



# **ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL FILME *EL HOMBRE DE LA CÁMARA* DE DZIGA VERTOV**

---

*Sandro Javier Buitrago Parias  
Martha Lucía Victoria*

# ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL FILME EL HOMBRE DE LA CÁMARA DE DZIGA VERTOV



*Sandro Javier Buitrago Parias*

Universidad Santiago de Cali

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6665-0573>

*Martha Lucía Victoria*

Fundación Universidad del Cine

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1273-8964>

**E**n el siguiente texto se realiza un análisis del filme *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov. Este análisis está basado en los conceptos de Christian Metz y otros autores referenciados en la bibliografía.

Vertov comienza la película explicándola como un experimento que pretende alejarse del teatro y la literatura. Sin embargo, aunque sí se aleja del lenguaje teatral, *El hombre de la cámara* tiene una gran cercanía con la literatura, específicamente en el uso de elementos de la lingüística y la retórica como formas de construcción discursiva. El uso de significaciones alegóricas como metáforas y metonimias, está presente a lo largo de la construcción del film. Igualmente la presencia de la cámara como un *ojo filmico* es continúa durante el mismo. En este sentido se comienza el análisis retomando los conceptos de Christian Metz, desde la lingüística.

La primera secuencia comienza con una gran metonimia en la que el *cameraman* y *la gran cámara* omnipresente, que todo lo ve, son representados en un mismo plano, compartiendo significado el uno con el otro. Allí se plantea una metonimia puesta en sintagma

(Metz, 1979); ambos transmitiéndose características significativas, el camarógrafo brindándole vida a esa cámara y la cámara dándole posibilidades al ojo humano de explorar y ver más allá de sus capacidades. *El hombre de la cámara y la cámara hombre*, que observan la ciudad desde lo alto (no en vano es un contrapicado del ángulo usado), son la gran representación omnipresente a lo largo del filme.

En la segunda secuencia el teatro comienza a alistarse. Vemos al *hombre de la cámara* llegar al teatro donde se va a proyectar su filme. La cámara comienza a describir el teatro a partir de planos detalle; allí parecíamos estar frente a una percepción objetiva que describe el espacio a manera de ubicación para el espectador. Sin embargo, la imagen comienza a tomar unos tintes subjetivos cuando el teatro pareciera tomar vida propia: las sillas se bajan y reciben a los espectadores que llegan, en este sentido observamos elementos de una percepción subjetiva afectiva, donde la metáfora puesta en paradigma (Metz, 1979) pareciera mostrar al espectador un teatro vivo; es una invitación del cine al espectador, planteada por el director en un momento casi de realismo mágico del filme. Mientras el *hombre de la cámara*, Mikhail Kaufman, prepara la proyección, el teatro mismo recibe la gente y se alista para la función. Tras un fundido, el director de la orquesta listo y atento al inicio del filme, parece dirigirse a "sus instrumentos" en una clara sinécdoque donde los planos de cada instrumento solo representan a sus intérpretes que se encuentran listos para recibir la orden de su director e iniciar.

En una tercera secuencia, se observa la cámara que se acerca a una ventana, como un *voyeurista* que desea ver algo. En paralelo, la ciudad despierta, la mujer yace plácida en su cama, mientras los indigentes duermen plácidos en la calle y la ciudad pareciera dormir sin querer despertar, en una clara metáfora de comparación (Metz, 1979), donde la mujer termina convirtiéndose en la representación de la ciudad. En esta secuencia, a la mujer se la representa por sus partes: un brazo, la mano, un fragmento de su torso y un fragmento de su rostro. El espectador sabe que es una mujer por las delicadas formas de las cejas depiladas y el cabello. Las partes de la mujer la representan en una sinécdoque que busca generar algo de expectativa frente al personaje.

En una sinécdoque del todo por la parte, la ciudad se alista para trabajar. Las fábricas cerradas, los locales cerrados, los indigentes

aún durmiendo, nos indican que es temprano en la mañana. La secuencia continúa con un auto que recoge al *hombre de la cámara* para ir a realizar sus labores cotidianas: cazar imágenes de la vida de la ciudad.

El trabajo del *hombre de la cámara* comienza con la imagen de un tren, es el inicio de las labores, es el momento de despertar. En ese sentido el despertar de la mujer levantándose rápidamente de su cama es una metáfora de comparación con la que el autor pareciera decir "la ciudad finalmente despierta". La cámara cambia su ojo. El *hombre de la cámara* instala un lente más grande "pareciera ser un teleobjetivo" y aparece por primera vez el *ojo filmico*. Es una metáfora de comparación en la que un plano detalle del lente llena completamente el cuadro, se asemeja a un ojo que está observando a la gente. Este *ojo filmico* al que siempre hizo referencia Vertov, es representado aquí claramente.

La ciudad se baña, al igual que la mujer. Una metáfora de comparación, que da inicio a una nueva secuencia, con varias metáforas de este tipo, como cuando la mujer se seca al mismo tiempo que la ciudad, y ella limpia su rostro y agita sus parpados al igual que una persiana. Es la apertura del ojo, alistándose para ver la gran ciudad. Por ello aparece nuevamente el *ojo filmico*, esta vez enfocando, alistándose, así como la mujer alista sus ojos moviendo sus parpados, el *ojo filmico* va y viene con el teleobjetivo tratando de enfocar. Las persianas, los parpados y el *ojo filmico* componen una serie de metáforas comparativas que ilustran el planteamiento del cine ojo: "la cámara es más poderosa que el ojo". El *hombre de la cámara* continúa recorriendo la ciudad cazando imágenes, ubicando el *ojo filmico* en lugares a donde el ojo humano no puede llegar.

La ciudad se agita en movimiento, los aviones salen, los buses salen y los carros también. El *ojo filmico* aparece de nuevo viéndolo todo, pero y esta vez aparece la imagen de un ojo humano adentro del lente. La representación está completa. El *ojo filmico* deja de ser una metáfora de comparación para volverse en una metáfora propiamente dicha (Metz, 1979). El lente es el ojo y el ojo es el lente, es decir ambos se convierten en el *ojo filmico*. En este sentido deja de ser el lente, para convertirse en un ojo humano más potente. El verdadero sueño futurista.<sup>2</sup> Finalmente hasta los indigentes

---

<sup>2</sup> Cabe recordar que Vertov y sus compañeros del Cine Ojo eran poetas futuristas, y veían en la tecnología una forma de superación de las limitaciones humanas.

despiertan. La ciudad está complemente viva, y un cartel que reza "el despertar (de una mujer)", cierra claramente la metáfora ciudad-mujer/mujer-ciudad: San Petersburgo.

Los espacios que antes se veían vacíos, ahora están llenos de gente y de trabajadores en sus labores. Las fábricas empiezan a tener movimientos con sus máquinas. La ciudad está a todo vapor, pareciera ser la gran sinécdoque en la que el todo reemplaza las partes.

Las puertas se abren y los trabajadores entran como una manada en una metáfora de comparación puesta en paradigma (Metz, 1979), ya que aunque se evoca la imagen de la manada, ésta nunca aparece.

En este momento la ciudad empieza a tener sentido para Vertov, ya que el montaje es una operación metonímica, donde se supone la contigüidad, al unir imágenes en la cadena sintagmática poniendo un plano al lado del otro, dándole un ritmo propio a la película en tiempo y espacio (Metz, 1991). Los carros, los buses, los trenes y hasta las mismas personas van más rápido, en una metáfora de comparación, como si esas personas tuvieran afán de que se acabe el día para que llegue su hora de descanso.

El *hombre de la cámara* se prepara para seguir una carroza, al mismo tiempo un tren se está preparando para arrancar, creando asociación poética de imágenes que se asemejan, entre el movimiento de las ruedas del tren y el movimiento del *hombre de la cámara* con su mano.

Finalmente Vertov decide darle un descanso al filme congelando varios fotogramas; se llega a la fábrica de mercado de máquinas, donde la mujer pega cada fotograma creando una ilusión referencial de esas imágenes. La ciudad vuelve a moverse cuando los fotogramas van pasando cada vez más rápido. Es el cine dentro del cine, la alusión directa a la creación discursiva a partir de la unión de fragmentos de la película (Metz, 1991).

La puerta que gira y gira sin dejar de moverse dándole a las personas la posibilidad de entrar y salir cuando quieran, es una metáfora puesta en sintagma, creando una analogía entre esa puerta y la ciudad que deja a las personas entrar y salir cuando ellas lo deseen.

El *hombre de la cámara* tiene su cámara sobre la ciudad, el ritmo de la película se vuelve un poco más lento, dándole a conocer al espectador

algo que va a suceder, la música cambia de ritmo. En una metonimia puesta en sintagma (Metz, 1979) las personas omnipresentes son representadas en un mismo plano, compartiendo el mismo significado, el matrimonio que se da entre esas dos personas, y la cámara sobre la ciudad, es una metáfora de comparación que pretende vitalizar/animar (en el sentido de darle un alma) la cámara. Es como si la cámara le avisara a la gran ciudad que dos personas están uniendo sus vidas para siempre, pero luego la cámara hace un movimiento brusco, quitando el lente de la ciudad, para representar a dos personas que se están divorciando. La música cambia, pasa de ser una música "tierna", a una música de "horror" y rápida, creando también un momento de tensión, ya que pasa del plano de la mujer al del hombre, de forma continua. La ciudad se rompe en dos, en una metáfora de comparación donde el divorcio entre dos personas es como la división de la ciudad que da fin a una relación.

En ese mismo espacio hay una señora que se tapa el rostro para que *el hombre de la cámara* no la vea, en una metáfora de comparación donde se pasa a una señora también tapándose el rostro, pero esta vez en un cementerio; es como si algo terrible les hubiera pasado: la muerte. La secuencia continúa con la imagen de una señora pariendo y otra que se está casando, en una metáfora de comparación, donde la vida les da una nueva vida con un nacimiento y un hogar feliz. Tras ese nacimiento, *el hombre de la cámara* aparece disuelto entre la ciudad dividida acomodando su cámara, como si empezara algo nuevo para filmar, como queriendo decir "la vida sigue".

El filme continúa con una secuencia de agitación donde hay un ascensor que abre y cierra sus puertas sin parar, el ascensor sube y baja, los buses y las personas continúan su ritmo de vida, pero a una velocidad mucho mayor. La secuencia genera en el espectador una sensación de ansiedad, desespero. El *ojo filmico* pierde el sentido de lo que está haciendo y se crea una metáfora de comparación donde se siente el medio día agitado. El *hombre de la cámara* sale muy rápido detrás de una ambulancia, el *ojo filmico* observa atento la situación, a estas alturas del filme, el espectador siente ese *ojo filmico* como un personaje, como un ente vivo, evidenciando su presencia diegética (Passolini, 2005).

Suenan las campanas. Los bomberos salen a atender alguna emergencia. La cámara está allí presente. Evidenciando claramente una diferencia entre tres conceptos: el *hombre de la cámara* (hombre-

cámara, el *ojo fílmico* y la cámara/hombre). Esta diferencia radica en la construcción formal, es decir, la relación entre significante y significado, que se plantean en cada figura (Metz, 1991). En este sentido el *hombre de la cámara* (hombre-cámara), está construido a partir de un plano general donde se ve al hombre y la cámara en el encuadre. Allí, el humano graba y manipula el aparato. Por el contrario, al construir el significante *ojo fílmico*, se hace con un plano detalle del lente, con una superposición de un ojo humano sobre el cristal.

Allí el lente es el ojo y el ojo es el lente. La máquina es humana, se "anima". Y cuando se hace referencia a la cámara/hombre, el encuadre enmarca la cámara como tal y del humano sólo se ve la mano que mueve la manija que graba. Es la cámara "animada", viva (Metz, 1979).

En este sentido, el *hombre de la cámara*, es el *ojo fílmico*. Humano y aparato se funden literalmente en una forma superpuesta. El *hombre de la cámara*, vive en la cámara. Es una metonimia puesta en sintagma (Metz, 1979) donde se ven los dos objetos en el mismo plano, es una fusión de los significantes generando un nuevo significado. Un montaje sintético en el mismo encuadre (Aumont, 1985). Es el hombre-máquina, el *cyborg*, (Kline & Clynes, 1960). El hombre del "futuro" que ha evolucionado desde los garfios y las patas de palo hasta las gafas de Google y el reloj celular de hoy. Prótesis humanas ya descritas por algunos científicos, biólogos y neurofisiólogos en los años sesenta. Extensiones que se vuelven parte de nosotros, extensiones de nuestras capacidades (Coca y Valero, 2010). Así, para el *hombre de la cámara/hombre cámara*, es imposible salir de su casa sin el aparato, él es la cámara y la cámara es él, en una sinécdoque recíproca donde el todo es la parte y la parte es el todo.

La película continúa con un ascenso de la cámara. Este ascenso de la cámara marca una diferenciación temática en la que el autor pareciera decir "seguimos grabando y seguimos mostrando la realidad humana en la urbe". Se inicia una nueva metáfora comparativa donde así como los seres humanos se cuidan y se acicalan, la ciudad hace lo propio. La secuencia se acelera comparando el trabajo de los operarios humanos con el de las máquinas, casi como en una competencia para ver quién es más rápido. Las ágiles manos de las telefonistas y empacadoras de cigarrillos son aceleradas, en una

metáfora comparativa, donde son equiparadas a máquinas veloces. Con la máquina de escribir, el hacha que se afila, las mujeres que se maquillan, el hombre del piano y los bomberos preparándose, se inicia una secuencia de alta velocidad que nos introduce de lleno en la cotidianidad de la ciudad. Los seres humanos que como hormigas se mueven dentro de una gran urbe, cada uno en su propia labor, pero al unísono construyendo ciudad, es decir la ciudad está constituida por todas estas partes y cada parte representa la vida cotidiana en la urbe. El hombre cámara se adentra hasta los cimientos mismos de la urbe con los obreros que construyen túneles bajo la mina. Las calderas, la ciudad que corre a toda velocidad, las máquinas que corren, el agua que corre y la cámara que se levanta en una plataforma observándolo todo, es el *hombre de la cámara* que está en todas partes, puede llegar a todos los lados, pero también el *ojo fílmico* que observa, representado por el plano superpuesto del lente y el ojo. Un ojo omnipresente que deja clara la posición del Manifiesto del Cine Ojo, en la que la Cámara es más poderosa que el ojo humano (Vertov, 1923, p. 1).

Las máquinas se aceleran, el *hombre de la cámara* mueve su manivela a gran velocidad para registrar las acciones, en un paradigma (Metz, 1979) que une los diferentes planos/acciones con un mismo tipo de movimiento circular rotativo en donde se asocia el movimiento de la mano con el de las ruedas mecánicas que giran. La ciudad como una máquina y el *hombre de la cámara* sobre ella. Las imágenes se aceleran y la cámara/hombre pareciera verlas todas, en una metonimia en la que los significados de un plano se le transmiten al otro y el sentido se construye en el conjunto del sintagma. Es como si las imágenes pasaran por los ojos y la mente del *hombre de la cámara* a gran velocidad. La pantalla se divide mostrando eventos simultáneos de la ciudad, como si el espacio del cuadro fuera insuficiente. El ritmo baja y la cámara/hombre pareciera agachar la cabeza introduciéndonos hacia una nueva secuencia: el tiempo libre, el deporte, el descanso en la playa, el entretenimiento, el espectáculo callejero y la bohemia, se retratan casi a manera de descripción. La fragmentación y la representación hecha a partir de planos-detalles, que es común en todo el filme, está presente en la secuencia de una manera comparativa. La técnica del *stop motion* plantea una metáfora en la que unos personajes aparecen literalmente sobre la imagen y dicho personaje representa el entretenimiento, es como si literalmente el autor estuviera diciendo "el entretenimiento



aparece". A partir de este punto Vertov crea una serie de asociaciones para introducir los temas, como el periódico mural que por contigüidad sintagmática, nos guía hacia las imágenes del deporte en cámara lenta. Igualmente en la secuencia de los deportistas, los espectadores observan con cuidado y detenimiento, como si la cámara lenta estuviera puesta para que ellos puedan detallar los movimientos; se presenta aquí claramente la operación metonímica de la que habla Jakobson (Metz, 1979), pues en ningún momento deportistas y público comparten planos juntos, pero la contigüidad de cada fragmento (observadores y observados) construye un solo significado dentro de este sintagma. El espacio y el tiempo fílmico se construyen por la unión y concordancia entre las miradas y las acciones. Esta relación entre observador y observado se repite en la secuencia del mago con los niños, donde las miradas construyen el espacio fílmico.

Aparece un nuevo sintagma donde el paradigma es el movimiento; bailarinas de ballet, deportistas y mujeres de gimnasio parecieran sincronizar sus movimientos en el montaje. Nuevamente se asocia un movimiento entre un plano y otro con la jabalina que al ser lanzada, nos lleva directo al balón que cae en las manos del portero, es como una "rima" construida a partir de movimientos similares o complementarios. Igualmente el movimiento del partido de fútbol nos guía hacia el circuito de carreras de motos que es comparado con un carrusel, en una metáfora comparativa lograda a partir de movimientos similares y que cierra con el mismo *hombre de la cámara* llegando de forma acelerada a primer plano. El movimiento como conector en el montaje, montaje por asociación y montaje por formas (Aumont, 1985) que desde entonces planteaban los miembros del Cine Ojo

Aparece nuevamente el *hombre de la cámara* sobre la ciudad omnipresente, casi omnipotente como un Dios que está sobre todos, pero también en un jarro de cerveza, es la metáfora futurista de la cámara llegando a cualquier parte (¡¡¡¿Qué no hubiera hecho Vertov con una Go-pro?!!!).

Las cervezas corren de las manos del barman a las mesas y una "mujer", en un cartel de la pared, observa su paso "deseosa". El líquido corre, la gente se embriaga y finalmente pareciera como si la cámara/hombre también se embriagara, perdiendo su estabilidad

y corriendo como una cámara móvil encuadrando y re-encuadrando como revelándonos su presencia diegética. (Pasolini, 1967).

Esta cámara nos lleva hasta el club de trabajadores de Odessa, donde la gente disfruta su tiempo libre disparándoles a figuras nazis, en una clara metáfora premonitoria de los años porvenir.

El *hombre de la cámara* se introduce en un espacio, inclusive aún más reservado que es descrito a partir de planos detalles, en una serie de sinécdoques en las que claramente se describe la parte para comprender el todo. La música empieza a salir de los parlantes, en una metáfora propiamente dicha, el parlante es reemplazado por la imagen de un acordeón y esta imagen a su vez es reemplazada por la de un oído que recibe dichos sonidos. El piano y la boca de un cantante complementan dicha metáfora. El sintagma cobra un sentido diferente cuando se introducen primeros planos de personas que representan al pueblo ruso como si estuvieran escuchando y disfrutando la construcción musical articulada entre los sonidos que salen del parlante y un hombre que pareciera componer música con cucharas y botellas. Es el pueblo disfrutando, ¡la revolución triunfante! Es el pueblo festejando.

Un *stop motion* del trípode acercándose a la maleta de cámara y ésta ubicándose sobre él, nos devuelve al teatro donde se inició el filme, nuevamente la metáfora de la cámara/hombre, el aparato que cobra vida y que expande las capacidades del ser humano, se hace presente. El público disfruta de la cámara viva, de la cámara/hombre, y en la relación observación y observado nos introducimos en una diégesis doble, donde el cine se representa a sí mismo y los espectadores en la sala son parte del filme. Finalmente los verdaderos espectadores somos aquellos que vemos el filme desde afuera.

La metáfora de la música aparece nuevamente representada en una inter-disolvenca sostenida en una metonimia puesta en sintagma (Metz, 1979), que ubica a los bailarines en el mismo espacio del piano, pero en un espacio metafórico que existe solo en la asociación que hace el espectador en su mente.

Los espectadores observando la ciudad fragmentada en la pantalla, las manos que escriben sobre una máquina de escribir, como una metáfora del guionista, la representación del pueblo ruso y el arriesgado *hombre de la cámara* que representa la tenacidad de su

gente, son vistos por los espectadores de la sala que disfrutaban el espectáculo.

El *hombre de la cámara* y la cámara/hombre por encima de las masas omnipresentes, la imagen se fragmenta, se divide. Queda claro que la imagen ya no es real, es una representación y el *hombre de la cámara* grabando es una metáfora de la representatividad de las imágenes. Las imágenes ya no son la realidad, la realidad es manipulable a través de la cámara. El mundo acelerado, el tren que llega (alusión a los hermanos Lumière), los ojos que observan los fotogramas y el Ojo Fílmico que cierra esta última secuencia diciendo: "Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo soy la máquina que os muestra el mundo como sólo ella puede verlo. Yo atravieso las muchedumbres a gran velocidad, yo precedo a los soldados en el asalto. Liberada de las fronteras del tiempo y el espacio, yo organizo como quiero cada punto del universo..." (Vertov, 1923, p1)

