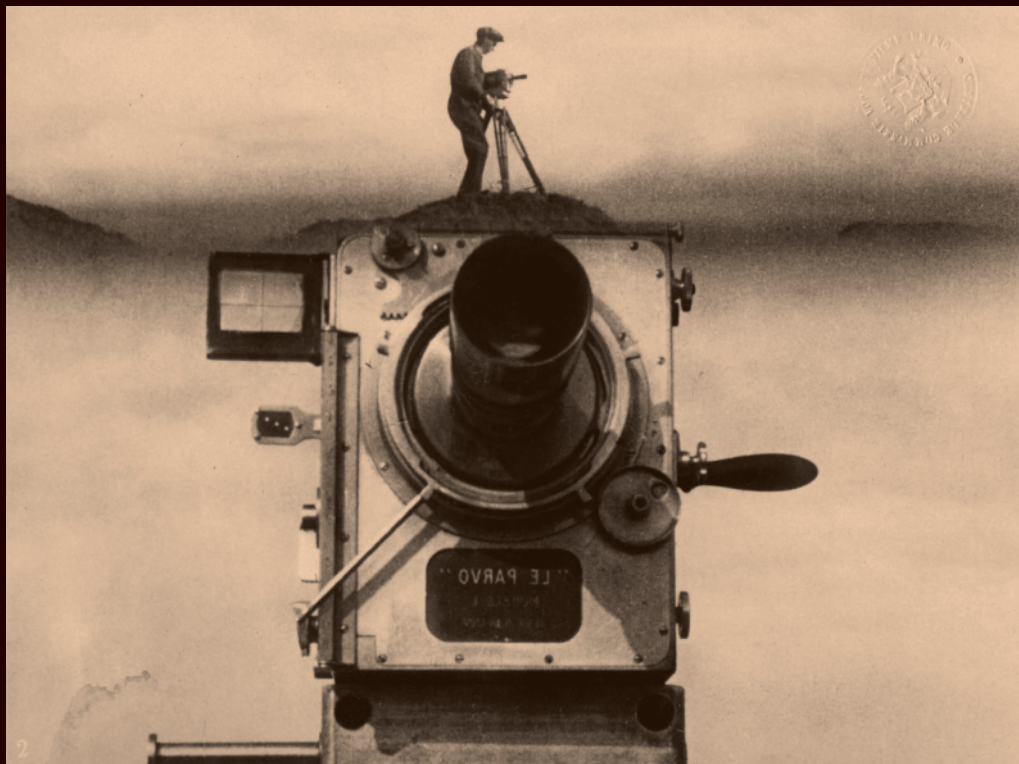


EL OJO EN LA MATERIA

DZIGA VERTOV Y EL CINE SOVIÉTICO TEMPRANO



Fotograma de la película *Chelovek s kinoapparatom* (El hombre de la cámara), 1929, de Dziga Vertov
Colección Eye Filmmuseum

2 / OCTUBRE ►► 23 / NOVIEMBRE / 2017
MUSEO REINA SOFÍA. EDIFICIO SABATINI. AUDITORIO
FILMOTECA ESPAÑOLA. CINÉ DORÉ. SALAS 1 Y 2

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA


Filmoteca Española

Concebido como una retrospectiva y al mismo tiempo una recontextualización del trabajo de Dziga Vertov, este ciclo presenta una serie de largometrajes y crónicas tempranas del cineasta junto con distintos documentales del primer audiovisual soviético, los poco conocidos *Kulturfilme*. Estas películas muestran que, desde sus inicios, hace un siglo, el documental soviético ha sido el escenario del conflicto entre dos epistemologías de lo real que continúan hoy su pugna: por un lado, el positivismo de los hechos y, por otro, la lógica de los conceptos abstractos. A lo largo de casi treinta sesiones, se establece una aproximación panorámica a la actividad fílmica de este periodo.

El renovado interés por el cineasta soviético Dziga Vertov comenzó ya en el cambio de milenio. En contraste con su gran rival, Sergei Eisenstein, cuya comprensión del cine estaba vinculada en gran medida a modelos lingüísticos de significado, las películas de Vertov son más desordenadas, herméticas y materialmente densas. Esta visión no resulta particularmente novedosa: ya en 1978, vanguardistas como Peter Weibel elogiaban el compromiso de Vertov con «la pura materialidad de la película»¹. Sin embargo, el giro cultural generalizado desde el análisis de base lingüística del estructuralismo y el posestructuralismo hacia los paradigmas de la teoría de los objetos y del nuevo materialismo ha aportado un nuevo contexto para la comprensión de estas recalcitrantes «cosas fílmicas», como Vertov denominaba su cine. Si a esto se añade el resurgimiento de la preocupación por el documental, una forma cultural que cuestiona la frontera entre la representación y la realidad, el retorno de este cineasta materialista parece inevitable.

Un buen lugar donde comenzar a investigar el idiosincrático materialismo de Vertov es en el elemento más básico de su trabajo: el plano. Desde el inicio de su carrera, Vertov desarrolló con rapidez una visceral predilección por el primer plano y una consecuente aversión por los planos panorámicos, que describía como «inaceptables» y «nauseabundos»². Este ansia de proximidad a las cosas rechazaba de forma explícita la epistemología de la modernidad que Heidegger acertadamente denominó «imagen del mundo» (*Weltbild*), un punto de observación sin trabas desde el cual el sujeto puede escrutar el mundo como una serie de objetos nítidos y coherentes. Los primeros planos incrustados de Vertov no permiten esa objetividad, pues opta por el escorzo y la compresión espacial por encima de las representaciones en perspectiva que, desde el Renacimiento, se habían empleado para hacer claro, inteligible y cognoscible el espacio óptico. «Vertov tiene un enfoque fuera de lo común», señalaba uno de sus coetáneos en 1928: «Recurriendo a los mismos detalles, los distorsiona espacialmente y nos los presenta desde varios puntos de

1 Peter Weibel, «Eisensteins und Wertows Beiträge zu einer Artikulation der Filmsprache», en *Film als Film. 1910 bis heute*, ed. Birgit Hein y Wulf Herzogenrath, Berlín, Akademie der Künste, 1978, p. 100

2 Dziga Vertov, «O s"emke siuzhetov kinokhroniki», en *Iz naslediia*, vol. 2: *Stat'i i vystupleniia*, Moscú: Eizenshtein tsentr, 2008, p. 22

vista, con los más diversos escorzos. [...] Construye sus imágenes para el montaje a partir de la complejidad de esos detalles»³. En efecto, Vertov aceptó encantado que un miembro de su equipo definiera su primera película como un «*ino-glaz oshchup'iu*»⁴, expresión que significa «tantear a ciegas» y que caracteriza su método —inductivo y a menudo desorganizado—, pero que también hace referencia, de forma más empírica, a su particularismo extremo y a la tactilidad y proximidad literales de su cámara. Mediante extensos primeros planos, Vertov entrelaza los valores de lo visual y lo táctil que con tanto empeño intentó separar la óptica renacentista. Incluso llegó a escribir el guion de una película compuesta enteramente por primeros planos de manos.

El uso de planos tan cortos implicaría normalmente una cuidadosa edición para garantizar la unión de todas esas vistas parciales y conseguir una representación espacialmente homogénea y geoméricamente inteligible. Por poner un ejemplo: el cine clásico de Hollywood consigue la integridad espacio-temporal mediante una sintaxis familiar de plano/contraplano, cuya alternancia pautada ensambla los ángulos de cámara para producir una matriz topográfica fija. Sin embargo, Vertov no hace nada de esto. Rechazando lo que Jean-Louis Comolli denominó la «casuística de la combinación de los ángulos de cámara»⁵, el objetivo de Vertov prefiere saltar de un sitio a otro, poniendo el énfasis en los intervalos y no en la continuidad entre esas distintas coordenadas. Vertov declaró que «el Cine-ojo utiliza todos los medios posibles que ofrece el montaje, comparando y vinculando todos los puntos del universo en cualquier orden temporal y rompiendo, en caso necesario, todas las leyes y convenciones de la construcción fílmica»⁶. Gilles Deleuze señaló en un comentario a esta afirmación que «eso no es un ojo humano»⁷ y no le faltaba razón: el Cine-ojo de Vertov no es un ojo atado a un cuerpo carnal fenomenológico y prosaico, ni tampoco es un ojo que habite un espacio isotrópico con lado superior e inferior, izquierdo y derecho, ni un ojo sujeto a las leyes de la causalidad lineal que vincula los sucesos en una cadena de anterioridades y posteridades.

Este movimiento constante pero discontinuo resultaba profundamente confuso para muchos espectadores. Alguien escribió en referencia a *Una sexta parte del mundo* que «cuando muestras simultáneamente una vista de Leningrado desde un avión, el propio avión y un plano normal de Leningrado rodado desde el suelo, y todo esto se mueve por la pantalla al mismo tiempo y en diferentes sentidos, puede que el efecto sea cautivador pero, desde luego, confunde al espectador... No da lugar más que a una dolorosa perplejidad»⁸. La primera vez que vio la película sonora *Entusiasmo / Sinfonía del Donbass*, uno de los trabajos más complicados y abrumadores de Vertov, el crítico Víktor Shklovski recuerda haberse quedado tan aturrido que salió del cine dando tumbos y empezo

3 Naum Kaufman, «Vertov», en *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, ed. Yuri Tsivian, trad. Julian Graffy, Porde- none, Le Giornate del Cinema Muto, 2004, p. 296.

4 Dziga Vertov, «Otvét na piat' voprosov», en *Stat'i i vystupleniia*, p. 62.

5 Jean-Louis Comolli, *Cinema against Spectacle: Technique and Ideology Revisited*, trad. Daniel Fairfax, Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2015, p. 243.

6 Dziga Vertov, «From Kino-Eye to Radio-Eye», en *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, trad. Kevin O'Brien, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 88.

7 Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image*, trad. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam (Minneapolis: University of California Press, 1986), p. 81 [Trad. cast. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, trad. Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1984].

8 L. Sosnovsky, «A Sixth Part of the World», en *Lines of Resistance*, óp. cit., p. 221.

a caminar en una dirección equivocada. Pero el objetivo de Vertov no era sembrar la confusión como un fin en sí mismo. La desorientación y la perturbación que experimentaban sus espectadores no eran aleatorias, sino consecuencia de un programa sistemático de Vertov para reorganizar y redistribuir los sentidos humanos. Incluso antes de la invención del cine sonoro, cuando aún no era más que imagen en movimiento proyectada sobre una pantalla, Vertov anunciaba que «a partir del mundo visible, acometeremos ahora el mundo de lo audible, el de lo táctil, etc.». Su objetivo eran «los cinco sentidos del ser humano»⁹, ya que para él, los sentidos no estaban restringidos a una única forma de percepción. La visión no solo corresponde a los ojos ni el sonido a los oídos o el tacto a la piel. Más bien, lo que denominamos «percepciones» son el producto de complejas rutinas psicofísicas determinadas culturalmente, con las que procesamos y configuramos los estímulos externos. Al igual que los modos de producción, para Marx los modos de percepción también poseen una historia.

En lucha contra el régimen estético de la modernidad avanzada, que buscaba balcanizar los sentidos conforme a su ideal de especificidad del medio, Vertov difuminó y entrelazó los canales sensoriales para crear una nueva forma de percibir. Un crítico comparó la experiencia de visionar *Cine-ojo: la vida al imprevisto* con la de una monstruosa metamorfosis que nos convierte en el ojo compuesto de un insecto, o quizás en Argos Panoptes, el gigante de múltiples ojos: de repente, el espectador aparece cubierto de «cine-ojos» en los pies, en lugar de ampollas, y le brotan «cine-ojos» en toda la extensión de su cuerpo, hasta que finalmente, la propia cabeza de este fenómeno no querido se transforma en un ojo poliédrico, aunque ha perdido el sentido común y la proporción. Este «kinok» (ojo/cámara) contempla la vida a su alrededor sin dividirla en derecha e izquierda, ni distinguir las partes superiores e inferiores de los objetos; lo ve todo como si mirase a través de un huevo de cristal de múltiples caras¹⁰.

Incluso los «espacios sólidos del cuerpo», previamente endurecidos e insensibles, se fisuran hasta convertirse en senderos para la experiencia sensorial. El crítico de arte soviético Alexéi Fedorov-Davydov escribió que el cine, al igual que la fotografía, «establece nuevas relaciones entre fenómenos que resultan visualmente familiares y otros que todavía no lo son, fenómenos acústica y funcionalmente distintos que fuerzan a los órganos sensoriales a percibirlos»¹¹. Esta sensibilización del cuerpo a fenómenos previamente imperceptibles, que prepara la transición de una configuración sensorial a otra, va acompañada de un considerable malestar físico. «Al principio, la apertura forzada de la experiencia sensorial solo puede presentarse como un dolor deslocalizado e inespecífico»¹². De este modo, a medida que Vertov trabajaba «para montar hechos que sean al mismo tiempo visuales, auditivos, táctiles, olfativos, etc.»¹³, no es de extrañar que muchos espectadores contemporáneos de sus «cosas fílmicas» se quejasen de una sobrecarga (*peregruzhennyi*) de estímulos¹⁴. Son los dolores de parto de un cuerpo que aún no es humano, pero esos dolores y esa

9 Dziga Vertov, «Chto takoe Kino-glaz?», en *Stat'i i vystupleniia*, óp. cit., p. 164

10 Aleksandr Anoshchenko, «Kinokoki», en *Lines of Resistance*, óp. cit., p. 91

11 Fedorov-Davydov, «Einleitung zu Moholy-Nagys Buch *Malerei Fotografie Film*» en *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, ed. Hubertus Gäßner y Eckhart Gillen, Colonia, Dumont, 1979, p. 220

12 Brian Massumi, *Parables for the Virtual*, Durham, Amsterdam University Press, 2002, p. 160

13 Dziga Vertov, «Chto takoe Kino-glaz?», en *Stat'i i vystupleniia*, óp. cit., p. 164

14 John MacKay, «Disorganized Noise: Enthusiasm and the Ear of the Collective, Part 3: Cacophony of the Donbass», *Kino-Kultura*, nº 7 (enero de 2005), p. 2.

irritación remitirían finalmente con la naturalización de la nueva configuración sensorial. Puede que Shklovski quedase destruido cuando vio por primera vez *Entusiasmo / Sinfonía del Donbass*, pero la película le resultó más inteligible la segunda vez que la vio, 20 años más tarde ya que, como él mismo explicó, su marco de experiencia había cambiado con el tiempo.

El rechazo por Vertov del tradicional reparto de los sentidos también conllevaba un escepticismo frente a las ontologías heredadas de los medios (el cine forzosamente óptico, la fonografía siempre acústica, etc.). Aquí Vertov ejemplifica una especie de experimentalismo mediático que prosperó particularmente en Rusia justo después de la Revolución. A diferencia de lo que pasaba en el Occidente industrializado, donde solo una serie muy limitada de expresiones se consideraban «medios de comunicación» —la prensa, el cine o la fotografía—, en Rusia el concepto abarcaba una amplia variedad de recursos técnicos. Para él, como para los artistas de producción, todo tipo de objetos y materiales podían considerarse instrumentos potenciales para comunicar. Tal erupción de enfoques inusuales sobre los medios de comunicación estaba determinada, al menos en parte, por las diferencias en el rumbo y el ritmo de la modernización en Rusia: mientras que en Europa tecnologías como la fotografía se desarrollaron gradual y endógenamente, la repentina industrialización de la Nueva Política Económica y el Primer Plan Quinquenal soviético introdujeron de golpe y masivamente toda una gama de medios de comunicación que, como resultado de su novedad y desconocimiento, venían despojados del aura de naturalidad normativa que los envolvía en Occidente. Vertov escribió, por ejemplo, sobre un «radio-ojo»: una extraña combinación sinestésica que no encaja en nuestro marco de comprensión de los sentidos. La absoluta rareza y la frescura de unos medios que ya habían sido ontologizados mucho tiempo atrás en Europa Occidental ocasionó una elevada experimentación en Rusia, donde los medios aún eran significantes variables no codificados culturalmente, sin identidad fija ni vocación predecible. Fue su tardía modernización lo que hizo de Rusia un hervidero de innovación tecnológica. Tras regresar de Rusia a Alemania en 1927, Walter Benjamin comentó que la avalancha de medios tecnológicos había dado lugar allí a «uno de los más grandiosos experimentos de psicología de masas jamás realizado en el laboratorio gigantesco en que se ha convertido Rusia»¹⁵. Este experimentalismo era más pronunciado aún en el caso del autodidacta Vertov, que no había recibido ninguna instrucción formal sobre cómo *tenía que ser* el cine, sino que se echó la cámara al hombro para determinar lo que *podía ser*. Vertov se presentaba a sí mismo en oposición a aquellos cineastas que, según él, pretendían «negar las posibilidades» del cine, es decir, limitar su potencial restringiéndolo a una definición mediática con estrechez de miras. Por su parte, se refirió una y otra vez a su propio trabajo como «la negación de la negación»¹⁶. Buscaba eliminar los filtros limitadores y dilatar la apertura de los sentidos.

Esta sobrecarga de los sentidos iba unida al desprecio del documental por la facultad humana conocida como imaginación. Medios técnicos modernos como el cine y la fotografía dejaban poco margen para la actividad imaginativa que había resultado esencial para las culturas literarias de los siglos XVIII y XIX. Mientras que la literatura siempre dejaba resquicios abiertos, oportunidades

15 Walter Benjamin, «On the Present Situation of Russian Films», en *Selected Writings*, vol. 2: 1927-1934, ed. Michael Jennings et al., trad. Rodney Livingstone et al., Cambridge, Mass., Amsterdam University Press, 1999, p. 14 [Trad. cast. «La situación del arte cinematográfico en Rusia», en *Obras*, Libro II, vol. 2, trad. Irene Agoff, Madrid, Abada, 2009]

16 Dziga Vertov, «Pervye shagi», en *Stat'i i vystupleniia*, óp. cit., p. 213

para el lector de concebir en su propia mente los acontecimientos descritos en la página impresa, el cine, al igual que otros medios de recodificación mecánica, era completamente explícito y «presentista». «El cine solo conoce un modo gramatical», escribió el novelista Robbe-Grillet: «el presente de indicativo»¹⁷. Si las técnicas culturales de la imaginación literaria promueven una percepción interna, compuesta de imágenes mentales, los medios técnicos como el cine, por el contrario, orientan los sentidos hacia una realidad exterior compartida. Esta desactivación de la imaginación y el giro concomitante hacia la realidad han sido durante mucho tiempo un elemento esencial de la ideología del documental como forma cultural comprometida con el empirismo, con lo explícito y con la objetividad. Para Vertov, que pretendía erradicar cualquier trama narrativa de sus películas, así como todos los demás rastros de la imaginación literaria (incluidos los intertítulos), no hay nada que imaginar, sino únicamente hechos que visualizar.

Y sin embargo, al mismo tiempo que la claridad indexada del cine restringe drásticamente el papel de la imaginación, Vertov descubre nuevas potencialidades para lo que Ilyá Ehrenburg denominó «lo tecnológico-fantástico»¹⁸. «Emergió una nueva esfera imaginaria» dijo Friedrich Kittler sobre los primeros años del cine «que ya no era literaria, como en el periodo romántico, sino más bien de origen técnico»¹⁹. La famosa secuencia de *El hombre de la cámara* en la que el movimiento de un caballo se ralentiza hasta acabar congelado ilustra un misterio tecnológico que Kracauer, en una reseña de la película, asoció al surrealismo francés: «una visión de la muerte que habita en medio de la vida»²⁰. Este fotograma congelado nos muestra un mundo que no pertenece ni a los vivos ni a lo humano, una dimensión de diferencia material que existe entre nosotros y que refuta obstinadamente todos nuestros intentos de domesticarla mediante la antropomorfización²¹. Con recursos como la cámara lenta y la marcha atrás, un trabajo de cámara descentrado y «gaseoso»²², animaciones en *stop-motion*, fundidos y superposiciones, etc., Vertov proclamó el advenimiento de una era en la que, en palabras de Brik, «los hechos son mucho más poderosos que la más ferviente imaginación»²³. Mediante ciertas manipulaciones de la cámara utilizadas como recurso epistemológico de investigación científica, Vertov puso de repente al alcance de la vista una serie de fuerzas, causalidades y lógicas sociales previamente ocultas. Lo maravilloso y lo demoníaco salieron de las páginas de los libros y empezaron a caminar entre nosotros en procesiones industriales. Al exteriorizar la imaginación, Vertov nos muestra que no es lo mismo desmitificación que desencanto.

17 Alain Robbe-Grillet, *For a New Novel: Essays on Fiction*, trad. Richard Howard, Evanston, Northwestern University Press, 1965, p. 151.

18 Ilyá Ehrenburg, «Romantizm nashikh dnei», en *Belyi ugol' ili slezy Vertera*, Leningrado, Priboi, 1928, p. 18.

19 Friedrich Kittler, *Optical Media*, trad. Anthony Enns (Cambridge, Reino Unido: Polity, 2010), p. 166.

20 Siegfried Kracauer, «Man with a Movie Camera», en *Lines of Resistance*, óp.cit., p. 358.

21 «La fotografía congela y conserva el impulso homogéneo e irreversible de este flujo temporal en el espacio abstraído, atomizado y estabilizado de un momento. Pero a un cierto coste, ya que un momento no puede habitarse. En la abstracción de su espacio visible, su único y estático punto de vista, no puede albergar la presencia de un cuerpo vivo, de modo que no invita realmente al espectador a penetrar en la escena». Vivian Sobchak, «The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic "Presence"», en *Materialities of Communication*, ed. Hans Ulrich Gumbrecht y K. Ludwig Pfeiffer, Stanford, Stanford University Press, 1994, p. 92.

22 Esta frase es de Deleuze. Véase *Cinema 1: The Movement Image*, óp.cit.

23 Osip Brik, «Photomontage», trad. Natasha Kurchanova, *October*, nº 134 (otoño de 2010), p. 86.

PROGRAMA

Sesión 1. NOTICIEROS

Lunes, 2 de octubre - 19:00 h

Museo Reina Sofía. Edificio Sabatini. Auditorio



Dziga Vertov. *Kinonedelja nr. 1* [Cine-semana nº 1]. Película, 1918.
Cortesía del Austrian Film Museum (Colección especial Dziga Vertov)

Dziga Vertov

Kinonedelja nr. 1 / 3 / 5 / 33 [Cine-semana nº 1 / 3 / 5 / 33], 1918-1919

URSS, 35 mm, muda, b/n, 10' / 11' / 6' / 9'

Kinopravda nr. 5 / 14 / 15 / 18 [Cine-verdad nº 5 / 14 / 15 / 18], 1922-1924

URSS, 35 mm, muda, b/n, 8' / 14' / 22' / 14'

— Presentan **Chema González**, responsable de programas culturales y audiovisuales del Museo Reina Sofía, y **Carlos Reviriego**, director adjunto de la Filмотeca Española

La selección de las dos primeras series de películas de Vertov para esta sesión inicial muestra la vertiginosa evolución de un brillante autodidacta: de la torpeza del trabajo de cámara y edición de sus inicios pasa rápidamente a un lenguaje cinematográfico maduro. En apenas seis años, entre *Cine-semana nº 1* de 1918 y *Cine-verdad nº 18* de 1924, Vertov consigue desplegar, de forma inductiva y endógena, una historia completa del cine. En los primeros noticiarios, el ritmo de la edición es predecible y regular; se narran sobre todo acontecimientos públicos, como revisión de tropas, juicios o funerales; la vista de la cámara, que permanece sobre su trípode a la altura de los ojos, emula la orientación visual del cuerpo humano; las tomas son estáticas y pesadas, con la introducción esporádica de lentas panorámicas de grupos; incluso los sujetos retratados permanecen quietos en su mayoría, como si posaran para una cámara fotográfica. Solo al final de *Cine-semana nº 1* se vislumbra un indicio de lo que está por venir: en un mercado se exhiben juguetes y las atracciones están a la vista.

A medida que avanza la sesión, Vertov va añadiendo elementos a esta sintaxis. El trabajo de cámara se hace más excéntrico y deja atrás la analogía óptica con el ojo para convertirse en algo que ya no tendrá un referente en el cuerpo humano. Mientras tanto, la edición también se vuelve más experimental. En palabras de Vertov, *Cine-verdad nº 5* fue su primer gran hito de montaje, con el que dejó atrás los sencillos y didácticos intertítulos que anunciaban el contenido de la siguiente toma y, en su lugar, comenzó a desarrollar redes semánticas más complejas y asociativas que fluían hacia adelante y hacia atrás. *Cine-verdad nº 14* incluye intertítulos esculturales dinámicos elaborados por el artista constructivista Ródchenko. Al llegar a *Cine-verdad nº 18*, ha emergido un nuevo lenguaje: ahora la cámara se incorpora a un engranaje en movimiento que abarca desde ascensores hasta aviones y máquinas; mediante complejas alternancias entre las direcciones y velocidades de las panorámicas de la cámara, se establecen ritmos visuales contrapuntísticos; los títulos se integran en la película como imágenes en movimiento y esta concluye con un montaje entrecortado que fuerza los límites de la percepción.

Sesión 2. CINE DE COMPILACIÓN

Martes, 3 de octubre - 17:30 h

Viernes, 3 de noviembre - 17:30 h

Filmoteca Española. Cine Doré. Sala 1



Retrato de Esfir Shub

Esfir Shub

Velikii put' [El gran camino], 1927

URSS, 35 mm, muda, b/n, 115'

Shub fue una maestra en el arte de la adaptación. Había iniciado su carrera como montadora reeditando unos 200 westerns para su distribución soviética, de modo que sabía a la perfección cómo modificar el significado de una película reordenando sus partes. Pasó años realizando documentales de montaje antes de coger una cámara para rodar sus propias escenas. Tanto *La caída de la dinastía Romanov*, primera y más conocida película de la serie, que narra los años 1912-1917, como *El gran camino*, que celebra los avances realizados por los bolcheviques en su primera década en el poder, fueron hiltanadas a partir del metraje de noticiarios cinematográficos obtenidos de diversas fuentes. *El gran camino* arranca con el final de la película anterior, entre estatuas rotas en la hora cero del socialismo.

Voraz investigadora, Shub trabajó con kilómetros de material filmado para montar *El gran camino*, en cuyo particular estilo de largas tomas y gran minuciosidad visual se trasluce su atenta mirada. La mayoría de los planos parecen durar un segundo o dos más de lo que deberían según la economía semántica de la película. Este exceso genera inquietud y curiosidad en el espectador, que analiza la imagen en busca de algún contenido adicional que pueda justificar la demora. Lev

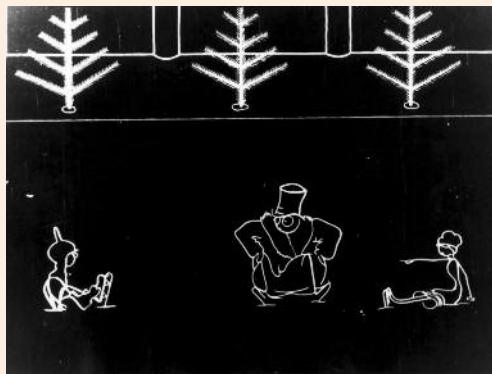
Kuleshov elogió esta característica del trabajo de Shub, al escribir que «se deben mostrar los sucesos de forma que puedan observarse bien» y puso de manifiesto la diferencia entre su mirada dilatoria y la del hermano menor de Vertov, el operador de cámara Mikhail Kaufman, cuyas «mejores secuencias son tan cortas que no pueden observarse adecuadamente». Dado el interés actual por un cine más pausado, Shub vuelve a estar de actualidad.

Según explicó la propia cineasta, por razones técnicas *El gran camino* había resultado más complicada de realizar que *La caída de la dinastía Romanov*: el metraje más reciente, en especial el posterior a 1922, estaba pésimamente archivado e indexado, de forma que cuanto más se acercaba al presente, la película le resultaba más difícil de secuenciar. Pero el desafío era también filosófico: ¿cómo es posible buscarle el sentido al momento presente cuando se sigue estando en medio de su caótico desarrollo y aún no está claro el telos de la historia? En el caso de la Rusia zarista, el final era obvio y por eso resultó fácil secuenciar la trama de *La caída de la dinastía Romanov*. Pero un presente que sigue ocurriendo es algo mucho más difícil, por no decir imposible, de representar con certeza. En un visionado de *El gran camino*, Sergei Tretiakov apuntó que para Eisenstein había sido muy fácil realizar *El acorazado Potemkin*, ya que los acontecimientos habían sucedido mucho antes, en 1905. Por el contrario, Shub se había enfrentado a una tarea mucho más difícil, al intentar retratar el intervalo entre un pasado reciente y el presente. Aún no podía saberse hacia dónde llevaba esa ruta. *El gran camino*, que en palabras de Shub debía «preservar nuestra época para las generaciones futuras», suponía una precedencia al futuro, una atalaya desde la cual el glorioso caos y las vertiginosas transformaciones del momento presente tendrían finalmente sentido.

Sesión 3. ANIMACIÓN

Miércoles, 4 de octubre - 19:00 h

Museo Reina Sofía. Edificio Sabatini. Auditorio



Nicolai Bartram. *Katok* [Pista de hielo]. Película, 1927

Vladislav Starevic

Strekoza i muravei [La hormiga y la cigarra], 1911

URSS, 35 mm, muda, b/n, 5'

Dziga Vertov

Sovietские igrushki [Juguetes soviéticos], 1924

URSS, 35 mm, muda, b/n, 11'

Nicolai Khodotaev

Mezhplanetnaia revoliutsiia [Revolución interplanetaria], 1924

URSS, 35 mm, muda, b/n, 8'

Kitai v ogne [China en llamas], 1925

URSS, 35 mm, muda, b/n, 32'

Samoadskii mal'chik [Chico samoyedo], 1928

URSS, 35 mm, muda, b/n, 7'

Nicolai Bartram

Katok [Pista de hielo], 1927

URSS, 35 mm, muda, b/n, 7'

Nicolai Khodotaev

Groznyi Vavila i tetka Arina [Formidable Vavila y la pequeña tía Arina], 1928

URSS, 35 mm, muda, b/n, 7'

Odna iz mnogikh [Una de muchas], 1927

URSS, 35 mm, b/n, 15'

Budem zorki [Estamos en alerta], 1927

URSS, 35 mm, muda, sepia, 3'

— Presenta **Gonzalo de Pedro**, programador de cine y profesor en la Universidad Carlos III de Madrid

Con frecuencia, Vertov incorporaba a sus películas secuencias animadas, bien mediante calcos o, más habitualmente, con la técnica de *stop-motion*. Al inicio de su carrera, realizó dos animaciones independientes (una de las cuales fue *Juguetes soviéticos*) y hacia el final había concebido un largometraje íntegramente en animación, que no tuvo tiempo de terminar. A primera vista, el interés de Vertov por la animación resulta difícil de comprender teniendo en cuenta la epistemología de la objetividad que subyace al género documental, ya que el cine animado no se extrae de la vida sino que es algo completamente artificial, cuando no fantástico. Sin embargo, desde otro punto de vista, la animación (especialmente la *stop-motion*) no es más que un corolario del deseo propio del documental de retratar un mundo «desprevenido» que busca retirar el velo de la percepción humana y presenciar las cosas tal y como existen sin nosotros. Este deseo es todavía más evidente en las secuencias de *stop-motion* de sus largometrajes, donde la animación da vida a lo inorgánico. El clásico de Starévich *La cigarra y la hormiga*, que fue la primera película *stop-motion* rusa, proyectada por Vertov con regularidad en sus trenes de agitación entre 1919 y 1920, representa un mundo microscópico del que estamos completamente ausentes.

Como entusiasta seguidor de Disney, Eisenstein había elogiado la capacidad de la animación para la metamorfosis, para transformar una cosa en otra, los objetos en personas, las personas en animales y así sucesivamente. La animación tradicional dibujada revela una corriente constante de mutaciones ovidianas que, además, es quizás lo que la hace tan entretenida. En *Juguetes soviéticos*, por ejemplo, después de que un NEPman¹ se convierta en cerdo, un trabajador y un campesino se fusionan en una única figura que abre en canal su vientre para liberar los recursos acumulados. Aquí, como en otras películas de esta sesión, la propaganda se trata con ligereza. Por último, la fantasía hollywoodiense para chicas *Una de muchas* visualiza el sueño de una muchacha rusa de viajar a Estados Unidos, una tierra lisérgica con infinitas transformaciones entre rascacielos, vaqueros y dinosaurios.

1 Se llamó así a los empresarios que surgieron en 1921 a raíz de la Nueva Política Económica promovida por Lenin para afrontar el colapso de la economía soviética, permitiendo la iniciativa privada en el nivel inferior de la economía

Sesión 4. CINE-OJO

Viernes, 6 de octubre - 17:30 h

Filmoteca Española. Cine Doré. Sala 1



Dziga Vertov. *Kinoglaz* [Cine-ojo]. Película, 1924.

Cortesía del Austrian Film Museum (Colección especial Dziga Vertov)

Dziga Vertov

Kinoglaz [Cine-ojo], 1924

URSS, 35 mm, muda, b/n, 78'

—Presenta **Devin A. Fore**, comisario del ciclo, profesor en la Universidad de Princeton y especialista en cine y teoría de la imagen en la vanguardia soviética

En 1916, a la edad de 20 años, Vertov inició sus estudios en el Instituto Psiconeurológico de Petrogrado, donde asistió a las clases del reflexólogo Vladímir Bójterev y descubrió toda una serie de instrumentos experimentales para la investigación científica. Estas herramientas permitían registrar fenómenos y procesos que no podían ser detectados de otro modo por el ojo humano. Asimismo, la cámara se convertiría para Vertov en un dispositivo de investigación científica. No se trataba de un simple medio para contar historias o crear arte, sino que también servía para revelar aspectos materiales del mundo empírico. Para él, la función de la cámara no era representar la realidad, sino descubrir sus leyes y estructuras subyacentes:

Nuestro ojo ve muy poco y muy mal. Por eso se inventó el microscopio, para poder observar fenómenos invisibles; y por eso se inventó el telescopio, para poder ver y estudiar mundos lejanos y desconocidos; y por eso se inventó la cámara cinematográfica, para penetrar de forma más profunda en el mundo visible, para poder estudiar y registrar fenómenos visuales, para no olvidar lo que ahora sucede ni lo que será esencial tener en cuenta en el futuro.

Al igual que el microscopio y el telescopio, la cámara cinematográfica era un instrumento para la comprensión del mundo.

Cine-ojo explora el potencial de este dispositivo para los descubrimientos epistemológicos. No solo nos muestra la vida desde atalayas inaccesibles para el ojo humano y atraviesa la carne con visión de rayos X, sino que también visibiliza las causalidades que nos rodean en el día a día pero que ignoramos por completo. Así pues, las famosas secuencias invertidas del *Cine-ojo* analizan los fenómenos hasta sus orígenes, cuando eran algo distinto: al reproducirse hacia atrás, la carne vuelve a formar la vaca de la que procede, el pan regresa al campo de cereal e incluso un grupo de jóvenes pioneros salta hacia atrás emergiendo del agua a la que se han lanzado. El hecho de que *Cine-ojo* se centre en un Campamento de Pioneros no es fortuito, ya que, como escribió el experto en cine Béla Bálaiz en 1930, «la actuación de los niños siempre es natural»: al igual que los salvajes y los animales, los niños juegan pero no disimulan; no prestan atención a la cámara. En efecto, el niño es el «antiactor» por excelencia y, por lo tanto, el personaje perfecto para una película que, conforme a los títulos de crédito de *Cine-ojo*, era «El primer objeto cinematográfico no artificial, creado sin guion, sin actores y sin estudio». Para Vertov, el Campamento de Pioneros constituía el laboratorio ideal para el estudio del comportamiento humano.

Sesión 5. INFLUENCIAS

Sábado, 7 de octubre - 19:00 h

Museo Reina Sofía. Edificio Sabatini. Auditorio



Dave Fleischer. *The Einstein Theory of Relativity* [La teoría de la relatividad de Einstein]. Película, 1923

© Edición Filmmuseum/Filmmuseum München

Dave Fleischer

The Einstein Theory of Relativity [La teoría de la relatividad de Einstein], 1923

EE.UU., BetaSP, muda, b/n, 29'

Vitalii Zhemchuzhnyi

Steklianniy glaz [Ojo de cristal], 1928

URSS, 35 mm, muda, b/n, 48'

Cuando Vertov vio por primera vez la popular película científica de Kornblum *La teoría de la relatividad de Einstein*, afirmó que él había tenido esa misma idea un año antes. De hecho, aunque no se parezca formalmente a ninguno de los trabajos de Vertov, la película de Kornblum (de la que hoy en día solo se conserva una versión en inglés recortada drásticamente) contiene una gran cantidad de conceptos vertovianos. Tras hacer un repaso de las maravillas tecnológicas del presente, el filme proclama que esos inventos son el resultado de haber vencido «al engaño de los sentidos». Al igual que la genialidad de Vertov, la de Einstein fue atravesar el mundo de la percepción humana hasta una realidad subyacente que no está al alcance de nuestros sentidos por sí solos.

La mayor parte de lo que ha sobrevivido de la película de Kornblum consiste en una ilustración animada del principio de la relatividad del tiempo. Comienza con un lanzamiento al espacio

y la pérdida de la Tierra como punto de referencia («Hemos perdido nuestro sentido de la dirección», anuncia un intertítulo). Del mismo modo, la cámara-ojo de Vertov libera de los cuerpos terrestres que estorban a la percepción humana. En uno de sus más famosos manifiestos, escrito el año del estreno de la película de Kornblum, Vertov declaró: «NOSOTROS caemos y nosotros nos levantamos... siguiendo el ritmo de los movimientos, frenados y acelerados, / huyendo de nosotros, adelantándonos, hacia nosotros, / en un círculo, una línea recta o una elipsis, / a derecha e izquierda, con signos de suma y resta; / los movimientos comban, enderezan, dividen, parten, / multiplican, disparan sin ruido a través del espacio». La mayor parte del filme se centra en las consecuencias de la teoría de la relatividad para nuestra comprensión del tiempo y expone, por ejemplo, cómo una persona que se mueve a mucha velocidad podría en realidad viajar hacia atrás en el tiempo; o cómo una hora en la Tierra podría equivaler a un siglo en otro planeta. Aquí *La teoría de la relatividad de Einstein* establece una conexión conceptual entre dos de las prácticas emblemáticas de Vertov como cineasta: el uso de una cámara radicalmente descendida, que ignora cualquier coordenada espacial fija, y la utilización de la cámara lenta, la imagen congelada y la acción marcha atrás para representar un tiempo y una causalidad plásticos, maleables y relativos.

Como el propio título indica, *Ojo de cristal*, del director Vitalii Zhemchuzhnyi y la guionista Lilia Brik, es una referencia clara al Cine-ojo de Vertov que se involucra directamente en el debate contemporáneo entre el cine «actuado» y el «no actuado», es decir, el cine con guion y el documental. La película se compone de dos partes: la primera dice adiós a la tradición de los estudios hollywoodienses, cuyos códigos narrativos dominantes de aventuras y romances son parodiados hasta el límite del absurdo; la segunda consiste en lo que Zhemchuzhnyi, invocando el trabajo de Béjterev, denominó la dimensión «intelectual» del cine. Rememorando la comprensión vertoviana de la cámara como medio de investigación científica, Zhemchuzhnyi escribió que el cine es «un medio importante en el ámbito de la investigación científica y en el de la cognición de la realidad humana en general». La mayor parte de *Ojo de cristal* se dedica a presentar esta «investigación» y consiste en episodios de documentales y filmes científicos contemporáneos que demuestran los poderes casi ilimitados de la cámara.

Sesión 6. KULTURFILM I

Domingo, 8 de octubre - 20:00 h

Miércoles, 8 de noviembre - 20:00 h

Filmoteca Española. Cine Doré. Sala 2



Vsevolod Pudovkin. *Mekhanika golovnogo mozga* [Mecánica del cerebro]. Película, 1926

Lev Kuleshov

Sorok serdets [Cuarenta corazones], 1931

URSS, 35 mm, muda, b/n, 49'

Vsevolod Pudovkin

Mekhanika golovnogo mozga [Mecánica del cerebro], 1926

URSS, 35 mm, muda, b/n, 98'

El *Kulturfilm* (denominación de origen alemán) es uno de los más relevantes y olvidados géneros del primer cine soviético, en el que casi todos los grandes maestros de este periodo, Eisenstein incluido, hicieron alguna incursión. Se trata de un tipo de documental educativo que floreció en la segunda mitad de los años 20 para luego desaparecer igual de rápido a inicios de los años 30, junto a los estudios que los producían. Su desaparición se debió en parte a un descenso de la demanda en el marco de un sistema cinematográfico cada vez más orientado a los largometrajes de entretenimiento; y, lo que quizás sea más importante, a la posición incómoda y borrosa que el *Kulturfilm* ocupaba en los debates ideológicos que oponían la realidad a la ficción. Por un lado, su compromiso con temáticas científicas que abarcaban desde la higiene personal hasta la etnografía ponía de manifiesto su fuerte vinculación a las leyes de la objetividad por encima de la ficción; por otro, para transmitir esas temáticas científicas, sus películas instructivas se servían de medios que no eran estrictamente los del cine documental. Por ejemplo, para ilustrar casos paradigmáticos recurrían a menudo a recreaciones que, técnicamente hablando, las convertían en películas de ficción «actuadas».

El frecuente uso de secuencias animadas en el *Kulturfilm* es una muestra de esta doble vinculación. Por supuesto, la animación no es un registro objetivo de la realidad empírica, sino un trabajo de ficción dibujado a mano. Y sin embargo, tal y como atestiguan las películas de esta sesión, la animación también puede emplearse para ilustrar fenómenos objetivos que no podrían percibirse a simple vista: la teoría de la relatividad (Kornblum), la electricidad (Kuleshov), el sistema nervioso (Pudovkin) o el éter electromagnético (Vertov, *Cineverdad* nº 23). Citando como modelos sus propias secuencias dibujadas y las de Kornblum, Vertov observó en *El Cine-ojo y el mundo visible*: «nos hemos preparado con tenacidad para la convergencia del cine científico y la crónica, y aquí el método de la animación debería tener un papel decisivo». Para Vertov, la animación era otra forma de alcanzar su constante meta de visulizar aquello que escapa a la visión.

La función formativa del *Kulturfilm* no excluía que pudiera entretener. Iván Ivanov-Vano, el artista responsable de las animaciones en las películas de Kuleshov y de Pudovkin, no ponía ningún coto a su imaginación. En particular, la representación palpitante y lisérgica de la electricidad en *Cuarenta corazones*, de Kuleshov, recuerda a las animaciones experimentales sumamente abstractas de la *Sinfonía diagonal* de Viking Eggeling o de la serie *Opus* de Walter Ruttmann. *La mecánica del cerebro*, aunque con un temperamento más comedido y científico, se consideró una representación tan lograda de su temática que el laboratorio donde Pudovkin rodó la película llegó a ofrecerle un trabajo.

Sesión 7. KINO PRAVDA

Lunes, 9 de octubre - 19:00 h

Museo Reina Sofía. Edificio Sabatini. Auditorio



Dziga Vertov. *Kino-pravda*; 23. *Radiopravda* [Cine-verdad: 23. Radioverdad], Película, 1925. Cortesía del Austrian Film Museum (Colección especial Dziga Vertov)

Dziga Vertov

Kino-pravda: 21. *Leninskaia kinopravda* [Cine-verdad: 21. Lenin cineverdad], 1925

URSS, 35 mm, muda, b/n, 36'

Kino-pravda: 22. *Krest'ianskaia kinopravda* [Cine-verdad: 22. Campesino cineverdad], 1925

URSS, 35 mm, muda, b/n, 18'

Kino-pravda: 23. *Radiopravda* [Cine-verdad: 23. Radio-verdad], 1925

URSS, 35 mm, muda, b/n, 23'

— Presenta **Miguel A. Bouhaben**, profesor en la Escuela Superior Politécnica del Litoral y en la Universidad de las Artes de Guayaquil Ecuador. Coeditor de *Dziga Vertov. Memorias de un cineasta bolchevique* (2011)

Los últimos *Kino-pravdas* abordan tres asuntos fundamentales para la agenda política y el imaginario cultural de la época: la muerte y el legado de Lenin; la *smychka* (unión) entre el proletariado y el campesinado; y la electrificación del país. *Cine-verdad n° 21* repasa las penurias de la historia reciente, desde la revolución y la guerra civil hasta el periodo de reconstrucción, siempre bajo el liderazgo de Lenin. Tras su deterioro, ilustrado mediante una secuencia animada en la que le flaquean la respiración y el pulso, el líder bolchevique muere, el movimiento se convierte en parálisis («Lenin... pero no se mueve») o «Lenin... pero callado») y se transfiere a las masas. *Cine-verdad n° 21* finaliza con la

«unión» entre la ciudad y el campo, y ahí retoma la acción *Cine-verdad n° 22*, en el que una delegación de campesinos llega a Moscú para visitar las reliquias de Lenin, asistir a una asamblea y escuchar discursos. A continuación, *Cine-verdad n° 23* lleva al espectador de vuelta al campo, donde se presenta la radio como una forma de vencer la distancia entre el mundo urbano y el rural, y de superar las diferencias culturales entre ambos.

Estas películas nos recuerdan que Vertov nunca se consideró a sí mismo un creador de largometrajes. La duración de sus trabajos «de madurez» encaja en el intervalo convencional de 60-80 minutos simplemente porque conviene al *marketing* y la distribución. Al renunciar a la función estructuradora del hilo narrativo, sus películas tienen un carácter fragmentario poco homogéneo. «No hay 23 *Kino-pravdas*», escribió en 1926, «No existe ninguna película titulada *Cine-ojo* [...] No hay películas sobre el Sóviet de Moscú, ni sobre la Organización Estatal de Comercio, ni nada de eso. Solo se piensa que existen [...] Lo que sí existe es el constante trabajo científico y experimental del Cine-ojo [...] pero no hay películas individuales [...] no hay encargos cumplidos». Esto explica también por qué la productora Sovkino despidió a Vertov a finales de 1926: nunca entregó los trabajos para los que había sido contratado. En su lugar, los encargos financiaban el proyecto permanente de su grupo, los «kinoks», que no trabajaban como artesanos que elaboran productos individuales, sino como científicos que crean conocimiento en el laboratorio.

Vertov lo describió como procesos «de producción continua» y «de edición continua». Los «kinoks» no confeccionaban productos sino un proyecto. Cuando un crítico le acusó de haber despilarrado 26.000 metros de película en *Una sexta parte del mundo*, que tenía 1.140, Vertov sorprendió a todos al decir que había utilizado ese metraje para seis películas. *El undécimo año*, por ejemplo, fue un proyecto secundario realizado a partir de retazos de *Una sexta parte del mundo* y de *El hombre de la cámara*. Así, cuando Vertov anunciaba que su objetivo siempre había sido hacer «una película que ayudase a hacer películas», no solo se refería a los recursos cinematográficos experimentales que había empleado por primera vez (incluso John Grierson, que no era un gran admirador de Vertov, tuvo que admitir que *Entusiasmo / Sinfonía del Donbass* estaba «tan llena de recursos ingeniosos que muchos profesionales, como yo mismo, nos nutriremos de sus restos durante muchos años»). Vertov también se refería a que sus imágenes podían utilizarse para numerosos fines y montarse en muchas películas diferentes. Estaba siempre añadiendo material a sus reservas con vistas a futuros trabajos. «No se trata de una película, sino de un archivo», ese fue siempre su ideal incluso a una edad avanzada: «*Kino-pravda* se compone de material filmado, como una casa está hecha de ladrillos. Con ladrillos puede construirse un horno, la muralla del Kremlin y muchas otras cosas, al igual que a partir de un mismo metraje pueden construirse distintos objetos fílmicos».

Sesión 8. HACIA DELANTE

Martes, 10 de octubre - 17:30 h

Viernes, 10 de noviembre - 20:00 h

Filmoteca Española. Cine Doré. Sala 1



Dziga Vertov. *Šagaj, Sovet!* [iAdelante, Sóviet!]. Película, 1926.
Cortesía de la Deutsche Kinemathek

Dziga Vertov

Šagaj, Sovet! [iAdelante, Sóviet!], 1926

URSS, 35 mm, muda, b/n, 80'

iAdelante, Sóviet! fue un encargo del Sóviet de Moscú para publicitar sus logros y obtener la reelección, pero lo cierto es que la película no hace gran cosa por las campañas del Mossovet. A excepción de un par de breves pasajes, apenas se documentan los discursos de sus miembros ni se presenta a ninguna de las figuras destacadas. La política tradicional se basa en discursos y debates, pero en esta película Vertov se muestra mucho más interesado en reflejar la política de la tecnología. Si, en la famosa definición de Lenin, «el socialismo consiste en el poder de los sóviets más la electrificación de todo el país», en el filme Vertov da claramente prioridad a la segunda premisa. En este sentido, *iAdelante, Sóviet!* ejemplifica el giro que la filósofa Hannah Arendt describió (y lamentó) en *La condición humana* como un alejamiento de una existencia política y pública basada en el lenguaje hacia otra basada en la ciencia, la materia y la construcción técnica. Vertov sustituye el discurso por la fabricación, la comunicación por el metabolismo y el ritmo de la sintaxis por el ritmo de las máquinas.

La película ofrece un relato cronológico y lineal de la historia reciente de Moscú, desde la pobreza, el paro y las enfermedades de los tiempos de la guerra civil hasta los logros culturales e industriales de la reconstrucción. De acuerdo con la política de Trotsky de movilizar la fuerza laboral casi militarmente, Vertov muestra la continuidad entre la economía de guerra y la de paz: los martillos son el equivalente de los rifles, los clavos de las balas y así sucesivamente. *iAdelante, Sóviet!*, organizada en torno a la oposición semántica básica entre el «antes» y el «ahora», combina el metraje de noticiarios cinematográficos con secuencias originales rodadas para esta película. Dos cosas suceden a medida que avanza el tiempo hasta el presente. En primer lugar, la película se hace más oscura: las sombras configuran un fondo sobre el que los éxitos de la luz eléctrica (y de una iluminación metafórica) se perciben todavía más brillantes. Además, aumenta el uso de primeros planos, y esta sensación general de proximidad se corresponde con la experiencia de estar viviendo el presente, de tener las cosas al alcance de la mano pero, al mismo tiempo, no poder discernir el contexto general con claridad y certeza debido a las exigencias y presiones del momento. Como escribiría uno de los críticos de Vertov en 1924, el cine «solo puede producirse con una cierta distancia temporal, solo de manera retrospectiva, alejándose de esos elementos que ya se han convertido en formas definidas, claras y cristalizadas, asimiladas y digeridas por la conciencia». Pero la retrospección era un lujo del que los documentalistas como Vertov no disponían.

Sesión 9. CINE DE COMPILACIÓN**Miércoles, 11 de octubre - 19:00 h**

Museo Reina Sofía. Edificio Sabatini. Auditorio

Esfir Shub. *Segodnia* [Hoy]. Película, 1930**Esfir Shub***Segodnia* [Hoy], 1930

URSS, 35 mm, muda, b/n, 65'

Si Vertov organiza *iAdelante, Sóviet!* en torno a la oposición binaria entre el «antes» y el «ahora», Shub estructura su notable película *Hoy* en torno al contraste entre la vida «aquí» (*unas*) y la vida «allí» (*u nikh*, es decir, en el Occidente capitalista). Lo cierto es que la mayor parte de *Hoy* se dedica a cubrir los últimos acontecimientos en Europa y Estados Unidos. Al igual que *Una sexta parte del mundo* de Vertov, esta película sitúa a la Unión Soviética en el marco del orden global de su tiempo. Sin embargo, mientras que Vertov explora la posición económica de la Unión Soviética en el mundo, Shub se centra en su posición política, tecnológica y cultural. «Aquí» la gente se lava y se promueve la higiene; las mujeres de Asia Central se quitan el velo y reciben educación; se construyen palacios para la cultura y el entretenimiento de la clase trabajadora y, tal como atestiguan los impactantes planos de altos hornos y paisajes industriales, se altera la superficie de la tierra conforme a la voluntad del ser humano. «Allí» reinan el caos y la opresión: Sacco y Vanzetti son ejecutados entre protestas; duros regímenes coloniales esclavizan a las masas del mundo y, mientras tanto, la clase dirigente, aburrida, se distrae con frivolidades, como bodas submarinas, espectáculos de acrobacias sobre patines y, por supuesto, productos cosméticos. Para Shub, este tipo de sensacionalismo simplemente confirma el declive de un anémico orden capitalista.

Hoy, una colaboración entre Soiuzkino y Weltfilm (la unidad cinematográfica de la Ayuda Internacional de los Trabajadores de Willi Münzenberg) dirigida a una audiencia internacional, es en última instancia un largometraje publicitario del Estado soviético. Mediante recursos típicos de Shub, como un montaje comparativo-irónico, la película concluye con un llamamiento entusiasta para defender la fortaleza del socialismo mundial. En Occidente, algunos la denunciarían como propaganda de base. Pero, como muchos rusos replicaron en los años 20, ¿qué distingue a la publicidad de la propaganda?, ¿dónde está la frontera? Las formas retóricas de persuasión son idénticas y la única diferencia está en lo que se anuncia exactamente: una mercancía o el Estado.

Sesión 10. VERTOV

Viernes, 13 de octubre - 17:30 h

Domingo, 12 de noviembre - 17:30 h

Filmoteca Española. Cine Doré. Sala 1



Dziga Vertov. *Šestaja ast' mira* [Una sexta parte del mundo]. Película, 1926. Cortesía del Austrian Film Museum (Colección especial Dziga Vertov)

Dziga Vertov

Šestaja ast' mira [Una sexta parte del mundo], 1926

URSS, 35 mm, muda, b/n, 73'

La Unión Soviética era un gigantesco imperio multiétnico dividido internamente por diferencias socioculturales extremas y por los obstáculos impuestos por su propia geografía, que parecían insuperables. En *Una sexta parte del mundo* que, al igual que *Cine-verdad nº 18*, era una auténtica «carrera» (*probeg*) sobre Rusia, Vertov documentó las prácticas laborales tradicionales de las minorías culturales del país, estableciendo una conexión entre el trabajo en esas ubicaciones lejanas y aparentemente marginales y las fábricas del proletariado industrial. Esta película etnográfica no da prioridad al proletariado como sujeto revolucionario exclusivo, sino que ensalza las diversas formas de trabajo realizadas por el campesinado soviético y las minorías nacionales, desde la cría de renos hasta la agricultura tradicional. El filme insiste en que todos los trabajadores soviéticos, con independencia de su idioma, etnia o habitus social, contribuyen a una única colectividad de producción. Uno de sus folletos promocionales, dirigido a una audiencia urbana, anunciaba con entusiasmo: «¿No estamos ante un milagro? Os afeitáis cada dos días, vais al teatro, os movéis en autobús: estáis, en definitiva, al otro lado de la escala cultural. Y, sin embargo, *Una sexta parte del mundo* se las ha arreglado para uniros, de forma clara e indiscutible, a esas gentes del norte que se alimentan de carne cruda. Es casi una alucinación». Las conexiones mediáticas fluyen en ambos sentidos: del mismo modo que el público urbano pueden ver en el cine cómo se lava a las ovejas antes de esquilárselas, los saami del norte escuchan la voz de Lenin en un disco de vinilo. Lo que es más: la película muestra que estos binomios alucinantes entre lo cercano y lo lejano se extienden más allá de los límites de la Unión Soviética. *Una sexta parte del mundo*, que había sido encargada por la Comisión Estatal de Comercio para promocionar la Unión Soviética ante potenciales socios comerciales extranjeros, comienza y acaba con secuencias que insertan la economía soviética en los ciclos de importación y exportación del comercio internacional.

El sistema de comercio mundial descrito en la película, que emerge de una red de vínculos económicos en continua expansión, hace explotar la condición misma de localidad. De hecho, a pesar de todo el interés y atención que la película presta a los diversos estilos de vida de los pueblos minoritarios de Rusia, al final el sentido de especificidad etnográfica y geográfica del espectador se ve confundido por completo. En lugar de anclar esta película a una localización fija, Vertov salta de un sitio a otro, siguiendo los vectores de circulación de las mercancías, los materiales y los capitales: a lomos de camellos y en las bodegas de los barcos, desde el comercio de pieles de los samoyedos hasta los mercados de divisas de Milán. En el marco de esta red económica continua —aunque escasamente homogénea— no existen ni posiciones ni valores estáticos. Así pues, exégetas de Vertov como los filósofos Gilles Deleuze y Paul Virilio afirman con razón que sus películas rompen la red estática del espacio euclídeo y liberan sus coordenadas para reordenarlas en configuraciones sensoriales y perspectivas nuevas.

Sesión 11. DOCUMENTAL ETNOGRÁFICO I**Sábado, 14 de octubre - 19:00 h**

Museo Reina Sofía. Edificio Sabatini. Auditorio

Pare Lorentz. *The River* [El río]. Película, 1937**Pare Lorentz***The River* [El río], 1937

EE. UU., 35 mm, b/n, 31'

Esta sesión desarrolla las resonancias del documental etnográfico y los debates sobre el territorio, la naturaleza y lo popular en Estados Unidos durante el New Deal. Los paisajes de Pare Lorentz en *El río* son eflorescentes y casi animistas. El río Misisipi, protagonista de su película para la Farm Security Administration, reacciona a la intervención humana de formas caprichosas e impredecibles. La tierra está repleta de movimiento. Los frecuentes *travellings* de Lorentz, por ejemplo, en los cuales las nubes permanecen totalmente paradas mientras la tierra se desplaza y cambia de dirección, invierten los valores de estabilidad y dinamismo asociados convencionalmente a la tierra y el cielo.

Además de las notables secuencias de paisajes, quizás el rasgo más llamativo de la película de Lorentz sea su narración superpuesta, un poema escrito por Lorentz en verso libre y locutado por el cantante de ópera Thomas Chalmers. Con sus sofisticadas catacresis y sus resonancias acústicas internas, el texto «posee la cadencia rítmica del agua corriente», apuntó un crítico del *New York Times* en 1938. La forma del texto, que Lorentz publicó simultáneamente como libro, recuerda a las acumulaciones heterogéneas de una oda, un tipo de poema que da voz a una serie de singularidades absolutas. Así, la oda es el género poético perfecto para reflejar la huella particular del modo documental. Es significativo que Vertov también recurriera a la oda para los cautivadores intertítulos no narrativos de la película muda *Una sexta parte del mundo*, descrita en su estreno como «una grandiosa canción en la pantalla», «un poema épico» y un «cinempoema». Vertov era un «Whitman soviético... insaciable en su captación de la vida», escribió un crítico en 1929. Si, de hecho, como el propio Vertov reconocía, los intertítulos de *Una sexta parte del mundo* estaban en deuda con la poesía de Walt Whitman, en el panegírico de Lorentz sobre el río Misisipi, ese documental tipo Whitman —un híbrido diseñado en Rusia— es repatriado a suelo estadounidense con una década de diferencia.

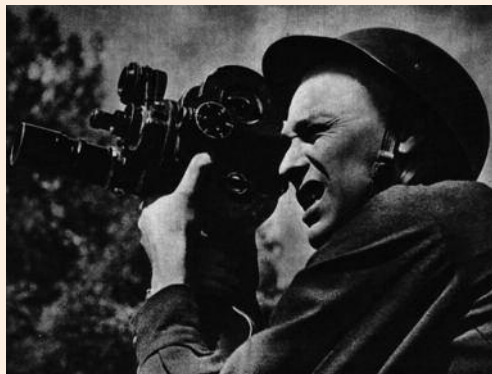
Sesión 12. CONEXIONES

Domingo, 15 de octubre - 17:30 h

Filmoteca Española. Cine Doré. Sala 1

Martes, 14 de noviembre - 20:00 h

Filmoteca Española. Cine Doré. Sala 2



Retrato de Roman Karmen

Roman Karmen

Moskva—Karakum—Moskva [Moscú—Karakum—Moscú], 1933

URSS, 35 mm, muda, b/n, 30'

K Sobytiyam v Ispanii nr. 2 / 7 / 10 / 11 / 14 / 17

[Sobre los sucesos de España nº 2 / 7 / 10 / 11 / 14 / 17], 1936-1937

URSS, 35 mm, b/n, 60'

Roman Karmen es uno de los grandes cineastas de guerra del siglo XX. Su mirada, formada en el debate soviético sobre el documental, codificará el conflicto a nivel internacional y establecerá los cánones de su representación como experiencia histórica además de actualidad informativa en constante movimiento. Para ello será clave su experiencia en la guerra civil española, de la que esta sesión es testimonio. Karmen (nacido Roman Kornman el 16 de noviembre de 1906 en Odesa) fue miembro de la Organización Rusa de Fotógrafos Proletarios y sus imágenes fueron ampliamente publicadas en periódicos y revistas ilustradas, entre ellas las históricas *URSS en construcción* y *Sovetskoe foto*. En 1928 su obra fue incluida en la exposición *Diez años de fotografía soviética*, en Moscú, junto con la de Aleksandr Rodchenko, Semyon Fridlyand y Max Penson. A lo largo de la década de 1930, Karmen trabajó en el Estudio Central de Cine Documental como corresponsal de

periódicos soviéticos, entre ellos *Pravda* e *Izvestii*. Participó en la decisiva exposición *Film und Foto* en Stuttgart en 1929, que de alguna manera marca la visión mecanicista de la cámara como ojo autónomo, y en la *Exposition internationale de la photographie contemporaine*, en el Musée des Arts Décoratifs de París, en 1936. Karmen será el gran cineasta de la guerra civil española y de la Segunda Guerra Mundial. Estuvo presente en ambos frentes, documentando la resistencia en Madrid, el bloqueo de Leningrado, la rendición del mariscal de campo alemán Friedrich Paulus en Volgogrado y la liberación del campo de concentración de Majdanek en Lublin.

Antes de que Karmen descubriese su vocación como cineasta de guerra, realizó películas sobre temas documentales más coyunturales. Para *Moscú—Karakum—Moscú*, él y su operador de cámara, Eduard Tisse, se unieron a una histórica expedición de ida y vuelta en automóvil de Moscú al desierto de Karakum, en Asia Central, a finales del verano de 1933. Retomando el género del «Cine-carrera» (*Kino-probeg*), del que Vertov fue pionero con *Una sexta parte del mundo*, Karmen documentó las aventuras de la caravana a su paso por paisajes desérticos y marismas, donde tuvo que hacer frente a condiciones hostiles como tormentas de arena o escorpiones. Según Vertov, la cámara de Karmen conseguía «estar en una docena de sitios a la vez». A medio camino entre la carrera y el desfile, los coches y camiones de la expedición eran recibidos en cada estación, desde Taskent hasta Tiflis, por multitudes vitoreantes con pancartas y carteles, que no solo salían a dar la bienvenida a los exploradores, sino también a celebrar el triunfo sobre la naturaleza de la industria soviética: diecinueve de los veintitrés automóviles de la expedición se habían construido en fábricas rusas, lo que demostraba la reciente emancipación de la economía soviética respecto al Occidente industrializado. Por fin, Rusia había alcanzado la meta identificada por Vertov en *El undécimo año*: la construcción de «máquinas que producen máquinas». De este modo, además de constituir un estudio sobre la diversidad del imperio soviético, *Moscú—Karakum—Moscú* rinde tributo a las victorias del Primer Plan Quinquenal.

Sobre los sucesos de España recoge el conjunto de noticiarios sobre el frente rodados en 1936 y 1937 por Karmen y enviados periódicamente a Moscú. Su capacidad de «retratar» al sujeto histórico a través de las distintas tipologías del hombre y de registrar el acontecimiento directo (a veces sin dudar en volver a escenificarlo) hará de estos capítulos uno de los archivos fílmicos más importantes de la Guerra Civil. Numerosos cineastas de cualquier signo usarán las imágenes de Karmen, que serán dramatizadas en la película *España*, de Esfir Shub.

Sesión 13. VERTOV**Martes, 17 de octubre - 17:30 h****Miércoles, 15 de noviembre -19:30 h**

Filmoteca Española. Cine Doré. Sala 1



Dziga Vertov. *Odinnadsatyi* [El undécimo año]. Película, 1928.
Cortesía del Austrian Film Museum (Colección especial Dziga Vertov)

Dziga Vertov*Odinnadsatyi* [El undécimo año], 1928

URSS, DCP, muda, b/n, 53'

El undécimo año, un experimento de dialéctica histórica, aún dos momentos temporales en apariencia inconexos e infinitamente distantes: por un lado, la construcción en Ucrania de la planta hidroeléctrica más grande del mundo, en el río Dniéper y, por otro, el descubrimiento de una pareja de esqueletos escitas de dos mil años de antigüedad en una excavación en el recinto de una empresa industrial. Las notas de trabajo de Vertov para la película describen un proyecto impulsado por la fricción generada mediante la improbable yuxtaposición de ambos momentos, la tensión entre el silencioso «escita en su tumba y el estruendo producido por el comienzo de una nueva vida». Después de que una serie de explosiones de dinamita pongan en marcha la historia del mundo, liberando a los esqueletos de su estática tumba terrenal, el tiempo inicia su curso y comienza a circular en torno a esos restos como el agua que pronto inundará el territorio por encima de la presa. En este caso, el Cine-ojo «significa la conquista del tiempo, un salto visual entre fenómenos que se encuentran a una distancia temporal remota entre sí».

Mientras que *Una sexta parte del mundo* explora las relaciones mutuas horizontales que, a lo largo de una vasta extensión de

terreno, vinculan a los lejanos tramperos del este con la producción industrial del oeste del país, *El undécimo año* indaga en las profundidades de la tierra como si se tratase de un estratígrafo cinematográfico que pone al descubierto las interacciones entre la civilización actual y un tiempo prehistórico profundo. *El undécimo año* contradice con tanta frecuencia el discurso bolchevique de progreso mediante la modernización sugiriendo que, por el contrario, el pasado nunca puede dejarse atrás por completo, que a veces parece que incluso el camino hacia adelante necesita repetirse recurrentemente. A medida que avanza la película, lo arcaico y lo moderno, que al principio parecen tan distintos, comienzan a invertir su polaridad y, en un intercambio de propiedades fisonómicas, llegan a parecerse entre sí. Por ejemplo, a mitad de la película, la zona de obras del Dniéper ha tomado la forma de una antigua pirámide. Estos anacronismos visuales sugieren que el progreso histórico no siempre es sistemáticamente lineal y universal, y que el desarrollo tecnológico no avanza necesariamente sin dejar residuos.

Además de la presa-pirámide y de otros parecidos pseudomórficos, existen dos recursos cinematográficos específicos que Vertov utiliza para complicar el simple esquema unidireccional de la historia. El primero es el fundido, estrategia visual que encontramos en varias de sus películas, pero que Vertov despliega con particular agudeza en *El undécimo año*, donde superpone capas de elementos incomparables —casas de campesinos, formaciones de roca ígnea, un busto de Lenin— sin atribuir anterioridad a ninguno de ellos. Como resultado de esta convergencia, el mundo visual de la película planea en un estado de simultaneidad lógicamente imposible que se asemeja más a la estructura de un sueño que a las concatenaciones lineales del pensamiento causal. El segundo recurso es la articulación vertical de la imagen, en lo que Yuri Tsvian denominó «niveles de espacio», una superposición visual de capas que recuerda al lenguaje geológico del estratígrafo. En los profundos ciclos del tiempo prospectados por Vertov, donde el trabajo humano y la historia natural se unen en un intercambio metabólico, la arqueología industrial se funde sin distinción posible con el registro del tiempo geológico inscrito en la superficie de la tierra.

Sesión 14. EISENSTEIN VERSUS VERTOV

Miércoles, 18 de octubre - 19:00 h

Museo Reina Sofía. Edificio Sabatini. Auditorio



Sergei Eisenstein. *Staroie i Novoie o General'naia liniia* [Lo viejo y lo nuevo o La línea general]. Película, 1929. Cortesía de Filmoteca Española

Sergei Eisenstein

Staroie i Novoie o General'naia liniia [Lo viejo y lo nuevo o La línea general], 1929

URSS, 35 mm, muda, b/n, 90'

En el momento de mayor influencia de Vertov, Eisenstein intentó realizar un largometraje documental cuyo resultado, sin embargo, no puede decirse que se parezca a ninguno de los trabajos de Vertov: *La línea general*, notable película sobre la industrialización agrícola y la *smychka* (unión) entre el campesinado rural y los trabajadores urbanos, incluía algunas de las propias innovaciones formales de Eisenstein. En primer lugar, concibió una inteligente solución dramática para el desafío de la película «no actuada», pues en vez de recurrir a actores profesionales, seleccionó a personas que, básicamente, se interpretarían a sí mismas en la pantalla. Así, la protagonista del filme, Marfa Lapkina (cuyo nombre real era Marfa Lapkina) actúa para la cámara, pero sigue un guion basado fundamentalmente en sus propias experiencias, costumbres y expresiones de campesina. De hecho, no interpreta a nadie que no sea ella misma. Al dar la espalda a los actores profesionales en favor de tipos humanos como Lapkina, Eisenstein había creado, en opinión de Béla Bálasz, «la mayor obra maestra» del «arte hecho a partir de la naturaleza». Se había tomado el mandato de no utilizar ni ficcionalización ni actuación en el documental como una oportunidad para dirigir la vida misma.

En segundo lugar, ante la prohibición de filmar los documentales en el marco controlado de un estudio, Eisenstein y su operador de cámara Eduard Tisse se vieron obligados a salir al exterior y rodar al aire libre. Gracias a un complejo juego de espejos para reflejar la luz y a las lentes de 28 mm que les permitían obtener una distancia focal sin precedentes, ambos produjeron algunos de los paisajes visualmente más impactantes del cine de todos los tiempos. Ante todo, las tomas integraban el primer plano con el fondo, retratando todos los elementos con el mismo lujo de detalles, desde la filigrana más diminuta de la carrocería de un tractor hasta la gigantesca cadena de montañas que se percibe en la distancia. Con las lentes de 28 mm, Eisenstein había desmantelado la distinción entre proximidad y profundidad, aplanando ópticamente la imagen de la pantalla y poniendo todo al alcance del espectador en «un idioma denso y naturalista», como él decía. La fusión de proximidad y profundidad embellece la imagen en la pantalla. Incluso los planos largos son primeros planos y las vistas panorámicas están al alcance de la mano. Posteriormente, Eisenstein desautorizaría «el idioma denso y naturalista» de esta película por considerarlo demasiado materialista, demasiado en deuda con la cruda indización y la veracidad del trabajo de Vertov. Para él, esta película no era lo suficientemente abstracta y carecía de los medios de generalización cognitiva que constituían el sello de su propio proyecto vital, «el cine intelectual».

Sesión 15. RAMIFICACIONES**Viernes, 20 de octubre - 17:30 h****Jueves, 16 de noviembre - 17:30 h**

Filmoteca Española. Cine Doré. Sala 1



Mikhail Kaufman. *Vesnoi* [En primavera].
Película, 1929. Colección EYE Filmmuseum

Mikhail Kaufman

Vesnoi [En primavera], 1929
URSS, 35 mm, muda, b/n, 67'

Joris Ivens

Regen [Lluvia], 1929
Países Bajos, 35 mm, muda, b/n, 12'

En primavera fue la primera película que realizó el «kinok»² Mikhail Kaufman tras separarse de su hermano mayor Dziga Vertov (seudónimo de Denis Kaufman). Mikhail se había sentido marginado en su última producción conjunta, *El hombre de la cámara*, cuya edición final resultó ser muy diferente de lo que esperaba. *En primavera* da fe de una sensibilidad muy distinta, sobre todo porque aquí la tecnofilia de Vertov es remplazada por composiciones visualmente más líricas. Pero al igual que *El hombre de la cámara*, renuncia por completo a los intertítulos para «hablar en lenguaje fílmico puro, sin recurrir a la ayuda de explicaciones literarias». Para Kaufman, era la naturaleza y no la tecnología la que expresaba con más elocuencia ese len-

guaje fílmico puro, ese idioma sin intercesión del habla o el pensamiento humanos.

La temática de *En primavera* plantea un cierto desafío al cineasta: ¿Cómo puede captarse algo que no tiene ni historia ni argumento, una transformación del frío al calor que puede registrarse con un termómetro pero no es directamente visible para el ojo? La primavera solo puede mostrarse mediante elipsis, a través de sus efectos parciales. Así, Kaufman hace un uso intenso de los primeros planos y plasma el deshielo global con una serie de viñetas en miniatura: témpanos que gotean y un muñeco de nieve que se funde, la inercia del barro, babosas que hacen espirales en un abrazo coital, flores que se abren en una serie de fotografías en *stop-motion*. Mientras tanto, una población humana emerge de una capa helada (la hace estallar), airea sus viviendas y vuelve a ocupar los espacios públicos. También se reanuda la construcción, una temática constante en los albores de la ideología soviética, aunque para Kaufman la industria y la tecnología no nos liberan de nuestra pertenencia orgánica a la naturaleza y el medioambiente (como en el análisis marxista clásico), sino que constituyen, por el contrario, la forma específica que tiene nuestra especie de participar en el gran ciclo metabólico de la naturaleza: los trabajadores construyen casas del mismo modo que los pájaros construyen sus nidos.

Además de las imágenes de naturaleza, algunas de las secuencias más impactantes de *En primavera* son sus planos del agua corriente, donde Kaufman capta la materialidad de la primavera en el nivel más elemental de la existencia, en el cambio de estado de sólido congelado a líquido dinámico. En este proceso, descubre que el agua, puro movimiento y luz reflejada, es uno de los temas más cinematográficos que existen, un fenómeno ilustrativo del «lenguaje fílmico puro» que buscaba. Ese mismo año, el realizador neerlandés Joris Ivens hizo a su vez ese descubrimiento: su documental *Lluvia* gira la cámara hacia abajo y Ámsterdam emerge en el espejo reflectante de la superficie acuática, exactamente como la imagen de una pantalla de cine.

2 Los «kinoks» eran operadores de cámara que trabajaban en el continuo proyecto de investigación de Vertov, tal como él entendía la filmación y edición de películas (véase el texto de la Sesión 7. Kino-pravda)

Sesión 16. CONTEXTOS EUROPEOS I

Sábado, 21 de octubre - 19:00 h

Museo Reina Sofía. Edificio Sabatini. Auditorio



René Clair. *Paris qui dort* [Paris dormido]. Película, 1928.

© Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

Alberto Cavalcanti

Rien que les heures [Solo las horas], 1926

Francia, Bluray, muda, b/n, 47'

René Clair

Paris qui dort [París dormido], 1924

Francia, 35 mm, muda, 35'

Hans Richter

Everyday [Cada día], 1929

Reino Unido, 16 mm, b/n, 17'

Esta sesión examina las interacciones e influencias entre Vertov y la vanguardia cinematográfica europea contemporánea. Cuando en 1926 vio por primera vez *París dormido*, Vertov, desesperado, aseguró que había concebido una película similar varios años antes, aunque ambientada en Moscú en lugar de París. El filme de ciencia ficción de Clair narra la historia de una ciudad congelada por un científico inventor de un rayo que detiene el tiempo. Únicamente en la torre Eiffel, en el entramado metálico que tuvo un lugar destacado en *Cine-verdad nº 18*, los supervivientes encuentran un refugio de movimiento ante la parálisis que mantiene atenazada al resto de la ciudad. Mientras camina por el museo de cera viviente en que se ha convertido París, Albert, el protagonista, se encuentra con un suicida preparado para arrojar al Sena con una nota que dice: «El terrible ritmo de la vida me ha llevado a esto». El mensaje,

procedente de una figura congelada, expresa la paradójica temporalidad del mundo moderno que, entre la parálisis total y una aceleración insoportable, no parece dejar lugar para una escala humana del tiempo. El trabajo del propio Vertov se servía del cine para explorar estas temporalidades inhumanas, desplegando el tiempo en un campo de investigación plástico mediante el uso de sus recursos distintivos: las imágenes congeladas, la técnica de la cámara lenta, los fundidos asíncronos y la marcha atrás. La secuencia final de la película de Clair, con imágenes de las calles de París alternativamente hacia adelante y hacia atrás, podría haber sido extraída de *El hombre de la cámara*.

En sus escritos, Vertov también mencionó *Solo las horas*, esta vez para alardear de su influencia fuera de Rusia y no para mostrar su desesperación por una oportunidad perdida. La película de Cavalcanti ofrecía una curiosa solución al requerimiento de que el documental crease obras sin argumento. De hecho, este desafío era común a todo filme sin trama: ¿cómo hacer un trabajo integral capaz de captar la atención del espectador sin recurrir a una narrativa que sostenga todo el conjunto? Su respuesta fue hacer una película formada por una serie de extraños temas mínimos, fragmentos de historias que se repiten e intercalan entre sí, configurando un campo asociativo por acumulación y contagio, desde la absentia hasta el agua, los besos, etc. Sin lugar a dudas, el tema central de *Solo las horas* tiene poco en común con las películas de Vertov, pero lo cierto es que su construcción no lineal está estrechamente relacionada con ellas. Vertov sería acusado de utilizar este simbolismo y esta asociación de ideas en películas como *Una sexta parte del mundo* y *El undécimo año*, en una violación de la estricta estructura cronológica del noticiario cinematográfico, según sus críticos. Al final de *Solo las horas*, esta cadena asociativa se desmorona en la exposición de una caótica simultaneidad, en la que todos los episodios suceden a la vez.

Hans Richter conoció a Vertov en el verano de 1929, cuando estaba de gira por Europa con *El hombre de la cámara*, y le invitó a visitar su estudio cinematográfico de Berlín, donde trabajaba en el experimento sonoro *Todo gira, todo se mueve*. Aunque se sabe poco sobre la realización de *Cada día*, estrenada de forma simultánea a *Todo gira, todo se mueve*, es evidente un diálogo cercano con Vertov en los primeros planos de manos y máquinas de la película de Richter, en las animaciones en *stop-motion*, en las imágenes de espectadores en el cine, en las representaciones del trabajo (tanto actuarial como industrial) y en el frenético empaquetado de cajas de cigarrillos; por no mencionar las escenas de agua centelleante y desechos ardientes tomadas directamente del material grabado para *El undécimo año*.

Sesión 17. VERTOV

Domingo, 22 de octubre - 21:30 h

Filmoteca Española. Cine Doré. Sala 1

Viernes, 17 de noviembre - 20:00 h

Filmoteca Española. Cine Doré. Sala 2



Dziga Vertov. *Chelovek s kinoapparatom* [El hombre de la cámara]. Película, 1929. Colección EYE Filmmuseum

Dziga Vertov

Chelovek s kinoapparatom [El hombre de la cámara], 1929
URSS, 35 mm, muda, b/n, 86'

Considerada con razón la obra maestra de Vertov, además de uno de los más grandes trabajos de la historia del cine, *El hombre de la cámara* merece varios visionados, y no solo por tratarse de un clásico. Diseñada para desafiar el pensamiento narrativo lineal, su compleja estructura configura una vasta red de conexiones y causalidades entre diferentes episodios individuales que resultan imposibles de descifrar de una sola vez. Sobre *El hombre de la cámara*, el crítico de cine Noël Burch escribió una vez que «a menudo la lógica de significados consecutivos se mueve hacia atrás, contradice nuestro sentido normal de la cronología e, incluso con más frecuencia, nos conduce por un eje que ya no es sintagmático, sino paradigmático de la propia producción de la película (fotogramas congelados, escenas de edición y rodaje, visionado de la película ante una audiencia)». Para complicar aún más las cosas, estos ejes semánticos trascienden *El hombre de la cámara* y están presentes en otros filmes de Vertov que comparten algunos de sus planos. Retomando un argumento ya expuesto aquí³, puede decirse que Vertov no hacía largometrajes ligados a un título y un guion, con planteamiento, nudo y desenlace; más bien consideraba que siempre estaba trabajando en un único proyecto, continuo e interminable. Tanto es así que en 1929 afirmó que

ya había hecho *El hombre de la cámara* en dos ocasiones anteriores, en 1926 y 1928.

Con apenas un levisimo argumento —un operador de cámara circula por una ciudad a lo largo de un día—, *El hombre de la cámara* constituye la respuesta irónica y tecnofílica de Vertov a la emergente poética del realismo socialista, que pedía un retorno al drama psicológico y una búsqueda de la profundidad a través de representaciones de la «persona viva» (*zhivoi chelovek*). Viktor Shklovski anunciaba en un texto de 1928 sobre el cine soviético contemporáneo que el montaje «ha pasado a tener un papel auxiliar» y ha sido sustituido por un renovado interés en lo humano; pero aparentemente nadie había informado a Vertov de que, en teoría, el montaje era ahora menos importante que la actuación. Para Lev Manovich, «las tomas de *El hombre de la cámara* tienen la duración media más corta de todas las películas de la primera parte del siglo XX». «También es el más “rápido” de todos los filmes famosos dirigidos por los realizadores rusos de la Escuela del Montaje». Es cierto que el ritmo de la película se hace vertiginoso al tener que capturar cada uno de los incontables acontecimientos que suceden en un solo día, y también que ningún ser humano podría llevar a cabo tamaña proeza. Al final de la película se hace patente que la verdadera estrella del espectáculo no es el operador de cámara sino el propio aparato que transporta: la cámara cobra vida mediante animación *stop-motion*, se arrastra diligentemente hasta la pantalla y hace una reverencia. «La cámara cinematográfica toma el control del hombre, lo subordina a sí misma, lo convierte en un apéndice suyo, un mero instrumento», escribió un crítico de la obra de Vertov. *El hombre de la cámara*, una película sobre el poder del cine, no es solo un tratado introspectivo en torno a los recursos formales que Vertov había aprendido a manejar en su primera década con una cámara en las manos, sino también una proclamación de la superioridad de este aparato sobre el hombre.

3 Véase el texto de la Sesión 7. Kino-pravda

Sesión 18. SINFONÍAS URBANAS

Lunes, 23 de octubre - 19:00 h

Museo Reina Sofía. Edificio Sabatini. Auditorio



Mikhail Kaufman. *Moskva* [Moscó]. Película, 1927

Mikhail Kaufman

Moskva [Moscó], 1927

URSS, archivo digital, muda, b/n, 60'

— Presenta **Marcelo Expósito**, artista, teórico y docente independiente. Ha trabajado sobre las interpretaciones contemporáneas de Dziga Vertov y las vanguardias rusas

Filmada en colaboración con su compañero «kinok»⁴ Ilyá Kopalín, esta sinfonía urbana de Kaufman sigue principios muy diferentes a los de *El hombre de la cámara*. Mientras que la película de Vertov creó una ciudad abstracta y arquetípica a partir de imágenes filmadas en Kiev, Moscú y Odesa, el *Moscú* de Kaufman está firmemente anclado a la topografía de la capital rusa, a sus calles, puentes, plazas y monumentos concretos. Mientras que la sinfonía urbana de Vertov prescinde de todo intertítulo, Kaufman identifica con su nombre cada localización específica, cada calle y cada fábrica, para que el espectador sepa siempre dónde se encuentra. La composición de la película es, consecuentemente, lógica y transparente: para orientar al espectador, *Moscú* comienza con un recorrido por las principales partes de la ciudad; a continuación, plasma su vida pública y comercial, antes de visitar algunos centros destacados de producción, cultura y esparcimiento. Su mirada a la vida política de la capital, con retratos de varios miembros del Gobierno y jefes de Estado, recuerda a los primeros noticiarios cinematográficos *Kino-nedelja* y *Kino-pravda*. Por supuesto, hay algún truco esporádico de postproducción, como el uso de la marcha atrás o la cámara lenta aquí y allá, pero el filme carece en gran medida de florituras técnicas evidentes. Se trata de una película sobre Moscú, no sobre la cinematografía, y al final el espectador se siente íntimamente familiarizado con esta bulliciosa metrópolis, como si fuera uno de sus habitantes.

Puede que *Moscú* carezca de la pirotecnia fílmica de *El hombre de la cámara*, pero muchos la elogiaron como una película reveladora, si no visionaria. Por ejemplo, el moscovita Lev Kuleshov escribió: «lo que aquí se muestra te abre los ojos ante la Moscú rutinaria que vemos tan a menudo; deambulamos por ahí sin prestar atención a las partes más admirables de la ciudad, al elevado tráfico, a esas tomas imprevistas que Kaufman ha logrado ver y filmar». De acuerdo con Kuleshov, podríamos decir que el filme de Kaufman ilustra ese recurso poético que Shklovski acuñó como «extrañamiento» (*ostranenie*): no una alienación radical ni una introspección modernista, sino una ligera alteración o desplazamiento de la percepción suficiente para transformar lo familiar y habitual en algo nuevo y desconocido.

4 Los «kinoks» eran operadores de cámara que trabajaban en el continuo proyecto de investigación de Vertov, tal como él entendía la filmación y edición de películas (véase el texto de la Sesión 7. *Kino-pravda*)

Sesión 19. CONTEXTOS EUROPEOS II**Martes, 24 de octubre - 20:00 h****Viernes, 17 de noviembre - 18:00 h**

Filmoteca Española. Cine Doré. Sala 2



Jean Vigo. *Taris, rois de l'eau* [Taris, rey del agua]. Película, 1931.
© Gaumont

Eugene Deslaw

La marche des machines [La marcha de las máquinas], 1928
Francia, 16 mm, muda, b/n, 9'

Jean Lods

La Seine, la vie d'un fleuve [El Sena, la vida de un río], 1931
Francia, archivo digital, b/n, 25'

Jean Vigo

Taris, roi de l'eau [Taris, rey del agua], 1931
Francia, 16 mm, muda, b/n, 9'

Jean Lods

Le Mile, Jules Ladoumègue [La milla, Jules Ladoumègue], 1932
Francia, archivo digital, b/n, 41'

Joris Ivens

De Brug [El puente], 1928
Países Bajos, 16 mm, muda, b/n, 14'

Jean Lods

Odesa, Histoire d'une ville [Odesa, historia de una ciudad], 1936.
URSS, archivo digital, b/n, 24'

Esta sesión pone el foco en las colaboraciones con algunos realizadores franceses del operador de cámara Boris Kaufman, el más joven de los dos hermanos cineastas de Dziga Vertov (seudónimo de Denis Kaufman). En 1927, a los 21 años, marcha a

París a estudiar filosofía, pero muy pronto seguirá los pasos de sus hermanos mayores. Tan solo un año después estrena su primer experimento fílmico, el cortometraje *La marcha de las máquinas*, enteramente compuesto de detalles rítmicos y geometrías abstractas realizadas con maquinaria fabril. Aunque hay una correspondencia clara con las secuencias industriales de las películas de sus hermanos, al contrario que en estas, aquí nunca aparecen cuerpos proletarios ni manos trabajadoras, y nunca se presta atención a la totalidad ni a la funcionalidad de los equipos. *La marcha de las máquinas* se rodó íntegramente en primer plano y en ella la tecnología se presenta como un simple efecto óptico, pura fotogenia. Esta película comparte sesión con el cortometraje contemporáneo de Ivens sobre el nuevo puente ferroviario de Róterdam, que utiliza recursos formales similares a los de Kaufman pero sin caer en el fetichismo extremo de la máquina, ya que aborda la utilidad específica del puente, así como el papel del trabajador en su construcción.

El cuerpo humano cobra más relevancia en los otros tres filmes de la sesión en los que Kaufman colabora: la pionera película sonora *El Sena, la vida de un río* explora las interacciones entre el río, el paisaje y los trabajadores que pululan entre ambos. *Taris, rey del agua* y *La milla, Jules Ladoumègue*, semblanzas de atletas que batieron récords en natación y carreras de medio fondo respectivamente, fueron realizadas tras la visita de Vertov a su hermano durante la gira europea de *El hombre de la cámara* en 1929, y las dos recuerdan a las secuencias de hazañas atléticas de esta última. El campeón de natación Jean Taris hace una demostración de algunos aspectos de su disciplina: desde una adecuada técnica de respiración hasta la coordinación de brazos y piernas, «nuevos estilos» de natación como la braza y la brazada de costado, y un *ballet* subacuático de giros y espirales. Al igual que Vertov, Kaufman manipula el metraje, reproduciéndolo marcha atrás, mostrándolo a cámara lenta y revistiéndolo con fundidos de otras secuencias. Mediante estas manipulaciones, el cuerpo humano, quizás el objeto más intuitivo y evidente que conocemos, se transforma en algo extraño, un objeto biomecánico desconocido, tratado de forma analítica en las disecciones cinematográficas de Vertov y onírica en las de Kaufman, lo que confirma la observación de Theodor Adorno de que la objetividad y el surrealismo no son más que dos caras de la misma moneda.

La sesión termina con un documental sobre Odesa de Jean Lods, según Vertov deudor de su trabajo. Con guion del célebre escritor odesano Isaak Babel, la película recorre la historia, la economía y la vida cultural de este puerto de mar. Culmina con una repetición de la famosa escena de los escalones de Odesa en el *Acorazado Potemkin* de Eisenstein, aunque esta vez acaba mejor: la mujer que se acerca a la pendiente con el carrito de bebé evita la tragedia al desviarse antes del primer escalón, y los soldados que descienden en formación las escaleras de piedra rompen filas para unirse a sus novias en un encuentro festivo.

Sesión 20. LA SINFONÍA INDUSTRIAL

Jueves, 26 de octubre - 19:00 h

Museo Reina Sofía. Edificio Sabatini. Auditorio



Joris Ivens. *Pesni o geroiakh* [Canción de héroes]. Película, 1931. Colección EYE Filmmuseum

Joris Ivens

Pesni o geroiakh [Canción de héroes], 1931

URSS, 35 mm, muda, b/n, 49'

Dos años después de que Vertov filmase *Entusiasmo / Sinfonía del Donbass*, Ivens rodó *Canción de héroes* en Magnitogorsk, una pequeña ciudad de los Urales que el Primer Plan Quinquenal había transformado en una de las acerías más importantes de la Unión Soviética. No había infraestructuras suficientes para las decenas de miles de campesinos y obreros que, de la noche a la mañana, fueron reasentados allí, por propia elección o a la fuerza, de modo que se recurrió a expertos extranjeros, como el arquitecto y urbanista alemán Ernst May, para diseñar de la nada toda una ciudad, con sus viviendas, escuelas y centros de ocio. Por su asociación con la pedagogía, las pizarras que se ven por todas partes en el filme recuerdan al espectador que la educación y la alfabetización son aspectos importantes de la misión «civilizadora» de Magnitogorsk. En una escena, un obrero pronuncia lentamente palabras escritas a tiza sobre un vagón de tren; en otra, un ingeniero británico dirige a varios obreros rusos en la zona de construcción, en una metonimia de todos los expertos extranjeros que, como May o el propio Ivens, fueron llamados para educar a Rusia en las artes y las ciencias de la modernidad industrial.

Al contrario que en *Sinfonía del Donbass*, la mayor parte del sonido no está grabado *in situ*, sino incluido posteriormente. Aunque hay largos pasajes de estruendo industrial y martilleos, su sonido corresponde diegéticamente a las máquinas visibles en la pantalla; los diálogos cortos, que Ivens denominaba «episodios organizados», se rodaron en estudio e incluso la conmovedora canción final, con música de Hans Eisler y texto del «factógrafo»⁵ Sergei Tretiakov, es interpretada por los miembros del propio Komsomol (Liga de la Juventud Comunista) que circulan de noche con bengalas en las manos. En general, *El canto de los héroes* se parece más que *Sinfonía del Donbass* a una película hablada convencional, pero aun así, algunos conservadores estéticos criticaron la película de Ivens por carecer de personajes concretos y de una historia humana con la que la audiencia pudiese identificarse. Difícilmente se le podía culpar de este defecto a Ivens, pues no había trabajado nunca con actores. Las poderosas secuencias de maquinaria industrial aproximan visualmente la película a *El puente*, su cortometraje de 1929 enmarcado en la Nueva Objetividad, más que a cualquier drama del Realismo Socialista.

5 Fabricante de “historias reales” en la URSS de los 1920 con las que, utilizando los medios de comunicación, la nueva mitología comunista buscaba transformar las conciencias

Sesión 21. VERTOV

Viernes, 27 de octubre - 17:30 h

Martes, 21 de noviembre - 17:30 h

Filmoteca Española. Cine Doré. Sala 1



Dziga Vertov. *Entuziazm* [Entusiasmo / Sinfonía del Donbass]. Película, 1930. Colección del Austrian Film Museum (Ampliación del marco: Georg Wasner)

Dziga Vertov

Entuziazm [Entusiasmo / Sinfonía del Donbass], 1930
URSS, 35mm, muda, b/n, 65'

— Presenta el primer pase **Peter Kubelka**, cineasta experimental, fundador del Austrian Film Museum

Vertov había soñado con hacer cine sonoro mucho tiempo antes de su invención técnica, hasta que finalmente, en 1929, le llegó su oportunidad. La película resultante, *Entusiasmo / Sinfonía del Donbass*, es uno de sus trabajos más experimentales y, en consecuencia, resulta difícil de ubicar en el marco de la producción mediática de su época: parte imagen en movimiento, parte retransmisión de radio, parte emisión de código morse y parte puro ruido, el filme incluso contiene un remedo de la televisión anterior a su invención (aunque todavía no existía, Vertov anticipa su llegada con una imagen de lo que él denomina *radiokinaapparat*). No fue una película sencilla de realizar, y la insistencia de Vertov para que se rodase en paisajes reales de la región ucraniana del Donbass no simplificó la tarea, ya que, al contrario que la cámara, muy ligera y transportable, el equipo de grabación de sonido Shorin pesaba más de una tonelada y era prácticamente inamovible. No obstante, como de costumbre, Vertov perseveró hasta crear contra viento y marea un filme que, en sus propias palabras, «expande radicalmente nuestro horizonte auditivo». Rechazaba, según decía,

cualquier «división de las películas en las categorías de habladas, con ruido o con sonido», de modo que en *Entusiasmo* la palabra hablada compite con otros sonidos en un entorno acústico altamente estratificado que superpone capas de un zumbido permanente interrumpidas por señales agudas, como el golpeo constante de un martillo de forja o el tono punzante de la campana de un taller. La película presenta todas las variedades del lenguaje de las máquinas, desde el radiotelégrafo y el tictac de un metrónomo hasta la sirena de la fábrica, que Vertov manipula para que emita notas musicales. El lenguaje hablado también está presente, pero nunca en forma de diálogo guiado por una trama. Mientras que la voz protagoniza un regreso triunfal en las películas habladas de Estados Unidos y Europa, aquí apenas se defiende ante la maquinaria industrial.

No puede decirse que la banda sonora de la película, aclamada hoy en día como uno de los primeros ejemplos de música concreta, fuera fácil de escuchar. Vertov había creado una experiencia acústicamente abrumadora. En el estreno de *Entusiasmo / Sinfonía del Donbass* en Londres en noviembre de 1931, se hizo con el control de la mesa de sonido y, según un espectador, subió el volumen hasta un «nivel ensordecedor», de modo que «el edificio parecía estremecerse con la avalancha de ruido procedente de detrás de la pantalla». Aunque esta experiencia límite fue recibida con gran alborozo por los miembros de las vanguardias en el extranjero, en la Unión Soviética parecía haber pasado el momento de tales experimentos y fue desdeñada como incomprensible y hermética. Los desconcertados espectadores rusos consideraron la película un «largo maullido» repleto de «ruidos inhumanos». Incluso los más abiertos a la innovación formal se quedaron, como mínimo, estupefactos: «Después de oír y ver esta película», escribió Shklovski, «salí a la calle y comencé a deambular en una dirección equivocada. Estaba aturdido». La confusión de Shklovski tenía una doble causa. Al igual que en las películas mudas de Vertov, en *Sinfonía del Donbass* la cámara salta de una localización a otra, disolviendo la malla fija del espacio euclídeo en un campo gaseoso y disperso. Además, con la introducción de la dimensión acústica, Vertov acelera la disolución espacial que experimenta el espectador. Como Marshall McLuhan señaló una vez, el espacio acústico «no tiene centro ni márgenes, al contrario que el espacio estrictamente lineal, que es una extensión e intensificación del ojo».

Sesión 22. KULTURFILM II**Sábado, 28 de octubre - 19:00 h**

Museo Reina Sofía. Edificio Sabatini. Auditorio



Aleksandr Ptuško. *Slučaj na stadione* [Un suceso en el estadio].
Película, 1928

Conferencia

Una educación soviética a través del cine. Dziga Vertov y el Kulturfilm

Barbara Würm, programadora de cine y profesora en la Universidad Humboldt de Berlín. Ha publicado *Dziga Vertov. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum* (2007)

El *Kulturfilm*, género documental de carácter educativo dedicado sobre todo a la divulgación de la ciencia y de la producción fabril en la cultura visual soviética, combina imágenes animadas con secuencias reales y escenificadas sin desdeñar el entretenimiento y el aprendizaje, demostrando así su capacidad transversal. En la conferencia se proyectarán numerosos fragmentos y citas audiovisuales de este género olvidado y recuperado recientemente, obligatorio para todos los primeros cineastas soviéticos (Eisenstein, Pudovkin o Vertov).

Sesión 23. VERTOV

Domingo, 29 de octubre - 17:30 h

Filmoteca Española. Cine Doré. Sala 1

Miércoles, 22 de noviembre - 20:00 h

Filmoteca Española. Cine Doré. Sala 2



Dziga Vertov. *Tri Pesni o Lenine* [Tres cantos de Lenin]. Película, 1926. Deutsche Kinemathek

Dziga Vertov

Tri Pesni o Lenine [Tres cantos a Lenin], 1934

URSS, 35 mm, muda, b/n, 64'

— Presenta el primer pase **Marcelo Expósito**, artista, teórico y docente independiente. Ha trabajado sobre las interpretaciones contemporáneas de Dziga Vertov y las vanguardias rusas

Si bien en sus anteriores películas Vertov había mostrado muy poco interés por la psicología humana y, fiel a su formación en Petrogrado, prefería analizar al individuo como un conjunto psicofísico de reflejos, en *Tres cantos a Lenin* plantea por fin la cuestión de la profundidad emocional y la experiencia subjetiva. Pero incluso en este caso, Vertov explora la interioridad psicológica con ayuda de intermediación técnica. Aunque *Tres cantos a Lenin* se realizó con motivo del décimo aniversario de la muerte de Lenin, prestaba escasa atención al testimonio de aquellos que estuvieron realmente cerca de él. Por ejemplo, Nadezhda Krúpskaya, la viuda de Lenin, aparece varias veces en la película pero nunca se la identifica como tal. En su lugar, el verdadero foco de atención son las nuevas poblaciones que alcanzaron la madurez una década después de la muerte de Lenin y que no lo conocieron cuando estaba vivo. Lejos de Moscú, las mujeres jóvenes de Bakú, en Azerbaiyán, se lamentan: «no pudimos verlo

ni una sola vez» y «nunca oímos su voz». Desde un principio, Lenin siempre estuvo perdido para ellas; pero gracias al cine, la fotografía y la fonografía, ahora pueden ver y escuchar al líder ausente, que suscita canciones, poemas y declaraciones de amor de mujeres que no llegaron a conocerlo. Vertov recupera a Lenin para estas jóvenes rezagadas mediante un archivo órfico de celuloide; ellas responden en la voz colectiva de la poesía oral popular.

Al mismo tiempo que explora las intensas catexes que estas mujeres concentran en el líder, Vertov aprovecha la más mínima oportunidad para subvertir la sensación de presencia. Lenin es omnipresente en la película a pesar de que no podría estar más remoto. Una y otra vez se recuerda al espectador que no está viendo al dirigente, sino a sustitutos mecánicos de segunda mano. Por ejemplo, la imagen de un banco cercano a la casa de Lenin que aparece al inicio del filme se acompaña del intertítulo «Este es el banco que se hizo famoso por una fotografía». Asimismo, a lo largo de la película, Vertov manipula flagrantemente las imágenes de Lenin en mítines políticos: cambia la velocidad y lo emite en bucle, hacia adelante y hacia atrás, para recordar a una posible espectadora que no está viendo al auténtico Lenin sino a un duplicado modificado en el proceso de postproducción. Por último, hacia el final de la segunda canción, en el funeral de Lenin retumban varios disparos de cañón que dan paso a un momento de silencio. Entonces, se detiene la visión del cortejo fúnebre de 1924 y se ven una serie de desconcertantes fotogramas. Vertov alterna estas imágenes congeladas con primeros planos de espectadores que no están realmente congelados sino quietos, parpadeantes e inseguros a medida que la cámara sigue filmando. Aflora aquí un contraste entre dos tipos de parálisis: la congelación del pasado frente a la inmovilidad del presente. La secuencia del funeral concluye con un grupo de mujeres azeríes que se sientan a la vez en las butacas del cine, una acción abrupta que recuerda al espectador que estas mujeres «nunca pudieron verlo» y que, de hecho son, como nosotros, gente que va al cine. Creíamos que estábamos viendo a los asistentes al funeral de 1924 y resulta que no eran más que el público cinematográfico que aparece en todos los filmes de Vertov, desde *Una sexta parte del mundo* hasta *El hombre de la cámara* y *Entusiasmo / Sinfonía del Donbass*.

Sesión 24. VERTOV

Domingo, 29 de octubre - 20:00 h

Jueves, 23 de noviembre - 20:00 h

Filmoteca Española. Cine Doré. Sala 2



Dziga Vertov. *Kolibel'naja* [La nana]. Película, 1937.

Cortesía del Austrian Film Museum (Colección especial Dziga Vertov)

Dziga Vertov

Kolibel'naja [La nana], 1937

URSS, DigiBeta SD, b/n, 58'

Vladímir Erofeev, eterno azote de Vertov, afirmó irónicamente en 1934 que este «tenía una mujer en sus manos». De hecho Vertov, feminista comprometido, había dedicado muchos años a explorar las posibilidades de retratar en la pantalla las experiencias de la mujer soviética. *Tres cantos a Lenin*, que incluía pasajes sobre la educación de las mujeres en Asia Central y una entrevista con la impactante trabajadora María Bélik, era uno de los capítulos de este proyecto permanente. Con *La nana*, tuvo por fin la oportunidad de dedicar una película íntegramente a las mujeres, a su trabajo en las líneas de producción, a sus contribuciones culturales, a su buena disposición militar y, por encima de todo, a su función reproductora. Alentado por la popularidad de su entrevista a Bélik, que fue ensalzada como uno de los momentos más auténticos y conmovedores de *Tres cantos a Lenin*, Vertov reunió entrevistas a diferentes mujeres sobre sus respectivas proezas. Estos interludios biográficos, diseñados para transmitir experiencias personales y profundidad psicológica, seguían el precepto del Realismo Socialista de retratar a «la persona viva», un mandato del que Vertov se había burlado en el pasado con películas como *El hombre de la cámara* (cuyo título en ruso significa literalmente *Persona con una cámara cinematográfica*). *La nana* retoma la temática de los niños tratada en *Cine-ojo: la vida al imprevisto* (1924), aunque aquí los niños ya no son un símbolo de autenticidad y espontaneidad, sino modelos en miniatura de perfectos ciudadanos soviéticos: uno de ellos ejecuta una virtuosa interpretación al piano ante la atenta mirada de su profesor y otro pronuncia un discurso bien ensayado ante el propio Stalin. La película plantea un profundo conflicto: al mismo tiempo que celebra la voluntad y la realización personal de las mujeres, su reconfortante repetición de conocidos clichés estalinistas y el tranquilo balanceo de la cámara arrullan suavemente al activo espectador hasta dormirlo.

Sesión 25. DOCUMENTAL ETNOGRÁFICO II**Lunes, 30 de octubre - 19:00 h**

Museo Reina Sofía. Edificio Sabatini. Auditorio



Viktor Turin. *Turksib – Stal'noj put'* [Turksib – camino de acero]. Película, 1929.
Cortesía del Austrian Film Museum (Colección especial Dziga Vertov)

Viktor Turin

Turksib – Stal'noj put' [Turksib – camino de acero], 1929
URSS, 35 mm, muda, b/n, 83'

Tras graduarse en el Instituto tecnológico de Massachusetts (MIT) de Boston y trabajar brevemente como guionista y actor en Hollywood, en 1922 Viktor Turin regresa a Rusia, donde comienza a realizar películas varios años más tarde. Su primer documental, producido con bajo presupuesto y en muy poco tiempo, tuvo un éxito mucho mayor de lo esperado y hoy en día es su película más conocida: *Turksib*, que incluía escenificaciones pero sin recurrir a actores profesionales, fue considerada un *kul-turfilm* de larga duración. Esta obra maestra de la etnografía utiliza los medios cinematográficos más económicos para retratar uno de los principales proyectos del Primer Plan Quinquenal, la construcción del ferrocarril entre el Turquestán y Siberia. Auto-proclamados «allanadores de las montañas y las estepas», los bolcheviques llegan con sus equipos de ingenieros para construir un ferrocarril que conectará dos regiones separadas por un territorio inmenso y permitirá intercambiar el algodón cultivado en el sur por la madera del norte. Como *Una sexta parte del mundo* (que, según Vertov, había servido de modelo a Turin), *Turksib* trata de la erradicación de las distancias mediante la puesta en circulación de personas y mercancías. Asimismo, este intercambio comercial conlleva otros beneficios colaterales, como la alfabetización.

En sus frecuentes representaciones de nubes, tormentas de arena, brumas y vapor, la película de Turin descubre una equivalencia visual fascinante entre esta victoria del movimiento y la geografía inerte. La construcción de la vía férrea, por ejemplo, convierte la tierra en polvo, envía al aire sus partículas secas y difumina el límite entre el suelo y el cielo. La arena y el polvo, las nubes y el algodón funden los contornos fijos del paisaje en una mancha nebulosa. En este sentido, el proceso de modernización retratado en *Turksib* es todo lo contrario a pintoresco (el crítico Jay Leyda dijo del film que era «antihermoso»). Si, como sugirió Deleuze, Vertov creaba una experiencia de «percepción gaseosa» saltando de uno a otro plano en el montaje, Turin crea esta visión difuminada y descentrada en el propio plano.

Sesión 26. LOS HÉROES DE LA NACIÓN

Jueves, 2 de noviembre - 19:00 h

Museo Reina Sofía. Edificio Sabatini. Auditorio



Esfir Shub. *Komsomol – shef elektrifikatsii* [Komsomol: El jefe de la electrificación]. Película, 1932

Esfir Shub

Komsomol – shef elektrifikatsii [Komsomol: El jefe de la electrificación], 1932

URSS, 35 mm, b/n, 70'

El filme de Shub, realizado con el sistema de grabación de sonido Shorin, el mismo que había utilizado Vertov en *Entusiasmo / Sinfonía del Donbass*, arranca en un estudio de producción donde una orquesta es dirigida por un solista de theremín, uno de los primeros instrumentos electrónicos, inventado en la Rusia soviética. Vemos cómo rebotan las ondas de la pista óptica de la película. Sin embargo, un joven miembro del Komsomol (Liga de la Juventud Comunista) interrumpe la interpretación desde el panel de control pulsando el botón de «parada» y obligando al filme a abandonar el estudio de grabación y salir al exterior. Como indica el título de la película, el Komsomol es quien manda aquí y no solo decide lo que sucede frente a la cámara y cuándo, sino también dónde. Además la película, fiel al espíritu del documental que implica grabar en localizaciones reales, rechaza el confinamiento en un espacio controlado y artificial. «No tenemos ningún interés en lo que se hace en el estudio, en esas cabinas teatrales herméticamente selladas con micrófonos, amplificadores, etc.», escribió Shub en 1929. Así pues, tras la secuencia inicial, *Komsomol: El jefe de la electrificación*, al igual que *Entusiasmo / Sinfonía del Donbass*, lleva al espectador oyente al exterior y lo introduce en la cacofonía del mundo, en las conversaciones de las operadoras telefónicas, el ruido de las manifestaciones, la reverberación de las campanas en las calles. Pero, al contrario que en *Entusiasmo / Sinfonía del Donbass*, este ruido acaba cediendo ante la voz humana individual, que emerge para dar testimonio y realizar declaraciones políticas.

Este testimonio procede sobre todo de los propios miembros del Komsomol. «Un país debe conocer a sus héroes», anuncia el filme al inicio, para después presentar una serie de retratos de las principales figuras del movimiento juvenil. Siguiendo el espíritu de la hagiografía popular socialista, muchos de estos exponentes individuales se identifican con su nombre: las hazañas de un tal Klimov o de un Dmitrusenko quedan así registradas para siempre. La película captura la voz y el lenguaje, pero en la pantalla Shub fija el discurso a las fuentes de las que procede. Aún no hemos llegado a las autoritarias voces superpuestas extradiagéticas que se harán habituales en el género documental de los años 30. En *Komsomol: El jefe de la electrificación* Shub trata el sonido como un «material orgánico crudo igual a las imágenes» más que como un fenómeno acústico sin cuerpo. Tanto la orquesta que interpreta la música de la banda sonora como el cantante de la emisora de radio son perfectamente visibles. Shub incluso revela la peculiar realidad del proceso de rodaje, cuando en un momento dado se muestra a sí misma entrevistando ante la cámara y en otro capta la incomodidad de uno de los intervinientes, cegado por la iluminación artificial utilizada por el equipo. En apenas unos años, estas muestras de la realización cinematográfica desaparecerán por completo del documental soviético.

Sesión 27. EPÍLOGO

Domingo, 5 de noviembre - 20:00 h

Martes, 7 de noviembre - 20:00 h

Filmoteca Española. Cine Doré. Sala 2



Esfir Shub. *Ispaniya* [España]. Película, 1939

Esfir Shub

Ispaniya [España], 1939

URSS, 35 mm, muda, b/n, 85'

— Presenta **Sonia García López**, historiadora del cine y profesora en la Universidad Carlos III de Madrid.

Ha publicado *Spain is Us. La guerra civil española en el cine del Popular Front (1936/1939)* (2013)

Esta última sesión desarrolla las afinidades y conexiones filmicas entre España y la URSS durante la guerra civil española. El conflicto no solo va a ocupar un espacio movilizador y sentimental entre los cineastas soviéticos, sino que se convertirá en un archivo inagotable sobre la resistencia colectiva y el campo de batalla en el siglo XX. Las filmaciones de Roman Karmen y Boris Makaseiev durante la contienda destacan por su cercanía al acontecimiento y por su perspicaz capacidad retratística, constituyendo una fuente imperecedera para filmes de signos opuestos, como los de Luis Buñuel o José Luis Sáenz de Heredia. El propio Vertov usará algunas imágenes en *La nana*, pero será Esfir Shub quien ordenará y dramatizará este ingente archivo en un relato popular y feminista sobre la Guerra Civil. Entre las coplas y canciones del *No pasarán*, Dolores Ibárruri, la «Pasionaria», se alza como una líder entre iguales, mientras los retratos de milicianas se distinguen entre la multitud. La masacre y el éxodo infantil masivo, contemplados por una Cibeles convertida en alegoría republicana, resaltan como el más atroz de todos los crímenes de guerra. La capacidad del montaje para narrar y construir un cine de historia se muestra en su madurez.

España se concibió en dos circunstancias difíciles. De un lado, el Pacto de No Agresión de 1939 entre Alemania y la URSS obligaba a eliminar los comentarios anti-nazis de la narración, lo que podría explicar ausencias tan flagrantes como el bombardeo de Gernika. Sin embargo las imágenes no debían someterse a esa limitación, como prueba la sobreimpresión de la calavera o la tachadura de la esvástica nazi por campesinos españoles. De otro, la película responde al desafío de cómo narrar una guerra al poco tiempo de haberla perdido. Y lo hace reconstruyendo un ideal de modernidad e igualitarismo en torno al pueblo. Las escenas de campesinos gallegos y agricultores valencianos en comunión con el paisaje atlántico y mediterráneo del comienzo se oponen, tras el paréntesis de la metrópoli madrileña, a la España negra del fanatismo religioso y del autoritarismo militar. La misma apelación a la identidad y a la resistencia popular no solo era uno de los temas que trataba el documental soviético más crítico con el productivismo y el ideal de la máquina, sino que además protagonizó el discurso internacional legitimador de la República, como puede apreciarse en el llamamiento al regionalismo del Pabellón Español en la Exposición Internacional de 1937. Curiosamente, en el cine construido frente al *Guernica* de Picasso en el pabellón, Carlos Velo utilizaría estas imágenes de Karmen y Makaseiev para hablar de una Galicia ancestral.

**Museo Nacional
Centro de Arte
Reina Sofía**

Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel

Ronda de Atocha s/n

28012 Madrid

Tel. (34) 91 774 10 00

Cine Doré

Santa Isabel, 3

28012 Madrid

Tel. taquillas (+34) 91 369 11 25

Sedes:

Museo Reina Sofía.

Edificio Sabatini. Auditorio

Entrada gratuita

Filmoteca Española.

Cine Doré. Salas 1 y 2

Entrada: 2,5 €

Todas las sesiones

se proyectan en VOSE

Comisariado:

Devin A. Fore, profesor en la
Universidad de Princeton y
especialista en cine y teoría de la
imagen en la vanguardia soviética

Agradecimiento especial:

Austrian Film Museum, Viena;
Gosfilmofond of Russia, Moscú

NIPO: 036-17-016-2