducir los primeros efectos. Lo que esto provocó sobre el documental fue el uso de la *reconstrucción* de hechos que no podían ser filmados en el momento en que se producían, dada la costumbre del público de aceptar las reconstituciones ilustradas que hacían los periódicos. Como consecuencia, el documental cayó en el olvido

¹² GAUTHIER, *op. cit.*, pp. 82-83

¹³ BARNOUW, Eric. *El documental: Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, 1998. p.14

hasta que fue rescatado en el terreno de la experimentación, en el que tuvieron principal incidencia las vanguardias.

El nacimiento de la cinematografía afectó todas las artes. Quienes cultivaban otras artes tornaron a examinar su papel, se lanzaron al cinematógrafo y al crear nuevas posiciones desarrollaron ismos para fortalecerlas, se apropiaron de elementos del cine y escribieron manifiestos.¹⁴

En la década de 1920, el contexto social era el de una posguerra marcada por el avance de las democracias parlamentarias en la Europa occidental y, por otro lado, por los problemas económicos heredados del conflicto bélico mundial, lo cual precipitó en algunos casos a estos gobiernos liberales. Las tensiones sociales por las deudas contraídas durante la guerra y los nacionalismos provocaron el surgimiento de las primeras dictaduras. No obstante, los años entre 1924 y 1929 fueron de cierta prosperidad económica y de desarrollo de nuevas industrias, lo cual quedaba demostrado en una gran fe en el progreso, ejemplificado en la máquina. El ejemplo de la Revolución Rusa hizo que se replicaran en otros países los movimientos obreros, sobre todo en Alemania. El crack de la bolsa de Wall Street en 1929 acabó con todo aquello iniciando un resurgir de los conflictos sociales y del pesimismo.

En este ambiente, el documental, como apunta Gian Piero Brunetta en el libro *Nacimiento del relato cinematográfico*, se revela como el campo de acción por el que se decantan muchos realizadores de corte vanguardista, debido a que una nueva cultura visual se estaba forjando:

En el breve transcurso de pocos años, después de haber intentado experimentar todas las combinaciones posibles, el cine logra, a principios de los años 20, replantear la discusión en torno a todos sus códigos, inventar otros, dilatando su poder significativo y quebrando la línea progresiva de desarrollo del sistema mediante desviaciones violentas que conducen, antes que nada, a la negación del relato e imponen nuevas reglas de codificación y decodificación, haciendo irrumpir con violencia a la más joven de las artes en el flujo revolucionario de las vanguardias artísticas.¹⁵

El documental empieza a ser visto por la nueva mentalidad como un objeto distinto, construido dentro de los cánones del cine, no tanto como un compilado de imágenes. Ahora se trata de construir una obra y de concebir al espectador perteneciente a la era de masas, que se transforma en el *público*. La etapa industrial trae consigo un nuevo modo de denominar a la ciudadanía de una manera uniforme; el pensamiento cinematográfico busca despertar la conciencia, mover al sujeto

¹⁴ BARNOUW, *op. cit.*, p. 67

¹⁵ BRUNETTA, Gian Piero. *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1992. p. 26

político que ha visto expandidos sus derechos, por lo que la acción artística se populariza.

[...] *la vanguardia cinematográfica se acoge, primero, a la palabra, a los textos, a la exposición de un modo distinto de pensar un objeto, el filme, desde el interior de su tiempo y a la búsqueda de su propio tempus, de su inferencia en la idea de composición, de relación entre elementos y como fluido que va desde el médium a los materiales...*¹⁶

Se trata no sólo de hacer razonar al espectador, sino también de hacerle sentir, de emplear sus emociones, de apelar a lo común del sujeto colectivo. Esta etapa de confianza en el progreso científico y técnico liberador de la opresión del trabajo tiene dos vertientes, la de ser visto como una posibilidad de mejorar las condiciones y el status de los obreros como una clase social, y la de promover un mayor tiempo de ocio aprovechable para satisfacer el acercamiento al arte. El cine tiene esa capacidad de ser accesible para el grueso de la población, por lo que se hace necesario ampliar los horizontes artísticos ofreciendo algo más que la simple representación teatral. La nueva cultura audiovisual parte de los modelos de producción y distribución industrial, con un cierto apego a las máquinas, tomando también posiciones surrealistas o del psicoanálisis.

Los sucesos cambiantes de la década obligan a los realizadores a olvidar por un momento un arte de carácter íntimo, abriéndose al retrato de la convulsa realidad, dejar de lado el goce estético como modo de acceder a la comprensión del universo y, guiados por la vanguardia, conducirse desde la estética a la ética, como recuerda Margarita Ledo en *Documental y vanguardia*.

No es de extrañar, por lo tanto, que el documental se desarrolle plenamente en esta década coincidiendo con las vanguardias, dado que éstas hicieron confluir el realismo fotográfico, la estructura narrativa y la fragmentación modernista, en su intento de convertir el mundo en imagen.

En el caso específico de la Unión Soviética, la necesidad de romper con los esquemas burgueses tradicionales llevará a los fotógrafos y cineastas a abrazar las innovaciones producidas por estas vanguardias artísticas y a construir un modo cinematográfico diferente al del resto de Europa :

A partir de los presupuestos revolucionarios de la búsqueda de una ruptura epistemológica y perceptiva mediante la imagen que aspira a la construcción de un nuevo espectador, y de las tesis productivistas a favor de un arte mecanizado e inmerso en los procesos de producción (...) promueve una

¹⁶ AA.VV. *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, Colección Signo e Imagen, 2005. p. 18

*educación de la imagen, la autorrepresentación de los trabajadores como forma de emancipación y de apropiación de los medios de (re)producción.*¹⁷

La política se entrelaza con la experimentación. La realidad se revela como el terreno de las posibilidades de esta nueva visión, de la agitación de las conciencias de la masa, porque es en el mundo donde se gestan las experiencias fragmentarias, donde tiene lugar el escenario del sujeto colectivo en expansión. Las ideas ya no se tienen, sino que se hacen. Se crea una reflexión mediante imágenes, realizada a través de herramientas retóricas construidas al mismo tiempo que tiene lugar ese proceso de reflexión. En palabras de Josep Catalá, también en *Documental y Vanguardia*, se requiere que el espectador pase a formar parte del dispositivo de la enunciación.

El final de la década traerá consigo el regreso del pesimismo y la pérdida de confianza en el progreso, debido a la crisis mundial. El documental se hará eco de las nuevas vicisitudes humanas, con un lenguaje y unos procedimientos ya establecidos, y se encaminará cada vez más a la denuncia social en la década siguiente, dejando atrás la batalla estética.

3. UNA FUNCIÓN SOCIAL COMPROMETIDA CON EL ARTE

El modo de representación está íntimamente ligado con las inclinaciones más profundas del artista. Él moldea la obra, que es la expresión de un deseo de responder a sus preguntas, de exponer su visión antropológica: ¿Qué es el hombre?, ¿cómo se relaciona con los demás y con su entorno?

El punto en común entre los cineastas escogidos para este trabajo es la mirada sobre *lo humano*, a pesar de que el objeto pudiera parecer distinto. Walter Ruttmann no nos habla de la arquitectura de Berlín, sino de la savia de esa gran ciudad que son sus habitantes, los que la convierten en un organismo vivo; Dziga Vertov no se detiene en la actividad cotidiana de un *cameraman*, sino en su relación con los sujetos que forman parte de los filmes del Cine-Verdad; incluso Joris Ivens, que pareciera detenerse en un evento tan abstracto como la lluvia, no hace más que expresar cómo este fenómeno climático afecta a la sensibilidad de las personas, a través de su propio ojo. Estudiar a estos realizadores se hace inevitable para comprender mejor sus documentales, como dice Bill Nichols:

¹⁷ RIBALTA, Jorge. *Archivo universal, la condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. Guía del Museu d' Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 2008. p. 17

En tanto que los artifices de textos documentales son individuos, el espacio ético que ocupan sus cuerpos y sus miradas puede ocuparnos de un modo apropiado, pero si queremos ver la representación documental como un discurso social y una práctica institucional, también tenemos que implicar estos cuerpos y miradas en los términos políticos e ideológicos, así como en los términos éticos de bien y mal, que se utilizan para responsabilizar a los individuos.¹⁸

3.1 Robert Flaherty: en busca del paradigma humano

Como se ha observado anteriormente, la década de 1920 fue crucial en la historia de la cinematografía, en especial para el nacimiento del género documental como disciplina. Durante esos años el lenguaje se despegó de los códigos del teatro y de la fotografía para formar el suyo propio y vivió la revolución del sonido, que terminó con el reinado de la imagen icónica y pasó a experimentar con todas las posibilidades de la manipulación mediante este artificio. El cambio fundamental que se produjo en esa época fue el que estableció Robert Flaherty al introducir el relato de una historia particular contada de manera emotiva, con una clara intencionalidad de generar empatía entre el espectador y la obra.

El padre de Robert Flaherty era ingeniero de minas y posteriormente se hizo explorador para la United States Steel y otras compañías para las que buscaba recursos minerales. A veces llevaba a su hijo con él en sus travesías, lo que sirvió a Flaherty para entrar en contacto con los aborígenes. A temprana edad conoció los efectos terribles que había tenido en ellos la llegada del hombre blanco. Flaherty escribiría en uno de sus diarios mucho tiempo después:

Their furtive faces were depressing. Their terrible poverty was only too evident in the hopeless-looking rags of white men's clothes which they wore. They were indeed a far cry from the Noble Red Man I had conjured in my mind. [...] Many times I tried to make friends with them, but they were always too shy. It was all very sad.

My younger brother and I used to feel very lonely at times on that little island. I had conjured up such visions of hunting with the Indians, of going out in their birch-bark canoes, and I even had the hope that one night I might sleep with them in one of their wonderful birch-bark tepees before the leaping flames of the tepees fire, and listen to their hunting tales and their stories of the Great Manitou, or Spirit.¹⁹

¹⁸ NICHOLS, *op. cit.*, p. 146

¹⁹ CHRISTOPHER, Robert J. *Robert and Frances Flaherty: A documentary life, 1883-1922*. Canada: McGill-Queen's University Press, 2005. pp.14-15

N de T: *Sus caras furtivas eran deprimentes. Su terrible pobreza era demasiado evidente en los harapos de ropas de hombres blancos que vestían. Realmente eran un lejano grito del noble hombre rojo que había creado en mi mente. [...] Muchas veces traté de hacerme amigo de ellos, pero eran siempre tan tímidos. Era todo muy triste. Mi hermano menor y yo solíamos sentirnos muy solos a veces en esa pequeña isla. Había creado tales visiones de cazar con los indios, de salir en sus canoas, e incluso tenía la esperanza de que una noche podría dormir con ellos en uno de sus maravillosos tepees ante las saltarinas flamas del fuego de los tepees y escuchar los cuentos de cacerías y sus historias del Gran Manitou, o Espíritu.*

Su imaginación fue impactada por la presencia de los aborígenes, aunque el estado de decadencia de éstos le hizo tener conciencia de que los viejos relatos sobre las culturas autóctonas distaban de las figuras en las que se habían convertido sus últimos representantes. A diferencia de los esquimales, que mantenían cierta dignidad ante los ojos occidentales como los menos afectados por la llegada de la llamada *civilización*, la confrontación habitual entre los indígenas y los Inuit ubicaban a los primeros en lo más bajo de la jerarquía. Sin embargo, como podemos observar, en la imaginación visual de Flaherty se los veía a todos por igual, y fue precisamente esa mirada alejada de prejuicios la que le permitió introducirse en las distintas costumbres y retratarlas con imparcialidad.

[...] Indian and Inuit alike were figures of dignity, and though they show the mark of different cultural influences, the eye of Flaherty's stills camera was democratic, free of prejudicial judgments. To see this, we need to shift our gaze from the narrative to the photographs he took during the first expedition, which in the spring of 1911 he assembled into an album of 102 photographs, entitled "Through Canada's Northland."²⁰

Así, se ve cómo desde temprana edad Flaherty se sintió inclinado por el conocimiento de culturas distintas a la suya. También destacó desde joven por el talento musical y por su amor a la fotografía. Su hermana Frances decía que amaba las fotos y que siempre llevaba una cámara encima²¹. Cuando en 1910 Robert inició su trayectoria minera a las órdenes de sir William Mackenzie, quien construía los ferrocarriles en Canadá, no hizo mención de fotografías en su informe, pero éstas sí fueron parte de la planificación para la segunda expedición, en la que Mackenzie aportó quinientos dólares en concepto de gastos para una cámara y equipo fotográfico.²²

Robert también aprovechó para obtener una mayor facilidad en la lengua *inuktitut* y, a pesar de que nunca alcanzó una particular fluidez en el idioma, trabajó en la construcción de un vocabulario básico de palabras y frases.

[...] Just as Flaherty made efforts to gather and grasp language, there is also evidence of his efforts to collect the intellectual and material culture of native peoples. Although he never thought of himself as a professional ethnographer, he had the instincts of one.²³

²⁰ CHRISTOPHER, *op. cit.*, p. 65

N de T: Indios e inuit eran iguales figuras de dignidad y, aunque mostraban la marca de diferentes influencias culturales, el ojo de la cámara estática de Flaherty era democrático, libre de prejuicios. Para ver esto necesitamos desviar nuestra mirada de la narrativa a las fotografías que él tomó durante la primera expedición, las cuales reunió en la primavera de 1911 en un álbum de 102 fotografías titulado *A través de las tierras del norte de Canadá*.

²¹ CHRISTOPHER, *op. cit.*, p. 25

²² CHRISTOPHER, *op. cit.*, p. 79

²³ CHRISTOPHER, *op. cit.*, p. 127

N de T: Como Flaherty hizo esfuerzos por reunir y retener el lenguaje, hay también evidencia de sus esfuerzos por recolectar la cultura intelectual y material de las gentes nativas. Aunque nunca pensó en sí mismo como un etnógrafo profesional, tenía los instintos de uno.

La noción de la promesa económica de filmar a los inuit se coló en el pensamiento del expedicionario, si bien la idea de incluir una cámara de *motion pictures* entre los pertrechos de la tercera aventura a la Bahía de Hudson fue del propio Mackenzie. A él le gustó la idea, compró una cámara e hizo un curso de filmación de tres semanas en Nueva York.

*When I was outfitting the [third] expedition, Sir William had suggested that I get "one of those affairs", as he called it, which made motion pictures. 'You will be seeing new country', he said, 'strange people, wonderful wild life, and all that'. I needed no urging, for already I had become deeply interested in photography, particularly as it related to the Eskimos; and a motion picture camera became part of my equipment.*²⁴

En esta tercera empresa, Flaherty redescubrió las islas Belcher, algo que venía persiguiendo desde las primeras incursiones en el terreno vírgen del norte, lo cual le dio cierta notoriedad pública. En sus siguientes expediciones rodó bastante sobre las vidas de los esquimales y estas actividades pronto fueron exhibidas, aunque él no se sentía todavía preparado para lanzar un filme.

En noviembre de 1914 contrajo matrimonio con Frances Hubbard, quien se convirtió en su colaboradora asistiéndolo como publicista, editora y manager. En el transcurso de la cuarta expedición realizó nuevas tomas y retornó a ultimar el montaje. Cuando el matrimonio editaba el material en 1915, surgió un desacuerdo sobre si debía acompañársele de palabras para atraer al público general.

*Frances argued that the footage itself did not make that engagement; it required the narrative intensity of a human presenter to animate the "existence of the slow-moving Eskimos". Although the film's values were sufficient to meet "scientific, ethnographical and geographical" ends, it lacked human drama.*²⁵

Finalmente, se hicieron dos filmes, una versión y otra reversión. Pero en 1916, mientras Flaherty preparaba la película para enviarla a Nueva York, un cigarrillo cayó sobre el celuloide que estaba en el suelo y todo el material ardió en llamas. Robert recibió severas quemaduras al intentar apagar el fuego que le obligaron a permanecer en el hospital. Sólo quedó la copia en positivo, aunque esto no le desanimó porque no estaba satisfecho con el trabajo y vio la oportunidad de

²⁴ CHRISTOPHER, *op. cit.*, p. 131

N de T: Cuando estaba empacando la [tercera] expedición, Sir William sugirió que consiguiera 'una de esas cosas' -como las llamaba él- que hicieran fotos en movimiento. 'Estarás viendo nuevos territorios', dijo, 'gente extraña, maravillosa vida salvaje y todo eso'. No necesité que me urgiera porque yo ya estaba bastante interesado en la fotografía, particularmente la relacionada con los esquimales; y una cámara de filmar se convirtió en parte de mi equipo.

²⁵ CHRISTOPHER, *op. cit.*, p. 209

N de T: Frances argumentó que el montaje en sí mismo no tenía ese compromiso; requería de la intensidad narrativa de un presentador humano que animara la 'existencia de los pausados esquimales'. Aunque el valor del film era suficiente para encontrarle fines 'científicos, etnográficos y geográficos', le faltaba drama humano.

enmendarlo. En sus palabras, el incendio fue una cosa buena, porque no había historia ni continuidad en ese material.

This Harvard Print, as it came to be known, remained in Flaherty's possession: "I showed to the American Geographical Society and then realized just how bad it was. It was utterly inept, simply a scene of this and a scene of that, no relation, no thread of a story or continuity whatsoever, and it must have bored the audience to distraction. Certainly, it bored me."²⁶

Decidió regresar al norte y hacer otro tipo de película. Para reunir los fondos exhibió la copia que había rescatado del incendio, pero la Guerra Mundial ocupaba la atención de la gente, con lo que debió dedicarse a publicar artículos y dar charlas.

En 1920 la compañía de pieles Revillon Frères se interesó por sus proposiciones y Flaherty pudo finalmente volver con los esquimales. Allí eligió a un cazador de la tribu inuit, Nanook, para que fuera el protagonista. Todos los negativos fueron revelados entre marzo y abril de 1921, utilizando agua extraída de un boquete en el hielo. A fines del verano, Flaherty retornó a la civilización y en el invierno terminó el montaje.

The contract that Flaherty signed with Revillon on 30 March 1920 settled the issue by calling for two films: "The first of said films will picture Eskimo life, featuring exclusively the natural Eskimo way of living in the wilds; while the second of said films will present a picture of fur trading in and about the trading post of the Revillon Frères system at Port Harrison on the East Cost of Hudson Bay."²⁷

A principios de 1922, *Nanook el esquimal* ya estaba lista para ser distribuida. La Paramount fue la primera en verla y en rechazarla, al igual que otras cuatro compañías. Sólo la francesa Pathé la aceptó y la presentó en la sala Capitol el día 11 de junio de ese año. El éxito fue inmediato, la película fue aclamada por la crítica, que llegó a considerarla un género en sí misma. Su fama se extendió por el mundo, incluso se reseñó la muerte de Nanook, dos años después, en diversos periódicos.

A diferencia de los documentalistas que le habían precedido, Flaherty había acertado en incorporar los elementos del cine de ficción, tanto en la representación

²⁶ CHRISTOPHER, *op. cit.*, p. 322

N de T: Esta Copia Harvard, como fue conocida, permaneció en posesión de Flaherty: 'La mostré a la Sociedad Geográfica Americana y entonces me di cuenta de lo mala que era. Era completamente inepta, simplemente una escena de esto y una escena de lo otro, sin relación, sin hilo conductor o continuidad cualquiera, y debe de haber aburrido a la audiencia hasta la distracción. De hecho, me aburrí a mí'.

²⁷ CHRISTOPHER, *op. cit.*, p. 326

N de T: El contrato que Flaherty firmó con Revillon el 30 de marzo de 1920 establecía que se harían dos filmes: "El primero de dichos filmes mostrará la vida esquimal, presentando exclusivamente el modo de vida natural de los esquimales; mientras que el segundo de dichos filmes presentará una estampa del comercio de pieles en y sobre el mercado de Revillon Frères en Port Harrison, en la costa este de la Bahía de Hudson.

de los episodios desde diferentes ángulos y velocidades como en la introducción del drama. El nuevo género llegó a establecerse en la tradición documental, si bien los métodos de Flaherty fueron criticados por exponer a los protagonistas a peligros. La aparición de la película había coincidido con un momento en el que los antropólogos veían la necesidad de registrar los últimos vestigios de culturas a punto de desaparecer.

*Although Edward Curtis had used the term “documentary” to refer to his ethnographic filmwork, the term did not yet circulate as a widely shared categorical term. It began its association with Flaherty’s work only when John Grierson used it in a review of Moana in 1926 saying, “Moana being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family has documentary value”. In this use by Grierson, we should remind ourselves that the term has adjectival force. “Documentary” as a noun appeared in the 1930s when Grierson used Flaherty’s work to fashion the theory and practice of the British Documentary Movement...*²⁸

En 1923, Flaherty tenía un contrato con la Paramount y se dirigió con su familia a la aldea de Safune, en la que todavía quedaban descendientes de la cultura polinesia. La situación era diferente, él había tenido trato con los esquimales durante toda su vida, pero allí disponía de poco tiempo para conocer a los pobladores y no había un tema conflictivo. Así que se centró en el ritual del tatuaje, del que surgió *Moana*, en 1926. El público se sintió decepcionado y la película fue un fracaso de taquilla. Igualmente, Flaherty gozaba de buena reputación y le siguieron llegando ofertas de diversos países.

La temprana inclinación de Robert Flaherty por entrar en contacto con otras etnias se reflejó en una mirada limpia de prejuicios. Durante toda su carrera como cineasta, el norteamericano persiguió el mismo fin: explicar la vida cotidiana de personas de los más variados contextos culturales, buscando el punto común entre todas ellas.

3.2 Dziga Vertov: el individuo suprimido por el sistema

En la época en la que se estrenaba *Nanook el esquimal*, Denis Arkadievich Kaufman (1896-1954), conocido como Dziga Vertov, ya había comenzado su actividad. Éste

²⁸ CHRISTOPHER, *op. cit.*, p 384

N de T: Aunque Edward Curtis ha usado el término ‘documental’ para referirse a su trabajo etnográfico, el término no circulaba todavía como una categoría ampliamente compartida. Empezó su asociación con el trabajo de Flaherty sólo cuando John Grierson lo usó en una reseña de *Moana* en 1926 al decir que ‘*Moana*, siendo un recuento visual de eventos en la vida diaria de un joven polinesio y su familia tiene un valor documental’. En este uso por Grierson podríamos recordarnos a nosotros mismos que el término tenía fuerza adjetiva. ‘Documental’ como sustantivo apareció en la década de los treinta cuando Grierson usó el trabajo de Flaherty para dar a conocer la teoría y práctica del Movimiento Documental Británico.

era hijo de un bibliotecario de Bialystok, ciudad situada en la parte polaca del imperio ruso. En la Primera Guerra Mundial, la familia Kaufman se trasladó a Petrogrado, donde el joven Vertov estudió medicina y psicología. Estos estudios científicos no lo alejaron de la poesía, sobre todo de sus admirados futuristas rusos.

Entre 1916 y 1917 instaló un audiolaboratorio para hacer montajes sonoros. Cuando los bocheviques llegaron al poder se convirtió en editor del noticiario del Comité Fílmico de Moscú, el Kino-Pravda. A su mesa llegaban temas de todos los frentes de la guerra, que se exhibían a los combatientes revolucionarios. También compiló documentales, como *Aniversario de la Revolución* (1919), pero el bloqueo obligó a reutilizar película de archivo para grabar. Al terminar la intervención extranjera compiló un largometraje denominado *Historia de la guerra civil* (1921).

Más tarde, los problemas económicos obligaron al régimen a un retorno transitorio a las formas de empresa privada, con lo que las salas volvieron a mostrar películas foráneas. La falta de material impulsó a Vertov a abarcar un campo de acción más amplio y terminó haciendo manifiestos sobre la labor de los directores. Para él, la función de las películas soviéticas debía ser documentar la realidad socialista, con lo que se propuso emplear recursos ingeniosos en varios documentales como *Cine-ojo* (1924), *¡Adelante, soviéticos!* (1926), *Una sexta parte del mundo* (1926) y *El undécimo año* (1928). Vertov creía que había que crear un todo que también fuera una verdad, como las partes que lo componían. Estas obras suscitaban gran interés, que pronto, sin embargo, se desplazó hacia las producciones de Sergej Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Alexander Dovzhenko y otros.

El tono personal y las estructuras poco convencionales del cine de Vertov eran incompatibles con la prescripción del partido de cómo debía ser el tratamiento de la realidad. Los comisarios políticos responsables del arte y la cultura emplearon una táctica con la que expresaban su condena hacia las obras de Vertov que consistía en restringir su actividad creativa. Idealista y devoto al comunismo durante toda su vida, Vertov era incapaz de ver la fuerza real detrás de la supresión de su creatividad. Acusaba a los pequeños burócratas sin admitir que era su sistema el que no dejaba expresarse a los individuos imaginativos. De hecho, comentó en sus memorias que el *proletarskoékino*, órgano oficial de la cinematografía, se limitó a declarar: “o se pasa al film con actores o [su padre y su madre llorarán]”.²⁹

²⁹ VERTOV, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Editorial Labor, 1974. p. 45

Vertov comenzó a ser tildado de peligroso por sus ideas, así que, en un acto de prudencia, se dedicó a hacer una película sobre el camárografo documentalista, *El hombre con la cámara* (1929), en la que llevó a la máxima expresión sus artificios metafóricos.

Durante los años siguientes visitó varios países europeos, pero al retornar a la Unión Soviética fue enviado a Ucrania, en una muestra de que había perdido el favor de las autoridades por lo que algunos denominaron “exceso de formalismo”, entendido como el apego a la experimentación visual. A pesar de todo ello, Vertov continuó su actividad y, con la llegada del cine sonoro, creó *Entusiasmo: sinfonía del Donbay* (1931), basándose en sus experiencias del audiolaboratorio. Aún así, acabó su trayectoria en una oficina de montaje de noticiarios. El que lo relegaran fue minando su vida, el no poder expresar su torrente creativo lo hundió en la amargura y pasó sus últimos años redactando diferentes escritos.

De los cuatro documentalistas de los que trata este trabajo, el único que ha postulado una forma completamente novedosa de entender la cinematografía, aparte de establecer una mirada distinta, ha sido Vertov. El cineasta ruso se proponía captar la verdad por medio del *Cine-Ojo*, un conjunto de técnicas que perseguían explicar el mundo tal como es a los trabajadores, en quienes volcaba su interés. Su íntimo convencimiento de que utilizar las formas del cine burgués para representar los temas soviéticos les restaba credibilidad, lo llevó a repensar el cine desde un punto de vista nuevo, donde se trasluciera la promesa del progreso en el amor a la tecnología.

Vertov propugnaba que la cámara fuera casi invisible ante sus personajes, anónimos proletarios y no actores, como ocurría en la mayoría de las producciones de la época. Se pedía a los *kinoks*, los operadores que actuaban bajo su método, que rodaran con autodominio y calma, dispuestos a atrapar aquel momento irrepetible, ya fuera a descubierto, desde un punto de observación disimulado, desviando la atención de los sujetos filmados del lente de la cámara o rodando en movimiento. La premisa era tener en mente la idea final *antes de y durante* la filmación, en vistas a conformar un gran tema general.

No nos limitábamos a hacer visibles las imágenes invisibles, a desvelar las imágenes ocultas, a convertir imágenes interpretadas en imágenes no interpretadas. No nos bastaba mostrar trozos de verdad aislados, unas imágenes-verdad. Nos asignábamos una tarea mucho más vasta: cómo montar, organizar, combinar fragmentos-imágenes de verdad aislados para

*que no hubiera nada falso en ninguna parte, para que cada frase del montaje y todas las obras en su conjunto mostraran la verdad.*³⁰

Vertov pensaba sus obras en términos poéticos. A pesar de ello, no concebía a la cinematografía que él desarrollaba como un simple sucedáneo de la fotografía o de la pintura. Para él, la cámara era un instrumento más perfeccionado con el que penetrar la naturaleza y así descubrir la verdad por medio de la observación y la experimentación, en la “*unión de los noticiarios, de la ciencia y del arte*”.³¹

*El artista debe saber mostrar toda la belleza y la originalidad de su personalidad y revelar en ella al mismo tiempo los signos característicos de lo general: pueblo, época, vida.*³²

Este realizador soviético decía de su método que era una forma altamente organizada de cine-material documental, que las imágenes entraban en interacción orgánica unas con otras, enriqueciéndose mutuamente y formando un cuerpo colectivo.³³ En el manifiesto NOSOTROS, publicado en el primer número de la revista *Kinophot* en 1922, Vertov exponía sus ideas sobre el *Cine-Ojo* y destacaba que el tema de las películas sería el hombre nuevo, que tendría los movimientos precisos y ligeros de la máquina, equiparando el concepto de Belleza con el ritmo de la máquina, el trabajo mecánico y los procesos químicos:

*[...] cantamos los temblores de la tierra, componemos cine-poemas con las llamas y las centrales eléctricas, admiramos los movimientos de los cometas y de los meteoros, y los gestos de los proyectores que deslumbran las estrellas. [...] 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.*³⁴

No se trataba únicamente del contenido de la toma, sino de la organización y el ritmo de las imágenes y de su sentido final, como apunta Vlada Petric:

*In other words, the recorded content has to undergo a complex structural and aesthetic transposition –both during and after shooting– in order for the world shown on the screen to be more than a mere photographic document.*³⁵

Estos complejos mecanismos estaban pensados para conducir la, por fuerza, limitada visión de los espectadores, por lo que Vertov consideraba que los obligaba a ver los fenómenos visuales como más ventajoso le resultaba mostrarlos. El ojo era sometido a la voluntad de la cámara, dejándose dirigir.

³⁰ VERTOV, *op. cit.*, pp. 26-27

³¹ VERTOV, *op. cit.*, p. 88

³² VERTOV, *op. cit.*, p. 115

³³ VERTOV, *op. cit.*, p. 149

³⁴ VERTOV, *op. cit.*, p. 155. Publicado en la revista *Kinophot* nº 1, 1922. Primer programa publicado en la prensa por el grupo de los kinoks-documentalistas, fundado por Vertov en 1919.

³⁵ PETRIC, Vlada. *Vertov's Cinematic Transposition of Reality*, En: *Beyond document: Essays on nonfiction film*. Warren, Charles [ed]. USA: Wesleyan University Press, 1996. pp. 271-272.

N de T: En otras palabras, el contenido grabado tenía que someterse a una compleja transposición estructural y estética –ambas durante y después de la filmación– para que el mundo mostrado en la pantalla fuera más que un mero documento fotográfico.

Vertov's theoretical essays should be studied in conjunction with a close analysis of his films, to fully understand the "Film-Eye" method as a means of revealing what is hidden beneath the apparent nature of reality. Inner reality can be reached only through the aesthetic use of film language. The dialectic of Vertov's method is its requirement that the filmmaker refrain from interfering with reality, while presenting it on the screen in a highly aesthetic manner. Vertov taught his kinoks to keep in mind the overall structure of the future film as they took every single shot. This implies that the shooting process is an integral part of the overall construction, and that it is not enough to find an interesting subject, event or referent and imprint it photographically. To go beyond the photographic recording, the shots of the film must be interrelated on numerous levels, the most important of which is the kinesthetic movement taking place within the frame and between the adjacent images. Inspired by Constructivism (which considered form in art equal to, or even more significant than, content), Vertov was the first filmmaker to raise the documentary film above mere photographic documentation.³⁶

3.3 Walter Ruttmann: naturalismo urbano y abstracción

En el resto de Europa los pintores empezaban a concebir la cinematografía como un medio para hacer obras de arte, cuyo interés principal estaba en el problema de la luz y la composición. En 1921, Viking Eggeling y Hans Richter, pintores del movimiento vanguardista de Zurich, experimentaron con el filme abstracto. A menudo filmaban objetos familiares como base de movimientos interrelacionados, de lo que se puede considerar un notable ejemplo *Ballet mécanique* (1925), de Fernand Lèger y Dudley Murphy.

Fue en Alemania no por casualidad donde se plantearon las propuestas más radicales en el abanico de la vanguardia cinematográfica de entreguerras; precisamente porque dichas propuestas cuestionaban el espacio de representación en el que se asentaba el cine: la perspectiva renacentista, el espacio euclidiano. De esta manera se rompía con ese cordón umbilical que había vinculado las búsquedas tridimensionales de la pintura renacentista con la fotografía y los ingenios mecánicos visuales. De la misma manera que el cubismo y luego la pintura abstracta había dinamitado el espacio euclidiano, abriendo a las artes plásticas a universos inexplorados, algunos cineastas

³⁶ PETRIC, *op. cit.*, p. 292

N de T: Los ensayos teóricos de Vertov deberían ser estudiados en conjunción con un análisis detallado de sus filmes para entender completamente el método del "Cine-Ojo" como un medio de revelar lo que está escondido bajo la aparente naturaleza de la realidad. La realidad interior puede ser alcanzada sólo a través del uso estético del lenguaje fílmico. La dialéctica en el método de Vertov es su requerimiento de que el realizador evite interferir en la realidad mientras la presenta en la pantalla en una forma altamente estética. Vertov enseñó a sus kinoks a mantener en mente la estructura total de la materia, evento o referente y a impresionarla fotográficamente. Para ir más lejos de la grabación fotográfica, las tomas del film debían estar entrelazadas en numerosos niveles, de los cuales el más importante era el movimiento kinestésico que tomaba lugar entre los fotogramas y entre las imágenes adyacentes.

Inspirado por el constructivismo (el cual consideraba la forma en el arte igual a, o incluso más significativa que, el contenido), Vertov fue el primer realizador en elevar el film documental sobre la mera documentación fotográfica.

*nórdicos y germanos demostraron que eso también era posible en el celuloide.*³⁷

En 1927, Walter Ruttmann (1887-1941), pintor, arquitecto y músico, creó un nuevo género –dentro de las técnicas del film abstracto– con *Berlín: sinfonía de una gran ciudad*, con la que se inició una serie de imitaciones a las que él mismo contribuyó posteriormente con filmes sobre Düsseldorf, Stuttgart y Hamburgo. Las sinfonías de ciudades suponían la contribución de todas las artes y eran el resultado del fermento de los cineclubes, que habían nacido en diversos países del continente como foros de debate.

Si bien Ruttmann empezó su carrera como director en 1919, su nombre suele asociarse con los filmes de otros, debido a las numerosas colaboraciones a las que se prestó. Esta es quizá una de las razones por las que la bibliografía sobre este prolífico autor es tan escasa. Otro de los motivos por los que prácticamente se lo ha abandonado en el olvido puede ser que su obra, que en un principio no tenía fines políticos, derivó en conformismo y defensa del nazismo. Ruttmann murió en medio de la Segunda Guerra Mundial, en 1941, siendo un propagandista del régimen.³⁸ Su suerte ha sido bastante similar a la de una cineasta con la que tuvo estrecha colaboración en uno de sus trabajos, Leni Riefenstahl, a quien asistió en la edición de *Olimpia* y con la que tuvo severas disputas creativas.

3.4 Joris Ivens: el pintor en lienzo de celuloide

Joris Ivens entró en contacto con la fotografía y el medio fílmico a temprana edad, dado que su familia poseía una tienda de estos complementos. A los trece años había hecho su primera película, *Wigwam*, pero en ese entonces no tenía en mente una carrera como cineasta, sino que siguió el camino habitual para hacerse cargo del negocio de su padre, estudiando ciencias económicas en Rotterdam y tecnología fotográfica en Berlín.

En la capital alemana, Ivens entró en contacto con realizadores experimentales y con movimientos revolucionarios izquierdistas. Allí vio las películas expresionistas germanas y los intentos vanguardistas de Walter Ruttmann. En 1927, se formó en Amsterdam un movimiento para promover filmes artísticos: el cineclub. En la

³⁷ SANDOVAL, Teresa. *Una mirada al mundo. Historia del cine documental alemán (1896-1945)*. T&B editores: Madrid, 2005. p. 76

³⁸ Información extraída del banco de datos sobre cinematografía Filmreference.com [en línea] <<http://www.filmreference.com/Directors-Ri-Sc/Ruttmann-Walter.html>> [15/10/08 16:18]

Filmliga, el cineclub de la ciudad de Amsterdam, el joven Joris Ivens representó un importante papel como su líder técnico, invitando a importantes figuras y presentando filmes.

As a technical advisor, Ivens regularly went abroad to view films that might be suitable for a Film League program and to meet and invite cinematographers to Amsterdam. In the first year he met, among others, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, Sergej Eisenstein, Germaine Dulac, and Roberto Calvacanti. In the second week of October 1927, Ivens visited Hans Richter and Walter Ruttmann in Berlin and Dresden. Walter Ruttmann's studios really impressed him because Ruttmann's abstract films such as OPUS II, III and IV appeared to be the result of simple craftsmanship with simple scale models, and old camera and little technical skill. I can do that too, Ivens must have thought. Ruttmann's film BERLIN, DIE SYMPHONIE DER GROSSTADT (1927) especially influenced Ivens, because for the first time the laws of the cinema pur were combined with documentary shots of a town; welded together to a dramatic unity without the sentimental connotation of a feature film.³⁹

Ese mismo año empezó sus primeros experimentos con *El Puente* (1928), que fue mayormente un estudio del movimiento, la composición y el lenguaje cinematográfico. Al ser exhibida, la película fue aclamada como una obra maestra vanguardista.

Esto lo preparó para realizar su film siguiente, *Lluvia* (1929), hecho con la ayuda de Mannus Franken y Dolm Fernhout. Al volver de sus viajes, Ivens recibió la propuesta de Franken de hacer una obra sobre la lluvia. Ivens respondió afirmativamente y unos meses más tarde las primeras tomas fueron enseñadas a unas pocas personas, pero el tema parecía ser demasiado poético y la naturaleza demasiado caprichosa para que la manejara un artista. Pasaron dos años antes de que él pudiera completar la película, que los periódicos denominaron <<film de estados anímicos>>.

En la última parte de la década del '20 se produjeron otras películas de este género, pero este tipo de documentos tuvo un breve tiempo de gloria debido a la aparición

³⁹ AA.VV. *Joris Ivens and the documentary context*. Bakker, Kees [ed.] Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999. p. 60

N de T: Como consejero técnico, Ivens regularmente partía al extranjero para ver filmes que pudieran ser apropiados para un programa de la Film League y para conocer e invitar a cineastas a Amsterdam. En el primer año, él conoció, entre otros, a Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, Sergej Eisenstein, Germaine Dulac y Roberto Calvacanti. En la segunda semana de octubre de 1927, Ivens visitó a Hans Richter y a Walter Ruttmann en Berlín y en Dresden. Los estudios de Walter Ruttmann lo impresionaron profundamente porque los filmes abstractos de Ruttmann como OPUS II, III y IV parecían ser el resultado de simple habilidad, con simples modelos a escala y una vieja cámara y pocas habilidades técnicas. Yo también puedo hacer eso, debe de haber pensado Ivens. El film de Ruttmann, BERLÍN, DIE SYMPHONIE DER GROSSTADT (1927), influyó especialmente en Ivens, porque por primera vez las leyes del *cinema pur* eran combinadas con tomas documentales de una ciudad, compenetrados en una unidad dramática sin la connotación sentimental de un largometraje.

del cine sonoro, que relegó a las imágenes. Hacia el fin del decenio, la depresión económica también dejó su huella en el mundo de la cinematografía, desplazando el interés de la salas hacia las producciones más comerciales.

El único ámbito en el que se continuaba exhibiendo este tipo de filmaciones era la *Filmliga*, que se salvó de la prohibición de mostrar determinadas películas extranjeras. Este cineclub pudo también llevar a figuras importantes como Pudovkin, quien al ver la obra de Ivens lo invitó a ir a la URSS.

En 1929, Ivens viajó a la Unión Soviética, dio conferencias y proyectó sus filmes. Se le propuso elegir una producción para que la encarara como director y él eligió una sobre una acería que estaba proyectada y que llegó a ser *Canto de héroes* (1932), pero antes rodó un filme industrial: *Sinfonía industrial* o *Philips-radio* (1931), como se lo conoció luego. Con sus tres primeras películas, Ivens llevó el estilo pictórico a la máxima expresión en el documental.

La preocupación inicial de Ivens por la máquina como emblema y la influencia de la Vanguardia fueron perdiendo relevancia frente al compromiso social que empezó a buscar en sus producciones. Esta preocupación ocupó toda su obra posterior, aunque sin variar su personalidad estilística.

He who sees Ivens only as the maker of THE BRIDGE and RAIN in those initial years, and ignores the many screen tests and lost films, might overlook the fact that all the ingredient of his later films were tested in those first years. He continued to pursue and attempted to make feature films, alternating anti-aesthetic films with political stand with more poetic films. In this way, his development of various film techniques, remained a cycle, in which themes of nature, labour, politics and culture define his films.⁴⁰

Ivens escribió numerosos artículos en los que plasmó su forma de concebir el cine, en especial el documental. Para él, el documental era la expresión de la realidad en su estado casual e inevitable, y creía que era el único medio que le quedaba al realizador vanguardista en el intento de captar el interés y la reacción del espectador. También pensaba que este género precisa del desarrollo de la personalidad del cineasta, quien debe estar en el medio de la realidad, escogiendo cómo interpretarla.

⁴⁰ AA.VV. op. cit., p. 67

N de T: Aquél que ve a Ivens sólo como el realizador de *El Puente* y *Lluvia* en esos años iniciales, e ignora las muchas pruebas y filmes perdidos, debería revisar el hecho de que todos los ingredientes de sus filmes posteriores fueron probados en estos primeros años. Él continuó intentando hacer largometrajes, alternando filmes antiestéticos con bases políticas con otros filmes más poéticos. De este modo, su desarrollo de varias técnicas permaneció como un ciclo en el que los temas de naturaleza, trabajo, política y cultura definieron sus filmes.

En palabras de Bill Nichols, las obras de este autor holandés representaban un mini-evento, un hecho puntual convertido en el todo:

*The raising of a bridge, the passing of a rain shower, or the driving of timber piles takes narrative shape –although it is more the embryonic narrative of an event than of a fully developed story. Time and space function within the frame of a formal patten that dictates duration and composition without erasing the recognizable event taken up within this pattern. The unfolding of this event parallels the unfolding of a cinematic event.*⁴¹

4. LA POÉTICA DE LA IMAGEN EN CUATRO DOCUMENTALISTAS

El documental ha sabido emplear todas las potencialidades de la sintaxis cinematográfica para convertir historias particulares de personas en una narración. No se puede negar su calidad de construcción, puesto que depende de la selección de significantes audiovisuales. Esto lo ha llevado a estar en el centro de una supuesta dicotomía: ¿el realizador artista busca la belleza o la verdad. “*The documentary form –the more or less artful reshaping of the historical world– has struggled to find its place within the supposed conflict between truth and beauty*”,⁴² dice Michael Renov.

Diversos autores hablan de una poética del documental como aquella forma de ver propia del discurso artístico de la no-ficción, en contraposición con la muestra de hechos desnudos. Esto es así porque, si se acepta que media un pensamiento en la captación de la realidad, cada plano no puede más que ser subjetivo, por lo que el rigor positivista de una mirada aséptica es imposible. No se habla tanto de método como de poética, el someter las formas estéticas a la investigación rigurosa.

En este punto es necesario hacer una distinción entre *poética documental* y *documental poético*. El primero es un concepto que tiene como finalidad determinar que todo documental se rige por una mirada particular, por una expresividad propia que pone el acento en la estética de la imagen para mostrar una proyección del mundo. En cambio, el documental poético es aquel tipo de documental que recurre a una forma de representación lírica de los hechos. Es decir, que todos los

⁴¹ AA. VV. op. cit. p. 143

N de T: El alzamiento de un puente, el paso de un chaparrón o la conducción de pilas de madera toman forma narrativa -aunque es más el embrión narrativo de un hecho que una historia completamente desarrollada. Tiempo y espacio funcionan encuadrados en la forma de un patrón que dicta la duración y composición sin borrar lo que se reconoce que toma lugar dentro de este patrón. El descubrimiento de este evento va paralelo al descubrimiento del evento cinematográfico.

⁴² RENOV, Michael. *Theorizing documentary*. USA: Routledge, 1993. p.11

N de T: La forma documental –la más o menos artística reformulación del mundo histórico– ha peleado para encontrar su lugar dentro del supuesto conflicto entre verdad y belleza.

documentales estarán bajo cierta poética, mientras que no todos serán documentales poéticos.

Renov, en el libro *Theorizing documentary*, establece cuatro tendencias de la *poesis* en la no-ficción. En primer lugar se encontraría el grabar, revelar o preservar, donde el énfasis está en la replicación de lo histórico real, en la creación de una realidad de segundo orden cortada a la medida de nuestros deseos.⁴³ En segundo lugar, el persuadir o promover por medio de la expresividad, que modulará el significado a través de la estructuración del argumento a nivel de sonido e imagen, por la variedad de recursos de los que nos haga disponer el realizador. Como apunta Renov: “*We can be persuaded by the ethical status of the filmmaker or interview subject, by the tug of heartstrings, or by a barrage of bar graphs*”.⁴⁴

La siguiente tendencia es la de analizar o interrogar, transformar las preguntas subyacentes en materia potencial, hacer o no visible el proceso por el cual se emplean los códigos para atraer al espectador y hacerlos comprensibles. En el caso particular de uno de los filmes que nos competen, se puede apreciar que:

*[...] In Man With A Movie Camera, the flow of images is repeatedly arrested or reframed as the filmic fact is revealed to be a labor-intensive social process which engages cameramen, editor, projectionists, musicians, and audience members. Motion pictures are represented as photographic images in motion, variable as to their projected speed, duration, or screen direction: galloping horses are capable or being halted mid-stride, water can run upstream, smiling children can be transformed into bits of celluloid to be inspected at the editor Svilova's work bench. This is not to say that every documentary must reinvent the wheel or leave in the occasional slate to remind the audience that this is, after all, only a film. What is being suggested here is that presentation is not automatically interrogation and that the latter can be a valuable ingredient for any nonfiction piece.*⁴⁵

El cuarto aspecto es la expresión, la función estética que ha sido más infravalorada en el terreno de la no-ficción, a resultas del énfasis en el significado y no en el significante, aplicado desde temprano por los hermanos Lumière. Esta es la razón

⁴³ RENOV, *op. cit.*, p. 25

⁴⁴ RENOV, *op. cit.*, p. 30

N de T: Podemos ser persuadidos por el estatus ético del realizador o del sujeto entrevistado, por las fuertes sensaciones, o por un montón de barras.

⁴⁵ RENOV, *op. cit.*, p. 31

N de T: En *El hombre con la cámara*, el fluir de imágenes es repetidamente detenido o reenmarcado, así el hecho fílmico es revelado como un proceso social de intensiva labor, el cual compromete camarógrafos, editores, proyeccionistas, músicos y miembros de la audiencia. Las películas son representadas como imágenes fotográficas en movimiento, variables en la proyección en la velocidad, duración o dirección de la pantalla: caballos al galope que son capaces de ser detenidos a media cabalgata, el agua que puede correr corriente arriba, niños sonrientes que pueden ser transformados en trozos de celuloide inspeccionados en la mesa de la editora Svilova. Esto no significa que todo documental deba reinventar la rueda o dejar la ocasional pizarra para recordar a la audiencia que este es, después de todo, sólo un film. Lo que se está sugiriendo aquí es que la presentación no es automáticamente interrogación, y que lo último debe ser un ingrediente valioso para una pieza de no-ficción.

por la que muchas fuentes estarían de acuerdo en que Robert Flaherty fue el primer poeta del documental.

Flaherty's expressivity was verbal as well as imagistic in origin; to the compositions in depth of trackless snowscapes in Nanook of the North (1922), one must consider as well the flare for poetic language ("the sun a brass ball in the sky"). The cycle of "city symphony" films of the 1920s [Man With a Movie Camera, Berlin: Symphony of a Great City (1927), A Propos de Nice (1930)] declared their allegiance in varying degrees to the powers of expressivity in the service of historical representation. The artfulness of the work as a function of its purely photographic properties was now allied with possibilities of editing to create explosive effects –cerebral as well visceral. The early films of the documentary polemicist Joris Ivens [The Bridge (1928), Rain (1929)] evidence the attraction felt for the cinema's aesthetic potential, even for those motivated by strong political beliefs.⁴⁶

Generar emociones, inducir placer en el espectador no son contrarios a la transmisión de la realidad; de hecho, la expresión retiene la atención, como parece indicar Renov: *"In the end, the aesthetic function can never be wholly divorced from the didactic one insofar as the aim remains [pleasurable learning]"*.⁴⁷

Carl Plantinga propone una categorización de la voz *poética* en cuatro grandes grupos: el documental poético, el filme vanguardista de no-ficción, el metadocumental y el documental paródico. Para él, el primero de los grupos alcanzó su cenit durante las décadas del veinte y del treinta del siglo pasado, sobre todo con las sinfonías de ciudades; el metadocumental adquirió importancia con los filmes ideológicos de los sesenta y setenta, mientras que las películas vanguardistas estuvieron ligadas a los avatares de ese movimiento.

Poetic documentaries include the so-called city symphonies –Berlin: Symphony of the City (Berlin: Sinfonie der Grosstadt, 1927) [...] early Joris Ivens films such as The Bridge (De Brug, 1928) and Rain (Regen, 1929). [...] These films represent their subjects as aesthetic objects or events, emphasizing not the dissemination of factual information, but the sensual and formal qualities of their subjects. [...] The poetic film emphasizes order, clarity, restraint, and harmony of form, appealing to norms established through thousands of years of artistic practice. Poetic films appeal to classical norms not only in the presentation of the projected world, but also in the nature of the projected world itself. Making or

⁴⁶ RENOV, *op. cit.*, p. 33

N de T: La expresividad de Flaherty tenía un origen tanto verbal como imaginativo; a las composiciones profundas de desiertos paisajes nevados en *Nanook el esquimal* (1922), uno debe considerar también el lenguaje poético ("el sol, una bola incandescente en el cielo"). El ciclo de filmes de sinfonías de ciudades de los veinte [*El hombre con la cámara, Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927); *A propos de Nice* (1930)] declaró su lealtad en varios grados a los poderes de la expresividad al servicio de la representación histórica. La cualidad artística del trabajo a resultados de sus propiedades puramente fotográficas estaban ahora aliadas con las posibilidades de editar para crear efectos explosivos -cerebrales tanto como viscerales. Los primeros filmes del polemicista documental Joris Ivens [*El puente* (1928), *Lluvia* (1929)] evidencian la atracción sentida por el potencial estético del cine, incluso para aquellos motivados por fuertes creencias políticas.

⁴⁷ RENOV, *op. cit.*, p. 35

N de T: Al final, la función estética no puede nunca ser totalmente separada de la didáctica, teniendo en cuenta que su dirección es hacia el "aprendizaje placentero"

*watching a poetic film may be a process of discovery or observation, but the discoveries and observations emphasize some qualities of the world over others. The poetic film presents a projected world in harmony with classical form and style. The poetic film represents its subject as an aesthetic object.*⁴⁸

El estilo en el filme poético da información del mundo proyectado y refuerza la función unificadora del discurso. Estos filmes tienen un alto grado de coherencia, van más allá de la función epistemológica en favor de la representación estética, estilizando y estructurando sus temas de acuerdo a las concepciones clásicas de lo bello. Se presenta un mundo cerrado, unido, armónico.

Los cuatro filmes escogidos para este trabajo tienen en común el estar basados en estilos poéticos y vanguardistas. Según Plantinga, las diferencias fundamentales entre una y otra categoría, bastante similares en algunos aspectos, son:

Avant-garde films are style-centered. They make use of nonfiction "actuality footage", but manipulate it within a formal system that becomes the organizing principle of the film. They differ from formal and open films in that they not only replace epistemic concerns with aesthetic ones, but make use of an opaque style that is not meant primarily to transmit information, but becomes the primary subject of the film. The avant-garde film foregrounds style to a much higher degree than the poetic film. Moreover, style in the poetic film is classical; in the avant-garde film style is disruptive. In the poetic film, the projected world is infused with classical aesthetic and formal qualities. In the avant-garde film, the discourse itself becomes the primary focus. The viewer concentrates on patterns of form, angle, movement, and color, rather than on a unified projected world.

The poetic film is constructed according to extrinsic norms based on classical aesthetic qualities. The avant-garde film also appeals to extrinsic norms – an appeal to fragmentation, minimalism, and/or perceptual difficulty. Yet the avant-garde film established within the film, because for style to "come forward" it must possess sufficient novelty, redundancy, and internal coherence. For this reason, avant-garde style may even block projection, creating an opaque surface that is impenetrable. Although avant-garde films project a world, it is partially hidden, obscured by patterns of disruptive stylistic techniques.

The avant-garde nonfiction film encourages an interplay between two ways of viewing the film. On the one hand, the spectator perceives the referent through iconic, indexical images (and perhaps sounds); on the other hand, style makes referentially difficult, and becomes itself the primary object of interest. When we

⁴⁸ PLANTINGA, *op. cit.*, pp. 172-173

N de T: Los documentales poéticos incluyen las llamadas sinfonías de ciudades -*Berlin, sinfonía de una gran ciudad* (Berlin: Sinfonie der Grosstadt, 1927) [...] Los primeros filmes de Joris Ivens, como *El Puente* (De Brug, 1928) y *Lluvia* (Regen, 1929).

[...] Estos filmes representan sus temas como objetos o eventos estéticos, enfatizando no la diseminación de información factual, sino las cualidades sensoriales y formales de sus temas. [...] El filme poético enfatiza el orden, la claridad, la moderación y la armonía de la forma, apelando a las normas establecidas a través de miles de años de práctica artística.

El filme poético apela a las normas clásicas no sólo en la presentación del mundo proyectado, sino también en la naturaleza del mundo proyectado en sí mismo. Hacer o mirar un filme poético puede ser un proceso de descubrimiento u observación, pero los descubrimientos y observaciones enfatizan algunas cualidades del mundo sobre otras. El filme poético presenta un mundo proyectado en armonía con formas y estilo clásico. El filme poético representa su tema como un objeto estético.

*view an avant-garde nonfiction, we consistently slide between seeing the images as either a window onto the world or a sequence of nonreferential images.*⁴⁹

El autor prefiere localizar a Dziga Vetov y su obra *El hombre con la cámara* dentro del canon del metadocumental, puesto que la película trataría de la representación en sí misma. Da como definición de este estilo que, mientras que la vanguardia es reflexiva implícitamente, el metadocumental lo es explícitamente por tener siempre en el horizonte su primera función epistemológica.

[...] *The metadocumentary, on the other hand, is often formally and technically reflexive, and rarely tries for the "spontaneous" look of cinéma vérité and direct cinema, the look that signifies "reality caught unawares". Metadocumentary plays up montage and the manipulation of the formal elements of image and sound, and the creation of a sense of realism is never a major concern. In cinéma vérité, discourse flaunts itself to get a truer or "more sincere" representation of reality. Discourse in the metadocumentary parades itself, but does so to examine its own nature.*

The reflexivity of the metadocumentary is evident at every turn. Vertov was primarily interested in creating a new form of communication appropriate to the post-revolutionary Soviet Union.

*In addition to its technical experimentation, Vertov's The Man With A Movie Camera celebrates the ability of the camera to represent the phenomenal world, and it is that ability that becomes the subject of the film.*⁵⁰

⁴⁹ PLANTINGA, *op. cit.*, p 176

N de T: Los filmes vanguardistas están centrados en el estilo. Hacen uso del "filme de hechos" de la no-ficción, pero los manipulan dentro de un sistema formal que proviene del principio organizativo de la película. Difieren de los filmes formales y abiertos en que ellos no sólo replantean las preocupaciones epistemológicas junto a las estéticas, sino que hacen uso de un estilo opaco que no está hecho en principio para transmitir información, aunque esto se convierte en el tema primario del filme. El filme vanguardista pone al estilo en primer plano, a un nivel mucho más alto que el filme poético. Además, el estilo en el filme poético es clásico; en el vanguardista es disruptivo. En el poético, el mundo proyectado está embebido en una estética y unas cualidades formales clásicas. En el vanguardista, el discurso en sí mismo se convierte en el principal enfoque. El espectador se concentra en patrones de formas, ángulos, movimiento y colores, antes que en un proyectado mundo unificado.

El filme poético está construido de acuerdo a normas extrínsecas, basadas las cualidades estéticas clásicas. El de vanguardia también confronta a las normas extrínsecas –una apelación a la fragmentación, al minimalismo y/o a la dificultad perceptual. Incluso el vanguardista establecido dentro del film, porque para que el estilo "llegue más allá" debe poseer suficiente novedad, redundancia y coherencia interna. Por esta razón, el estilo vanguardista nunca bloqueará la proyección creando una superficie opaca que sea impenetrable. Aunque los filmes vanguardistas proyectan un mundo, éste está parcialmente escondido, oscurecido por patrones de disruptivas técnicas estilísticas.

Los filmes vanguardistas de no-ficción fuerzan a interaccionar entre dos maneras de ver la película. Por un lado, el espectador percibe el referente a través de imágenes icónicas, índices (y quizás sonidos); por otro lado, el estilo se hace referencialmente dificultoso, y deviene en el principal objeto de interés. Cuando vemos un documental vanguardista, consistentemente nos desplazamos entre ver las imágenes como desde una ventana hacia el mundo o como una secuencia de imágenes no referenciadas.

⁵⁰ PLANTINGA, *op. cit.*, p. 180

N de T: El metadocumental, por otra parte, es frecuentemente formal y técnicamente reflexivo, y rara vez busca el aspecto "espontáneo" del cinéma vérité y del cine directo, el aspecto que significa "realidad tomada por sorpresa". El metadocumental juega con el montaje y la manipulación de los elementos formales de imagen y sonido, y la creación de un sentido de realismo no es nunca su mayor preocupación. En el cinéma vérité, el discurso se vanagloria de llegar a una representación de la realidad más verdadera o "más sincera". El discurso en el metadocumental se identifica a sí mismo, pero también lo hace para examinar su propia naturaleza.

Paul Ward, en *Documentary: The margins of reality*, explica que hay un modo poético que se relaciona con los modernistas y vanguardistas, caracterizándolo como un movimiento dentro del documental.

The poetic mode is one that eschews an explicit rhetorical or argumentative and favours associations of mood, tone, texture.

[...] *However, it is certainly true that poetic documentaries may not have the rooted "specificity" of other documentaries that use (for example) expository or observational approaches. Poetic documentaries have clear links to modernist and avant-garde movements in the ways that they foreground the often ephemeral and fragmented nature of subjectivity; rather than the apparent 'certainties' of expository and observational films, there is often an emphasis on the ambiguities of experience, and this can be seen as a form of commentary on the epistemological bases of documentary as a whole. The key to the poetic mode is that is the aesthetic expression of aspects of the real that becomes the main focus, rather than the real per se.*⁵¹

En todo caso, se trata de una mirada, de un estilo que va más allá del simple uso de los recursos visuales y técnicos. Se trata de cómo los realizadores establecen esa visión, su perspectiva de las cosas a través de sus motivaciones éticas o, como plantea Bill Nichols:

*Somos testigos de lo que está más allá de nuestra vista o nuestra comprensión. La cámara mira. Nos presenta pruebas para inquietarnos. Estas pruebas exigen una argumentación, un marco interpretativo dentro del que podamos comprenderlas.*⁵²

4.1 Al rescate de un pasado utópico: Nanook el esquimal

Nanook el esquimal presenta la dura lucha de un cazador por sobrevivir junto a su familia en un medio hostil, poniendo el acento sobre todo en la consecución del ansiado alimento. Como se ha apuntado antes, a principios del siglo XX se había desarrollado un gran interés entre los etnólogos por rescatar las antiguas tradiciones de pueblos al borde de la extinción por medio del cine, que podía dar una idea más

La reflexividad del metadocumental es evidente en todo momento. Vertov estaba primeramente interesado en crear una nueva forma de comunicación apropiada a la Unión Soviética post revolucionaria.

Además de la experimentación técnica, *El hombre con la cámara* de Vertov, celebra la habilidad de la cámara para representar el mundo, y es esa habilidad la que se convierte en el tema del filme.

⁵¹ WARD, *op. cit.*, pp. 14-15

N de T: El modo poético es el que declina una retórica o una argumentación explícitas y favorece las asociaciones de sentimientos, tonos, texturas. No obstante, es también cierto que los documentales poéticos pueden no poseer la enraizada "especificidad" de otros documentales que usan (por ejemplo) aproximaciones expositivas u observacionales. Los documentales poéticos tienen clara relación con los movimientos modernistas y vanguardistas en la manera en que ellos ponen en primer plano la, a menudo, efímera y fragmentaria naturaleza de la subjetividad; más que las aparentes 'certezas' de los filmes expositivos y observacionales, hay a menudo un énfasis en las ambigüedades de la experiencia, y esto puede ser visto como una forma de comentario en las bases epistemológicas del documental como una totalidad. La clave del modo poético es que la expresión estética de los aspectos de lo real que se convierte en el enfoque principal, más que lo real *per se*.

⁵² NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Paidós, 1997. p. 120

acabada de sus prácticas que la fotografía. En ese contexto, la idea de Flaherty de filmar a los esquimales resulta un híbrido entre el interés etnográfico y el drama propio de la ficción. La selección de un gran protagonista elevando su gesta a heroica resulta reduccionista del mundo esquimal, ya que no retrata la verdadera ordenación social, sino que la asemeja a la del hombre blanco. El acierto de Flaherty fue demostrar que se puede hacer un filme con un trasfondo científico y social sin dejar de lado el tratamiento artístico del tema.

La mayoría de las acciones que se muestran son reales, pertenecen al día a día de los esquimales; pero, en cambio, otras debieron ser recreadas para la cámara, como la caza de la morsa con arpones, una práctica que a esas alturas se practicaba con armas de fuego. Flaherty tenía en mente qué tipo de historia era la que podía interesar a su público, ya había aprendido de su película anterior, que había ardió en el incendio, que se necesitaban un hilo conductor y la estructura de tensión y paz que domina la narratividad occidental prácticamente desde la Antigüedad. Otro de los reclamos que hacen algunos autores es que, si la pretensión del documentalista era la de retratar la autenticidad de este pueblo frente al avance del hombre blanco, paradójicamente Flaherty estaba cooperando en esa pérdida de la inocencia al grabarlos con su cámara y contar con su colaboración, tanto en el equipo de rodaje como en la actuación, en aras de conseguir la historia que deseaba.

En cuanto a los aspectos técnicos, el montaje es primario pero efectivo al introducir la novedad del contraplano en el documental. La duración de las escenas obedece en gran parte al tiempo real que les toma a los personajes hacer determinada tarea y responden a una estructura típica de clímax, anticlímax y punto de giro propio del cine de ficción. Así pueden establecerse diversos problemas que se le plantean al héroe, quien rápidamente los soluciona, dando fin a la secuencia de acontecimientos y preparando al público para la siguiente.

La planificación es cuidada en cuanto a la composición, al uso del espacio fotográfico, y obedece a las reglas de alternancia de planos cortos con largos. Logra individualizar las acciones y a quienes las están llevando a cabo, con lo que centra la atención del espectador y otorga preeminencia a los personajes involucrados en la historia que se está narrando, generando empatía.

La fotografía, a pesar de las limitaciones impuestas por el medio, es el gran acierto de esta obra, en la que el entorno blanco juega a favor, como un lienzo sobre el que se colocan las manchas oscuras que son los personajes.

Los símbolos escasean, dado que Flaherty no tiene una intencionalidad simbólica. Sin embargo, se puede hablar a nivel global de una pretensión de transmitir la inocencia, la entrega y el ambiente idílico del territorio en el que no domina el occidental.

La película comienza con un plano desde el mar helado en el que se arremolinan las nubes grises. Le sigue una animación contextualizadora del lugar en el que se desarrolla la acción, y de inmediato aparecen extensos primeros planos de los dos protagonistas: Nanook y Nyla. Esto obedecería a una intención de mostrar lo inhóspito de esas tierras para luego ensalzar a los valientes que viven en ella, completamente necesarios para la existencia del filme, puesto que sin ellos no habría narratividad. También la aparición de diversos calificativos a lo largo de la cinta nos hablan de un gran cazador: Nanook es el protagonista por propios méritos, es el jefe y el resto son sus seguidores, o deben de serlo, puesto que el ojo de Flaherty nos lo muestra de esa manera. Para William Rothman, estos planos dejan clara la idea que se quiere transmitir de los personajes:

[...] a medium close-up sustained for a very long ten seconds –in this shot, Nanook is a dead ringer for John Wayne, by the way –framed almost frontally against the white sky. Within this frame, Nanook looks down, looks up, his eyes wide, but without ever quite addressing the camera with his gaze. [...] The frontality of the framing as well as the camera’s close proximity, combined with the fact that he is engaged in no activity other than being viewed, reinforce our impression that it takes an effort for him not to look at the camera, that he is, for whatever reasons, avoiding meeting the camera’s gaze. And they reinforce our impressions as well that we do not know Nanook’s reasons, that they remain private.

[...] Contrast our first view of Nyla. The equally Griffith-like title “Nyla –The Smiling One” is followed by a shot of Nanook’s beautiful young wife, smiling radiantly as she talks animatedly to someone offscreen.⁵³

El filme discurre sobre la cotidianeidad de la vida esquimal y muestra a Nanook atracando su canoa, de la que comienzan a salir los miembros de su familia, incluido el perrito. Esto no sólo contribuye a dar cierta comicidad a la acción, dado que parecería imposible que cupieran tantas personas en un solo kayak, sino que

⁵³ ROTHMAN, William. *Documentary film classics*. USA: Cambridge University Press, 1997. p.7

N de T: Un primer plano que se sostiene por unos largos diez segundos -en esta toma, Nanook es un sosias de John Wayne, por cierto- encuadrado casi frontalmente, contra el cielo blanco. En este encuadre, Nanook mira hacia abajo, hacia arriba, sus ojos muy abiertos, pero sin siquiera dirigirse a la cámara con su mirada [...] la frontalidad del encuadre, tanto como la proximidad de la cámara, combinada con el hecho de que él no está comprometido en ninguna otra actividad que ser visto, refuerza nuestra impresión de que le está suponiendo un esfuerzo el no mirar a la cámara, que está, por cualquier razón, evitando encontrarse con la mirada de la cámara. Y ello refuerza nuestra impresión, asimismo, de que no conocemos las razones de Nanook, que permanecen privadas.

[...] Contrasta nuestra primera mirada a Nyla. El igualmente Griffiniano título: "Nyla, la sonriente", es seguido por una toma de la hermosa y joven esposa de Nanook, sonriendo radiante mientras habla con animación con alguien fuera de pantalla.

además alerta de uno de los temas recurrentes: la inocencia de los esquimales como si éstos fueran animales, su ligazón con la parte animal del hombre que los asemeja al cachorrito. La acción continúa, la familia se dispone a hacer una visita al centro de comercio de pieles, al que llevan mercancías que cambian por cosas de escaso valor.

This passage culminates in a spectacular image: Men carry a huge crate, evidently containing furs, across the foreground of a frame dominated by a high wall of hanging pelts, too numerous to count, framed perfectly frontally in the background, blocking out the sky. This is at once an awesome display of the glorious bounty of nature and an appalling testimonial to the magnitude of the slaughter sanctioned and exploited by the "white trader" (that is, by the fur trade that also sponsors Flaherty's film).

[...] In most of the ensuing shots, the trader remains offscreen. Even when he is visible within the frame, as he is in this shot, he is filmed very differently from Nanook. Indeed, the trader is framed in such a way as to identify him less with the camera's subject than with the camera itself: According to the title, Nanook is displaying this pelt to the trader, but he is really –at least he is also– displaying it to the camera. This underscores our impression what the the trader functions in this sequence as a kind of stand-in for the filmmaker.⁵⁴

En esta secuencia, Nyla muestra sus cachorros de husky al vendedor de pieles y también enseña a su bebé, que juega junto a los animalitos. Por otro lado, vemos a los niños de Nanook disfrutando de una merienda. El vendedor le enseña el gramófono a Nanook, que parece sorprendido y alegre con el descubrimiento. Nanook ríe y muerde el disco, explorando a su manera ese material. En estas acciones mira directamente a la cámara, lo cual genera en el espectador un sentimiento de ternura e inspira la hilaridad. Pero, como advierte Rothman, parecería haber una contradicción entre la supuesta ignorancia tecnológica de Nanook y el hecho de estar siendo filmado por una cámara:

Viewing all this, we have a strong sense that the trader and Flaherty –two "white men"– have conspired to expose the incredible naivete of this "great hunter" who does not even comprehend "how the white man 'cans' his voice". The clincher is when Nanook bites the record, tastes it, in an effort to determine what it is.

[...] What makes this passage so disquieting is that Flaherty's titles undertake to deny, disavow, precisely what has been revealed to, and by, his own

⁵⁴ ROTHMAN, *op. cit.*, pp. 10-11

N de T: Este pasaje culmina con una imagen espectacular: los hombres llevando una enorme caja que evidentemente contiene pieles, a través del primer plano de un toma dominada por una alta pared de cueros colgantes, demasiado numerosos para contarlos, encuadrados de forma perfectamente frontal en el fondo, bloqueando el cielo. Este es un increíble despliegue de la gloriosa abundancia de la naturaleza y un chocante testimonio de la magnitud de la matanza permitida y explotada por el "mercader blanco" (esto es, por el vendedor de pieles que también patrocina el filme de Flaherty).

[...] En muchas de las tomas, el vendedor se mantiene fuera de la pantalla. Incluso cuando es visible en un cuadro, como en este ejemplo, es filmado de una manera diferente que Nanook. De hecho, el vendedor es encuadrado de un modo que se lo identifica menos como sujeto para la cámara, que como parte de la cámara misma: de acuerdo al intertítulo, Nanook está mostrando la piel al vendedor, pero en realidad -o al menos también- la está mostrando a la cámara. Esto resalta nuestra impresión de que la función del vendedor en esta secuencia es ser una especie de figurante para el realizador.

*camera. That denial takes the form of suggesting that Nanook is so naïve that he cannot even comprehend what a phonograph is; by implication, this naïf must also be unable to comprehend what a camera is, unable to comprehend what Flaherty is doing when he films him. This implication is in conflict with the claim, crucial to Nanook of the North as whole, that Nanook and his family are active collaborators in the making of the film.*⁵⁵

La secuencia del mercado termina cuando uno de los hijos de Nanook se encuentra mal por haber comido demasiado y le dan aceite de castor. El niño se relame mirando hacia la cámara. Entonces se nos muestra un nuevo plano desde el mar en el que aparece Nanook, cruzando las placas con su kayak. El protagonista se encuentra solo entre los témpanos para pescar, pero de repente vemos unos pies por detrás del encuadre y así tenemos conciencia de que lo que parecía una pesca solitaria del gran héroe en busca de algo de alimento para la familia, que está a punto de desfallecer de hambre, es en realidad una pesca en una zona a la que acuden más cazadores. Al terminar su tarea, Flaherty nos muestra cómo esos pies correspondían a los de un “hermano pescador” que Nanook se ofrece a llevar de vuelta a los campamentos.

A continuación, para marcar el nudo de la película, llega la escena de la caza de la morsa. De acuerdo a la narración de los intertítulos, la familia sigue hambrienta y el avistamiento de unas cuantas morsas en el mar genera la salida de los hombres de la tribu para intentar darle caza a alguno de estos animales. Se preparan los kayaks, que se lanzan al mar –vemos la escena desde el mar mismo. Los que permanecen en la orilla esperan que uno de esos grandes mamíferos sea separado del resto de la manada y sea conducido a tierra, donde son menos hábiles. Flaherty recurre al enfoque selectivo y muestra al cazador fuera de foco, centrando la atención en el grupo de morsas. Luchan contra el animal y finalmente lo remolcan hasta la orilla. Para Rothman, esta escena en particular refleja el interés de Flaherty en mostrar el orden primitivo de matar o morir:

For the filmmaker, no less than his “primitive” subjects, belongs to a natural order whose only law is “eat or be eaten”. Although his weapon is a camera, not a harpoon, Flaherty, too, is a “great hunter”. He may respect Nanook and

⁵⁵ ROTHMAN, *op. cit.*, pp 12-13

N de T: Viendo todo esto, tenemos la fuerte sensación de que el vendedor y Flaherty -dos “hombres blancos”- han conspirado para exponer la increíble inocencia de este “gran cazador”, quien ni siquiera comprende “cómo el hombre blanco ‘enlata’ su voz”. El gancho es cuando Nanook muerde el disco, lo prueba, en un esfuerzo por determinar qué es.

[...] Lo que hace a este pasaje tan inquietante es que los títulos de Flaherty juran negar, desaprobar, precisamente lo que ha sido revelado a y por su propia cámara. Esta negación se encarna en sugerir que Nanook es tan inocente que no puede comprender lo que es un fonógrafo; por implicación, este inocente también debería ser incapaz de comprender lo que es una cámara, incapaz de comprender lo que Flaherty está haciendo cuando lo filma. Estas implicaciones están en conflicto con el reclamo, crucial para *Nanook el esquimal* en su integridad, de que Nanook y su familia son colaboradores activos en la realización del filme.

*his family, but they are also his prey, to be exposed to his camera, exposed by his camera, in all their vulnerability. Flaherty's acts of filming, all acts of filming, have a violent aspect.*⁵⁶

De inmediato, los esquimales cortan la morsa, la despellejan y se la comen en la playa, sin esperar a transportarla hacia ninguna parte. Esto transmite cierta fiereza y da la idea de la necesidad de alimento de los personajes.

*For the first and last time in the film, Nanook seems to be viewing the camera as a threatening intruder— a fellow hunter or, perhaps, a lowly scavenger. And, also for the first and last time in the film, his gaze, too, is threatening, as if this savage predator, his taste for blood unsated, might next attack Flaherty or us.*⁵⁷

La secuencia acaba con una imagen del mar en calma luego de la pelea por la supervivencia, y de inmediato nos traslada con un intertítulo a las vicisitudes del invierno. Se ve una caseta solitaria en la playa, como diciendo que cuando las inclemencias del tiempo obligan al hombre blanco a dejar esa zona, el esquimal debe continuar.

Todo es blanco, casi sin vida. La nieve lo cubre todo. Nanook aparece en las alturas de unos hielos y guía a los demás compañeros, que van en trineos. En este viaje y en las pequeñas muestras de la habilidad del protagonista como cazador, se ve este engrandecimiento del autor, revelando a Nanook como el líder del grupo. Nuevamente, se busca la complicidad del espectador gracias a que uno de los niños comienza a jugar con la presa, un zorro.

La acción se detiene en la construcción de un iglú para pasar la noche, en la que todos colaboran. Ahora son las capacidades de Nanook como protector de su familia las que se resaltan: el esquimal debe saber no sólo traer el alimento y no temer a nada, sino que también debe proveer de hogar y refugio. Mientras el padre trabaja, los niños se divierten en la nieve, una equiparación directa con los usos occidentales burgueses.

Nanook hace un agujero desde dentro del iglú y sale por él riendo, quedándose a la vista de la cámara unos segundos. Luego va a buscar un trozo de hielo que se convertirá en la ventana, tras lo que vemos cómo es la vida dentro de la particular

⁵⁶ ROTHMAN, *op. cit.*, p 15

N de T: El realizador, no menos que sus "primitivos" personajes, pertenece a un orden natural cuya ley es "comer o ser comido". Aunque su arma es una cámara, no un arpón, Flaherty también es un "gran cazador". Él puede respetar a Nanook y a su familia, pero ellos también son sus presas al ser expuestos a su cámara, expuestos por su cámara en toda su vulnerabilidad. El acto de Flaherty de filmar, todo acto de filmar, posee un aspecto violento.

⁵⁷ ROTHMAN, *op. cit.*, p 17

N de T: Por primera y última vez en la película, Nanook parece estar mirando a la cámara como a un amenazante intruso -un compañero cazador, quizás, un pobre carroñero. Y también por primera y última vez en la película, su mirada también es amenazante, como si este salvaje depredador, con su deseo de sangre insaciable, pudiera atacar luego a Flaherty o a nosotros.

casa. La anécdota cuenta que la falta de una luz adecuada para filmar hizo que se derribara la mitad del iglú que no debía salir en la imagen, lo cual le permitió a Flaherty grabar con comodidad. En estas circunstancias, Rothman vuelve a advertir de la falta de “inocencia audiovisual” de Nanook:

When Nanook waves and grins at the camera through his newly carved-out window, it is impossible for any viewer to doubt that this man understands no less than Flaherty (but also no more than Flaherty) what a camera ontologically is, impossible to doubt that Nanook understands that a film, in particular this film, is made to be viewed, that the camera filming him not only stands in for the visible filmmaker who is really in his presence, but also for viewers who are absent, invisible.⁵⁸

Nanook introduce la comida y a los niños en el iglú y se ve cómo se desarrolla la vida familiar. Vemos cómo juega con su hijo al enseñarle a usar un arco: le hace un osito de nieve –Nanook significa oso– para que lo cace. En la cultura esquimal, parece que juego y responsabilidades futuras van unidos. Uno de los momentos más tiernos tiene lugar en ese juego: al niño se le enfrían las manos y Nanook las sopla para entibiarlas.

Flaherty nos muestra desde dentro del iglú el despertar de la familia, que prepara el desayuno y se alista para un nuevo día de lucha. En estas circunstancias, se ve por primera vez a la otra esposa de Nanook individualizada en el acto de acicalar a su hijo antes de partir en los trineos. La pelea de los perros adultos, maltratados para hacerlos fuertes, frente a la dulzura con la que se trata a los cachorros, es el punto central del resto del filme, que quiere resaltar la misma condición para los esquimales: una vida adulta llena de responsabilidades que les obliga a ser recios y fuertes.

Vemos a Nanook solo nuevamente, debatiéndose en su intento de cazar a través de un pequeño agujero en el hielo, lo cual aparece como una sobreactuación por las caídas constantes del héroe en su forcejeo con el animal, todavía no mostrado ante la cámara. En este caso, el protagonista necesita de la ayuda de otros, que lo asisten para sacar una foca. Otra vez presenciamos un festín en el mismo lugar de la cacería, en el que el hambre de los perros genera una pelea difícil de sofocar. Esto retrasa al grupo justo cuando se acerca una tormenta, con lo que se marca el último punto de tensión de la trama.

⁵⁸ ROTHMAN, *op. cit.* p. 13

N de T: Cuando Nanook saluda y hace muecas a la cámara a través de su nueva ventana esculpida, es imposible para cualquier espectador dudar de que este hombre entiende no menos que Flaherty (pero tampoco más que él) lo que una cámara ontológicamente es, imposible dudar que Nanook entiende que un filme, en particular este filme, está hecho para ser visto, que la cámara filmándole no sólo lo está para el realizador visible que realmente está ante su presencia, sino también para espectadores que están ausentes, invisibles.

La tribu se desplaza por la vastedad blanca hasta hallar un iglú abandonado en el que refugiarse. La tormenta llega y los perros quedan fuera. El macho alfa va calmándose al mismo tiempo que se alternan planos del fuerte Nanook durmiendo plácidamente, lo que a los ojos de Rothman significa una nueva equiparación entre el espíritu necesariamente feroz de los animales para sobrevivir y el igualmente arrojado y valiente de Nanook:

*Nanook has to make a separate little igloo for the puppies to keep them "warm all night and safe from the hungry jaws of their big brothers". These puppies, as cute and innocent as little Cunayou and Allegoo, have the blood of wolves flowing through their veins; if they survive, these puppies will grow up to become beasts so savage they will eat their own kind when the "blood lust" is upon them, as Nanook's boys will grow up to be "great hunters" like their father.*⁵⁹

4.2 Epifanía del sentido de la realidad: El hombre con la cámara

Vertov aspiraba a crear un lenguaje cinematográfico internacional, por lo que prescindió de escenarios e intertítulos para diferenciarse del teatro y de la literatura, tal como nos dice al principio de su obra *El hombre con la cámara*. El estilo vertoniano llega a su máxima expresión en esta película, un estilo que comienza con sus trabajos anteriores, el *Kinonedelja* (Cine-semana) y el *Kino-Pravda* (Cine-verdad), todavía inmaduros formalmente, aunque evidentes en el fondo ideológico de su realizador.

El *Kinonedelja* era una recopilación semanal de hechos. Los planos acostumbraban a ser fijos o panorámicas, no estaban dotados aún de la experimentación que caracterizó a Vertov. Sin embargo, ya se hacía hincapié en la gente, en la muchedumbre; los altos cargos que debían ser retratados para conocimiento de la población no aparecían individualmente, sino entre multitudes. Los temas eran típicamente revolucionarios, tales como la construcción, la expulsión de los alemanes, o las pompas fúnebres por los héroes caídos. Al mostrar a los desfavorecidos y las largas colas por alimento, en contraste con los miembros de los comités, realizaba una denuncia encubierta. También tenía una intención "formativa" de las masas, y otra eminentemente propagandística del régimen.

⁵⁹ ROTHMAN, *op. cit.*, p. 19

N de T: Nanook tiene que hacer un iglú separado para los cachorros para mantenerlos "calientes toda la noche y a salvo de las hambrientas mandíbulas de sus hermanos mayores". Estos cachorros, tan tiernos e inocentes como los pequeños Cunayou y Allegoo, tienen la sangre de los lobos fluyendo por sus venas; si sobreviven, estos cachorros crecerán hasta convertirse en bestias tan salvajes que podrían comerse a otros de su especie cuando el "deseo de sangre" los supere, tal y como los niños de Nanook crecerán para convertirse en "grandes cazadores" como su padre.

Al *Kinonedelja* le sucedió en el tiempo el *Kino-Pravda*. Aquí Vertov demostraba más soltura en los planos, que resultaban más imaginativos, arriesgados, más cinematográficos en el empleo de dos o más cámaras para retratar una misma acción desde varios ángulos. Las temáticas continúan siendo propagandísticas; no obstante se muestran acciones cotidianas con el fin de ilustrar la realidad en lugar de ser simplemente un noticiario; llama a la acción, exhorta mediante los intertítulos. Es descarnado al exhibir a niños muriendo de hambre, enseña directamente su dolor y obliga a actuar poniendo énfasis en la pronta llegada de la solución de ese problema. Alterna lo real con escenas todavía “preparadas”, sobre todo de los representantes políticos y administrativos, contraponiendo la “naturalidad” del pueblo frente a la pose de quienes ostentan algún cargo.

El Vertov de esos primeros filmes no es el mismo con el que nos encontramos en *El hombre con la cámara*. Han mediado la experimentación de otras películas anteriores, la experiencia de largos años de trabajo y una intencionalidad diferente, la de mostrar cómo se plasma en la práctica la teoría del Cine-Ojo, de la que la “vida de repente” –que ya se veía en el *Kinonedelja* y el *Kino-Pravda*– es sólo una parte. Vlada Petric identifica el estilo del autor ruso con el concepto de la *kinestesia*, el provocar sensaciones por medio del movimiento, al que llega plenamente con esta película:

Vertov's great achievement of kinesthesia is in The Man with the Movie Camera, a documentary ("unstaged") film in which the form itself comes to function as content, without compromising the ontological authenticity of the individual shots. This sort of cinematic abstraction proved to be a major challenge throughout the editing process. Each time Vertov and Svilova decided to cut shots solely on the principal of intervals, the "life-facts" (as recorded by the camera) were jeopardized; each time they tried to preserve the ontological authenticity of the shot in its entirety, the sequence as a whole lacked kinaesthetic power. Sensitive to this dilemma, Vertov strove to observe both the "Film-Truth" (the ontological authenticity of the shot) and the "Film-Eye" (the montage structure of the associated shots). By accomplishing this, he made The Man with the Movie Camera able to function on both levels, presenting reality "as it is", and generating, through the kinaesthesia, a new vision of the world.⁶⁰

⁶⁰ PETRIC, Vlada. *Vertov's Cinematic Transposition of Reality*, En: *Beyond document: Essays on nonfiction film*. Warren, Charles [ed]. USA: Wesleyan University Press, 1996. p. 293

N de T: El gran logro de la kinestesia de Vertov está en *El hombre con la cámara*, un filme documental ("sin escenarios") en el cual la forma en sí misma cobra la función de contenido, sin comprometer la autenticidad ontológica de las tomas individuales. Este tipo de abstracción cinematográfica probó ser un desafío mayor a lo largo del proceso de edición. Cada vez que Vertov y Svilova decidían cortar las tomas solas al principio de los intervalos, se arriesgaban los "hechos de la vida" (tal como eran captados por la cámara); cada vez que ellos intentaban preservar la autenticidad ontológica de las tomas en su integridad, la secuencia como una totalidad carecía de poder kinestésico. Perspicaz a este dilema, Vertov se esforzó en observar tanto el "Cine-Verdad" (la autenticidad ontológica de la toma) y el "Cine-Ojo" (la estructura de montaje de tomas asociadas). Superado esto, hizo *El hombre con la cámara* capaz de funcionar en ambos niveles, presentando la realidad "como es", a través de la kinestesia, una nueva visión del mundo.

La obra puede recordar en algunos puntos a la sinfonía de Ruttmann; sin embargo, las similitudes pueden ser simples coincidencias, puesto que su finalidad es completamente distinta. También, atendiendo a las palabras del propio Vertov en sus memorias, podría pensarse que Ruttmann no ha hecho más que copiar su estilo.

El hombre con la cámara es un montaje de escenas de la vida cotidiana en el que se desarrollan arquetipos culturales y mensajes de tipo propagandista, y que tiene como fin hablar del trabajo de los realizadores de documentales en la recolección de imágenes de la realidad del pueblo, pero sobre todo exponiendo el artificio cinematográfico ante el ojo del espectador, realzando el valor de su teoría del cine soviético como espía de la realidad. Acerca de esta intencionalidad de romper con la forma de arte institucionalizada, Seth Feldman agrega:

*For Vertov, the rebirth of film studios in the Soviet Union –and the consequent Soviet “Golden Age”– was a betrayal of what the cinema could have been. Vertov’s avant-garde contempt for the classical expresses itself in *The Man with the Movie Camera* in what was then seen as the film’s most scandalous image. Toward the end of the film, Vertov uses a split screen shot to make it appear as if the Bolshoi Theatre—that icon of traditional Russian performance—collapses in upon itself.*

*But if one was to destroy all of classical art, what then would replace it? Inspired by the Italian Futurists and their Russian imitators, Vertov was determined to show the world seen by the movie camera as the entire cinematic apparatus sees it. [...] In *The Man with a Movie Camera*, images are taken from every conceivable camera angle and distance, as well as employing numerous types of camera movements. We see the world in normal motion, slow motion, split frame and freeze frame. And we see shots edited not only into seamlessly constructed sequences but also edited by theme.⁶¹*

La alternancia entre planos de aparente falta de significado, con los que se construye un mensaje de conjunto, puede dar lugar a la confusión en el espectador que espera una historia lineal y “sencilla”. Se trata de descifrar el carácter simbólico, de sacudir los cerebros adormilados por la narratividad al uso. La planificación deriva de una utilización del lenguaje cinematográfico similar al del fotomontaje. Por esta razón, y por el derribo a la gramática tradicional que proponía Vertov, no se siguen

⁶¹ FELDMAN, Seth. *Documenting the documentary: Close readings of documentary Film and Video*. USA: Wayne State University Press, 1998. p. 41

N de T: Para Vertov, el renacer de los estudios en la Unión Soviética -y la consecuente "Edad de Oro" soviética- era una traición a lo que el cine podría haber sido. La desobediencia vanguardista de Vertov por lo clásico se expresa a sí misma en *El hombre con la cámara* en la que luego sería vista como la imagen más escandalosa del filme. Hacia el fin de la película, Vertov usa una pantalla dividida en la que hace parecer que el Teatro Bolshoi -ese icono de la interpretación tradicional rusa- colapsara sobre sí mismo.

¿Pero si la cosa era destruir todo el arte clásico, qué vendría a reemplazarlo? inspirado por los futuristas italianos y sus imitadores rusos, Vertov estaba determinado a mostrar el mundo visto por la cámara como el mismo aparato de cine la ve. [...] En *El hombre con la cámara*, las imágenes son tomadas desde cualquier ángulo y distancia concebibles, tanto como se emplean numerosos tipos de movimientos de cámara. Vemos el mundo en un movimiento normal, a cámara lenta, con encuadres divididos y congelados. Y vemos las tomas editadas no sólo como secuencias construidas sin una unión, sino también editadas por tema.

las reglas de los planos generales de contexto alternados con los planos cortos de mayor intensidad psicológica. No obstante, si bien se recurre a efectos visuales, se podría decir que la composición es bastante pobre en cuanto a que no se buscan perspectivas demasiado novedosas, y el uso de la luz es básicamente el del momento de realizar la filmación.

Dado el carácter de obra a ser compuesta en su sentido por el espectador, los símbolos cobran importancia en su interacción con el que le sigue o le antecede en el filme. Destacan, como lo indica el título, las vicisitudes por las que pasan los camarógrafos, la emancipación de la mujer, el desprecio por lo alemán –en especial el nazismo–, los logros del régimen, la vida, la muerte, el matrimonio y el divorcio, los individuos proletarios –que se erigen en los protagonistas del documental–, la productividad como signo de progreso, el deporte como sana diversión de las masas. Todo ello combinado en aras de un interés final, no de un mensaje, pues no hay trama, sino la idea de que sólo el Cine-Ojo sacudirá las conciencias del público abriéndolo a una nueva forma de arte más adecuada para la pragmática mentalidad soviética.

Desde un primer momento se nos indica que veremos una película sobre cómo se hace una película, ejemplificado por el camarógrafo que se sitúa con su cámara sobre una cámara gigante. Nos vemos impelidos por el movimiento a traspasar un telón tras el que nos encontramos con un teatro y su patio de butacas vacío. Se hace un recorrido por las partes que lo componen: luces, puertas de entrada, el proyector. De repente, aparece el técnico, que pone la cinta en el reproductor. Se levanta el telón y las butacas se abren solas, invitando a los espectadores a sentarse. Todo está preparado para ver cómo se construye el filme.

This is a movie about the making of a movie. The parts of that movie and the assembly of those parts are continually made visible to us. The cameraman is shooting; we see the product of his shots. We also see the editor at work; she pulls clips off the shelf that suddenly fill the screen before us. Here is a clip labelled child; here is a child on the screen. Later we see that same child edited into a (now subverted) illusion of reality –appropriately enough, the sequence of the magician's act. In The Movie with a Movie Camera, we even see the mechanics of projecting a film as the projectionist threads the reel, creates the arc light, and switches on the projector to show us the movie within the movie.⁶²

⁶² FELDMAN, *op. cit.*, p. 43

N de T: Esta es una película sobre la filmación de una película. Las "partes" de esa película y el ensamblaje de esas partes son continuamente hechas visibles para nosotros. El camarógrafo está filmando; vemos el producto de esas tomas. También vemos a la editora trabajando; ella tira de los carretes del cajón, que de repente llenan la pantalla ante nosotros. Aquí hay un clip etiquetado como "niño"; aquí hay un niño en la pantalla. Luego vemos al mismo niño editado en una (ahora subvertida) ilusión de realidad -la secuencia del acto del mago. En *El hombre con la cámara* incluso vemos la mecánica de la proyección de un filme cuando el proyccionista engancha la cinta, crea el arco de luz y enciende el proyector para mostrarnos la película dentro de la película.

Las luces se apagan, la orquesta espera, el operador logra hacer funcionar el proyector en una perfecta unión hombre-máquina y aparece el número 1 en la pantalla. Nos colamos por la ventana de una casa modesta gracias a un *travelling*. De repente, se ven las farolas de la calle, indicando que todavía es de noche. Una mujer joven duerme, sin percatarse de que está siendo observada. Un cartel de propaganda pide silencio. Otra vez volvemos al exterior, una terraza desierta, un hombre durmiendo en un banco, un poste, un niño indigente también dormido, una estación de autobuses, gente dormida en los carros. Edificios cerrados, casetas, balcones vacíos, filas de bebés en las cunas. El mundo todavía no ha despertado, la vida descansa, espera. Maniqués y muñecos son los únicos que parecen despiertos, no se sabe si son ellos los que están vivos y el resto los que no. La ciudad vista desde lo alto también parece sumida en un sueño. Las cosas, las máquinas de escribir, el ábaco, el teléfono, los coches, las fábricas, todas duermen porque nadie está dándoles vida todavía.

El camarógrafo, Mihail Kauffman, sale y sube a un coche, el cartel vuelve a pedir silencio. El coche transporta al hombre con la cámara que filma lo que ve, y asistimos a otro prodigio del creador: el detener el vuelo de las palomas, indicando que el poder del aparato consiste en detener por siempre el momento irreplicable. El coche pasa por la vía del tren y se pega a él. El cámara se sitúa frente al tren y vemos un plano por debajo de las ruedas. La chica que dormía se agita en sueños, como si la hazaña del cámara fuera una pesadilla. Asistimos a la comprobación de que lo del tren era un truco, que Kauffman había colocado el aparato en un pozo en la vía. La chica se levanta: tras develarse el artificio, la visión de la chica se abre; el espectador despierta de la ficción.

La joven se viste. Aparece la cámara, a la que le ponen otro objetivo. Un indigente se ríe porque lo filman. Una mujer limpia la calle, otro indigente pasa por la pantalla. La chica se lava y también se lavan las veredas, las ventanas. Asistimos a una triple identificación: entre la cámara que todo lo ve, la ciudad y la joven. Se muestra cómo funciona el enfoque del aparato, las persianas se abren y cierran al igual que los ojos de la joven. El objetivo de la cámara se cierra al completo, espía a la gente, la despierta, la sacude, está en todos lados. La ciudad tiene vida porque las personas le aportan esa vida, la cámara tiene vida porque las personas la muestran ante ella en el procedimiento del Cine-Ojo, porque no hay actuación, sino realidad. Esto entronca directamente con el mensaje de Vertov:

The film is, to some extent, Vertov's 1929 declaration that the agitational-propaganda role for cinema could be best practiced as it had been ten years earlier –in the streets and with the people and things that could be found there. His goal in the film is to present a Soviet utopia, a place where almost

*everything and everyone works as well as the movies. Vertov tells us that the proof of this argument is that what we see before us is recognizable reality, our reality, brought to us by cinema workers who are people no different than ourselves.*⁶³

Kauffman sube corriendo a lo alto de un poste para grabar, se abre un hangar y salen avionetas, luego tranvías, autobuses. Vemos nuevamente el cartel de silencio y a una mujer durmiendo en un banco. Hay una superposición de un ojo con el lente de la cámara, nuevamente espiamos la realidad. La chica deja su casa y sale a la calle. Comienza el movimiento de la ciudad, gente que viene y va, vehículos, tiendas. Esta es la secuencia que más recuerda a Ruttmann y a su ciudad que dormita y trabaja, si bien Vertov no se guía por un tiempo real, como lo hace el realizador alemán. El cartel se nos revela con su frase: “El despertar de una mujer”, el despertar de la urbe.

La chimenea de la fábrica humea, los hombres trabajan. Kauffman sube por una escalera, la máquina empieza a trabajar y él llega a lo alto de la chimenea. El camarógrafo arrostra cualquier peligro, es un trabajador como los que se ven en las fábricas porque también usa una máquina, una máquina perfecta, según Vertov.

Una mujer cose y engrasa la máquina. En la mina, el cámara, echado en el suelo, capta los pies de los trabajadores. Graba a la gente en la calle, que se agolpa por entrar al mercado. Abren los comercios, se abren las ventanas. La cámara graba un espejo que gira reflejando todo lo que hay alrededor, el Cine-Ojo es un reflejo plural, polivalente, de las facetas de la realidad. Se superponen dos imágenes de la calle marcando dos ejes que confluyen diagonalmente. Kauffman, aferrado al tren, sube a un coche y graba desde ahí.

De pronto, se para el ritmo frenético y los fotogramas se detienen en un caballo, luego en el rostro de una mujer, de una niña, de otra mujer. Vemos los carretes de película que se unen en una máquina de montaje, se los visiona y corta. Se ven los fotogramas de unas personas y luego esos mismos fotogramas son la acción representada. Todo es creado, no es realidad sino simulación, antes de la edición no existe nada todavía, la vida aparece cuando el sentido es creado, cuando aparece el movimiento; entonces, descubrimos que la vida es, para Vertov, movimiento.

⁶³ FELDMAN, *op. cit.*, p. 45

N de T: El film es, parcialmente, la declaración de Vertov en 1929 de que el rol propagandístico del cine podría mejor ser practicado si se lo hiciera como se hacía diez años atrás -en las calles y con las personas y cosas que pueden ser halladas allí. Su acierto en el filme es presentar una utopía soviética, un lugar donde casi todos y cada uno trabaja como en las películas. Vertov nos dice que la prueba de este argumento es que lo que vemos antes nosotros es la realidad reconocible, nuestra realidad, traída a nosotros por trabajadores del cine, que son personas de las que no diferimos mucho.

Otra forma en la que se repite esta metáfora es en la escena del Registro Civil, donde se celebra una boda. Una señal de tranvía apunta hacia delante, mientras que con la firma de un divorcio vemos dos tranvías yendo por vías separadas, opuestas. Vertov mezcla estos dos momentos con la defunción y la maternidad. En ambos se observa la importancia de la mujer, primero como dadora de la existencia y luego como fiel acompañante de los que mueren. Según Feldman, estas escenas tienen como intención mostrar también el nacimiento del camarógrafo en la matriz de la ciudad.

It is more than candid camera. We might, for instance, view the images of the woman getting dressed near the beginning of The Man with a Movie Camera as just such an invasion of privacy. But in the larger context of the film, it is also an agreement between the director and his subject that the camera has a right to be anywhere. And ubiquitous the camera certainly is. From dawn to dusk, Mikhail Kaufman, the man with a movie camera, races about town in the back seat of a convertible. He not only visits the workplace and exhausts a long list of recreational sites, but rushes to the scene of an accident and is found in the middle of a motorcycle race. He and his tripod ride a carousel and wade into the surf. The camera watches a couple fill out a marriage certificate and then, metaphorically, swings about to watch another couple file for divorce. It is present at the birth of a baby and at a funeral. In this same sequence, there is a remarkable cut between the baby emerging from its mother's womb and the cameraman superimposed upon a v-shaped convergence of buildings. This cut on form appears as a proclamation of the cameraman's own birth from the womb of the urban world.⁶⁴

Evidenciado el movimiento, Vertov se propone mostrárnoslo a través de la cámara. Ascensores y tranvías se entremezclan, el movimiento vertical contra el horizontal. En el edificio en el que se encuentra Kauffman, el encuadre capta sólo las sombras de las personas que van y vienen --una técnica que también observaremos en Ivens, en su caso por medio del reflejo de las gotas de lluvia. No hay límites para la mirada de la cámara, como tampoco fin del trabajo del camarógrafo. Una mujer llama por teléfono y hay que salir enseguida a filmar a un hombre herido y cómo es socorrido.

⁶⁴ FELDMAN, *op. cit.*, pp. 47-48

N de T: Es más que una "cámara oculta". Podríamos, por ejemplo, ver las imágenes de la mujer vistiéndose al principio de *El hombre con la cámara* como una simple invasión a la privacidad. Pero en el contexto del filme es también un acuerdo entre el director y su sujeto que la cámara tiene el derecho de estar en cualquier lado. Y ciertamente que es ubicua la cámara. De la mañana a la noche, Mikhail Kaufman, el hombre con la cámara, recorre la ciudad en el asiento trasero de un convertible. Él no sólo visita los lugares de trabajo y gasta una larga lista de sitios recreacionales, sino que corre a la escena de un accidente y se encuentra en el medio de una carrera de motos. Él y su trípode suben a un carrousel y chapotean en el mar. La cámara mira a una pareja rellenado un certificado de matrimonio y luego, metafóricamente, se mueve para mirar el archivo de divorcio de otra pareja. Está presente en el nacimiento de un niño y en un funeral. En esta misma secuencia hay un corte remarkable entre el bebé emergiendo del útero de la madre y el camarógrafo sobreimpreso en la convergencia en forma de v de unos edificios. Esta escena aparece como la proclamación del propio nacimiento del camarógrafo en el útero del mundo urbano.

Vemos cómo maquillan a una chica y rápidamente se nos presenta a una mujer que trabaja. Se empalman los fotogramas, vemos nuevamente a la mujer que cose, y a otra que se arregla en la peluquería. Vertov nos dice que no se trata de hacer un cine que haga las cosas bellas, que las “maquille”, sino de dar un servicio. Unir los fotogramas es como coser, editar es hilvanar la trama de la Historia. El trabajo manual, que por efecto del montaje se hace en cámara rápida, equipara a los trabajadores con las máquinas.

*In The Man with a Movie Camera's climatic sequence, it is the editing between the audience watching the film and the images on the screen that links us, as viewers, with the viewers within the film. Politically (including the politics of Vertov's dispute with the Soviet cinema industry), the point of the montage is to tell us that this is our cinema too.*⁶⁵

Volvemos a ver a Kauffman en la mina, arriesgándose ya por última vez, puesto que las fábricas se detienen, vuelve la paz y la gente se dispone a dejar sus trabajos. Entonces se abre paso el ocio organizado, el tiempo lúdico y cultural. Aparece Vertov armando el periódico mural de los *kinoks*, que habla de deportes, y de inmediato nos trasladamos a las imágenes de los sucesos. Atletas y deportistas quedan detenidos en el aire, mostrando la belleza de sus cuerpos perfectos, de acuerdo a la concepción soviética. Vamos a la playa, donde la gente se baña, incluso el camarógrafo se sienta en el agua con su fiel compañera. Un artista chino entretiene a los niños cuyos rostros aparecían en los fotogramas congelados del principio del filme. La cámara sirve para hacer realidad trucos de magia.

La cámara se superpone a la ciudad, como si ésta fuera un decorado a escala, un territorio dominado por el aparato, el ojo que todo lo abarca. El camarógrafo sale de una copa de cerveza y la cámara se bambolea con la misma borrachera que su portador. Contrasta el aparente estilo de vida disipado que encontramos en la cervecería con el de los perfectos soviéticos del Club de Trabajadores de Lenin de Odessa, al que ingresa Kauffman mientras se oye la Internacional. La Radio-Oreja aparece como concepto al superponer los sonidos de estática de una radio y la imagen de una oreja, se anuncia este antiguo desvelo de Vertov como una posibilidad futura. También vemos a una joven practicando tiro con unas figuras de latón que portan la esvástica, y luego con botellas de cerveza, en un auténtico desprecio hacia lo alemán.

⁶⁵ FELDMAN, *op. cit.*, pp. 49-50

N de T: En la secuencia de clímax de *El hombre con la cámara*, es la edición entre la audiencia mirando el filme y las imágenes en la pantalla lo que nos encadena como espectadores con los espectadores dentro del filme. Políticamente (teniendo en cuenta la disputa política de Vertov con la industria cinematográfica soviética), el porqué del montaje es decirnos que este es también nuestro cine.

Llega el fin de la película, el trípode camina solo y la cámara se arma pieza a pieza mientras asistimos nuevamente a la sala en la que se proyecta la película, convirtiéndose en lo que en literatura se denominaría como “caja china” o “muñeca rusa”, una línea argumental dentro de otra con la que se relaciona intrínsecamente. Vemos un tren acercándose, en alusión al tren que conmovió al mundo de mano de los Lumière y su invento. El Cine-Ojo ha venido a barrer con esa concepción arcaica, a enseñarnos a ver de una forma totalmente novedosa, implicada con la realidad y no con los sueños de ficción. El interés de Vertov, como nos dice Feldman, era el subvertir el orden establecido en una búsqueda progresista de la educación visual de las masas.

*From the beginning of his career to the end, he saw his aesthetics as the proper enterprise for all of the state's filmmaking. Indeed, that was the entire point of Vertov's work: to end the development of early cinema with a single pure practice, one that would stand as the only realization of the medium's potential as popular culture, political statement, and art.*⁶⁶

4.3 Disección de las masas: Berlín, sinfonía de una gran ciudad

Berlín, sinfonía de una gran ciudad es una obra compuesta por cinco actos que muestra las actividades propias de una jornada en la capital, y cuya unidad se construye de manera cronológica, desde la madrugada hasta la medianoche. La forma fragmentaria en la que se desarrollan las secuencias, típicamente vanguardistas, son retazos de todo lo que puede verse durante un día en las calles de la ciudad germana. El montaje busca un ritmo álgido por medio de la sucesión rápida de planos, aunque se puede hacer una distinción entre los planos largos y sosegados, vacíos, de la madrugada, en contraste con los planos abigarrados, superpoblados, de las horas punta.

De la inclusión de numerosas escenas centradas en maquinaria --especialmente el tren, que abre el filme-- y las comparaciones entre los hábitos de la burguesía, los trabajadores y las clases altas, se deduce una preocupación del autor por retratar a los distintos estamentos sociales y sus interrelaciones en el entramado comunitario a través del trabajo, con una finalidad plural más que de denuncia.

⁶⁶ FELDMAN, *op. cit.*, p. 52

N de T: Desde el principio de su carrera hasta el final, él vio su estética como la verdadera para desarrollar todos los estados de la filmación. De hecho, esa fue toda la preocupación del trabajo de Vertov: terminar el desarrollo del cine de los orígenes con una práctica pura, una que pudiera establecerse como la única realización de los potenciales del medio en tanto cultura popular, declaración política y arte.

La intención de Ruttmann es mostrar el ritmo vibrante de la ciudad, en la que las personas son anónimos miembros de ese gran entramado, una simple abstracción de lo que significa ser humano. Es por esto que los primeros planos no abundan, porque no hay personajes individualizados; al autor le interesa la gente como masa, no como individuos. Como apunta Jay Chapman: "*The people in Berlin are anonymous beings; we don't know who or what they are; they are merely anonymous elements of which the masses are composed*".⁶⁷

La película comienza con el fluir de las aguas, que pronto se funde con unas líneas horizontales. Estamos ante una nueva concepción del cine que no nos enseñará las cosas de una manera tranquila y cadenciosa, sino que lo que viene a continuación es la realidad en su expresión más abstracta: la simbólica.

Bajan las barreras del tren, que aparece en un eje casi diagonal; las vías y los tendidos de cable de teléfono también marcan otros ejes diagonales que nos llevan hacia delante, anunciando que pronto nuestra visión se topará con el objeto del filme. Y lo vemos en el cartel que anuncia que faltan pocos kilómetros para llegar a Berlín. Mientras tanto, las sensaciones de dinamismo, fuerza, avance y progreso producidas por el tren y sus partes entran en relación con la vista del campo, apacible, horizontal. Entre vapores, como una aparición, vemos el surgir de la ciudad, la humeante industria. El ritmo es el eje vertebrador de la película:

*From the fantastically edited initial sequence of the train speeding toward Berlin, the viewer is made acutely aware of the fact that he is in an entirely different world. The vibrant pulse of the city, along with a certain sense of a "life" of the city itself [...] The strict rhythmic style of editing indicates that Berlin doesn't wait or pause for anything, and that the rhythm of the city, of which the activities of the masses function as a part, is the very essence of the city itself.*⁶⁸

Las vías convergen y el tren se detiene, entre sudores de vapor. Tenemos la primera apreciación de las dimensiones de Berlín gracias a un plano aéreo, se nos refuerza que la historia que veremos es sobre ella. Son las cinco de la mañana y las calles están desiertas, frías. Vemos el alcantarillado, las entrañas de la ciudad. Hacemos

⁶⁷ CHAPMAN, Jay. *Two Aspects of the City: Cavalcanti and Ruttmann*, en *The Documentary tradition*. Jacobs, Lewis [ed]. New York: WW Norton and Co., 1979. p. 37

N de T: Las personas en *Berlin* son seres anónimos; no sabemos quiénes o qué son; ellos son meramente elementos anónimos, de los que se componen las masas

⁶⁸ CHAPMAN, *op. cit.*, p. 39

N de T: Desde la fantásticamente editada secuencia inicial del tren apurándose hacia Berlín, el espectador se da perfectamente cuenta del hecho de que está en un mundo completamente diferente. El pulso vibrante de la ciudad, acompañado de cierta sensación de "vida" de la ciudad en sí misma [...] El estricto estilo rítmico de la edición indica que Berlín no espera o para por nada, y que el ritmo de la ciudad, de la que las actividades de las masas funcionan como una parte, es la verdadera esencia de la ciudad.

un recorrido por las fábricas y oficinas, que aún están vacías, las tiendas cerradas. Sólo están despiertos los maniqués.

Estas escenas matutinas recuerdan bastante las que dan comienzo al filme de Vertov, *El hombre con la cámara*, y es que hay numerosos símbolos prácticamente idénticos. No está claro si no podría tratarse de una simple casualidad, puesto que la película de Ruttmann es anterior a la del realizador soviético, quien no debe de haber tenido constancia de esas similitudes hasta mucho después de estrenada su obra.

Un periódico vuela por la calle, vemos una esquina en distintos ángulos y las personas que pasan por allí. Un hombre pega un cartel en un poste. Lentamente, la ciudad comienza a despertar. Se abren las puertas a las locomotoras, los trabajadores dejan sus casas para acudir a sus empleos, las calles se llenan de gente que sube a los tranvías, comienzan las prisas. De la boca del metro surgen filas interminables de personas. La valla de la fábrica se abre esperando a los obreros, la gente se agolpa y aparece una imagen de ganado vacuno siendo arreado, comparando a los ciudadanos con animales. Esta es una asociación que se repetirá varias veces en el filme y que recuerda al inicio de *Tiempos Modernos*, de Charles Chaplin.

Un hombre toca un organillo, animando a las filas de seres uniformes que se desplazan por la pantalla. Las columnas de las chimeneas, verticales y humeantes, rompen con la monotonía y anuncian el movimiento de las grandes maquinarias. Guardan a las vacas y cierran las puertas de las fábricas. La máquina comienza un ballet de movimientos automáticos de producción, la industria metalúrgica también echa a andar y Berlín es una ciudad viva debido a ese movimiento. Vemos el fuego de la industria, uno de los cuatro elementos que aparecen a lo largo del filme: al principio, el agua y la tierra del campo; luego, el viento que agita los sombreros y los periódicos.

Se abren las ventanas, los ojos del gran monstruo que es la ciudad. Se asolean los colchones, comienzan la limpieza y el comercio. Los niños se preparan para ir a la escuela, las mujeres salen a comprar, el correo se pone en marcha. El reloj ya marca las ocho de la mañana y es hora de que también abran las tiendas. Mientras para unos comienza el trabajo, para otros más afortunados empiezan las cabalgatas. Se limpian las calles y la gente sube a los transportes, por demás atestados.

También llegan los campesinos dispuestos a vender sus mercancías, con la locomotora detrás, en un contraste entre tradición y progreso. Los oficinistas suben en los ascensores, la burocracia empieza a funcionar, las teclas de la máquina de escribir se confunden en un caleidoscopio, una espiral que será un motivo recurrente y que nos habla de la rapidez de la vida moderna tanto como de su condición de espejismo, porque aunque parezca que gira de manera interminable, no es más que la convergencia de las líneas convexas y cóncavas en un punto central. Las acciones se suceden, las telefonistas trabajan frenéticamente y aparecen unos chimpancés riendo ante la pantalla, burlones.

Volvemos la mirada hacia la construcción, las barras de acero, las excavadoras. Varios hombres hablan a las multitudes, posiblemente vendiendo las excelencias de sus productos. Las palabras atraen a la gente y también sirven para que un hombre logre la atención de una joven, que se va con él, y de la que intuimos que se dedica a la prostitución por las imágenes de maniqués provocativos que aparecen a continuación.

Dos hombres pelean en plena calle, atrayendo a curiosos. Una novia va camino al altar y de inmediato aparecen maniqués de niños que giran, en alusión a la maternidad. Vuelve a aparecer la espiral y el ciclo se cierra con un féretro llevado por un carro. Entre medio vemos un caballo caído en el asfalto y a una mujer pobre que entra en una iglesia, multitudes entre las que hay políticos, clérigos y fanfarrias, y alguien hablando encendidamente. Pasan unas personas disfrazadas y extranjeros de otras culturas. En Berlín se conjugan la vida y la muerte, lo puro y lo impuro, los pobres y los ricos, lo propio y lo cosmopolita. De estas diferencias, Chapman dice: *“Ruttman shows some of the differences in the classes, but this is most definitely a minor theme. Berlin indicates rather a matter-of-factly that these differences exist, but the overall general tone of the film implies that we should accept these differences”*.⁶⁹

Asistimos a las últimas muestras del trajín de la mañana, puesto que el reloj da las doce y la rueda se para. Los trabajadores van a comer, incluso los caballos comen. Algunos individuos entran en restaurantes. Un león come perezosamente. La mujer que pedía limosna mira preocupada hacia el infinito mientras sus hijos la abrazan porque para ellos la hora de comer no significa nada. Se sirven platos magníficos, las cocinas de los grandes restaurantes y las de las simples fondas se mezclan.

⁶⁹ CHAPMAN, *op. cit.*, p. 40

N de T: Ruttman enseña algunas de las diferencias de clases, pero esto es definitivamente un tema menor. *Berlin* indica como un hecho que esas diferencias existen, pero que en el tono general del filme implica que deberíamos aceptar esas diferencias.

Los niños saborean helados, otros almuerzan en puestos callejeros. Llega la hora de la siesta para todos, incluso para los animales del zoológico.

Es la hora del descanso, pero también del esparcimiento. Por el río pasan barcas, la gente se hace fotos, los niños juegan en el parque, una mujer curioseas por la ventana. Toca música, un hombre se queda sentado en un rincón, con apariencia desanimada.

Se levantan los animales y los maniqués mecánicos vuelven a funcionar. Se imprime el diario de la tarde, del que saltan unas palabras que se repiten confundiendo con los rieles de una montaña rusa, cuyas vistas giran hasta fundirse con la espiral.

Una mujer intenta vender al lado de un escaparate de joyas. El viento se lleva las hojas, los carteles pegados, los sombreros. Una mujer se sujeta de la barandilla de un puente, la montaña rusa vuelve a bajar, vemos un primerísimo primer plano de los ojos desorbitados de la suicida, una confusión de copas de árboles y la espiral otra vez. Nuevamente, la acción particular de una sola persona genera curiosidad, pero nada sabemos de este incidente, que parece uno más de los que pueden suceder en una gran ciudad: “[...] *the suicide of the woman is just one brief incident showing the climactic action, totally unrelated to and uninterrupted by anything else. The viewer doesn't have any idea who the suicide victim is or why she found herself forced to take her life. She is only an abstract symbol –not an individual*”⁷⁰, dice Chapman.

Pasamos a un desfile de modas y a un cielo encapotado que anuncia tormenta. El león da vueltas en su jaula, los perros se pelean, el mono salta. La flecha apunta hacia lados distintos, marcando indecisión, incertidumbre y agitación. Empieza a llover, un camión de bomberos pasa tocando la campana. Cuando deja de llover y el perro se sacude, ya es tiempo de dejar el trabajo.

Las máquinas vuelven a pararse, siempre por medio de una mano anónima. Se cierran los burós, la gente se lava, se cierra todo. Entonces nuevamente vemos el ocio, los juegos acuáticos compartidos por las distintas clases. Carreras de todo tipo: de *kartings*, a pie, de palomas, de perros, de bicicleta, de remo, de caballos; golf,

⁷⁰ CHAPMAN, *op. cit.*, p. 38

N de T: [...] el suicidio de una mujer es sólo un breve incidente en el clímax de lo mostrado, totalmente sin relación y sin interrupción por parte de ninguna otra cosa. El espectador no tiene idea de quien es la víctima del suicidio o por qué se ha visto forzada a tomar su vida. Ella es sólo un símbolo abstracto -no un individuo.

tenis, polo, rugby. Gente que pasea, que baila, que asiste a desfiles de moda, enamorados.

Cae la noche y se iluminan las ventanas. Ruttmann nos muestra la vida nocturna, los cines en los que reconocemos los inconfundibles pies de Charlot. Algunos todavía aprovechan para mirar escaparates. Los carteles de neón cortan la oscuridad. Unas actrices se preparan en los camerinos, las piernas bailan, los brazos ejecutan un movimiento parecido al de las ruedas del tren, con lo que conectamos con el inicio del filme. Se baja el telón, un hombre se lleva en su coche a una de las artistas.

Se realizan otros deportes, como el patinaje, el ciclismo, el boxeo. Una banda toca, los pies se agitan, es una fiesta en la que la gente se divierte, canta; mientras, en otros sitios se bebe champagne y se juega a las cartas o a la ruleta. Los trabajadores siguen haciendo vías para que el movimiento no se detenga nunca. Los fuegos artificiales giran como giraba la espiral y así termina la noche, en perfecta conjunción con el motivo del principio de la obra.

En opinión de Chapman, estas últimas escenas carecen de la continuidad que sí demostraban las anteriores y parece artificial, no muestra la estructura orgánica que el resto del documental, y es cierto que son menos simbólicas y acaso reiterativas de lo que ya se había visto durante el día:

The only time Ruttmann loses control is in the final night-life section, where the tightness of the editing exhibited in the previous sections tends just to fall apart. As compared with the rest of the film, this section is too loose in terms of composition, visual rhythms, and editing. It may be superior in surface visual excitement, but it is inferior in the formal qualities of order and precision characteristics of the rest of the film.⁷¹

Para este autor, la sensación que produce esta obra, en comparación, por ejemplo, con la agitación de Vertov, es la de una composición bien ejecutada pero fría por la falta de identificación con el espectador. La abstracción llevada a su máxima expresión genera un sentimiento de falta de compromiso, aunque prime la grandeza visual.

The strictly formal editing structure of the film, preoccupied with its own immaculately disciplined, highly ordered rhythmic pattern, to the exclusion of everything else, makes for a cold, impersonal, mechanically calculated work which exhibits no real feeling for anything [...] The sense of pleasure one gets from viewing Berlin derives from an absorption with the rhythm of the editing,

⁷¹ CHAPMAN, *op. cit.*, p. 42

N de T: El único momento en el que Ruttmann pierde el control es en la sección final de la vida nocturna, donde la ajustada edición exhibida en las secciones previas tiende a separarse. Comparada con el resto del filme, esta sección está demasiado perdida en términos de composición, ritmo visual y edición. Puede ser superior en una excitación visual superficial, pero es inferior en las cualidades formales de orden y precisión características del resto del filme.

*and any sense of "warmth" achieved emanates from within the viewer, rather from the screen.*⁷²

4.4 El sentimiento y el deseo inaccesible: Lluvia

Lluvia es un relato pictórico de un aguacero que cae sobre Amsterdam. A diferencia de los anteriores ejemplos de documentales, en esta obra la finalidad es mostrar un solo concepto a través de una sucesión de planos de la lluvia desde distintas perspectivas, lo cual se hace con un ritmo pausado y siguiendo una estructura cíclica. Los planos son cuidados, buscando el equilibrio compositivo entre las partes que los integran. Se asemeja a un tratamiento fotográfico en el que cada plano transmite una sensación en sí mismo. También, Ivens tiene un especial cuidado en la luz y en los efectos lumínicos, lo cual se puede apreciar en el uso que hace de los reflejos del sol en el agua, o en el empleo de las superficies acuosas como si fueran espejos, incluso de otros tipos de artefactos que están apenas insinuados por sus formas.

La realización de este documental, con un tema y un protagonista tan caprichoso, como es la lluvia, forzó a Ivens a explorar todas sus capacidades artísticas y a que todos los problemas que se le planteaban formaran su capacidad de observación, relajando su método riguroso y analítico expuesto en su obra anterior, *El Puente*:

*In making such a film of atmosphere, I found that you couldn't stick to the script and that the script should not get too detailed. In this case, the rain itself dictated its own literature and guided the camera into secret wet paths we had never dreamed of when we outlined the film. It was an unexpectedly difficult subject to tackle. Many artistic problems were actually technical problems, and vice versa. Film experience in photographing rain was extremely limited, because a normal cameraman stops filming when it begins to rain. When Rain was finished, and shown in Paris, the French critics called it a ciné-poem, and its structure is actually more that of a poem than the prose of The Bridge. Its object is to show the changing face of a city, Amsterdam, during a shower.*⁷³

⁷² CHAPMAN, *op. cit.*, p. 40

N de T: La estructura estrictamente formal de la edición de la película, preocupada por su propio patrón altamente ordenado e inmaculadamente disciplinado hasta la exclusión de cualquier otra cosa, lo convierte en un trabajo frío, impersonal, mecánicamente calculado, el cual no muestra un sentimiento real por nada [...] El sentido de placer que uno obtiene de ver Berlín deriva de la absorción del ritmo de edición, y no emana ningún sentido de "calor" dentro del espectador más que de la pantalla.

⁷³ IVENS, Joris. *The Camera and I*. En: *The documentary tradition*. Jacobs, Lewis [ed]. New York: WW Norton and Co., 1979. p. 60

N de T: Al hacer un filme de atmósfera, me encontré con que no puedes estar pegado al guión y que el guión no debería ser tan detallado. En este caso, la lluvia en sí misma dictaba su propia literatura y guiaba a la cámara dentro de secretos y húmedos caminos con los que nunca había soñado cuando delineamos el filme. Fue un inesperadamente difícil tema que enfrentar. Muchos problemas artísticos eran en realidad problemas técnicos, y viceversa. La experiencia fílmica en fotografiar la lluvia era extremadamente limitada, porque normalmente el camarógrafo para de filmar cuando empieza a llover. Cuando *Lluvia* estuvo finalizada y fue mostrada en París, los críticos franceses lo llamaron cine-poema y su estructura es realmente más la de un poema

El Puente difiere considerablemente de esta película en cuanto a la composición, mucho más medida y regulada, y en la minuciosidad mecánica. *El Puente* es una exaltación a los perfectos movimientos de este elemento de ingeniería. Los planos se superponen de manera dinámica, no con la parquedad de *Lluvia*, pero sí con la minuciosidad y concentración en los detalles de aquélla.

Uno de sus filmes posteriores, la denominada *Sinfonía industrial*, o *Philips-Radio*, contará también con esa concentración en lo mínimo y en el deseo de convertir la representación documental en algo bello, en una pintura en la que interviene el tiempo, uno de los principales aliados de Ivens a la hora de construir sensaciones.

Philips-Radio nos enseña el funcionamiento de una planta de fabricación y montaje de aparatos de radio Philips. Puede denominárselo sinfonía por la capacidad de convertir el trabajo mecánico en artesanía, por hacer de los movimientos y de los tiempos una unidad. La fotografía tiene un papel primordial, se recurre a juegos de luces con las lámparas de cristal, con la pureza de la luz emanada.

La preocupación social de Ivens se trasluce más en esta pieza que en sus primeras obras al retratar el trabajo de los empleados de la fábrica, sobre todo de los sopladores de vidrio, cuyas escenas de labor son las más hermosas, las que transportan a una realidad llena de resplandores y sombras. Asimismo, podríamos hablar de cierta denuncia en algunos planos en los que se ve la uniformidad en los movimientos de los trabajadores, que parecen fundirse con las máquinas, como también en la escena de la prensa de baquelita, que simula tener ojos y una gran boca destructora.

Pero el documental que nos compete, *Lluvia*, empieza con las aguas de los canales brillando por efecto del sol, un comienzo similar al de Ruttmann, aunque con una intencionalidad bien distinta. La corriente fluye con movimientos constantes. El sol brilla también sobre los tejados de las casas holandesas, con sus formas puntiagudas y apretadas. Los barcos pasan por los canales con parquedad, sólo rota por una barca que se abre paso y una chimenea humeante, que establece un eje vertical.

Vemos la actividad cotidiana de la ciudad, los coches que pasan por las calles, las sombras de los árboles. Otro barco que cruza la pantalla diagonalmente hasta

que la prosa de *El Puente*. Su objetivo es mostrar la faceta cambiante de una ciudad, Amsterdam, durante un chaparrón.

perderse en el primer plano. El sol se refleja en los canales, en las estrechas casitas, en el empedrado, entra por una ventana. Pero las nubes se arremolinan en el cielo, el viento agita las copas de los árboles y los reflejos de las aguas muestran un ambiente cada vez más gris. El viento también agita los toldos, las ropas con gran fuerza. Un relámpago ilumina las nubes.

Ya no hay viento, todo está en calma. Una bandada de pájaros se aleja con un revoloteo irregular. Caen las primeras gotas sobre el agua, formando círculos. Las cosas reflejadas en ella pierden su referencia, se deforman, y asistimos a la transformación del mundo por efecto de la lluvia, entramos en un mundo nuevo en el que la visión va a transformarse. Dice Ivens al respecto:

The film opens with a clear sunshine on houses, canals, and people in the streets. A slight wind rises, and the first drops of rain splash into the canals. The shower comes down harder, and the people hasten about their business under the protection of capes and umbrellas. The shower ends. The last drops fall, and the city's life returns to normal. The only continuity in Rain is the beginning, progress, and end of this shower. There are neither titles nor dialogue. Its effects were intended as purely visual. The actors are the rain, the raindrops, wet people, dark clouds, glistening reflections moving over wet asphalt, and so forth.⁷⁴

Un hombre saca su mano del bolsillo para comprobar si llueve y se apresura al comprobarlo. Un ave remonta el vuelo, el ritmo apacible se trastoca con la llegada de la tormenta, se abren paraguas y se cierran los techos: llegan las prisas.

La lluvia cae con más fuerza, una mujer para el tranvía, la gente corre, las gotas repiquetean y vemos el pavimento húmedo lleno de extrañas formas. Empiezan a pasar personas con paraguas, observamos su andar a través de los charcos en los que se ven reflejados, como si nos integráramos en la lluvia y comenzáramos a ver a través de su perspectiva. Los pies de un hombre parecen no tener fin debido a la figura que nos devuelve su replicación en los charcos. Lo mismo ocurre con una bicicleta y su ocupante.

Tres chicas se cubren con una enorme capa. Los desagües trabajan enviando interminables chorros a la calle. Desde el tranvía la ciudad se ve envuelta en un halo grisáceo, melancólico. El cristal lleno de gotas transforma las imágenes. Los coches

⁷⁴ IVENS, *op. cit.*, p. 60

N de T: El filme abre con un claro resplandor del sol sobre casas, canales, y gente en las calles. Un tenue viento se levanta y las primeras gotas de lluvia repican en los canales. El chaparrón cae con más fuerza y la gente se apresura en hacer sus cosas bajo la protección de impermeables y paraguas. El chaparrón acaba, las últimas gotas caen y la vida de la ciudad vuelve a ser normal. La única continuidad de *Lluvia* es el comienzo, progreso y final del chaparrón. No hay ni títulos ni diálogo. Sus efectos eran de intencionalidad puramente visual. Los actores son la lluvia, las gotas, la gente mojada, las negras nubes, los brillantes reflejos moviéndose en el asfalto mojado, etcétera.

levantan olas al pasar. Las personas prosiguen con su actividad pese a la lluvia, asistimos al espectáculo desde debajo de un paraguas. Los miles de paraguas se convierten en un caleidoscopio.

El cielo empieza a despejarse, vuelve a brillar el sol sobre los tejados nubosos. Vemos una ventana desde otra ventana empañada, los surcos en las tejas, las últimas gotas que caen de ellas, como también las que se desplazan por la ventana y por un cartel.

La ventanilla del coche muestra el resplandor a través de las nubes. Los canales vuelven a reflejar la luz, pero ésta es ahora más tenue, más vaporosa. Los tejados se pierden entre la niebla y las nubes se abren. Las calles reciben las últimas gotas pasajeras y se iluminan. La gente deja los paraguas. Las aves regresan y se sientan en la barandilla de un puente. Regresa la normalidad y nosotros al punto del principio.

Se nos presentan las superficies mojadas de diversas cosas, las formas extrañas que generan las gotas en ellas, los charcos. Observamos cómo se deforman las perspectivas de lo que se refleja en esas superficies, la calle que parece un espejo, el movimiento que desdibuja las imágenes.

La luz del sol triunfa y se refleja en toneles, en los faros de un coche. Unas gotitas cuelgan de las barandillas. Las aguas del canal obtienen una calma que antes no tenían, el sol crea efectos lumínicos al pasar a través del agua. Las calles ahora tienen sombras creadas por el resplandor, y se cierra el ciclo al mostrarnos el estado de los objetos del principio tras el paso de la tormenta. Inicio, nudo y desenlace se unen en un tiempo circular, casi de corte oriental, debido al ingenio de Ivens:

To give the rain its fullest, richest quality I had to make sure that the sunlight that began and ended the film showed its typical differences. You have to catch the distinction between sunlight before rain and sunlight after rain; the distinction between the rich, strong enveloping sunlight before the rain and the strange, dreamy yellow light afterwards. I know that this sounds oversubtle, but it is important, and you have to be aware of it and remember to catch these subtleties with your camera.⁷⁵

⁷⁵ IVENS, *op. cit.*, p. 62

N de T: Para darle a *Lluvia* la más completa y rica calidad tuve que asegurarme de que la luz del sol con la que comenzaba y terminaba el filme mostraba sus típicas diferencias. Tienes que entender la distinción entre la luz antes de la lluvia y después de la lluvia; la distinción entre la rica y envolvente luz antes de la lluvia y la extraña y amarilla luz de sueños de después. Sé que esto suena muy sutil, pero es importante, y tú tienes que estar atento a ello y recordar captar esas sutilezas con tu cámara.

CONCLUSIÓN

Cuatro creadores, cuatro países, cuatro temas, cuatro tendencias, cuatro visiones, todos relacionados entre sí por las circunstancias de una época, la década del veinte del siglo pasado. Relacionados también por haber entablado conocimiento personal, pero por encima de todo ello, por haber transformado la concepción de la cinematografía de su tiempo.

Robert Flaherty fue un poeta de la imagen que unió el drama de la ficción, lo cual le permitía una mayor holgura a la hora de representar, con el interés etnográfico que lo persiguió durante su vida, durante toda su obra, y que es fruto de un interés temprano por las culturas diferentes a la suya.

Dziga Vertov se propuso derribar el estilo clásico de la composición, sustituyéndolo por lo que la catedrática estadounidense Vlada Petric denominó *kinestesia*, hacer que el movimiento continuo, el que definía el mismo sobrenombre de Denis Kauffman, provocara sensaciones. Y que lo que se retratara fuera la realidad del trabajador, un objeto mucho más rico e importante que el que perseguían las ficciones, a su modo de ver, vestigios de una cultura con la que se había jurado acabar tras la Revolución de 1917. En él se conjugaban la poesía futurista, con su amor por la técnica emancipadora del hombre, con el compromiso político hacia la verdad.

Walter Ruttmann legó una obra analítica, fría, que carece de la vida que le podrían aportar los personajes o el sentimiento del autor, como en los casos de *Nanook* y de *Lluvia*; incluso *El hombre con la cámara*, al mostrar el interés de Vertov por las personas y sus circunstancias, nos llena de algún tipo de simpatía. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, no se refiere a nadie en concreto, sólo a la masa. Es una fiel muestra de la capacidad de abstracción en el cine, la imagen al servicio de una idea donde los componentes no tienen unidad en sí mismos. No es de extrañar que durante el régimen nazi Ruttmann fuera uno más de los que componían la maquinaria propagandística, puesto que en él ya puede observarse el germen de dos de los postulados artísticos del nacional-socialismo: el progreso entendido como lo hacían los futuristas italianos aliados con Mussolini, y la masa por encima del individuo, que puede y debe ser dirigida hacia un fin común.

Joris Ivens llevó la categoría poética en el documental a su máxima expresión. De comienzos vanguardistas, como Ruttmann, su representación de un tema abstracto es completamente opuesta, es la exteriorización de puras emociones, dotando a su película del sentimiento adecuado para que traspusiera el mero análisis.

En todos ellos se aprecia cómo la imagen en la poética documental logra por sí misma transmitir el discurso, convirtiéndose en la unidad básica de significación de la estética. El interés está puesto en lo que evoca la imagen, lo que nos dice, más que en la narración de una historia. Se establece así una diferenciación entre el método de la poética, entendida como el elemento formal del lenguaje documental, y la materia poética, el empleo del documental en el ejercicio de una obra de poesía de la imagen.

Se debe a la Vanguardia esta concepción del cine documental como obra artística, elevándola de la simple grabación de *hechos a hechos con un sentido profundo*, gracias a la mediación de una intencionalidad estética. Debido a este movimiento, la confrontación entre realidad y ficción pasó a un nuevo nivel, en el que la experimentación abrió nuevos campos de los que se nutrieron ambas.

Este contexto de experimentación visual ya no se dará a lo largo del siglo XX. La llegada del cine sonoro trajo la novedad de un cine de ficción más directo, más *como la vida*. La efervescencia del movimiento continuó debido al impulso de los cineclubes, que tanto habían hecho para interrelacionar las actividades de los realizadores, aunque con menos empuje. El avance del film ideológico de entreguerras y de la Segunda Guerra Mundial acabó con la búsqueda del esplendor artístico de la imagen en el documental; sin embargo, el lenguaje ya estaba listo para aceptar las reinterpretaciones que siguieron en años posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, Colección Signo e Imagen, 2005.
- AA.VV. *Joris Ivens and the documentary context*. Bakker, Kees [ed.] Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.
- BARNOUW, Eric. *El documental: Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- BRESCHAND, Jean. *El documental: La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós, 2004.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1992.
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, Colección Signo e Imagen, 2000.
- CHAPMAN, Jay. *Two Aspects of the City: Cavalcanti and Ruttmann*, en *The Documentary tradition*. Jacobs, Lewis [ed]. New York: WW Norton and Co., 1979.
- CHRISTOPHER, Robert J. *Robert and Frances Flaherty: A documentary life, 1883-1922*. Canada: McGill-Queen's University Press, 2005.
- FELDMAN, Seth. *Documenting the documentary: Close readings of documentary Film and Video*. USA: Wayne State University Press, 1998.
- GAUTHIER, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, 1992.
- IVENS, Joris. *The Camera and I*. En: *The documentary tradition*. Jacobs, Lewis [ed]. New York: WW Norton and Co., 1979.
- LUCIE-SMITH, Edward. *El arte simbolista*. Barcelona: Ediciones Destino, Colección El mundo del arte, 1991.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Paidós, 1997.
- PETRIC, Vlada. *Vertov's Cinematic Transposition of Reality*, En: *Beyond document: Essays on nonfiction film*. Warren, Charles [ed]. USA: Wesleyan University Press, 1996.
- PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1999.
- RENOV, Michael. *Theorizing documentary*. USA: Routledge, 1993.
- RIBALTA, Jorge. *Archivo universal, la condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. Guía del Museu d' Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 2008.
- ROTHMAN, William. *Documentary film classics*. USA: Cambridge University Press, 1997.
- SANDOVAL, Teresa. *Una mirada al mundo. Historia del cine documental alemán (1896-1945)*. T&B editores: Madrid, 2005.
- VERTOV, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Editorial Labor, 1974.
- WARD, Paul. *Documentary; the margins of reality*. Great Britain: Wallflower, Short cuts series, 2005.

Webgrafía

Filmreference.com [en línea] <<http://www.filmreference.com/Directors-Ri-Sc/Ruttmann-Walter.html>> [15/10/08 16:18]

ANEXO·DVD·FICHAS TÉCNICAS

Robert Flaherty
Nanook el esquimal (Nanook of the North)
1922
Metraje: 80'

Dziga Vertov
El hombre con la cámara (Chelovek s kinoapparatom)
1929
Metraje: 67'

Walter Ruttmann
Berlín, sinfonía de una gran ciudad (Berlin: die sinfonie der grosstadt)
1926-27
Metraje: 53'

Joris Ivens
Lluvia (Regen)
1929
Metraje: 14'