

Ver con Vertov

VERTOV, Dziga (2011): *Memorias de un cineasta bolchevique*.
Madrid: Capitán Swing

Ana Gorría Ferrín
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
ana.gorria@cchs.csic.es

La lección de la vanguardia rusa se extendió a todas las artes, inclusive al cine, en su incipiente presencia en el primer tercio del siglo XX. Dziga Vertov es un ejemplo señero no solo de las posibilidades estéticas, éticas y políticas de la vanguardia cinematográfica, sino también de su capacidad de perdurar, a través de los hallazgos expresivos y técnicos de la experimentación fílmica, en la historia de las artes en agrupaciones como el Grupo Dziga Vertov liderado por Jean Luc Godard.

Memorias de un cineasta bolchevique, editado por la editorial Capitán Swing y presentado por los profesores Miguel A. Bouhaben, Jesús A. López y Pablo M. Samper, propone un magnífico material para comprender y valorar no solo los hallazgos expresivos de la poética cinematográfica del autor ruso, sino también para justificar y dejar constancia de su trascendencia en la historia de la cinematografía y del documental.

Así este libro incluye los siguientes materiales: el dietario de Dziga Vertov que abarca el período que se extiende desde 1924 a 1953; los artículos programáticos firmados por el cinematógrafo futurista sobre la poética del Cine-ojo; tres guiones del Grupo Dziga Vertov; y una carta a Jane Fonda de Jean Luc Godard. No obstante, pese al carácter misceláneo del libro es posible encontrar una unidad en la constitución y exposición de la poética del documental, tal y como indica el propio cineasta ruso:

Nos asignábamos una tarea mucho más vasta: cómo montar, organizar, combinar fragmentos-imágenes de verdad aislados para que no hubiera nada falso en ninguna parte, para que cada frase del montaje y todas las obras en su conjunto mostraran la verdad. (p. 64)

El problema de la verdad al servicio de la transformación del entorno y de la historia es el eje axial en el que se instala tanto la poética cinematográfica del autor

eslavo como el material presentado en este compendio de artículos. Un problema que se constituye también como una de las obsesiones que atraviesan el dietario personal de Vertov en un interesante panorama que supone un fresco de las inquietudes y limitaciones a las que se ve sometido un creador respecto al aparato político-institucional. Un aparato político e institucional que el autor denuncia en su dietario y que hace de este libro no solo una magnífica poética cinematográfica para comprender los retos y limitaciones a los que se enfrenta el cine documental, sino también para vislumbrar las paradojas y contradicciones en las que se mueve la creación, no solo respecto al aparato estatal sino también respecto a las tendencias, escuelas y movimientos, como nos recuerda el realizador futurista en un interesante apunte: “pero aún tapándome los oídos con algodón, no he conseguido aislarme del ruido de la vida. Dichoso Edison. Era sordo” (p. 98).

Los textos que componen el libro, en todos los niveles, suponen un magnífico documento para comprender buena parte de la cinematografía del siglo XX y, en concreto, de los retos y las obligaciones a las que se enfrenta el cine documental, al mismo tiempo que reclaman la dignidad artística del modo cinematográfico, tal y como señala Miguel Alfonso Bouhaben: “Vertov se considera un cine-poeta y un filósofo de la imagen que no escribe sobre la superficie del papel sino de la película” (p. 22). El problema de la dicción cinematográfica, en consecuencia, es uno de los elementos nucleares de la problemática que desarrolla este libro, problema que se focaliza en el desarrollo y la atención tanto técnica como estética (y política, en tanto en cuanto tiene como cometido la «organización de lo real» y el carácter ostensivo de la «verdad»).

De esta manera, *Memorias de un cineasta bolchevique* se sitúa en un ámbito de reflexión que ocupó buena parte de la meditación teórica alrededor de la composición cinematográfica, aspecto que centró algunos de los esfuerzos del formalismo ruso, en el que destacan las aportaciones de autores como Sklovsky alrededor del montaje y del encuadre cinematográfico. A través de los diversos textos que componen el volumen que nos ocupa, ya desde el propio título, se nos sitúa en el problema de las relaciones entre arte y sociedad.

En el fondo de la propuesta de Vertov y de los distintos ensayos que abrigan el libro, se atisba una discusión de prolífera estirpe: la reflexión alrededor de la naturaleza representativa del arte y los problemas que genera la posibilidad de representación del realismo, algo que ya desde la estética antigua se constató como uno de los ejes de la

meditación y la praxis artística. Meditación y praxis que tanto en el caso de Vertov como en el caso del grupo que lleva su nombre se complementan mutuamente y borran las fronteras entre teoría y ejercicio. Ello contribuye a destacar esta propuesta no solo como de amplia relevancia desde un punto de vista diacrónico, sino también como de alta productividad para la reflexión sobre los problemas relativos a la reflexión sobre la ficción audiovisual al mismo tiempo que sitúa su interés en un nódulo epistemológico alrededor de la representación cinematográfica y sobre la capacidad poética de ésta. También la reflexión sobre la dicción cinematográfica y sobre las condiciones sociológicas de ésta y las derivas morales que origina suponen un capítulo esencial en la constitución del pensamiento estético de esta obra.

Y sin embargo, este arraigo en tan elevadas cuestiones sobre la crítica del conocimiento no exime al autor de exponer en su dietario los obstáculos socioculturales del contexto en que Vertov se desenvuelve. En estos apuntes, el día a día de Dziga Vertov se refleja tanto en su faceta creativa como en lo relativo a sus ideales políticos, estéticos y éticos, y muestra en los que se refleja el amor por el arte y por la propia labor, la necesidad de transformar el mundo y las incomodidades e insatisfacciones ante una audiencia que es incapaz de reconocer el talento. El artista desarrolla una arquitectura de la emoción en que la propia condición se expone con calidez y firmeza, dando cuenta tanto del éxito –la carta de Chaplin respecto a *Entusiasmo. Sinfonía del Donbass* (Vertov, dir., 1931)– como del abuso al que se ve sometido como artista –las restricciones institucionales, el plagio–.

La atención al montaje como principio constructivo, creador, es la herramienta de la que se vale el cineasta para representar la verdad de la observación en un universo en el que las crisis del lenguaje no habían atravesado la razón creadora. Esta atención, tal vez ingenuidad epistemológica, a la hora de representar “el cine-verdad” (p. 39) se apoya en la constatación del arte cinematográfico como medio popular para expandir la doctrina revolucionaria y hacerla accesible y posible a un universo de potenciales receptores analfabetos. El cine, como arte mecánico desde la lógica de la teoría futurista, era el medio privilegiado para Vertov a la hora de representar la verdad, dado que para esta tendencia de pensamiento la efectividad de la cámara es superior al ojo humano y en consecuencia el Cine-Ojo aún inteligencia sensible (en el montaje) e infalibilidad técnica.

Al establecer como temas principales de su propuesta el elogio a la máquina como agente de representación de la verdad, Vertov se sitúa sin reservas del lado de la poética futurista (como demuestran los párrafos dedicados a Maiakovsky y su admiración hacia su obra) en un análisis dialéctico de la vida cotidiana que se extrapola a la propia condición humana: “pasar del filme poético tipo panorama, a los filmes sobre el comportamiento del hombre” (p. 270).

El propósito del cine de Dziga Vertov y su huella en la posterior cinematografía se plantea como la constatación de eludir el fingimiento (de ahí el rechazo al cine con protagonistas y su aproximación en cambio a la poética dramática de Stanislavsky, responsable de haber desarrollado el concepto de extrañamiento emotivo) para llevar a cabo la proyección y la comprensión analítica de lo real desde una perspectiva tanto sociológica como antropológica, a través de la yuxtaposición que supone el montaje y que cabe relacionar con la noción de imagen dialéctica que Benjamin rescatara de los modos de composición surrealistas para llevar a cabo una comunicación popular basada no solo en elementos racionales (el contenido semántico de las composiciones), sino también en el componente sensible estimulado y potenciado por el montaje, que reconoce fases como la propia localización, selección y composición de esa construcción.

De la misma manera, Vertov como creador es consciente de que se enfrenta a un arte nuevo, cuya dignidad es preciso reconocer y cuya independencia frente a otras manifestaciones artísticas (literatura, teatro) es preciso hacer patente. Máxime cuando para esta autonomía hay que reivindicar la eficacia del aparato institucional y político que por su condición de arte mecánico precisa para hacerse eficaz también en las políticas culturales. *Memorias de un cineasta bolchevique* deja constancia tanto del esfuerzo humano y teórico que supuso la labor creativa de Vertov a la hora de encontrar soluciones expresivas para hacer efectivo el documental, tanto desde un punto de vista práctico como desde un punto de vista teórico, como de la importancia del autor de *El hombre con la cámara* (Vertov, dir., 1929) para la historia de la cinematografía.

Tanto el núcleo de *Memorias de un cineasta bolchevique*, como los guiones que se presentan como apéndice y la exhaustiva bibliografía que complementan el texto son un documento de vital trascendencia para la comprensión del cine documental. Además, las oportunas y lúcidas presentaciones realizadas por los especialistas Bouhaben, López y Samper son una magnífica forma de acercarnos desde distintas

perspectivas al fenómeno del documental tanto desde la reflexión teórica como del análisis de la praxis cultural y la actualidad de las cuestiones a las que Vertov se enfrenta.