

Miradas sobre la ciudad. La sinfonía como representación de la urbe

(A look at the concept of city. The concept of
symphony as representation of an urban
environment)

Lorente Bilbao, José Ignacio

Univ. del País Vasco. Fac. CC. Sociales y de la Comunicación.

Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Sarriena, s/n.

48940 Leioa

E-mail: cyplobij@lg.ehu.es

BIBLID [1137-439X (2003), 23; 55-69]

Recep.: 23.05.02

Acep.: 19.08.02

La metáfora musical evocada por Lewis Mumford en La cultura de las ciudades, advierte de que “mediante la orquestación compleja del tiempo y del espacio, mediante la división social del trabajo, la vida de la ciudad adquiere el carácter de una sinfonía”. Tiempo, espacio y sujeto constituyen las materias básicas del trabajo de escritura fílmica y no resulta por ello extraño que las primeras experiencias expresivas del cine se condensaran, en torno a un género documental denominado “sinfonía urbana”, donde destacan las indagaciones experimentales de realizadores como Alberto Cavalcanti, Walter Ruttmann, Jean Vigo o Dziga Vertov, quienes, desde presupuestos y preocupaciones semejantes abordan simultáneamente la temática de la ciudad y el potencial estético del cine en el periodo de entreguerras.

Palabras Clave: Documental. Escritura fílmica. Sinfonía urbana. Estética cinematográfica.

Lewis Mumford-ek Hirien kultura obran aipatzen duen metafora musikalaren arabera: “denbora eta espazioaren orkestrazio konplexuaren bidez, lanaren gizarte banaketaren bidez, hiriaren bizitzak sinfonia izaera lortzen du”. Denbora, espazioa eta subjektua dira film idazkera lanaren oinarritzako gaiak eta ez da harrizkoa zinearen lehen esperientzia espresiboak “hiri sinfonia” deituriko genero dokumentalean kondentsatzea, non Alberto Cavalcanti, Walter Ruttmann, Jean Vigo edo Dziga Vertov bezalako zuzendarien ikerlan esperimentalak nabarmentzen diren, horiek antzeko oinarri eta kezketatik aldi berean heltzen dizkiotela hiriaren gaiei eta gerren arteko garaiko zinearen ahalmen estetikoak.

Giltza-hitzak: Dokumentala. Film idazkera. Hiri sinfonia. Estetika zinematografikoa.

La métaphore musicale évoquée par Lewis Mumford dans La culture de las ciudades (La Culture des villes), fait remarquer que “ au moyen de l’orchestration complexe du temps et de l’espace, au moyen de la division sociale du travail, la vie de la ville acquiert le caractère d’une symphonie”. Temps, espace et sujet constituent les matières de base du travail d’écriture filmique et ce n’est pas étrange pour autant que les premières expériences expressives du cinéma se condensent autour d’un genre documentaire appelé “symphonie urbaine”, dans lequel on remarque les investigations expérimentales de réalisateurs tels qu’Albert Cavalcanti, Walter Ruttmann, Jean Vigo ou Dziga Vertov, qui, à partir de budgets et de préoccupations semblables abordent simultanément la thématique de la ville et le potentiel esthétique du cinéma au cours de la période de l’entre-deux-guerres.

Mots Clés: Documentaire. Ecriture filmique. Symphonie urbaine. Esthétique cinématographique.

Siguiendo las ideas presentadas en *El hombre y la cámara* por el etnocineasta Jean Rouch, introductor de la idea de la “cámara participativa” en el cine documental y etnográfico, Jay Ruby (1980)¹ afirma que las formas de reflexividad en antropología tienen su fundamento en el hecho de que caemos en la cuenta de que el mundo no es lo que aparenta ser y de que progresivamente vamos abandonando la noción positivista de que los significados residen en el mundo y de que los humanos deben intentar descubrir la inherente, inmutable y verdadera realidad objetiva. El autor precisa que estamos empezando a asumir que los seres humanos construyen e imponen su sentido al mundo, son creadores de orden, y de ahí que la antropología como ciencia interpretativa trate de considerar los datos no como una propiedad de los entes, sino más bien como un artefacto producto de las cuestiones que se están investigando. Así, la antropología no resultaría un conjunto de proposiciones sobre la humanidad, sino también el producto de una cultura en particular, con su historia y un conjunto de ideas sobre sí misma. El cine forma parte de esa cultura y a través de su historia ha elaborado diferentes modos de interrogar y de representar el mundo. El trabajo de escritura que toda realización conlleva pone en escena, antes que cualquier supuesta realidad captada por la cámara, los presupuestos que han animado tal representación.

La mirada sobre la ciudad que ejerce el cinematógrafo expone así mismo un sistema de pensamiento al incorporar un punto de vista determinado por el mismo efecto que trata de producir. La imagen de la ciudad refleja nuestra propia mirada. Desde esta perspectiva, como apunta Jean-Louis Comolli (1994)², “filmar la ciudad revertiría en una toma de conciencia del hecho de filmar aquello que en la ciudad refleja el cine”, sus modos de representación, sus tensiones, sus heridas.

Este trabajo es el resultado, siempre provisional, de un proyecto de investigación acerca de las formas estéticas que adopta un grupo de obras denominadas documentales, o más concretamente, animadas por una estrategia de lectura “documentalizante”, realizadas en las postrimerías de los años 20 y que toman por objeto de indagación el tratamiento audiovisual de la vida y la cultura de las metrópolis europeas del periodo de entreguerras, a la vez que desarrollan una enconada discusión acerca de la propia experiencia y escritura fílmicas.

Desde los primeros avatares tecnológicos que culminan con la aparición del cinematógrafo, el cine ha sido, ya en sus comienzos como espectáculo público, un fenómeno urbano.

1. RUBY, Jay: “Revelarse a sí mismo: reflexividad, antropología y cin” en *Imagen y Cultura, perspectivas del cine antropológico*, Ardevol, E.; Pérez Tolon, L. (eds.), Biblioteca de etnología, Diputación provincial de Granada, 1995

2. COMOLLI, Jean-Louis: “La ville filmée”, en *Regards sur la ville*, Althabe, Gérard y Comolli, Jean-Louis, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994

El cine y la urbe han mantenido correspondencias y relaciones sintomáticas. No se trata sólo de que la aparición del cinematógrafo constituya un fenómeno más de la nueva economía neotécnica que comenzaba a emerger a finales del siglo XIX, basada en la mejora del aprovechamiento de la energía, como la electricidad, o en la automatización de ciertas máquinas, sino de la propagación en la vida doméstica de la urbe del uso de ciertos inventos como la luz y las comunicaciones eléctricas. Con el telégrafo, el teléfono o la radio la comunicación se hace instantánea, aunque los interlocutores se hallen a distancia. Superadas las restricciones espaciales, en el imaginario del sujeto urbano aparece un nuevo horizonte de posibilidades, de expectativas y de demanda. La metrópolis se convierte en el paradigma de complejidad de los nuevos modos y medios de expresión, la ciudad se puebla de signos, se hace signo y símbolo: el gran contenedor, la enciclopedia completa, a la vez que emerge el riesgo de unos saberes cada vez más distanciados de la vida.

Pero el sustrato urbano que prepara el advenimiento del cinematógrafo tiene una dimensión cultural más amplia. La nueva dimensión espaciotemporal que los lenguajes fílmicos introdujeron se hallaba íntimamente relacionada con las nuevas experiencias comunicativas y con las nuevas formas de percepción del ciudadano de la gran urbe. Una de estas experiencias está relacionada con la educación del ojo humano. La ciudad constituye un ecosistema denso, poblado de estímulos y de signos, característicos de la época de la reproductibilidad técnica. El ojo urbano se halla inserto en esta intensa circulación de lenguajes que puede dar lugar a una experiencia estética diferenciada: el ojo se ve obligado a seleccionar, a componer, a indagar en esta nueva iconosfera. La pintura ya había explotado esta nueva visibilidad. La pintura impresionista parecía obtener sus imágenes del caos abigarrado de las manchas de color, reflejo quizá de la experiencia visual cotidiana del sujeto urbano.

El cinematógrafo, primero como tecnología que aborda el problema de la representación del tiempo, de la imagen-movimiento, y posteriormente como experiencia fílmica que aspira a explorar los territorios de la representación y la narratividad, busca la mirada y la participación de un espectador que cuenta con la iniciación cultural necesaria para admirar el poder civilizador de la técnica moderna y de la máquina, de la velocidad, preparado para administrar los desplazamientos simbólicos del cuerpo por sus partes –el ojo, la cámara–, seducido en definitiva por el ideal de un orden nuevo que ya anticipara el relato de Robinson Crusoe y que, como el propio Lewis Mumford (1977)³ apostilla, anima el afán civilizador y la moderna cultura de la ciudad. Y lo son, así mismo, las temáticas y los procedimientos que el cine aborda en las primeras exploraciones del dispositivo (audio)visual, en el proceso que media entre sus encuentros iniciáticos con el mundo y el desarrollo de una reflexión estética acerca de su potencial expresivo.

3. MUMFORD, Lewis: *Técnica y Civilización*, Alianza Universidad, Madrid, 1977

La tecnología de la cámara oscura y su producto, la fotografía, ya habían recorrido, no sin titubeos, este itinerario que conduce del desarrollo del procedimiento tecnológico hacia su aplicación a objetos de valor estético. Pero el cinematógrafo estaba en condiciones de explorar nuevos territorios, nuevas articulaciones y configuraciones espacio-temporales, de continuar el trabajo de la pintura del XIX por liberar y movilizar la mirada y construir un nuevo tipo de observador que ya no está fijo, sino que actualiza un ojo variable, susceptible de moverse a través de una compleja y heterogénea planificación y de una organización de los materiales fílmicos que lo mismo puede funcionar en clave de continuidad, que entregarse a la yuxtaposición, a la digresión, al choque y a la atracción, al sueño o a la introspección. Este sujeto omnividente es el sujeto del cine, el sujeto de la modernidad. La cuestión que se plantea entonces es la de la orientación y la gestión de esa mirada.

Distintos proyectos fílmicos animaron el primer cine. En opinión de Jean-Luc Godard, Lumière era el último pintor impresionista, al cual, frente a un Méliès interesado por lo ordinario en lo extraordinario, Lumière se interesaba por la irrupción extraordinario en lo ordinario. La profusión de efectos de realidad en los filmes de los camarógrafos Lumière tendría su antecedente en el acabado, en el detalle y en la minuciosidad de las grandes tramoyas pictóricas del siglo XIX, pero la calidad de éstas y su interés por las vistas del aire, del agua, de la luz, en la temática de la pintura de nubes, de las lluvias o de las tormentas, pone en escena una preocupación por lo efímero, lo impalpable y lo irrepresentable, que va más allá del genérico interés “por computar imaginariamente lo real y reducirlo a lo indefinidamente acumulable, a un puro ensamblaje de piezas y trozos” (Aumont, 1997)⁴. Pero además, la toma de vistas Lumière incorpora el germen de un acontecimiento estético vinculado al marco, al límite de un campo, donde se concentra lo imaginario, a la vez que instituye un fuera de campo, una reserva ficcional –lugar de lo potencial, de lo virtual, del desvanecimiento, etc.– y también su medida temporal, lugar del pasado y del futuro, siempre disponible para irrumpir súbitamente en campo. La estética de la toma de vistas Lumière, gracias a la permeabilidad del campo, del fuera de campo y del precampo, aquél en el que se sitúa el operador, acusa una escasa carga ficcional, al tiempo que confirma la representación como una intervención sobre lo real.

El cine ha desarrollado el tema de la movilización del ojo en direcciones contrarias: en dirección al objeto y en dirección al sujeto. ¿Quién mira? o ¿quién sabe?, animan la problemática de la focalización (Genette, Jost) en la narratología, mientras las propuestas estéticas de la *Entfesselte Kamera*, la cámara sin cadenas, de la Alemania de los años 20, se interesa por una ampliación de los límites de la movilidad de la cámara sin preocuparse por la justificación estratégica desde la perspectiva de algún personaje de la diégesis (*Variété*, de E.A Dupont y Karl Freund, 1925). También en Francia, Rusia o Estados Unidos, gru-

4. AUMONT, Jacques: *El ojo interminable*, Paidós Comunicación, Cine y pintura, 1997

pos etiquetados como vanguardias cinematográficas cultivan un estilo basado en la capacidad de inventar visualmente y de adoptar puntos de vista inéditos sobre la escena filmada. Inventiva y movilidad son los rasgos esenciales de las realizaciones de directores como Ruttman, Vigo o Vertov, entre otros, conocidas como “sinfonías urbanas”.

El cine nace en los últimos años del siglo XIX, en un momento en la evolución de la urbe caracterizado por el tránsito de la metrópolis expansiva, un modelo de ciudad que prolifera fagocitando nuevos territorios, hacia la metrópolis vertical, la ciudad acumulación. La urbe conquista ahora nuevos territorios del ideario social. Es el momento de la ciudad símbolo, referente universal de una forma de vida que se exhibe en todo su apogeo, el momento de exaltación de los ritmos intensos, del tiempo sincopado, del entrecruzamiento, de las metáforas musicales, de las sinfonías. La ciudad se convierte en el teatro privilegiado de la acción social y en símbolo estético, un escenario donde expresar y exteriorizar las acciones más significativas, los dramas, los conflictos, las transformaciones y los anhelos sublimes de la cultura. La ciudad alberga el arte y se quiere a sí misma arte.

Como bien expresa la metáfora musical evocada por el propio Lewis Mumford en su libro *La cultura de las ciudades*, “mediante la orquestación compleja del tiempo y del espacio, y así mismo, mediante la división social del trabajo, la vida de la ciudad adquiere el carácter de una sinfonía”. Tiempo, espacio y sujeto constituyen las materias básicas del trabajo y de la reflexión fílmica y no resulta por ello extraño que las primeras experiencias expresivas del cine se condensaran en torno a un subgénero documental denominado “sinfonía urbana”, donde destacan las indagaciones experimentales del arquitecto y diseñador brasileño, afincado en Francia, Alberto Cavalcanti en *Sólo las horas* (*Rien que les heures*, 1926), los ritmos y configuraciones del pintor alemán Walter Ruttmann, en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin: die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), la mirada irónica del realizador Jean Vigo en *Acerca de Niza* (*À Propos de Nice*, 1930) o el cine en el cine del documentalista ruso y entusiasta futurista Dziga Vertov, en *El hombre de la cámara* (*Cheloveks Kinoapparatom*, 1929), junto con una larga serie de realizaciones cinematográficas que desde presupuestos y preocupaciones semejantes abordan simultáneamente la temática de la ciudad y el potencial artístico y expresivo del cine en el periodo de entreguerras, en muchos casos en el entorno de los cineclubes que habían comenzado sus actividades en Francia, en 1924, y donde se buscaban alternativas a la orientación comercial y melodramática del cine. René Clair, en clave argumental, expone en *Paris qui dort* (1923) una visión de la villa en un movimiento suspendido, como si se tratara de la visión de la ciudad a través de una mesa de montaje.

Entre otras propuestas de carácter “sinfónico” se encuentra la propuesta simbolista de Manoel de Oliveira en (*Duoro, faina fluvial*, 1930), *Imágenes de Ostende* (*Images d'Ostende*, 1930), del realizador belga Henri Storck, el “laboratorio de movimientos, sonidos, formas, contrastes, ritmos y las relaciones entre todas estas cosas” reflejadas en *El puente* (*De Brug*, 1928) y *Lluvia* (*Regen*, 1929), ambas del realizador holandés Joris Ivens, entusiasmado por las pelícu-

las vanguardistas de factura abstracta de Eggeling, Richter (*Rennsynphonie*, 1928), Fernand Léger (*Ballet mécanique*, 1925), Man Ray (*Emak Bakia*, 1927) o la realización experimental de Wilfried Basse sobre el montaje y desmontaje del Mercado en la Plaza Wittenberg (*Markt am Wittenberg Platz*, 1929), todas ellas interesadas por confrontar el cine con la realidad urbana, para llegar más allá de las apariencias de la percepción inmediata y cotidiana.

También en Estados Unidos los trabajos de Julius Jaenzon (New York, 1911), de Paul Strand y Charles Sheeler (*Manhattan*, 1921) o Ralph Steiner (*H2O*, 1929) sintonizaban con las propuestas que animaban las sinfonías urbanas.

En las sinfonías se condensa una reflexión profunda acerca del sentido y de la experiencia fílmica en consonancia con el debate que aborda el cine en esta época, a la vez que articulan una cosmovisión, una propuesta de organización de los materiales profílmicos con vistas a la construcción de un discurso sobre la ciudad, un discurso que guarda memoria de las coordenadas históricas, culturales e ideológicas que lo han animado. El cine aborda la ciudad como una mirada que escruta y proyecta idearios, como un proyecto de lectura dispuesto para interpretar el “texto” de la urbe desde la perspectiva de su propio intertexto, donde concurren los compromisos, las tensiones y la polémica –artística, ética, social o política– que han contribuido a erigirlo y que animan nuevas formas de explorar cognoscitivamente la ciudad.

El periodo de entreguerras se caracteriza por un encendido debate acerca del estatuto artístico del cine, centrado en la discriminación y reivindicación de una supuesta especificidad. Aparecen las primeras formulaciones del cine como medio de expresión artístico (Vachel Lindsay, Hugo Munsterberg, o el Manifiesto de las siete artes de Ricciotto Canudo, en 1914, dos años antes que la *Cinematografía Futurista* de Marinetti), y hasta los años treinta se trata de definir una estética del cine con la pretensión de que sirva de guía a la práctica cinematográfica. Diversas teorías de corte ontológico y esencialista tratan de aportar una definición del cine en tanto que medio de expresión a través del cual se manifiesta una personalidad, una estética, una cultura o una ideología. Cabe destacar, sin embargo, que estos enfoques se mezclan con tímidos intentos por analizar el cine desde una perspectiva más científica o metodológica que no indaga tanto las esencias como la pertinencia de las realizaciones fílmicas.

Uno de los aspectos más controvertidos de la polémica se realiza en torno al concepto de montaje, el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y regulando su duración. En esta época, y siguiendo una lógica empírico-descriptiva, el estudio de los procedimientos fílmicos contraponía el montaje narrativo al montaje expresivo. El cine se había inclinado pronto por la realización “en secuencia” de varias imágenes con fines narrativos. La utilización del montaje contribuyó a dar un nuevo paso en la liberación de la mirada, hasta entonces unipuntual, limitada al plano fijo. Y fue precisamente en torno a los problemas de sucesión de imágenes como se produjo la transformación del cinematógrafo en cine.

Con Porter (Salvamento de un incendio, 1902), la primera función histórica del montaje cinematográfico fue narrativa, gracias al recurso de encadenar los elementos de la acción según una relación de causalidad y/o de temporalidad diegéticas. Con ello se trataba de que el “drama” fuera mejor percibido y correctamente comprendido por el espectador. El montaje se percibe como una imposición o como la sobre-determinación de un sentido: el cine obliga a pasar de un término a otro, de un plano a otro, sin posibilidad de escapar a la seriación, en absoluta contigüidad temporal. Desde esta perspectiva el montaje, el cambio de plano, ha sido una de las mayores violencias cometidas contra la percepción, supuestamente “natural”, del mundo, aunque siempre queda disponible para su recuperación en el plano cognitivo: incluso el más delirante montaje de planos heterogéneos, sin conexión temática alguna estará disponible para realizar una operación de sentido. Pero en breve, aquella función narrativa fundacional del montaje fue contrapuesta con el montaje expresivo, aquel que pretendía experimentar, mediante el choque de dos imágenes eventualmente independientes de toda ficción, un sentimiento o una idea. Ambas perspectivas son abordadas por las distintas teorías del cine que, desde los años 1910, revelan dos grandes tendencias ideológicas⁵, aquellas que observan el montaje como una técnica de producción de efectos, de sentido, característica del cine soviético de los años 20 y que tienden a una exacerbación del valor del montaje; y aquellas que pretenden la sumisión de sus efectos al proyecto narrativo o a la representación realista del mundo, consideradas como el objetivo esencial del cine.

Denis Arkadievich Kaufman, adopta como pseudónimo el nombre de Dziga Vertov, evocación en clave futurista de la idea de “movimiento continuo”. Seguidor del poeta ruso Vladimir Maiakovsky, aprecia también en los largos catálogos de vocablos de la poesía de Walt Whitman, el poder expresivo que alberga el encuentro y la confrontación contrapuntística de palabras y de ideas.

El futurismo se irradia desde Italia y Francia hacia toda Europa, diseminando en las artes el entusiasmo por el clamor y el ritmo de las máquinas, y el dinamismo de un mundo que atravesaba profundos cambios. Y al igual que los compositores musicales ensayan la inclusión de ruidos en la instrumentación orquestal, cual metonimia de la vida moderna, sus manifiestos retóricos y diseños tipográficos innovadores reivindican una nueva expresividad al margen de la literatura, del teatro y de las formas narrativas heredadas de la tradición melodramática decimonónica.

Las ideas volcadas por Marinetti en el manifiesto *Le Futurisme (Le Figaro)*, París, 20 Febrero de 1909), exaltan los nuevos valores iconoclastas –la temeridad, la audacia, la energía y la supremacía de la velocidad mecánica– frente a las ideas de burguesía complaciente de la belle époque, y arrecian en la arquitectura de la mano de Antonio Sant’Elia. En el punto once del manifiesto Marinetti apela a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la revuelta; las contracorrientes multicolores y polifónicas de las revoluciones en

5. AUMONT, Jacques: *Estética del cine*, Paidós, Barcelona 1985

las capitales modernas... En 1912 aparece el “Manifiesto técnico de la escultura futurista”, en el que Umberto Boccioni reacciona contra la moda pompier y el naturalismo, a la vez que reivindica la ampliación del campo del objeto escultórico para incorporar su entorno inmediato. Con Boccioni el futurismo comienza a extender su polémica anticultural al terreno de las artes plásticas y de la arquitectura. El artista recomienda evitar el uso de materiales nobles como el mármol o el bronce, en favor de las técnicas heterogéneas y de un concepto de objeto estructurado helicoidalmente, no monumental, de técnica mixta, que debía extenderse por el entorno inmediato, y cuya influencia alcanzará el constructivismo “cubofuturista” posrevolucionario ruso. Sant’Elia, por su parte, percibía el advenimiento de un nuevo medio cultural consagrado a una sociedad a gran escala y mucha movilidad, para la que había que fabricar *ex novo* la ciudad moderna, semejante a una inmensa obra tumultuosa, ágil, móvil, dinámica en todas sus partes; y también la casa moderna, semejante a una “máquina gigantesca...”; Según el arquitecto, “la calle ya no se extenderá como una alfombra al nivel de los portales, sino que se hundirá en el terreno en varios niveles que acogerán el tráfico metropolitano, unidos para los tránsitos necesarios, por pasarelas metálicas y por velocísimos tapis roulants” (Messaggio, prefacio a la Exposición de 1914; luego retomado en Manifiesto dell’architettura futurista). Sus ideas y croquis para la *Città Nuova*, paradójicamente repletos de edificios de estilo solemne y monumental, parecen una anticipación de las escenografías de *Metrópolis*, el filme expresionista realizado por Fritz Lang en Alemania, en 1926.

Tras sendos manifiestos dedicados al *Teatro sintético futurista* y a la rehabilitación del *Teatro de Varietés*, le llega el turno al cinematógrafo. En un ambiente de exaltación nacionalista aparece en Septiembre de 1916, en el número 9 de la revista *L’Italia Futurista*, un texto firmado por Marinetti y otros colaboradores del cortometraje *Vita Futurista* (1916-17), titulado *La Cinematografía Futurista*, en el que al unísono con el debate característico de la época, reclama el cine como un arte en sí mismo. Los futuristas quieren un cine distanciado de la realidad, de la fotografía, de lo delicado y de lo solemne y proponen “liberar el cinematógrafo como medio de expresión para convertirlo en el instrumento ideal de un nuevo arte, inmensamente más amplio y ágil que todas las ya existentes”. Este cinematógrafo futurista pretende, en palabras de los firmantes del manifiesto “una sinfonía poliexpresiva (...) en la que entrarán como medios de expresión los elementos más dispares: desde el fragmento de vida real a la mancha de color, desde la línea a las palabras en libertad, desde la música cromática y plástica a la música de objetos”. Estos filmes, según los autores, serán “analogías cinematografiadas” en las que se utilizará la realidad directamente como uno de los elementos de la analogía. Así, para expresar el estado angustioso o de extravagante alegría de uno de los protagonistas, en lugar de describirlo en sus diferentes fases de dolor o de euforia, en opinión de los futuristas, se obtendrá una expresión equivalente mediante el espectáculo disfórico de una montaña abrupta y cavernosa o, en el caso contrario, mediante una escuadrilla de sillas volando en torno a una enorme percha, hasta que se deciden a colgarse ... (sic). Los futuristas reivindican la compenetración de tiempos y de lugares simultaneando en el mismo encuadre diferentes visiones, poemas, discursos y dramas de objetos animados, pasionalizados, descontextualizados, cinematografía-

dos. El espíritu del cinematógrafo futurista propugna la descomposición y posterior recomposición caprichosa del universo para potenciar “el genio creador italiano y su predominio absoluto en el mundo”.

Estas ideas germinales serán posteriormente reafirmadas en un texto de 1938, titulado *El Cinematógrafo*, en pleno apogeo del fascismo italiano, en el que Marinetti y Ginna se adhieren a la revolución fascista con el objetivo de “combatir cualquier intento de retorno o de estancamiento en la poesía y en las artes”. La propuesta cinematográfica reivindica la organización interesante y conmovedora de retazos de vida y de fragmentos de dramas, la perspectiva no científica proporcionada por la emoción o por el capricho y la valorización totalitaria de la idea inicial o argumento sin el que no puede obtenerse nada importante en cinematografía.

Entre tanto, en Rusia, en 1906, las teorías culturales del economista Alexander Malinovski daban lugar a la “Organización para la cultura proletaria”, conocida como Proletcult, dedicada a la regeneración de la cultura mediante una nueva unidad de ciencia, industria y arte. En 1920 se fundan en Moscú el Injuk (Instituto de Cultura Artística) y los Vjutemas (Talleres superiores artísticos) que influirán, a partir de 1923, en la Bauhaus, como la correspondencia descubierta recientemente entre Moholy-Nagy y Rodchenko documenta⁶, con el fin de solventar los problemas de comunicación propagandística revolucionarios. Utilizando los soportes de la Agitprop, adopta la misión de propagar la información oficial mediante la producción teatral, el diseño gráfico y el cine, bajo la consigna de la “teatralización de la vida cotidiana”. El diseño adopta la forma de un arte callejero, nómada, transitorio que sintoniza con la idea del mobiliario conceptualmente desmontable de los arquitectos europeos de finales de los años 20, como las sillas de Mies Van der Rohe, Le Corbusier, Mart Stam, Hannes Meyer, o la Wassily de Marcel Breuer. Las formas transportables y callejeras del arte Proletcult son reivindicadas para el teatro de agitación por Meyerhold, del “Teatro de Octubre”, quien en 1920 proponía una fusión del público y de los actores, la estética antinaturalista de representación y la exclusión lo ilusorio y del simbolismo burgués del Teatro de Arte de Moscú, de Stanislavski.

Dziga Vertov, iniciador de una experiencia fílmica que luego será desarrollada por Kuleshov, Pudovkin o Eisenstein, postula un similar tratamiento cinematográfico de la realidad inmediata que desarrollará a través de su incorporación, en 1918, al noticiario cinematográfico, el *Kino-Nadelia* o Cine-semana. Impregnado del espíritu de los *kinoks* (*Nosotros*, variante del Manifiesto de 1919) y del rechazo del tratamiento psicologista del drama tópico, reivindica “el arte de organizar los movimientos necesarios de las cosas en el espacio, gracias a la utilización de un conjunto artístico rítmico conforme a las propiedades del material y al ritmo interior de cada cosa”. Refuta lo “psicológico” como aquello que impide al hombre ser tan preciso como una máquina, y aboga por la necesidad del des-

6. FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000

cubrimiento del alma de la máquina y de su capacidad para enamorar al obrero de su herramienta, a la campesina de su tractor... Con respecto al montaje cinematográfico, afirma que son los intervalos, entre un movimiento y otro, y no los movimientos en sí mismos, los que constituyen el material básico del arte en movimiento. Para Vertov “son los intervalos los que arrastran el material hacia el desenlace cinético... el cine es el arte de imaginar los movimientos de las cosas en el espacio”⁷. En su manifiesto titulado *Del Cine-ojo al Radio-ojo* define el ideario básico de los *kinoks* mediante la conocida fórmula: “cine-ojo = cine-grabación de los hechos”. El método del cine-ojo es el método de estudio científico-experimental del mundo visible, basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película y en la organización planificada de los cine-materiales documentales fijados sobre la película. El cine-ojo es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre, es el tiempo vencido..., la concentración y descomposición del tiempo..., la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo..., utilizando para ello todos los medios de montaje posibles yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del film.

Como tratará de demostrar con su realización *El hombre de la cámara*, al sumergirse en el caos aparente de la vida, el cine-ojo intenta encontrar en la vida misma la respuesta al tema tratado: “montar y arrancar a la cámara lo que tiene de más específico, de más útil, organizar los fragmentos filmados, arrancados a la vida, en un orden rítmico visual cargado de sentido, en una fórmula visual cargada de sentido, en un extracto de “yo veo”. En un primer movimiento, el montaje resulta así el inventario de todos los datos documentales que tienen relación directa o no con el tema tratado. Posteriormente el montaje es considerado como la selección de las observaciones realizadas por el ojo humano sobre el tema tratado. El montaje central, finalmente, es el cálculo de las agrupaciones de montaje, la asociación de los fragmentos filmados, la permutación de los mismos..., hasta que todos estén colocados en un orden rítmico, en una especie de “fórmula visual” construida sobre los intervalos, sobre el movimiento entre las imágenes. El montaje central toma también en consideración las relaciones visuales que se establecen entre cada imagen en particular y todas las demás imágenes que participan en el montaje, de tal forma que se ofrezca el itinerario más racional para el ojo del espectador, entre todas estas interacciones, inter-atracciones, inter-empujones de las imágenes, reduciendo la multitud de intervalos a la fórmula visual que mejor expresa el tema del film. Desde esta perspectiva estética e ideológica se enfrenta Dziga Vertov a la temática de la urbe.

Con anterioridad a *El hombre de la cámara*, Eisenstein había realizado *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) con un tratamiento estético, en sus propias palabras “más parecido al noticiero de un acontecimiento” que a un drama. Eisenstein articula un sistema complejo de montaje, entendido

7. JORDA, Joaquim: *Memorias de un cineasta bolchevique*, Editorial Labor, Barcelona, 1974

como una estrategia para la movilización polifónica de los materiales cinematográficos y de los sentidos del espectador que culmina con una operación de índole intelectual. El montaje de atracciones⁸ que Eisenstein indaga, trata de orientar al espectador en una dirección determinada: “la atracción es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, las cuales a su vez conducen a la conclusión ideológica final”. El montaje de atracciones rehuye la reproducción de los acontecimientos exigida por el tema, a través de acciones lógicamente vinculadas con aquel acontecimiento, y en su lugar propone un montaje libre de acciones arbitrariamente elegidas pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final. La composición o montaje armónico reclama la consideración, en primer lugar, del fragmento fílmico desde la perspectiva de una fórmula-esquema correspondiente a un compás de música (montaje métrico), lo que genera efectos de tensión y aceleración al acortar dichos fragmentos y componerlos en cadencias de complicada irregularidad. Pero también es preciso considerar el contenido del cuadro (montaje rítmico), como ejemplifica la secuencia de las “escaleras de Odessa”: el rítmico tamborileo producido por los pies de los soldados al bajar las escaleras, no está sincronizado con el ritmo de los cortes, pero en la transferencia de ritmo que confiere a la escena interacciona con otros ritmos, como ocurre con el cochecito que cae rodando por las escaleras, resultando una tensión entre el hecho de bajar las escaleras paso a paso y el acto de bajar rodando. En el montaje rítmico es el movimiento interior al cuadro, tanto de los objetos en acción como el surgido del movimiento del espectador en su escudriñamiento del cuadro, el que impele al movimiento del montaje de cuadro en cuadro. En el montaje tonal, el movimiento adquiere un sentido más amplio pues abarca todas las influencias afectivas del fragmento de montaje. El montaje se fija ahora en el característico sonido emocional del fragmento, de su dominante, el tono general del fragmento. La secuencia de niebla en *El acorazado Potemkin* que precede a la escena en que la muchedumbre expresa su dolor sobre el cuerpo del marinero –afirma Eisenstein–, presenta un montaje fundamentado exclusivamente en el sonido emocional de los fragmentos, en las vibraciones rítmicas. Junto a este tono básico, una dominante secundaria es expresada mediante ligeros movimientos como los del agua, el ligero balanceo de los buques y las boyas o la niebla que sube lentamente. Pero el factor reunificador de todos estos fragmentos son las vibraciones lumínico-ópticas, grados variables de “bruma” y “luminosidad”, allí donde se revela la identidad con una armonía menor en música y donde se combina el movimiento como cambio (dominante rítmica secundaria) y como vibración lumínica (dominante tonal). Y si el montaje tonal (melódico-emotiva) proviene del conflicto entre los principios rítmicos y los tonales del fragmento, el montaje armónico, resulta del conflicto entre el tono principal del fragmento y las armonías que acompañan al sonido básico, en el infinito proceso para profundizar la percepción humana de las

8. GUBERN, Romá (ed.): *S.M. Eisenstein, reflexiones de un cineasta*, Editorial Lumen, Barcelona, 1970

cosas, las apariencias, los procesos, etc., desde la apariencia a la esencia. El montaje intelectual, finalmente, es el responsable de orientar la percepción del espectador hacia una armonía intelectual, “de clase”, en palabras de Eisenstein.

En un informe presentado en la Conferencia de los Kinoks, el 9 de Junio de 1924, Vertov advierte de las dificultades de esta estética emergente para apartarse de la estela dejada por los noticiarios Pathé y Gaumont y los del reaccionario comité pedagógico Skobelev, así como de los primeros Kino-Nadelia, los cuales únicamente diferían de los anteriores por los rótulos “soviéticos” –se quejaba Vertov. En 1919 el realizador se había encargado de la compilación de diversos documentales, entre los que se encuentra el Aniversario de la Revolución (Godovshtchina Revolutsii, 1919) utilizando para ello secuencias de archivo a las que trata de insuflar una significación más amplia y donde ensaya la posibilidad de prescindir de la continuidad literaria de los textos e intertítulos para unir los diferentes materiales visuales. Tras incorporarse al Kino-Pravda (Cine-verdad) que había empezado a proyectarse en 1922, Vertov se aplica en el montaje de fragmentos de film, de los que trata de extraer alguna “consonancia” que los dotara de sentido. Se trataba de utilizar la película filmada como mero material de base para el montaje de diferentes obras. Ya no se trataba de reflejar el guión de un escritor sino de observar y registrar la vida tal y como es y sólo posteriormente deducir las conclusiones de las observaciones. En el Kino Pravda nº17, dedicado a la inauguración de la Exposición Agrícola de la Unión Soviética, Vertov trata de mostrar antes que la propia Exposición, la “circulación sanguínea” que suscitó la idea de la Exposición Agrícola, un gran flujo que unía el campo y la ciudad.

Estas experiencias fílmicas rehuían el planteamiento del tradicional filme de ficción y su artificiosidad teatral, con sus dramas y sintéticas luchas y heroicidades, algo que se situaba, en opinión del autor, en la misma categoría que la religión, el “opio de los pueblos”. Por el contrario, la función de las películas soviéticas debía consistir en documentar la realidad socialista, sin rehuir la “prosa de la vida”. El cine de Vertov ponía el énfasis en la acción captada en su marcha, desde un ventajoso ángulo revelador, recurriendo a la cámara oculta para sorprender la vida de los mercados, las fábricas, escuelas, de las calles: “Paso a la máquina –reclamaba en uno de sus numerosos manifiestos– lo fundamental es usar la cámara como un ojo fílmico más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo”... “mi misión consiste en crear una nueva percepción del mundo”. En una conferencia ofrecida en París en 1929, en el mismo año del estreno de *El hombre de la cámara*, Vertov resumía “la historia del cine-ojo fue la de una lucha implacable para modificar el curso de la actividad cinematográfica..., para sustituir la mise en scène por el documento, para salir del proscenio del teatro y entrar en el campo de batalla de la vida misma”. Pero tras la realización de diversos documentales a mediados de los años 20 como *Cine-ojo* (Kino-Glaz, 1924) o *Una sexta parte del mundo* (Shestaya Chast Mira, 1926), donde una larga serie de breves títulos intermitentes contrapunteaban las imágenes, con la instauración del primer plan quinquenal, Stalin trata de controlar los contenidos cinematográficos mediante una férrea censura de los argumentos, lo que obliga a presentar los guiones y tratamientos

para su supervisión. Vertov termina claudicando frente a las nuevas condiciones y prepara un breve argumento sobre un camarógrafo documentalista que recorre la ciudad, donde trata de dramatizar sus teorías: *El hombre de la cámara* presenta “sin decorados, sin actores, sin guión”, tal y como anuncia en su genérico, un caleidoscopio de la vida urbana cotidiana soviética, a lo largo de un día, captada por la cámara de un inquieto camarógrafo que muestra las imágenes filmadas y a la vez el modo en que éstas son filmadas y tratadas: en una secuencia la acción queda suspendida en una imagen fija que a continuación revela una serie de fotogramas que constituyen la película que un montador examina detenidamente.

Se trata, mediante este “gesto”, de dejar en suspenso la ilusión cinematográfica para, en un efecto de extrañamiento, apelar al trabajo cognoscitivo del espectador frente al espectáculo dramático de las imágenes en movimiento. Posteriormente Vertov recurre al cine sonoro en *Entusiasmo: Sinfonía del Donbas* (*Entuziazm: Symphonya Donbassa*, 1931), donde juega con los sonidos no sincrónicos o *Tres cantos a Lenin* (*Tri Pesni o Leninye*, 1934), donde utiliza la música como elemento catalizador del montaje, dando continuidad a los experimentos con que se iniciara en su “audiolaboratorio”.

El propio hermano de Vertov, Mijail Kaufman realiza *Moscú* (*Moskva*, 1927) siguiendo sus ideas germinales y la mirada caleidoscópica sobre la ciudad, y un hermano menor, Boris Kaufman, colaborará con Jean Vigo como cameraman, tras realizar estudios cinematográficos de algunos enclaves parisinos. Pero el legado de Vertov alcanza también los experimentos de la vanguardia europea. El ballet mecánico (*Le Ballet Mechanique*, 1925) de Fernand Léger y de Dudley Murphy representan ejes, poleas, palancas, péndulos y utensilios variados, animados por una compleja orquestación de ritmos y paradojas visuales. El sueco Viking Eggeling y el alemán Hans Richter admiran el “orden” que surge de la filmación de objetos cotidianos, en la lógica de los “fragmentos de la realidad actual” de Vertov, y que son utilizados como base para el montaje de unas peculiares sintaxis expresivas inspiradas en movimientos contrapuntísticos de estructura similar a las fugas de Bach. Richter realiza una *Sinfonía de las carreras* (*Rennsymphonie*, 1928) utilizando tomas de carreras de caballos, como ya hiciera Muybridge, pero orquestadas según un orden abstracto.

El pintor y documentalista alemán Walter Ruttmann, estudiante de música y de arquitectura, admirador también de Eggeling, Vertov e Eisenstein, participa primero en una secuencia onírica de *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924), donde el director Fritz Lang estudia las posibilidades arquitectónicas del decorado que luego pone en escena en *Metrópolis* (*Metrópolis*, 1926). Ruttmann aborda el proyecto de *Berlin, sinfonía de una gran ciudad* (1927), con la idea de mostrar no tanto la ciudad en sí, como la abigarrada complejidad de la gran concentración humana. Carl Mayer, guionista de *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), de Robert Wiene, impulsa el proyecto según manifiesta “cansado de imponer argumentos a la materia”, para salir a la calle al encuentro con la vida, con la expectativa de que, liberado de un argumento que ilustrar, el cine recobre la autenticidad perdida. Karl Freund, su operador de

cámara, deseaba tener la posibilidad de “mostrarlo todo”, un universo de gentes de todas las clases sociales, un mundo poblado de seres anodinos que se levantan, marchan al trabajo, comen o caminan. La composición sinfónica de Edmund Meisel preparada para acompañar la proyección, desarrolla la compleja composición de ritmos y configuraciones que aporta la ciudad. El filme se inicia con el tema recurrente de la aproximación en ferrocarril a la gran urbe –al igual que ocurre en el filme de Murnau, *Amanecer*, estrenado el mismo año– el cual se presta a las más variadas modulaciones, desde la abstracción de los cables telefónicas, rieles y líneas, que conducen el recorrido inicial hacia la ciudad, hasta los complejos juegos visuales de objetos, como ventanas, puertas, persianas, etc., que anuncian el inminente despertar de la ciudad a la frenética actividad cotidiana. Y como si de un nuevo manifiesto futurista se tratara, muchos de estos objetos inanimados parecen cobrar vida por sí mismos, incluso las máquinas parecen animadas por una voluntad certera e inapelable, de la que a menudo ha sido prescindida la figura humana. Pero al contrario que en la película de Murnau, este viaje desde el campo a la gran ciudad no representa un paso del equilibrio idílico al caos, hacia un lugar de corrupción y desorden, sino un tránsito fascinado por el entreverado cúmulo de movimientos, tránsitos y configuraciones visuales que aporta un día en la vida de la ciudad. La preocupación de Ruttman era adaptar todo aquello al *tempo*, al ritmo de la ciudad, apoyándose para ello en una música que acentuaba la tendencia formal del montaje, armonizando todos los movimientos en un proyecto global de “música óptica”. El exceso de formalismo de Ruttman lleva a apartarlo de los ideales realistas de Freund y de Mayer quienes observan en la sintonía del realizador con las ideas de la llamada “Nueva Objetividad”, “un sentimiento generalizado en Alemania de resignación y cinismo, después de un periodo de esperanzas exuberantes” (Martí, 1988)⁹.

Jean Vigo realiza entre 1929 y 1930, junto con Boris Kaufman, otro hermano de Vertov, el documental *A propósito de Niza (À propos de Nice, 1930)*, rodada con cámara oculta por las calles de Niza con el fin de conseguir un “punto de vista documentado”, continuando así con la lógica desarrollada en el *Kino-pravda* por Vertov y mediante la cual se trata de sorprender la vida inadvertidamente, sin dar lugar a los sujetos a generar o actuar sus propias puestas en escena. Al comienzo del filme se utiliza un procedimiento característico de las “sinfonías” consistente en una secuencia animada en la que unos muñecos del tipo de los que se usan en las tartas de casamiento –paráfrasis del estereotipo del turista urbano–, es retirado del juego por el barrido de la paleta de un *croupier* para enlazar con el plano de unos barrenderos que limpian la ciudad al amanecer.

En estos filmes a menudo un inquietante primer plano de un ojo humano o la súbita irrupción de una cámara en el campo filmado, en relación analógica con el ojo, subraya el potencial de la mirada mecánica, su ubicuidad, su capacidad para revelar mediante los trucos que sean necesarios, desde la cámara len-

9. MARTÍ, Octavi: “Berlín, del futuro a los ángeles”, en *Los Cuadernos del Norte*, nº 47, pp. 24-25

ta hasta la superposición o la descomposición del fotograma, no tanto el mundo, la urbe o la temática abordada, sino su propia omnipresencia, el poder omnisciente de la cámara. Este ojo mecánico selecciona, relaciona, descubre recurrencias y reiteraciones en los gestos, en los tránsitos, en las configuraciones, a las que otorga un valor simbólico. Pero recurre también al choque violento, a la concurrencia, a la dinámica del conflicto, con el fin de desvelar un sentido profundo de la ciudad moderna. El cine, al indagar en aquello que aunque cotidiano resulta imperceptible a la mirada incauta, al relacionar y disociar comportamientos y ritmos, se convierte en caja de resonancia de la complejidad que simboliza la ciudad, a la vez que recorre sus intrincados laberintos con un afán "revelador": el espectador se encuentra con su propio gesto inserto en una corriente de comportamientos, lo efímero se incorpora a la pantalla en una nueva organización temporal, rítmica, sinfónica. Muchas de estas realizaciones advierten al público no tener historia, carecer de argumento, pero las *tranches de vie* banales, las muchedumbres, lo cotidiano y desapercibido que recogen sus imágenes se convierte en objeto de narración y de espectáculo, donde lo maravilloso anega lo cotidiano.