

DE HOMBRES Y CÁMARAS DE CINE: BUSTER KEATON, DZIGA VERTOV Y LA ESTÉTICA DEL DOCUMENTAL POLÍTICO

DONNA KORNHABER

TRADUCIDO POR CLARA ORTIZ PACHÓN

De todas las películas de Buster Keaton, *The Cameraman* [El camarógrafo] (1928), la última sobre la que tuvo verdadero control creativo, puede considerarse la más transparente en cuanto a sus ideas sobre cinematografía. Keaton encarna a un personaje al que simplemente se conoce como *Buster*, un aspirante a camarógrafo de noticiario que no parece ser capaz de dominar el oficio que ha escogido. Cuando intenta obtener un empleo en la MGM Newsreel Company, estropea desastrosamente la película para su prueba, con lo que convierte una serie de escenas callejeras sencillas (un barco llegando a puerto, el tráfico de un cruce muy concurrido, etc.) en un involuntario trabajo artístico vanguardista al provocar la doble exposición de la película fotográfica, disponiendo las imágenes unas sobre otras de manera desconcertante. El aparentemente sencillo acto de filmar el mundo tal y como se le revela, el acto de crear la forma más básica de documental, demuestra ser mucho más complicado que lo supuesto inicial-

mente y Buster se desespera al pensar que nunca aprenderá a hacer su trabajo. Por supuesto, en un momento dado consigue rodar una película decente. «Comprarán cualquier película buena [...] así que capta cualquier cosa interesante», le sugiere su amada en un intertítulo. Buster solo tiene que seguir rodando hasta que le salga bien, evitando cualquier error técnico que suponga una distracción en el proceso. Por supuesto, en el clímax de la película se encuentra de repente ante la oportunidad de convertirse en un héroe y salvar su carrera al mismo tiempo al rescatar a su amada de morir ahogada mientras filma una carrera de barcos. El rollo de noticiario resultante es todo un éxito y al fin Buster consigue un puesto de trabajo. «¡Es el mejor trabajo que he visto en mucho tiempo!», declara el director de la compañía. Enormes recompensas sucederán inevitablemente a la práctica de técnicas cinematográficas sencillas.

O eso parece al principio. Sin embargo, *The Cameraman* es un film tan teñido de ironía que

raya en el cinismo. Keaton lo grabó tras su fatídico y desacertado cambio a Metro-Goldwyn-Mayer, donde intercambiaría la autonomía que implicaba llevar su propia productora por la aparente estabilidad económica que en teoría obtendría al trabajar para un gran estudio. Resultaría suponer la anulación de su carrera, ya que los ejecutivos de MGM tratarían de limitar sus métodos de trabajo basados en la improvisación y le obligarían a ajustarse a los estrictos estándares de producción y expectativas de la empresa. Dicho de otro modo, no es ninguna coincidencia que ambientara la película en una compañía conocida como MGM ni que llamara a su personaje Buster, de tal manera que desarrolló una historia en la que su álter ego intentaba desesperadamente impresionar a sus superiores en el estudio.

Dado este contexto, uno no debe tomarse demasiado en serio el rechazo de aquel primer noticiario de prueba dentro de la diégesis de la película. La gran ironía reside en que el rollo que Buster utilizó para la prueba, que los personajes tachan explícitamente de estrepitoso fracaso, es en realidad un artefacto fílmico extremadamente sofisticado. Los efectos de marcha atrás, de superposición y de pantalla partida que se ven en el corto no son fruto de accidentes e incompetencia; son supuestos errores intradieгéticos que en realidad sirven como testimonio metafílmico de la destreza cinematográfica de Keaton. El metraje para la prueba constituye un trabajo innovador, ingenioso e incluso bello –lo cual evidencia una inteligencia cinematográfica activa que confronta el mundo y lo reinterpreta en lugar de limitarse a representarlo lisa y llanamente–. Y aquel rollo final que desemboca en tanta aclamación para Buster dentro del mundo de la película –el tal «mejor trabajo que he visto en años» según el director del estudio– es literalmente el trabajo de un mono. La clásica cámara Bell and Howell que Buster utiliza en la película requería el giro constante de una manivela para operar –una acción que el propio protagonista no puede llevar a cabo cuando se sumerge

A TRAVÉS DEL NOTICIARIO Y DIFICULTADES FICTICIAS DE KEATON PODEMOS COMENZAR A COMPRENDER MEJOR LO QUE ESTABA EN JUEGO EN EL ENFOQUE TAN POCO CONVENCIONAL DEL DOCUMENTAL POLÍTICO DE VERTOV, Y PODEMOS COMENZAR A ESTABLECER LOS MOTIVOS IDEOLÓGICOS TRAS EL MATRIMONIO DE CINEMATOGRAFÍA VANGUARDISTA Y REALISMO COTIDIANO OFICIADO POR EL CINEASTA RUSO

para salvar a la heroína que se ahoga–; esa tarea recae, por lo tanto, en una mascota primate que Buster adquiere anteriormente en el largometraje, el cual gira la manivela diligentemente mientras su dueño se convierte en héroe. La grabación del mundo ante nosotros, técnicamente correcta pero excesivamente simple, puede ser motivo de celebración y alabanza dentro de la diégesis de la película, pero no es ninguna obra maestra en sí misma. No requiere ningún conocimiento técnico especializado, grandes habilidades cinemáticas ni una verdadera conciencia de organización. Ni siquiera es necesaria para nada la actuación de una *persona*: un mono lo hará igual de bien.

El conflicto ficticio en torno a los noticiarios documentales ficticios presentados en *The Cameraman* resultaría llamativamente predictor de los conflictos ideológicos y problemas materiales tras un trabajo real de documental urbano (*El hombre de la cámara*, *Chelovek s kino-apparatom*, de Dziga Vertov, estrenada un año después del largometraje de Keaton, en 1929). Verlas una junto a la otra resulta revelador. A través del noticiario y dificultades ficticias de Keaton podemos comenzar a comprender mejor lo que estaba en juego en el enfoque tan poco convencional del documental político de Vertov, y podemos comenzar a esclarecer los motivos ideológicos tras el matrimo-

nio de cinematografía vanguardista y realismo cotidiano oficiado por el cineasta ruso. Dicho de otro modo, podemos comenzar a entender por qué Vertov se tomaba tan en serio el tipo de documental altamente experimental que los personajes de la película de Keaton tachaban de absurdo. Vertov, sin duda, conocía bien el trabajo de Keaton. Como el bufón dijo una vez en una entrevista: «Desplumaba las taquillas en el país más raro del mundo: Rusia. Atraía a más gente a las taquillas de Rusia que Chaplin» (BISHOP, 2007: 57). El hermano de Vertov, operador de cámara y gran colaborador de Mikhail Kaufman —literalmente, el hombre de la cámara en la película de Vertov— se describió a sí mismo una vez como «el Buster Keaton de los documentales» (NORTH, 2009: 32). Hasta donde se sabe, Keaton tenía muy poca o ninguna conciencia de las dificultades de Vertov en la naciente industria soviética o de los debates ideológicos entre los más destacados cineastas de la nueva nación, Vertov y Sergei Eisenstein especialmente. No obstante, *The Cameraman* y *El hombre de la cámara* compartirían mucho más que la similitud de sus títulos; compartirían una visión de la construcción cinematográfica —y específicamente de la construcción documental— que les enfrentaba en sus respectivas industrias cinematográficas con aquellos que preferían un cine más plano, una presentación directa del material diegético en lugar de una interpretación de dicho material mediante las técnicas especializadas y capacidades únicas de la cámara. Tanto para Keaton como para Vertov, el medio cinematográfico albergaba un potencial mucho mayor.

HACIENDO PELÍCULAS “INTELIGIBLES PARA LOS MILLONES”

A causa de estas opiniones, tanto Keaton como Vertov se vieron envueltos en conflictos en un momento relativamente tardío de sus carreras, asediados por figuras poderosas que cuestionaban sus métodos a pesar de los muchos años de éxito

cinematográfico de los directores. Para Keaton, el conflicto ficticio de *The Cameraman* se había convertido en algo muy real en lo que concernía a sus problemas con los ejecutivos de MGM que pretendían controlar su trabajo, particularmente el famoso productor Irving Thalberg. «Como cualquier persona preocupada por la producción en masa, buscaba un patrón, un formato». Keaton escribió posteriormente acerca de Thalberg: «Por muy brillante que fuera, Irving Thalberg no era capaz de aceptar la manera en que un cómico como yo construía sus historias... Nuestra manera de operar le habría parecido rematadamente disparatada» (KEATON, 1960: 207). Por otro lado, el conflicto de Vertov no le enfrentaba a los ejecutivos capitalistas de un gran estudio de cine, sino a los ideólogos comunistas de un Estado soviético. Un año antes del estreno de la película de Vertov —el año en que debutó *The Cameraman*— la Conferencia del Partido Comunista sobre Cine produjo una declaración de propósito artístico con ominosas alusiones a su trabajo. Oficialmente, el partido se acogía a una postura artística abierta en cuestiones de construcción fílmica: «En cuestiones relativas a forma artística el Partido no puede apoyar a una corriente, tendencia o grupo en particular: permite [...] la oportunidad de experimentar para que se pueda conseguir la película más perfecta posible en términos artísticos». No obstante, en el siguiente párrafo de la declaración también se dice: «El principal criterio para evaluar las cualidades formales y artísticas de las películas será el requerimiento de que el cine provea una “forma inteligible para los millones”» (TAYLOR, 1988: 212). Desprovisto de sus propósitos ideológicos y revolucionarios concretos, se trata de una declaración con la que cualquier ejecutivo de Hollywood estaría seguramente de acuerdo (que el propósito del cine es «proveer una forma que sea inteligible para los millones»).

Como le ocurría a Keaton en su época anterior a MGM, a Vertov no le faltaba éxito en la industria fílmica soviética antes de hacer *El hombre de*

la cámara y ser objeto de crítica y escrutinio oficial. Desde 1922 hasta 1925, fue el líder tras los noticiarios *Kino-Pravda*, que desempeñaron un papel importante al ayudar a los cines soviéticos a cumplir los preceptos de la llamada «proporción leninista», la regla del partido que obligaba a los cines a mostrar al menos un 25% de documentales (LENIN, 1988: 56). A principios de los años veinte, era difícil ir a un cine en la Unión Soviética y no ver un noticiario *Kino-Pravda* junto con el resto de cortos y pases. No obstante, a pesar de su prominencia a nivel nacional, Vertov seguía suscitando sospechas entre determinados miembros de la élite política y cultural debido a sus tendencias estéticas. Como escribe Vertov acerca de la recepción de la decimocuarta proyección de *Kino-Pravda*, en la que comenzó a implementar técnicas vanguardistas por primera vez: «Mis amigos no lo entendían y negaban con la cabeza. Mis enemigos montaban en cólera. Los camarógrafos anunciaban que no grabarían para *Kinopravda*, y los censores no lo aprobaban (o sí que lo hacían, pero cortaban exactamente la mitad, que era equivalente a destruirlo)» (VERTOV, 1984: 44). Trucos de revelado, elementos de edición rápidos y que sugerían análisis —las mismas tácticas de composición fílmica destacadas en el noticiario supuestamente fallido de Keaton en *The Cameraman*—, etc. Todas estas características aparecían con regularidad en los noticiarios *Kino-Pravda*. Y también constituirían las características cinematográficas principales de *El hombre de la cámara*, características que han adquirido desde entonces un carácter icónico en el recuerdo de la misma —en esos planos aberrados y pantallas partidas de coches moviéndose en direcciones opuestas en la calle, por ejemplo, o en cómo el edificio del Ballet Bolshoi parecía doblarse por la mitad mediante la inversión de otra pantalla partida similar—. Tales aspectos de la cinematografía de Vertov eran inexcusables a ojos de Eisenstein, ejemplos infantiles de lo que él llamaba «noticiarios disparatados» y que sin duda no casaba con

la idea de proveer «una forma inteligible para los millones» (TSIVIAN, 2004: 11).

Aun así, Vertov no creía que este imperativo eliminase la necesidad de proporcionar una obra que interpretara el material documental captado por la cámara. Todo lo contrario: el mero hecho de que el cineasta estuviese obligado a grabar lo hechos reales que ocurrían en el mundo ante él significaba que tenía el deber de interpretar después ese material para sus espectadores mediante las técnicas de cinematografía y de edición de las que disponía. En palabras de Vertov, el verdadero documentalista ve la edición «como la *organización del mundo visible*» (VERTOV, 1978: 118). O según los términos de la película de Keaton: esa necesidad de «capta[r] cualquier cosa interesante», como la amada de Buster le dice que haga, significa que las técnicas especializadas de edición cinematográfica que implementa erróneamente son esenciales. Dichas técnicas son lo que confieren significatividad al material al presentarnos una interpretación del mundo: según las palabras de la Conferencia del Partido sobre Cine, son lo que hace ese interesante material *inteligible*. Cualquier otra cosa la podría haber rodado igualmente un mono —un ser con la destreza física para grabar una película pero sin la destreza mental para editarla—.

LA IDEOLOGÍA ALEMANA Y EL DOCUMENTAL RUSO

En lo que concierne a la adopción de esta perspectiva, Vertov contaba con un pretexto de mucho mayor renombre que el de Buster Keaton y su mono mascota. Tenía al mismísimo Karl Marx. Como varios comentaristas han destacado de pasada, las ideas cinematográficas de Vertov parecen derivar, al menos parcialmente, de las doctrinas de *La ideología alemana*, el manuscrito sobre Historia y naturaleza humana que publicaron Marx y Engels en 1846¹. Estas conexiones merecen una exploración más profunda, dado que el texto de

Marx ofrece en muchas instancias una plantilla intelectual para la mecánica de la cinematografía documental de Vertov. De hecho, el surgimiento de esta obra como texto indispensable de la literatura comunista es casi completamente contemporáneo al auge de la carrera de documentalista del cineasta, allá por los años veinte. Durante casi cien años, *La ideología alemana* se había considerado un trabajo relativamente menor en el catálogo marxista, aproximadamente hasta que Vertov comenzó activamente a hacer películas. Como argumenta Charles Barbour: «Fueron los soviéticos [...] los primeros que comenzaron a tratar *La ideología alemana* como texto fundamental» (2012: 49).

EL MERO HECHO DE QUE EL CINEASTA ESTUVIESE OBLIGADO A GRABAR LO HECHOS REALES QUE OCURRÍAN EN EL MUNDO ANTE ÉL SIGNIFICABA QUE TENÍA EL DEBER DE INTERPRETAR DESPUÉS ESE MATERIAL PARA SUS ESPECTADORES MEDIANTE LAS TÉCNICAS DE CINEMATOGRAFÍA Y DE EDICIÓN DE LAS QUE DISPONÍA

La principal cuestión que ocupaba a Marx en esta obra era la manera en que los comunistas deberían comprender y presentar la Historia y las características de la sociedad en sus escritos; es fácil ver cómo sus observaciones acerca de cómo uno debería representar el mundo textualmente podría adaptarse a todo lo relativo a la representación en la era del cine. «Las premisas de que partimos no son arbitrarias, no son dogmas [...]. Son los individuos reales, su acción y sus condiciones materiales de vida» (MARX, 2001: 1). El observador comunista debe centrar su mirada en las realidades de la experiencia vivida y nada más, según Marx. «No se parte de lo que los hombres dicen, se representan o se imaginan, ni tam-

co del hombre predicado, pensado, representado o imaginado, para llegar, arrancando de aquí, al hombre de carne y hueso; se parte del hombre que realmente actúa y, arrancando de su proceso de vida real, se expone también el desarrollo de los reflejos ideológicos» (MARX, 2001: 1). No obstante, esta inclinación hacia lo real no significa que la obligación del comunista sea simplemente registrar los hechos materiales que se dan ante él sin interpretación sustancial alguna. Marx reprende activamente la idea de la Historia vista como «una colección de hechos muertos, como lo es para los empíricos» (2001: 1). El intérprete marxista tampoco debería dejarse llevar por un mundo de abstracciones etéreas e imposiciones ideológicas que no se basan en hechos reales ni en la vida material, dado que Marx se muestra igual de crítico con la Historia vista como «una acción imaginaria de sujetos imaginarios, como lo es para los idealistas» (2001: 1). El punto perfecto de representación comunista es aquel que se encuentra entre los dos extremos, el de realidad desnuda y el de fantasía ideológica, el punto en el que «termina la especulación» para dar lugar a «la exposición de la acción práctica, del proceso práctico de desarrollo de los hombres» (MARX, 2001: 1). De hecho, a pesar de que el ensayo de Marx se escribió y se publicó casi medio siglo antes de la llegada de la tecnología filmica moderna, su texto en realidad anticipa, en un momento dado, la adaptación cinematográfica de sus ideas por parte de Vertov. Al describir el trabajo de la ideología no comunista, Marx escribe que «los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en la cámara oscura» (2001: 1). El trabajo del intérprete comunista consiste en devolver al mundo a su posición inicial, en tomar el material transmitido por la cámara oscura y disponerlo apropiadamente para nosotros —de acuerdo con Marx, en «facilitar la ordenación del material histórico, para indicar la sucesión de sus diferentes estratos» (2001: 1)—.

Esta es la misión que Vertov se asigna a sí mismo en *El hombre de la cámara*, una película que se

sitúa conscientemente en el punto de equilibrio que Marx identifica entre los polos de «una colección de hechos muertos» y «una acción imaginaria de sujetos imaginarios». El documental de Vertov no es tanto una presentación del mundo como una disposición muy elaborada del mismo. Esto se cumple incluso en el más estricto de los sentidos. Aunque a la película de Vertov a menudo se la compara con sinfonías urbanas como *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Berlín: Die Sinfonie der Grossstadt, Walther Ruttmann, 1927) o *Manhatta* (Charles Sheeler y Paul Strand, 1921), en ella no se presenta ninguna ciudad concreta. El metraje utilizado en la misma, que da la impresión de presentar una localización urbana unificada, es una combinación de rollos grabados en Kiev, Járkov, Moscú y Odesa. El mismo acto de composición se puede ver en relación con las personas que se muestran en pantalla. De acuerdo con el imperativo del propio Vertov de «mostrarnos la vida», la mayoría de las figuras de la película son ciudadanos reales que actúan conforme a su rutina diaria. Muchos ignoran completamente que se les está grabando: a través de su teleobjetivo, la cámara de Vertov a menudo capta a escondidas, a larga distancia, situaciones enormemente íntimas. Encontramos, por ejemplo, las escenas de dolientes en un cementerio, o de vagabundos durmiendo en la calle. Otros son demasiado conscientes de que aparecen en cámara, como las parejas en la oficina del juez de paz que sonríen para el aparato mientras firman su licencia de matrimonio o las que intentan esconder la cara mientras rellenan los papeles del divorcio.

En lo que parece una contradicción de las prescripciones del propio Vertov, sin embargo, la película también incluye determinados momentos de acción guionizada, especialmente en las escenas del principio en las que una mujer joven (la esposa y editora de Vertov, Elizaveta Svilova) se despierta por la mañana, se asea y se viste. No obstante, la presencia de Svilova en la película se puede ver como otra herramienta interpretativa que Vertov

utiliza para ordenar y presentar el metraje del documental que será el núcleo del filme, otro intento de enderezar el material que Marx dice que inicialmente se muestra invertido en la cámara oscura. Ejemplifica para el público el proceso de despertar tras el sueño y confrontar el mundo bajo la luz del día, los mismos procesos que la propia película pedirá a los espectadores que experimenten. Ella es, en este sentido, una versión humana de las superposiciones y cambios en la velocidad de fotogramas que acentuarán otros momentos de la película; dicho de otro modo, ella posiciona y contextualiza el material tan bien como lo haría cualquier truco de cámara.

En última instancia, la película de Vertov trata del proceso de romper la aparente conciencia que uno tiene del mundo y reformularla radicalmente; de despertar del mundo onírico de ideologías previas y enfrentarse a las verdaderas condiciones materiales de la experiencia bajo la reveladora luz del día. De ahí los efectos de distanciamiento de tantas de las técnicas visuales de Vertov, el extrañamiento de lo que de otra manera resultaría demasiado familiar. El cineasta nos pide constantemente que miremos dos veces lo que tenemos ante nosotros, que nos demos cuenta de nuestros simples patrones de contemplación y comprensión y que intentemos cambiarlos para ver el mundo con ojos nuevos. Lo que vislumbramos cuando lo hacemos es un reino en el que todo se ha reordenado de manera muy cuidadosa para nosotros, convirtiéndolo en un universo compuesto de trabajo y placer y poco más. Están los trabajadores de la fábrica textil y los bañistas de la playa. Están las mujeres que lían cigarrillos y los hombres que se relajan y juegan al ajedrez. Están los trabajadores de la centralita telefónica y los niños que observan al mago. Estos no son grupos de contraste, una clase trabajadora y una clase despreocupada; las figuras de la playa y las figuras de la fábrica son las mismas, inmersas en la consecución de los objetivos básicos de la vida.

Se muestra más elementos en pantalla aparte del trabajo y el placer, por supuesto. Estos se

componen principalmente de grandes puntos de referencia y traumas de la existencia humana: las parejas que se preparan para casarse y las que inician los trámites para el divorcio, un parto, una escena de luto, bomberos que se apresuran hacia un incendio... Pero lo que está ausente en la película causa una impresión aún mayor que lo que está presente en ella; no hay políticos en este mundo. Aparte de la brigada antiincendios y del juez de paz en su oficina, no hay agentes de gobierno de ningún tipo. No hay líderes, ni escritores de discursos, ni siquiera encargados en las fábricas. Nos encontramos, según parece, en el paraíso del trabajador, en las condiciones que vienen tras la abolición del Estado. O más bien parece que Vertov hubiese descubierto esas condiciones dentro de la vida diaria de sus compatriotas. El aparato de gobierno y las operaciones del Estado más allá de sus funciones civiles básicas son superfluos, de acuerdo con lo que muestra. Mediante el procedimiento de edición cinematográfica y de extrañamiento visual, Vertov revela un mundo que pertenece en primera y última instancia a la gente, una herencia que tendrían al alcance de la mano solo con reconocerla.

Hasta el propio cine forma parte de esta herencia, dice Vertov. De ahí su insistencia a lo largo de toda la película en destacar los métodos de su propia producción: no solo en la aparición constante del hombre de la cámara (Kaufman), sino también en la presencia de la editora (Svilova) y en la presentación directa del procedimiento por el cual edita con sus propias manos la película fotográfica utilizada para la versión definitiva. Así, la película queda desmitificada y revelada como producto del trabajo humano, en deferencia a la famosa advertencia de Max en *El capital* en contra del «fetichismo de las comodidades» y de los procedimientos por los cuales «los productos del trabajo se convierten en comodidades, bienes sociales cuyas cualidades son a la vez perceptibles e imperceptibles» (1936: 83). Desde el punto de vista de Vertov, todo lo que compone la modernidad —los rascacielos,

los trenes, los tranvías, el propio cine— pertenece fundamentalmente al pueblo, y ofrece su película como declaración de esa herencia. Se trata, potencialmente, del más político de los gestos. Vertov muestra a sus espectadores un mundo que va más allá de la política, un mundo que tienen completo derecho a reclamar como enteramente propio y en el que, en realidad, ya viven.

CAPTURA DE LA MODERNIDAD

Dicho de otro modo, Vertov transmite a sus espectadores una visión de la modernidad como producto de su propio trabajo, una creación suya y una herencia que está al alcance de su mano. Es una revelación que solo se puede llevar a cabo en y mediante aquellos «noticiarios disparatados» que Eisenstein y otros soviéticos despreciaban tanto. Es en este punto donde Vertov reconecta con Keaton, quien no era marxista pero compartía con el primero la visión de la profunda capacidad del cine para capturar y de alguna manera domar las fuerzas de la modernidad. Las películas de Keaton abordan fundamentalmente la lucha con las fuerzas industriales y mecanizadas de la modernidad, que literalmente amenazan con superar o destruir a sus personajes en casi cada una de sus películas. Sin embargo, Keaton el cineasta muestra un gran dominio de la modernidad al más épico nivel: tiene trenes y transatlánticos a su merced. Como director, controla los productos industriales de la modernidad como juguetes, incluso si como actor debe fingir temor y sumisión ante estos elementos. Es esta la dinámica que desempeña un papel tan importante dentro de la narrativa de *The Cameraman*. Los jefes del noticiario de Buster solo quieren que su camarógrafo capte sumisamente el mundo moderno a su alrededor. Su noticiario ideal no es más que metraje que muestra algún aspecto del mundo moderno, pero Keaton busca algo más en sus películas: ordenar, interpretar y controlar las fuerzas de ese mundo. El verdadero propósito de esa visión resulta ininteligible para

los jefes de *The Cameraman*; solo son capaces de ver ese intento temprano de noticiario como una serie de accidentes y errores. En realidad, se trata de una expresión más clara de la verdadera visión cinematográfica de Keaton que ninguna otra en la película, dado que si bien Keaton raramente participaba del expresionismo cinematográfico específico que se muestra en la misma —doble exposición, superposiciones, y técnicas similares— representa un enfoque de la construcción cinematográfica activo en lugar de pasivo, interpretativo en lugar de reactivo y que controla totalmente el mundo moderno que en ella se muestra.

En el caso de Vertov, sus técnicas y propósitos en *El hombre de la cámara* eran tan ininteligibles para los miembros de la élite soviética como lo eran los noticiarios de Keaton para sus jefes en *The Cameraman*. Pretendía publicar un manifiesto cinematográfico que explicara la faceta visual de la película coincidiendo con el momento en que esta se estrenara, pero su propuesta fue rechazada por *Pravda*, el periódico principal del partido. Resultó un duro golpe para el antiguo editor de *Kino-Pravda*, ya que pretendía que el noticiario fuera análogo a la publicación impresa. La reacción a la película sería igualmente hostil: «en la Unión Soviética se la criticaría durante mucho tiempo, ejemplificándola como la manera de no hacer una película», escribe Jeremy Hicks (2007: 70). Ostensiblemente, el filme era demasiado experimental, demasiado barroco visualmente. Su significado no era abierta e inmediatamente «inteligible». No obstante, por otra parte, la película también daba demasiado por hecho, estaba demasiado convencida del poder del cine y era demasiado presuntuosa a la hora de hacer del cine el vehículo predilecto para la difusión de la visión de Marx de un mundo interpretado adecuadamente. Del cine documental, había escrito Vertov, vendrían «los mayores experimentos en cuanto a la organización directa de los pensamientos (y por consiguiente de los actos) de toda la humanidad» (TSIVIAN, 2004: 13). Indudablemente, el cine ocupaba un lugar impor-

tante en la visión revolucionaria de los soviéticos. Era incluso, como Lenin dijo una vez, «la más importante de todas las artes» (KENEZ, 1992: 29). Pero se trataba únicamente de una herramienta, no del singular instrumento de revelación ideológica que Vertov soñaba que fuera.

De hecho, cuando *El hombre de la cámara* se estrenó en Moscú, su proyección se canceló poco después de una semana. En los cines donde se había proyectado, la reemplazó *El mimado de la abuelita* (Fred C. Newmeyer), una película bufonesca de 1922 protagonizada por Harold Lloyd que, en su clímax, muestra una persecución en la que el héroe, en coche, persigue a un villano que viaja a pie por un camino hasta que finalmente el cansancio termina por derribar al último, superado por esta nueva máquina imparable. Es posible que no haya nada más lejos de la idea de los trabajadores reclamando la propiedad y el control sobre las fuerzas de la modernidad que formaba una parte tan importante de la visión del documental político que tenía Vertov. No obstante, la película de Lloyd era una que, sin duda, resultaba «inteligible para las masas». ■

NOTAS

- 1 Véase MICHELSON, Annette (1984). Introduction, *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press; BELLER, Jonathan (2006). *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Dartmouth: Dartmouth College Press; and BEN-SHAUL, Nitzan (2007). *Film: The Key Concepts*. London: Bloomsbury.

BIBLIOGRAFÍA

- Barbour, Charles (2012). *The Marx Machine: Politics, Polemics, Ideology*. Nueva York: Lexington Books.
- Bishop, Christopher (2007). An Interview with Buster Keaton. In K. Sweeney (ed.), *Buster Keaton: Interviews* (pp. 48-61). Jackson: University Press of Mississippi.

- Hicks, Jeremy (2007). *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. London: I. B. Taurus.
- Keaton, Buster (1960). *My Wonderful World of Slapstick*. New York: Da Capo Press.
- Kenes, Peter (1992). *Cinema and Soviet Society, 1917-1953*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lenin, Vladimir (1988). Directive on Cinema Affairs. En R. Taylor and I. Christie (eds.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939* (p. 56). Londres: Routledge.
- Marx, Karl (1936). *Capital: A Critique of Political Economy*, traducido por S. Moore y E. Averling. Nueva York: The Modern Library.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich (2001). *Feuerbach: Oposición entre las concepciones materialista e idealista (Primer Capítulo de La Ideología Alemana)*, editado por Marxists Internet Archive. Recuperado de: < <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/feuerbach/index.htm> > [18 de julio de 2016].
- North, Michael (2009). *Machine Age Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Party Cinema Conference Resolution: The Results of Cinema Construction in the USSR and the Tasks of Soviet Cinema (1988). In R. Taylor and I. Christie (eds.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939* (pp. 208-216). Londres: Routledge.
- Tsivian, Yuri (2004). *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. Bloomington: Indiana University Press.
- Vertov, Dziga (1978). The Kinoks and Editing, traducido por K. O'Brien. *October*, 7, 109-128.
- (1984). *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*, editado por A. Michelson y traducido por K. O'Brien. Berkeley: University of California Press.

DE HOMBRES Y CÁMARAS DE CINE: BUSTER KEATON, DZIGA VERTOV Y LA ESTÉTICA DEL DOCUMENTAL POLÍTICO

Resumen

Como estilistas cinematográficos, los contemporáneos Dziga Vertov y Buster Keaton no tenían mucho en común, pero compartían una notable visión homóloga del exclusivo papel que desempeña el cine a la hora de interpretar la condición en ocasiones abrumadora de la modernidad. Este artículo ofrece una comparación de *The Cameraman*, de Keaton, y *El hombre de la cámara*, de Vertov, estrenadas con un año de diferencia, como testimonios complementarios del poder interpretativo activo del cine de cara a las fuerzas sociales e industriales modernas. A través de la misma, se pretende dilucidar las motivaciones artísticas e ideológicas tras la combinación única de metraje documental y técnicas cinematográficas vanguardistas de Vertov y relacionarla con los esfuerzos de Keaton en Estados Unidos. Compuestas ante la extenuante resistencia y crítica por parte de ejecutivos de Hollywood y miembros de la élite soviética, respectivamente, y afianzadas gracias al compromiso con los poderes de análisis y reordenación de la cámara (derivados, en el caso de Vertov, de su afinidad con *La ideología alemana* de Marx), tanto *The Cameraman* como *El hombre de la cámara* constituyen ejemplos duraderos del poder documental del cine como instrumento de interpretación especialmente acondicionado para los desafíos sociales y políticos de la era moderna.

Palabras clave

Dziga Vertov; *El hombre de la cámara*; Buster Keaton; *The Cameraman*; documental; Karl Marx; *La ideología alemana*.

Autor

Donna Kornhaber (New Haven, 1979) es profesora auxiliar en el Departamento de Inglés de la University of Texas en Austin, donde enseña cine. Es autora de *Charlie Chaplin, Director* (Northwestern University Press, 2014). Su trabajo ha aparecido en *Film History*, *Camera Obscura* y *Quarterly Review of Film and Video*, entre otras publicaciones. Contacto: donna.kornhaber@austin.utexas.edu.

Referencia de este artículo

KORNHABER, Donna (2016). De hombres y cámaras de cine: Buster Keaton, Dziga Vertov y la estética del documental político. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 23-32.

OF MEN AND MOVIE CAMERAS: BUSTER KEATON, DZIGA VERTOV, AND THE AESTHETICS OF POLITICAL DOCUMENTARY

Abstract

As cinematic stylists, contemporaries Dziga Vertov and Buster Keaton had little in common, yet they shared a remarkably homologous vision of the cinema's unique role in interpreting the sometimes overwhelming condition of modernity. This article offers a comparison of Keaton's *The Cameraman* and Vertov's *Man with a Movie Camera*, released within one year of one another, as complimentary testaments to the active interpretive power of the cinema in the face of modern social and industrial forces. Through this comparison, the article aims to illuminate the artistic and ideological motivations behind Vertov's unique combination of documentarian footage and avant-garde cinematographic technique and link his filmmaking to Keaton's efforts in the United States. Composed in the face of strenuous resistance and criticism from Hollywood executives and Soviet elites, respectively, and fortified by a commitment to the camera's powers of analysis and arrangement (derived, in Vertov's case, from his engagement with Marx's *The German Ideology*), both *The Cameraman* and *Man with a Movie Camera* make a lasting case for the documentary power of the cinema as an instrument of interpretation uniquely conditioned to the social and political challenges of the modern age.

Key words

Dziga Vertov; *Man with a Movie Camera*; Buster Keaton; *The Cameraman*; documentary; Karl Marx; *The German Ideology*.

Author

Donna Kornhaber (New Haven, 1979) is an Assistant Professor in the Department of English at The University of Texas at Austin, where she teaches film. She is the author of *Charlie Chaplin, Director* (Northwestern University Press, 2014). Her work has appeared in *Film History*, *Camera Obscura*, and *Quarterly Review of Film and Video*, among other publications. Contact: donna.kornhaber@austin.utexas.edu.

Article reference

KORNHABER, Donna (2016). Of Men and Movie Cameras: Buster Keaton, Dziga Vertov and the Aesthetics of Political Documentary. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 23-32.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com