

**MEMORIAS**

de un

**CINEASTA**

**BOLCHEVIQUE**

# BIBLIOTECA DE LA MIRADA

dirigida por Guido Indij

## NOTA DE ENVÍO

La biblioteca de la mirada surge en 1995 con la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de **la marca editora**, y que, a pesar de pertenecer a diversos géneros discursivos —paper, ensayo, arte, crítica, pop, antología, teórica, fotográfica, manifiesto, revista, etcétera— pueden ser ordenados en una misma categoría: son capaces de hacernos reflexionar sobre nuestro lugar como lectores.

Esta colección se propone informar con el fin primordial de formar en el lector un mirada activa, no inocente, un ojo capacitado para abordar analíticamente la compleja trama generada por la cultura.

### LIBRO-OJO (Λιβρο Οξο)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, o en los criterios de diseño, o de color de tapa...

Éstos no refieren necesariamente (al menos no en forma directa) a los medios, pero son herramientas esenciales para el desarrollo de una reflexión crítica y de la supervivencia en la sociedad del espectáculo, en una sociedad de la información.

Su objetivo es político, en tanto apunta a reponer protagonismo en el rol del receptor y procuran señalar —de las más diversas maneras— los mecanismos de la percepción.

Actualizado @ 1995-2000

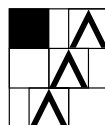
**MEMORIAS**

de un

**CINEASTA**

**BOLCHEVIQUE**

**Dziga Vertov**



**la marca**  
editora

Título original *Мемуары режиссер большевистского*  
Edición original Capitán Swing Libros, Madrid, 2011  
Título en español *Memorias de un cineasta bolchevique*  
Autor Dziga Vertov  
Traducción de Dziga Verotv Joaquín Jordá  
Traducción de los guiones Ramón Font

Colección biblioteca de la mirada  
Director de colección Guido Indij

Producción Mariel Mambretti  
Corrección José Vicente Campo Blanco  
Foto de tapa SPUTNIK / Alamy Stock Photo

Editorial **la marca editora**  
Oficina Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina  
Tel (54-11) 4 383-6262  
Fax (54-11) 4 383-5152  
E-mail [lme@lamarcaeditora.com](mailto:lme@lamarcaeditora.com)  
W<sup>3</sup> [www.lamarcaeditora.com](http://www.lamarcaeditora.com)

ISBN 978-950-889-307-9  
Fecha de impresión Marzo de 2018  
Lugar de impresión Replika Press  
India. *Printed in India*

Depósito de ley Libro de edición argentina  
11.723

© **la marca editora**

---

Vertov, Dziga

Memorias de un cineasta bolchevique / Dziga Vertov ; prefacio de Miguel Alfonso Bouhaben ; Jesús Alonso López ; Pablo Martínez Samper. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : la marca editora, 2018.

424 p. ; 22 x 15 cm. - (Biblioteca de la mirada / Guido Indij)

Traducción de: Joaquín Jordá.

ISBN 978-950-889-307-9

1. Cine. 2. Cine de Vanguardia. I. Bouhaben, Miguel Alfonso, pref. II. López, Jesús Alonso, pref. III. Samper, Pablo Martínez, pref. IV. Jordá, Joaquín, trad. V. Título.

CDD 791.43

---

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

# El Sistema del Cine-ojo de Dziga Vertov y su repercusión

MIGUEL ALFONSO BOUHABEN<sup>1</sup>

Los documentos recogidos en el presente volumen son de una heterogeneidad manifiesta. Sin embargo, entre los textos teóricos y las anotaciones del diario del cineasta ruso Dziga Vertov, y los guiones del Grupo Dziga Vertov, se establecen una serie de resonancias y de armonías, de problemas comunes y de intersecciones, que pueden arrojar alguna luz sobre multitud de cuestiones estéticas y políticas. Y no se trata de problemáticas oxidadas, polvorientas y llenas de telarañas. El pensamiento de estos cineastas —un poco poetas, un poco filósofos y un poco científicos— se sitúa en la encrucijada del pensamiento y del arte contemporáneos.

Por ello, queremos presentar algunas claves para entender el pensamiento de Dziga Vertov y su repercusión en el grupo de «acción filmica» abanderado por Jean-Luc Godard; algunas herramientas conceptuales que sirvan para entender su sistema de producción y acción audiovisual: «Si existiera un libro llamado *El sistema de Vertov* o *El arte de Vertov*, sería fácil, con tal de cambiar la dirección del cine, familiarizar rápidamente a la nueva dirección con mi persona; el director sabría entonces la mejor manera de utilizarme». Estas palabras de su diario las escribe ante la impotencia de llevar a cabo muchos de sus proyectos. La incompreensión de su arte por parte de la burocracia soviética será una constante a lo largo de su vida.

---

<sup>1</sup> Doctor en Comunicación Audiovisual. Licenciado en Filosofía y en Teoría de la literatura y literatura comparada. Profesor de «Filosofía y cine» (Proyectos de Innovación Educativa. UCM) y de «Arte y cine» (Master en Teoría, Crítica y Valoración del Arte Contemporáneo. I|Art).

Nosotros pretendemos, en las letras que están por venir, describir y poner en práctica el sistema de Vertov a través de un glosario de palabras clave que sirvan para enterrar dicha incompreensión: para entender el hermoso regalo teórico-práctico que Vertov y el Grupo Dziga Vertov legan a las futuras generaciones de cineastas resistentes, críticos y militantes.

## Vida

El cine de Dziga Vertov se posiciona críticamente frente al cine de ficción y, en consecuencia, a contracorriente de las formas de narrar con imágenes que recurren a unos actores profesionales, a unos decorados y a unas estructuras literarias portadoras y depositarias de los valores y las creencias de la ideología capitalista dominante. Su mirada sobre la realidad da cuenta de la necesidad de abandonar todo recurso creativo que constituya un maquillaje o una máscara de los hechos. Su apuesta, su práctica discursiva, se asienta en una fórmula que resume y sintetiza el clima cultural y filosófico de la época: ir hacia la vida: «El escenario es demasiado pequeño. Entren, pues en la vida».<sup>2</sup>

Las corrientes vitalistas de finales del siglo XIX y principios del XX y, en concreto, la filosofía nietzscheana y bergsoniana son el sustrato epistémico que crea el marco de las condiciones de posibilidad del nacimiento del cine y, por ende, permiten pensar su especificidad técnica. A saber: la capacidad para reproducir mecánicamente la vida en movimiento. La crítica del autor de *Así habló Zaratustra* a la metafísica occidental y a sus dispositivos de abstracción supone una vindicación del concepto de vida en tanto que espacio dinámico donde las diferentes fuerzas vitales entran en conjunción: la vida como devenir y valor supremo. Henri Bergson, por su parte, en su proyecto de formulación de una ontología vitalista, define las formas vitales como procesos indeterminados que se desarrollan según direcciones divergentes: la vida como *autopoiesis*.

Ambas perspectivas filosóficas ya se encuentran encarnadas en las primeras vistas que Louis Lumière registró con su cámara, en aquellas imágenes que por primera vez, ante el asombro virginal

---

<sup>2</sup> Dziga Vertov, «Consejo de los tres», en *Memorias de un cineasta bolchevique* p. 171.

de los primeros espectadores, se movían. Ahora bien, la magia de ese nuevo espejo no sólo sirve para capturar o reflejar lo fugitivo, lo móvil o lo divergente de la vida: su modo de plasmarla, además, es fundamentalmente objetivo. Así, este nuevo y revolucionario invento que es el cinematógrafo expresa el movimiento de manera no subjetiva —lo que, por otro lado, supone una profunda crisis en el ámbito de la pintura y en su lucha agónica por la semejanza— mediante un mecanismo que Bazin ha descrito como «un modelado, una huella de los objetos por medio de la luz».<sup>3</sup>

Así el cinematógrafo, ese aparato que emerge en plena apoteosis vitalista, permite desarrollar a Vertov un sistema que hunde sus raíces en esta misma problemática: «Hemos sido los primeros en hacer filmes con nuestras manos desnudas, unos filmes quizás torpes, palurdos, poco brillantes, unos filmes un poco defectuosos, pero en todo caso unos filmes necesarios, indispensables, unos filmes dirigidos hacia la vida y exigidos por la vida».<sup>4</sup> Se trata, en fin, de adentrarse en los datos visibles de la vida —en el oleaje indómito de las ciudades, en el itinerario de los tranvías, en el trabajo de los campesinos o en el espacio frenético de las fábricas— para recoger, embalsamar y salvaguardar el paso del tiempo. Todos estos elementos que componen el espacio filmico de las obras de Vertov están presentes en el escenario de la vida.

Por ello, Vertov aconseja, a los seguidores del Cine-ojo, que es imprescindible potenciar la capacidad para ver y oír el rumor de los fenómenos vivientes (cine yo veo) y anotar mediante el dispositivo óptico sus desplazamientos (cine yo escribo) para, finalmente, extraer una conclusión orgánica a través del montaje (cine yo organizo). He aquí, por fin, el sistema del *Cine-ojo*.

## Movimiento

Si bien es cierto que para Vertov la vida es el objeto de sus estudios visuales, no es menos cierto que esa vida tiene una dimensión dinámica y móvil. Ahora bien, esa vida en movimiento sobre la que rastrea el cinematógrafo es la vida de las nuevas sociedades —precarias,

---

<sup>3</sup> André Bazin, «Ontología de la imagen fotográfica» en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2006, nota 4, p. 27.

<sup>4</sup> En «La importancia del cine sin actores», p. 187.

inestables y heterogéneas— que surgen en los núcleos metropolitanos. La ciudad es un espacio dinámico de relaciones efímeras, agitado, que no deja de producir pluralidades, que funda espacios de tránsito, que comporta una estructura en continuo estado de estructuración. Podemos, en este sentido, definir la ciudad como un espacio teatral donde se distribuyen las coreografías de los objetos y los sujetos, pero una ciudad-teatro en movimiento: una ciudad-flujo. No es casual que el desarrollo de las urbes coincida con la génesis del cinematógrafo. El cine es producto de esta era industrializada y *maquímica* y puede decirse, ciertamente, que el cine ha hecho de la ciudad —de sus escenas habituales, de sus paisajes cotidianos y de sus tipos sociales— su espacio de exploración. En suma, el cine y la metrópolis son hijos de esta sociedad tecnológicamente avanzada.

Por otro lado, hay que apuntar que de esta síntesis entre cine y ciudad derivan las llamadas sinfonías urbanas, subgénero fílmico que Lewis Mumford define así: «mediante la orquestación compleja del tiempo y el espacio y mediante la división del trabajo, la vida de la ciudad adquiere el carácter de una sinfonía».<sup>5</sup> Y es esa orquestación la que encontramos en *Tchelovek s kinoapparatom* (El hombre de la cámara, 1929). En este filme, la máquina-ciudad —su ritmo fascinante, sus muchedumbres, sus fábricas, sus trenes y tranvías, y sus multitudes siempre inquietas— es capturada y montada por la máquina-cine, por este nuevo arte técnico que también surge en la era de la industrialización y que permite armonizar el espacio y el tiempo. La ciudad y el cine, las muchedumbres y el hombre de la cámara, se atraviesan mutuamente en una danza explosiva, en un proceso de producción donde el montaje de la ciudad se organiza rítmicamente.

Evidentemente, el cine permite que la mirada se emancipe y que pueda moverse con gran agilidad por el espacio urbano. Una liberación de la mirada, apuntémoslo, que en el cine de Dziga Vertov alcanza niveles casi delirantes: recordemos la secuencia de este mismo filme donde se yuxtapone hasta el delirio una imagen cenital de la ciudad que se agita zigzagueante con un ojo que parpadea sin cesar. Ahora bien, ¿qué consecuencias trae de la mano esta liberación de las servidumbres del ojo humano? En principio, dos. En primer

---

<sup>5</sup> Citado en José Ignacio Lorente Bilbao, «Miradas sobre la ciudad. La sinfonía como representación de la urbe», *Zainak*, nº 23, 2003, pp. 55-69.



lugar, la liberación de la mirada teatral y, en consecuencia, la liberación del espacio, pues gracias al cine, podemos conectar cualquier orden espacial con cualquier otro. En segundo lugar, la liberación del instante fijo y, por tanto, la posibilidad abierta para conectar cualquier orden temporal con cualquier otro.

Así, por un lado, encontramos una liberación de la mirada teatral, de la mirada que impone una perspectiva y una jerarquización del espacio. Gracias al *Cine-ojo* la mirada se emancipa y puede trascender e ir más allá de las funciones biológicas del ojo humano. El hombre de la cámara —Mikhail Kauffman, operador y hermano de Vertov— dispone su ojo mecánico en lugares inaccesibles, con multitud de perspectivas, se sube a una grúa, se oculta bajo las vías de un tren, se introduce en una mina: «Me libero desde ahora y para siempre de la inmovilidad humana, estoy en el movimiento ininterrumpido, me acerco y me alejo de los objetos, paso por debajo, me encaramo encima, corro junto al hocico de un caballo al galope, me sumerjo rápidamente en la multitud, corro ante los soldados que cargan, me pongo de espaldas, me elevo al mismo tiempo que el aeroplano, caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan». <sup>6</sup> En una de las secuencias finales de *El hombre de la cámara*, asistimos al concierto de un músico que es observado por una pluralidad de observadores. Cada observador ha sido filmado en lugares diferentes y lejanos. Ahora bien, debido a la coordinación de los ejes de las miradas de esos registros heterogéneos es posible la existencia de un orden de *raccord*.

Por otro lado, encontramos una liberación de la imagen fija, de esa imagen fosilizada incapaz de reproducir el movimiento de los cuerpos en el espacio-tiempo. Esta liberación es ilustrada por Vertov en una secuencia magistral que nos permite diferenciar entre el dispositivo del cine —línea de producción expresiva que va de la máquina de proyección a la pantalla— y lo que el cine nos entrega —línea de producción expresiva que va de la pantalla al ojo del espectador—. En la secuencia contemplamos a la montadora Elizabeta Svilova <sup>7</sup> —futura mujer de Vertov— manipulando unas tiras de celuloide. En ese momento, Vertov recorta en

---

<sup>6</sup> En «Consejo de los tres», p. 171.

<sup>7</sup> Ella será la primera montadora del Comité de Cine de Moscú. Veasé Jeremy Hicks, *Dziga Vertov: defining documentary films*, Londres, I. B. Tauris, 2007, p. 5.

plano detalle las imágenes suspendidas y serializadas, las imágenes muertas y sin vida de niños y ancianas. Acto seguido, muestra esas mismas imágenes al calor de la luz y del movimiento del cinematógrafo: las rescita de su estado inerte, las insufla el aliento vital por medio del movimiento. De esta manera, se arroja una cierta luz sobre la diferencia entre el dispositivo del cine y lo que el cine nos entrega. Si el dispositivo no es otra cosa que la suma de imágenes fijas o cortes inmóviles —instantes en el tiempo y poses en el espacio— arrastrados por un movimiento abstracto; lo que el cine nos entrega, por el contrario, es una imagen media, un corte móvil, una imagen a la que no se le añade el movimiento: una imagen-movimiento. Así, vemos como esas imágenes fosilizadas y muertas de la cinta del celuloide cobran vida gracias a la ilusión del movimiento específica del cine. Y la manera de mostrarlo, la forma de construir esta secuencia, nos da pie a hablar de una pedagogía *vertoviana*.

Pero, además, esas imágenes-movimiento van a estar sometidas a diversos intervenciones de orden temporal, a ejercicios de ralentización, aceleración, fragmentación o sobreimpresión donde el cine «hace experiencias de prolongación de tiempos, de desmembramiento del movimiento o al contrario de absorción del tiempo en sí mismo, de deglución de los años, esquematizando de esta manera los procesos de larga duración inaccesibles al ojo normal».<sup>8</sup>

En suma: el cine es el arte y la técnica que, por primera vez en la historia, *vence* y domina al espacio y del tiempo.

## Materia

Lo primordial en el sistema de Dziga Vertov es la materia. Según la definición de Lenin, la materia «es una categoría filosófica que denota la realidad objetiva, la cual es dada al hombre a través de sus sensaciones, y la cual es copiada, fotografiada y reflejada por nuestras sensaciones, mientras que existe independientemente de éstas».<sup>9</sup> Esta materia no está preconfigurada ni programada ya que se obtiene a

---

<sup>8</sup> Dziga Vertov, «Consejo de los tres», p. 179.

<sup>9</sup> Vladimir Ilich Uliánov Lenin, *Materialismo y empiriocriticismo*, Barcelona, Planeta, 1986.

partir de las observaciones del medio natural, de los movimientos imprevisibles que se encuentran en la realidad objetiva.

A partir de esta materia, Vertov organiza sus filmes, sin plan previo o, si se quiere, extrayendo el plan de los datos observados. De este modo, podemos describir su modo de producción como una práctica inmanente y *experiencial* que va de la materia concreta y vivida a su estructuración: «Partiendo del material para llegar a la obra cinematográfica (y no al revés), los *kinoks* no consideran justo iniciar el trabajo presentando lo que suele llamarse *guion*». <sup>10</sup> Este modo de componer desde los datos de la naturaleza le causará graves problemas y desencuentros con la kafkiana burocracia soviética, que rechazaba su modelo de creación mientras alentaba y se deshacía en elogios con el cine de ficción.

Pero Vertov seguía su camino y no dejaba de poner en tela de juicio, tanto en sus prácticas filmicas como en sus textos teóricos, aquellas obras que partían de un guion-receta, de una idea exterior que sometía y ponía grilletas a la naturaleza. Si el cine quiere llegar a la verdad, como pretende Vertov, a la verdad de la observación de la construcción libre e igualitaria del socialismo, a la verdad que permite ver y oír el rugido de la revolución proletaria, entonces es un error partir de un proyecto, que no es más que un fantasma o un sueño dogmático esbozado a priori en un guion. Sólo a través del encuentro con la materia y de su posterior organización orgánica, es decir, de su armonización interna ajena a reglas exteriores, podrá el cine devenir cine-análisis y cine-microscopio del espacio y el tiempo. Pues ¿cómo es posible exigir un guion de una obra documental? ¿Cómo es posible anticipar el resultado de aquellas observaciones que todavía no han sido ejercidas? El propio Vertov desvela la paradoja y el absurdo de dicha exigencia: «Si se posee de antemano el resultado de las observaciones, es inútil emprenderlas». <sup>11</sup>

La propuesta es muy clara: crear un cine-fábrica de los hechos: «Filmación de los hechos. Selección de los hechos. Difusión de los hechos. Agitación por los hechos. Propaganda mediante los hechos. Puñetazos de hechos». <sup>12</sup> Partiendo de los hechos, el cine se convierte en una máquina para generar asociaciones libres y *polívo-*

---

<sup>10</sup> En «El film *Cine-ojo*», p. 187.

<sup>11</sup> Ver «30 agosto», en 1939, p. 112.

<sup>12</sup> En «La fábrica de los hechos», p. 207.

cas entre los cine-documentos registrados, conexiones que niegan cualquier instancia coercitiva trascendental que pretenda bloquear el acto creativo de cada relación a través de un sistema de representación represivo. En este sentido, el cine-fábrica se contrapone al cine-teatro. Éste parte de una puesta de escena y de unos actores que se ciñen a un orden representativo, esto es, a una estructura que distribuye los elementos según determinaciones establecidas. Si el cine-teatro representa, el cine-fábrica produce; si el cine-teatro es una estructura, el cine-fábrica supone una estructuración; si el cine-teatro impone un orden representativo, el cine-fábrica produce. Y lo que produce, en el caso del cine de Vertov, es un optimismo revolucionario que no se doblega ante las coacciones administrativas y parasitarias del Estado Soviético. Un optimismo que no es el de la revolución institucionalizada, sino el de la revolución permanente y continua. El cine-fábrica de los hechos produce imágenes para el sujeto colectivo de la revolución, que no se circunscribe al territorio de la nación rusa, como pretendía Stalin, sino que, por el contrario, tiene una naturaleza internacionalista. Imágenes que fomentan la conciencia crítica y que se posicionan frente al cine-narcótico de las producciones de ficción o el cine-lamebotas<sup>13</sup> de los lacayos de la burocracia socialista.

En este punto, es preciso subrayar la crítica *vertoviana* al cine de ficción. El cine de ficción tiene un funcionamiento y un objetivo semejante a la religión. Si para Marx, la religión era el opio del pueblo; para Vertov, el cine de ficción será una suerte de opio eléctrico que somete al espectador a un estado de embriaguez, atontamiento y sugestión. El cine materialista, el cine que parte de los hechos, por el contrario, pretende despertar las conciencias del proletariado a la vez que pone en solfa las antiguallas alienantes de los filmes novelados y teatralizados. Estos filmes, que amordazan los ojos y el cerebro, revelan su función dentro de las condiciones de producción dominantes: están alineados y en concordancia con aquellas corporaciones que dominan el mundo real y no tienen otra finalidad que justificar el estado de cosas hegemónico. El cine de ficción cumple una tarea superestructural de suma importancia a través de un ocultamiento visual —oxímoron inquietante— denunciado con insistencia por el *Cine-ojo*: «El cine-drama vela los ojos y el cerebro

---

<sup>13</sup> La expresión es del propio Vertov.

con una almibarada neblina. El *Cine-ojo* hace abrir los ojos, aclara la vista».<sup>14</sup>

Por tanto, el cine tiene que dejar de ser un juguete para entretener y divertir a las masas populares. El cine tiene que devenir herramienta de lucha, práctica de análisis social, telescopio antropológico y crítico. El cine tiene que asaltar la realidad para mostrar las contradicciones de clase y para mostrar que es el obrero quien fabrica todos los bienes de consumo y, por tanto, es a él a quién le pertenecen. El cine, en suma, tiene que posibilitar que todos los obreros del mundo se vean mutuamente: «El obrero de textil debe ver al obrero de una fábrica metalúrgica mientras está fabricando máquina necesaria para el obrero de textil. El obrero de la fábrica metalúrgica debe ver al minero que suministra a la fábrica el combustible necesario, el carbón. El minero debe ver al campesino que produce el trigo que él necesita. Todos los trabajadores deben verse mutuamente para que se establezca entre ellos una relación estrecha e indestructible. Los trabajadores de la URSS deben ver que también en los otros países, en Inglaterra, en Francia, en España y así sucesivamente, en todas partes, hay trabajadores como ellos y que en todas partes el proletariado entabla una lucha de clases contra la burguesía. Pero todos estos trabajadores están lejos unos de otros y por tanto no pueden verse».<sup>15</sup>

A través de los noticiarios, de los *Kino-pravda* (1922-1925), Vertov muestra la verdad de la producción a través del medio cinematográfico.

## Praxis

Pero en el *Cine-ojo* de Vertov no se trata de captar la vida, el movimiento y la materia como si fueran esencias cerradas, universales e invariantes. Lo que define su *modus operandi* es, justamente, la creación de estructuras en continua estructuración: un hacerse y rehacerse que determina una lógica productiva. Su manera de confeccionar un cine analítico de los datos empíricos es ajena a todo esencialismo y, por tanto, implica una acción práctica. En

---

<sup>14</sup> En «Drama artístico y *Cine-ojo*», p. 200.

<sup>15</sup> En «Kinopravda y Radiopravda», p. 204.

este sentido, la idea del *Cine-ojo* en tanto que cine-verdad puede llevar a confusiones y equívocos ya que no se trata de encontrar una esencia, una imagen o un sonidos verdaderos. Se trata, por el contrario, de alcanzar unas relaciones entre imágenes y sonidos que tiendan a una verdad en continuo cuestionamiento. Cada trabajo, cada estudio visual de la realidad, sea o no fallido, supone una lección estimulante: una pedagogía pragmática, un aprendizaje experimental.

De alguna manera, su praxis cinematográfica parece seguir las huellas de aquella proclama que Marx lanzó contra el carácter místico de la filosofía idealista hegeliana y del materialismo edulcorado de Feuerbach: «Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo».<sup>16</sup> El sistema diferencial que Vertov inaugura con su teoría de los intervalos supone una práctica teórica y, en cuanto tal, implica una crítica a todo modelo programático y teleológico del cine-drama. Su pragmática experimental supone el abandono de todo modelo analítico que parta de viejas premisas con la intención de poner en marcha una metodología fílmica ávida de experimentar: al margen de lo posible y abierta al futuro. Sin duda, todo modelo del pasado ejerce una violencia contra lo nuevo y actúa como un agente de poder sobre las experiencias novedosas y críticas. La burocracia socialista pone contra las cuerdas a todo aquel que pretenda cuestionar el *statu quo* de la creación, es decir, a todo aquel que, como Vertov, desenmascare los defectos de las formas cinematográficas imperantes.

El nuevo modelo social del Estado soviético exige nuevos métodos técnicos y de organización. Vertov, en su encarnizada lucha contra la burocracia administrativa, defiende sus experiencias fílmicas alegando que para crear una obra innovadora, que esté a la altura del giro copernicano que supone la revolución socialista, hay que renegar de toda doctrina conservadora y apostar por la innovación. El cine tiene que estar en revolución permanente si quiere sobrevivir y, sobre todo, si quiere mantener su carácter creativo y crítico y dejar de ser un sonajero para las masas.

---

<sup>16</sup> Karl Marx, «Tesis sobre Feuerbach» en K. Marx, y F. Engels, *Obras escogidas*, 2, Madrid, Akal, 1975, p. 428.

En este sentido, el cine-análisis de los hechos se construye y se desarrolla según trayectorias anti normativas, según rupturas con las reglas del pasado que dan cuenta de la militancia futurista<sup>17</sup> de Vertov. Las reglas y prescripciones son constantes estilísticas y poéticas que coagulan toda creatividad e imponen la voz única de la ortodoxia. Julia Kristeva apunta que lo poético es aquello que carece de leyes: el poeta y el creador trascienden los límites impuestos, los cánones, las clasificaciones, las reglas. Aunque, para ser precisos, habría que añadir que, más que transgredir estos órdenes históricos establecidos, el creador lucha por ponerlos en práctica. Las leyes de la creación cinematográfica no son inmutables y, por ello, cuando éstas pretenden alcanzar el lustre de una forma arquetípica platónica, entonces tienen que ser disueltas. Del mismo modo que se disuelve una molécula o el parlamento cuando hay un problema químico o político. La lucha de Vertov contra las reglas de producción artística es una lucha contra los tópicos y los estereotipos, contra los sistemas de control psíquico del cine de ficción que moldea los cuerpos y las mentes. Para que haya evolución hay que romper con las reglas de juego dominantes pues «el hombre se distingue del mono por el hecho de que el mono permanece colgado del árbol, mientras que el hombre ha violado las reglas y las leyes: ha bajado del árbol, ha cogido un palo, ha abandonado el bosque y ha llegado a la estepa (...) De no haber violado las reglas, seguiría viviendo sobre un árbol. Su evolución habría sido impedida por el respeto a las reglas. Seguiría siendo un mono». Unas reglas del juego adheridas a la ideología del capital, que mediante sus productos fílmicos oculta y suplanta las verdaderas relaciones sociales que se dan entre los hombres.

Por ello, la praxis revolucionaria en el campo del cine es clave para subvertir y transformar estos espectros superestructurales. Una praxis que en Vertov adquiere un doble filo: filosófico y científico.

---

<sup>17</sup> Se pueden rastrear las huellas del manifiesto «La cinematografía futurista» en el manifiesto «Nosotros». Ahora bien, el futurismo fue una rebelión de la izquierda bohemia. Véase León Trotsky, «Literatura y revolución» en *Sobre arte y cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1969: «El primitivo futurismo ruso fue (...) la rebelión de la bohemia, es decir, del ala izquierda de la inteligencia contra la estética cerrada, de casta, de la intelectualidad burguesa».

## Cine-pensamiento

En este punto, podemos considerar al pensamiento como una de las formas de la praxis. Para Vertov, la experimentación se desenvuelve como una acción práctica, e incluso una violencia del pensamiento, a través de las imágenes y los sonidos. Sus procesos de construcción de la representación de la realidad, su manera de introducir la reflexión en el interior de sus textos audiovisuales, le sitúan como el padre del filme-ensayo. Alain Bergala ha definido el filme-ensayo como «una película que no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente el cine como institución: género, duración, estándar, imperativo social. Es una película libre en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que sólo le valdría a ella».<sup>18</sup> De alguna manera, en cada tirada, en cada relación o intervalo entre imágenes y sonidos, los filmes-ensayos de Vertov experimentan y cambian las reglas de los juegos política y estéticamente correctos.

El *Cine-ojo*, de alguna manera, es una máquina filosófica: monta y ordena las ideas y los pensamientos por medio de imágenes y sonidos: «He olvidado escribir desde que he notado que las palabras no expresan en absoluto mi pensamiento. Hablo y me escucho, controlo. Las palabras no traducen mis pensamientos. Entonces tengo que dejar de escribir porque no escribo en absoluto lo que pienso, (...) Las ideas son lo más fácil de traducir en el montaje cinematográfico, pero no me exigen un filme de ideas, me exigen un filme-incidente, un filme-acontecimiento, un filme-aventura, etc».<sup>19</sup>

Vertov se considera un cine-poeta y un filósofo de la imagen que no escribe sobre la superficie del papel sino de la película. Su pluma es la cámara: «Si yo sólo dependiera de una pluma y de una hoja de papel, escribiría noche y día, escribiría, escribiría, escribiría. Pero yo debo escribir con una cámara. No sobre papel sino sobre película».<sup>20</sup> Sin duda, el cine de Vertov es un antecedente incuestionable

---

<sup>18</sup> Citado en P. Lopate, «A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo» en *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007, p. 67.

<sup>19</sup> Ver «19 mayo», en 1933, p. 60.

<sup>20</sup> En «Más a propósito de Maiakovski», p. 69.



de la *caméra-stylo* de Astruc, de la cámara como herramienta de pensamiento. El propio Astruc nos asegura que si Descartes hubiese nacido en el siglo xx hubiese escrito su *discurso del método* como imágenes y sonidos. Algo que repite Camus: «Para pensar hay que escribir con imágenes». Por su parte, Vertov entiende que los pensamientos tienen que emerger de la pantalla sin que haya necesidad de una palabra que medie entre la pantalla y el espectador, sin que haya una «voz de Dios» o unos intertítulos que encaucen y orienten el ojo del receptor del film. La imagen no ha de ser prisionera del comentario de la voz *en off* que no tiene otra función que la de interpretar y, por tanto, reducir a una perspectiva unilateral la riqueza múltiple del torrente de imágenes. *Tres cantos sobre Lenin* (1934) da buena cuenta de este ejercicio de narración visual pura.

## Cine-ciencia

Pero Vertov no solo es un pensador: también es un científico.<sup>21</sup> La base sobre la que se asienta su sistema es de tipo empírico. Nada de ideas o mistificaciones que van más allá de los límites de los sentidos, nada de prejuicios morales o dogmas de fe. El cine penetra en el mundo y conforma una impresión sensible que, posteriormente, es armonizada mediante el montaje. Es decir, se trata de ir de los datos concretos de la experiencia sensible a su ordenamiento científico a través de un proceso inductivo. David Hume, en su crítica a la escolástica, nos recuerda que si queremos tener ideas no ficticias tenemos que buscar cuál es el elemento sensible del que deriva cada idea. Si no lo encontramos, como ocurre por ejemplo con la idea de Dios, entonces esa idea tendrá un carácter ficcional. Vertov, asumiendo el legado empirista, se plantea

---

<sup>21</sup> Desde sus investigaciones de juventud sobre el sonido, Vertov no ha dejado de forjar una metodología científica a la hora de desarrollar sus procesos experimentales. Sobre estas primeras prácticas sonoras veasé Georges Sadoul: «La actualidad de Dziga Vertov», *Cahiers du cinéma* n° 144, París, 1967: «Provisto de un viejo fonógrafo Pathéphone modelo 1900 o 1910, registra y monta ruidos (sierras mecánicas, torrentes, máquinas, palabras, etc). Investigaciones que sólo podían resultar muy rudimentarias, a falta de micrófonos (inventados después de 1920) y de los medios de montaje de sonido permitidos por las cintas magnéticas aparecidas después de 1940».

cómo descubrir la naturaleza de lo real: «No mediante sermones moralistas. Experiencia. Organización. Técnica. Ejemplo. Trabajo encarnizado. Ningún *tabú*».<sup>22</sup> Su sistema se estructura siguiendo la mecánica del conocimiento científico. Emerge de las observaciones para configurar hipótesis de trabajo que le orienten en la formulación de principios de ordenamiento de las imágenes y los sonidos: una armonización con una «tremenda fuerza retórica»<sup>23</sup> que no recurre a estrategias extramundanas. En un filme como *Entuziazm* (Entusiasmo, 1931), Vertov desarrolla una práctica discursiva que parte del registro de una multiplicidad de sonidos de la realidad para luego montarlos científicamente: sonidos de las muchedumbres, sonidos de fiestas populares y sonidos industriales coexisten en una compleja y rica trama sonora que fue elogiada por Charles Chaplin: «Jamás había imaginado que unos sonidos mecánicos podían organizarse con tanta belleza».

Al contrario que los idealistas del cine de ficción, que se encierran en sus estudios y no se aventuran a descubrir lo que está más allá de la trama del guion, él prefiere cazar las imágenes de la realidad —imágenes desconocidas, imágenes aún por descubrir— con el objetivo de desvelar la acción práctica de los hombres y mujeres de la URSS, con la firme voluntad de que constituyan un ejemplo para la clase proletaria. Ahora bien, para cazar imágenes hay que estar al acecho y disparar con precisión: solo de este modo podrá captarse el hecho desnudo, puro y sin ningún a priori significativo.

Por otro lado, cabe la posibilidad de leer el sistema de Vertov en clave atomista, lo que implica que cada cine-documento pueda encarnar un átomo de realidad audiovisual. Pero no un atomismo al modo de Demócrito que afirma que las relaciones entre los átomos son azarosas. Vertov es más bien un nuevo Euclides en busca de elementos mínimos que configuren el alfabeto del cine. Ahora bien, la finalidad no es la construcción de un alfabeto. Esto es sólo un medio para mostrar la verdad: una verdad que no está enquistada en los elementos sino en la totalidad ordenada —desde la conciencia y no desde el azar— de los mismos: «No nos bastaba mostrar trozos de verdad aislados, unas imágenes-verdad. Nos asignábamos una tarea mucho más vasta:

---

<sup>22</sup> Ver «6 septiembre», en 1936, p. 84.

<sup>23</sup> Jeremy Hicks, *Dziga Vertov: defining documentary films*, p. 2.

cómo montar, organizar, combinar fragmentos-imágenes de verdad aislados para que no hubiera nada falso en ninguna parte, para que cada frase del montaje y todas las obras en su conjunto mostraran la verdad».<sup>24</sup>

Sin embargo, este orden nada tiene de permutación mecánica sino que se desarrolla por diferenciación: entre dos imágenes heterogéneas, captadas en lugares y momentos lejanos en el tiempo, se establece una conjunción lejana y justa.

Ahora bien, ¿cómo funciona esta diferencia?

## Diferencia

Habría que apuntar que la diferencia puede *montarse* de dos maneras.

En primer lugar, como diferencia entre imágenes que se representan bajo el mismo concepto: una imagen se monta con otras diferentes con un fin determinado, con un plan predispuesto que consiste en establecer una semejanza entre ellas. En este caso, la diferencia entre las imágenes se borra, eclipsa y desaparece debido a la forma de lo mismo, que impone una identidad totalitaria y somete la pluralidad informe de las diferencias, y su inestabilidad constituyente, bajo la forma de la representación. Esta identidad es posible debido a un concepto exterior que centraliza las diversidades bajo un ojo de Polifemo único, imperial y determinado. Esta diferencia es la que descubrimos en el montaje de atracciones de Eisenstein: una diferencia entre dos objetos que es resuelta y sometida por un concepto. En sus estudios sobre los ideogramas dice: «El rasgo característico —de los jeroglíficos huei-i japoneses— es que la unión (tal vez sería mejor decir la combinación) de dos jeroglíficos de la serie más sencilla no debe mirarse como su suma, sino como su producto, es decir, como un valor de otra dimensión, de otro grado: cada uno de ellos, separadamente, corresponde a un objeto, a un hecho, pero su combinación corresponde a un concepto. De dos jeroglíficos separados ha surgido el ideograma. Con la combinación de dos representables se ha logrado representar algo que no podía serlo gráficamente».<sup>25</sup> Es decir, la combinación de dos

---

<sup>24</sup> Ver «16 abril», en 1934, p. 59.

<sup>25</sup> Sergei Eisenstein, *La forma en el cine*, Buenos Aires, Ediciones Losange, 1958, p. 35.

imágenes por atracción compone una unidad orientada a obtener un determinado efecto. Este teleologismo es el que impide que las diferencias difieran pues su fin es la identidad en el concepto. Un fin esencialmente dialéctico: la síntesis del concepto anula y destruye cada uno de los elementos para fundar un conjunto unitario, un conjunto que gira en torno a un único centro. Eisenstein, en tanto montador hegeliano, es un ferviente seguidor de esta diferencia sumergida en el concepto: «Las partes constitutivas son reconducidas, en toda su variedad, a una única unidad que legitima su presencia: su calidad de atracción».<sup>26</sup>

El segundo tipo de montaje de la diferencia es aquel que no somete a las imágenes a la identidad de la forma del concepto, sino que las libera de todo encasillamiento y de toda delimitación o lugar para que fluyan en un espacio y un tiempo dinámicos. Y es este dinamismo, este movimiento, esta pluralidad de centros y perspectivas sobre los hechos el que encontramos en el cine de Vertov. Hegel había establecido una metafísica del movimiento falsa en tanto que todo dinamismo estaba paralizado por la representación, por el centro único y dominante. La idea hegeliana conserva todos sus momentos en el transcurso de las síntesis, lo que permite la coacción y la fosilización del movimiento libre de las ideas mediante la representación de lo mismo. Vertov, en cambio, entiende que el cine tiene que abandonar el terruño de la representación, es decir, el cine—teatro de carácter ficcional: el movimiento de los seres y las cosas no puede paralizarse en el interior del teatro clásico que parece imponer Hegel. Hay que hacer del cine una actividad, un proceso dinámico que movilice sin mediaciones, interpretaciones o representaciones. Hay que hacer de la metafísica un teatro vanguardista y dionisiaco, un teatro nuevo que haga bailar, saltar, rotar en el aire todas las cosas. Hay que inventar nuevas formas de montaje y experimentación, nuevas fábricas de creación, nuevos lenguajes. Esta diferencia liberada del enclaustramiento del concepto es la que pretende describir Vertov en sus filmes y sus textos teóricos.

Por tanto, si para Eisenstein lo fundamental era la atracción en tanto combinación de imágenes con arreglo a un fin; para

---

<sup>26</sup> Sergei Eisenstein, «El montaje de atracciones» en J. Romaguera i Ramiro, y H. Alsina Thevenet, (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, p. 50.

Vertov lo primordial es el intervalo, esto es, el *intermezzo* entre los movimientos: «Los intervalos (pasos de un movimiento a otro), y no los movimientos en sí mismos, constituyen el material (elementos del arte del movimiento). Son ellos (los intervalos) los que arrastran el material hacia el desenlace cinético».<sup>27</sup> De modo que para Vertov el *Cine-ojo* es como un gran rizoma donde todo está interconectado, donde cada imagen o registro puede componerse con cualquier otro: «El *Cine-ojo* utiliza 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 filme».<sup>28</sup>

En conclusión, todo está al servicio de la variación, cada imagen varía o difiere con cualquier otra y, por tanto, no es imprescindible que sean consecutivas: toda imagen se puede conectar con una imagen lejana, puede circular sin necesidad de girar en torno a un único centro. Cada imagen, en tanto diferencia o imagen cualquiera, fluye y difiere con las demás en un espacio gaseoso —recordemos que en sus libros de cine, Deleuze clasifica a Vertov como un cineasta de la imagen-percepción gaseosa.<sup>29</sup> Un espacio gaseoso acentrado y ajeno al espacio sólido de las imágenes sobredeterminadas de Eisenstein.

---

<sup>27</sup> Dziga Vertov, «Nosotros», p. 171.

<sup>28</sup> Dziga Vertov, «Del *Cine-ojo* al cine-radio», p. 233.

<sup>29</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1994, pp. 122-126: «El sistema en sí de la universal variación es lo que Vertov se proponía obtener o alcanzar con el *Cine-ojo*. Todas las imágenes varían unas en función de las otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes. El propio Vertov define el *Cine-ojo*: lo que “engancha, uno con otro, cualquier punto del universo en cualquier orden temporal”. Cámara lenta, acelerado, sobreimpresión, fragmentación, desmultiplicación, microsoma, todo está al servicio de la variación y de la interacción (...) La originalidad de la teoría *vertoviana* del intervalo estriba en que éste ya no indica el abrirse de una desviación, la puesta a distancia entre dos imágenes consecutivas, sino, por el contrario, la puesta en correlación de dos imágenes lejanas (inconmensurables desde el punto de vista de nuestra percepción humana) (...) Así pues, la imagen cinematográfica no tiene su signo en el *reume*, sino en el grama, el engrama, el fotograma. Es su signo de génesis. En última instancia, habría que hablar de una percepción gaseosa y no ya líquida».

## Repercusión del *Cine-ojo*: el Grupo Dziga Vertov

¿Cómo se hace cine? Esta pregunta tiene para el Godard de los años posteriores al Mayo del 68 —años donde desarrolla su trabajo dentro de la disciplina del Grupo Dziga Vertov— dos posibles respuestas. La respuesta de Hollywood y la respuesta del cine soviético. La respuesta de Hollywood la resume Godard de la siguiente manera: «El cine es cuestión de dinero, el cine es un proceso productivo donde alguien da dinero a alguien que finge ser artista».<sup>30</sup> La respuesta del cine soviético, por el contrario, viene a decir que «el cine consiste en poner la cámara en todas partes, en tratar de filmar todas las cosas, en mirar los fenómenos colectivos».<sup>31</sup> El problema que aquí se plantea es el de la diferencia entre el cine-social y el cine-espectáculo. O lo que es lo mismo: la diferencia entre el cine como instrumento para entretener, —y en muchos casos alienar, someter a estereotipos y delinear los afectos—, con producciones de muchísimo dinero, y el cine como instrumento para pensar y actuar en la sociedad. Nunca antes de la puesta en escena del cine revolucionario de Rusia se había tramado una experiencia tan profunda de lo político. Las imágenes de Eisenstein o de Vertov son las imágenes, como apunta Godard, del destino de un pueblo: «Fuera del cine soviético, hay pocos filmes que tengan tan profunda experiencia de lo político. Es indudable que, al menos actualmente, sólo Rusia considera las imágenes que desfilan por sus pantallas como las imágenes de su destino».<sup>32</sup>

La influencia de Vertov en Godard es monumental —influencia que resuena también en los cineastas *Dogma 95* como Lars von Trier,<sup>33</sup> o en los cineastas del *direct cinema* como Frederick Wiseman, o del *cinéma vérité* como Jean Rouch—. De él aprendió a interrogarse políticamente sobre las imágenes y los sonidos y, sobre todo, sobre sus relaciones diferenciales. El legado del autor ruso puede resumirse

---

<sup>30</sup> Jean-Luc Godard, *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Ediciones Alphaville, 1981, p. 104.

<sup>31</sup> Jean-Luc Godard, *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Ediciones Alphaville, 1981 p. 99.

<sup>32</sup> Jean-Luc Godard, «Por un cine político» en *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 12-13.

<sup>33</sup> Veasé Jonathan Dawson, «Dziga Vertov», *Sense of cinema*, febrero, 2003.

de la siguiente manera: el cine deja de ser un espectáculo para adoptar una dimensión social, histórica y revolucionaria. El propio Godard cuenta: «Era preciso para nosotros, cineastas, situarnos históricamente, y no en cualquier historia, sino primero en la historia del cine. De ahí la oriflama Vertov, el *Kino-Pravda*, el cine bolchevique. Y es ese cine nuestra verdadera fecha de nacimiento». <sup>34</sup> Ahora bien, ¿cómo se sitúa Godard en la historia del cine después de la mayúscula impronta que le deja el cine de Vertov? Sin duda, a partir de la creación del Grupo Dziga Vertov, Godard abandona la ficción para comprometerse con un cine político, un cine de los hechos y de las luchas sociales que se producen en el presente. El *Cine-ojo* deja huella en Godard, como muestran algunas referencias al cineasta ruso: en el filme colectivo *Loïn du Vietman* (Lejos de Vietnam, 1967), Godard colabora con un cortometraje titulado *Camera Oeil*; mientras que en *Vent d'Est* (Viento del Este, 1969) del Grupo Dziga Vertov muestra un libro del cineasta ruso.

El Grupo Dziga Vertov, con Godard a la cabeza, retoma la crítica *vertoviana* al cine de ficción, que se olvida de la vida, para instituir una forma de ver el mundo tergiversada y teñida por la ideología. Incluso en sus filmes de la década de los sesenta, filmes de ficción producidos dentro de la industria y del *mainstream*, Godard aboga por introducir elementos documentales dentro de la ficción de cara a disolver los márgenes genéricos que diferencian ambos dominios. En este sentido, Godard siempre ha defendido que en cada película hay que meter todo lo que a uno le atravesase en su experiencia vital. Todos los problemas conyugales, lecturas, noticias o vivencias han de tener una presencia, pues el cine es el arte que sirve para acercarse y describir la vida, y si separamos nuestra existencia de la obra, entonces caemos en la impostura. Es más, en un filme como *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Dos o tres cosas que sé de ella, 1966), que en apariencia puede ser calificado como de ficción, se propone seguir la consigna «ir hacia la vida» a partir de dos modelos de descripción que, entremezclados y montados, componen una descripción sintética de la vida: descripción objetiva de los objetos y los seres y descripción subjetiva de los objetos y los seres. De tal forma, filmar y montar la vida es, para Godard, la

---

<sup>34</sup> Ivonne Baby, «El grupo Dziga Vertov», *Le Monde*, 27 de abril de 1972 (Entrevista a Godard)

idea latente en este filme: «el cine ha formado una técnica, un estilo o una manera de hacer, algo que en el fondo, yo creo, era el montaje. Lo que para mí quiere decir ver, ver la vida».<sup>35</sup>

Y ese «ver la vida mediante el montaje» va a tener un peso específico enorme en los trabajos científicos del Grupo Dziga Vertov. Gracias al montaje, un filme como *Pravda* (1969) muestra cómo es posible desenmascarar los procesos ideológicos y representacionales tanto del colonialismo occidental como del socialismo revisionista para, una vez revelada la capa de rímel y colorete tras el velo de Maya, percibir la vida. Ahora bien, para organizar un filme con cine-documentos arrancados a la vida no hay un plan. Los acontecimientos no pueden ser previstos de antemano. En la primera parte de este filme, el Grupo Dziga Vertov recoge durante la fase de rodaje una gran cantidad imágenes que en principio cumplen con el presupuesto *vertoviano* de liberación del ojo humano: imágenes de obreros, estudiantes, anuncios americanos, desocupados, campesinos, etc. Sin embargo, estas imágenes son falsas ya que no han sido rodadas según la fórmula «montaje antes del montaje». Para Vertov, el montaje está en la preproducción (montaje del tema), en el rodaje (montaje de las observaciones) y en la posproducción (montaje de montaje). Godard y Roger reconocen que no han hecho otra cosa que una encuesta banal que es necesario rehacer revolucionariamente. Es decir, se trata de poner el sonido justo (nacido de las luchas revolucionarias) sobre esa multiplicidad de imágenes falsas (producidas por la ideología imperialista que tiñe al socialismo revisionista checo). Y ese reajuste de perspectivas es posible gracias a la liberación de la banda sonora que piensa críticamente las imágenes «grabadas según la vieja clasificación de la ideología burguesa a la que, sin embargo, pretende oponerse».<sup>36</sup>

Esta crítica a la ideología reaparece en otro filme del Grupo Dziga Vertov: *Lotte in Italia* (*Luchas en Italia*, 1969), donde Godard y Gorin cuentan la historia de la evolución política de una militante maoísta y la ocultación que la ideología burguesa impone sobre la vida de dicha militante. Hay que apuntar que, en realidad, este

---

<sup>35</sup> Jean-Luc Godard, «Le montage, la solitude et la liberté» (conferencia en la Fémis el 26-abril-1989) en J. L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 2, pp. 242-248.

<sup>36</sup> Texto difundido en el ARC - musée d'Art Moderne de París, en febrero de 1970, con motivo de una proyección de la película.



ensayo audiovisual tiene una deuda directa con los estudios de Louis Althusser sobre la ideología y, concretamente, con el texto «Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado».<sup>37</sup> De hecho, Gorin mantuvo largas conversaciones con Althusser sobre la función de la ideología en las sociedades capitalistas contemporáneas antes incluso de la redacción de dicho artículo. En este filme, la ideología funciona —al igual que en el texto de Althusser— como segmentación y fragmentación del espacio social: *militancia, ciencia, familia, identidad, universidad* son fragmentos que compartimentan la vida en espacios que no son reales, sino reflejos imaginarios: «Tu vida está dividida en apartados: la ciencia, la universidad... que constituyen un conjunto. Y descubres que ese conjunto es imaginario». Estos reflejos imaginarios están unidos por imágenes negras en la primera parte de la película. Imágenes negras que sostienen y articulan la estructura de la ideología: «La primera parte ha funcionado con reflejos de ti separados por imágenes en negro. ¿Quién ha producido esa imagen en negro? Imagen negra. ¿En el lugar de qué va esta imagen en negro? ¿Qué relación hay entre tu reflejo y esta imagen en negro? Descubres que la primera parte era un conjunto organizado cuyo centro era el apartado *Sociedad*. A partir de aquí se ha organizado la relación entre las imágenes de ti y las imágenes en negro. Esta relación tiene un nombre: ideología: relación necesariamente imaginaria de ti con tus condiciones reales de existencia. Función de la ideología: reproducción cotidiana de las relaciones de producción en la conciencia. Es decir, organizar tu comportamiento práctico en la sociedad».

Godard pone imágenes en negro para mostrar la potencia dominante del Aparato Ideológico del Estado. De este modo, explica la capacidad del Aparato Ideológico del Estado para bloquear el conocimiento de las relaciones reales de producción y, a su vez, permitir conectar esos estratos codificados. No para «vendarse los ojos»,<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Sobre la influencia de Althusser en el Grupo Dziga Vertov véase J. R. McBean, «Godard and the Dziga Vertov Group», *Film Quarterly*, Vol. 26, nº 1, pp. 30-44.

<sup>38</sup> Sobre la crítica a la estrategia *godardiana* de las imágenes-negro véase M. Cournot, «Jean-Luc ex Godard», *Le Nouvel Observateur*, nº 292, 15 de julio de 1970 en Jean-Luc Godard, *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, p. 281: «Aquí el cine sirve para vendarse los ojos y no para delatar la naturaleza auténtica de las injusticias, las opresiones y las enfermedades». Apuntar, simplemente, que si el cine se venda los ojos es para hacer ver más allá de la imagen y, en cierto sentido, para potenciar la participación activa del espectador en el texto audiovisual.

como esgrimen algunos críticos. La imagen-negro sirve para dividir el espacio homogéneo del Estado-Capital y para impedir que los flujos y torrentes sociales heterogéneos, resistentes y no codificados se desborden. Pero ¿a qué remite realmente esa imagen en negro? ¿Cuál es su objeto? ¿Cómo funciona la iconicidad en este caso concreto? La imagen-negro, en su movimiento hipercodificador de todo lo que fluye, de la vida, parece funcionar como una axiomática imperial que nunca se satura. La imagen-negro es tan depredadora como Estado-Capital: engulle todas las contradicciones en su red mutante, absorbe el flujo de toda luz resistente. La imagen-negro funciona como el concepto totalitario de síntesis en la filosofía hegeliana.

De alguna manera, las imágenes rarificadas crean las condiciones meteorológicas para poder pensar, para resistir. Serge Daney dice: «La rarificación de la imagen comienza cuando dos actos gemelos, *ver y mostrar*, ya no son naturales y se han convertido en actos de resistencia. Queda entonces imaginar lo que ya no vemos. La imaginación es el fantasma de la imagen. Ella es nuestra amarga victoria».<sup>39</sup> Imaginar la posibilidad de lo que no se ve, es decir, de lo que se ve en el negro. Sin duda, como afirma Susan Sontag, «su obra constituye una meditación formidable sobre las posibilidades del cine».<sup>40</sup>

Y sobre las condiciones de posibilidad del pensamiento y de la creación de la imagen.

---

<sup>39</sup> Serge Daney, *Devant la recrudescence de vols de sacs à main*, Lyon, Aleas, 1991, p. 196.

<sup>40</sup> Susan Sontag, «Godard» en *Estilos radicales*, Madrid, Suma de letras, 2002, p. 231.