

# DZIGA VERTOV

## teoría y praxis

### del CINE-OJO y el

Con la llegada de Mayo del 68, las intenciones de Jean-Luc Godard y su cine se vuelven más radicales. Unos meses después, junto a Jean-Pierre Gorin, fundó el Grupo Dziga Vertov, el que se mantuvo activo hasta 1971. No obstante, la influencia de Vertov persistiría en el cine godardiano al plasmarse en la noción del cine como ojo y como mano. En este ensayo, abordamos tales nociones a través de dos cortometrajes —*Cámara-Ojo* (1967) y *Yo te saludo, Sarajevo* (1993)— y dos largometrajes —*Aquí y en otro lugar* (1976) y *El libro de imágenes* (2018).

★ MANUEL CASAVILCA\*

\* Posproductor audiovisual. Creador del blog *La Pantalla Infinita*.

en **GODARD:**

**CINE-MANO**



Foto: Cámara-Ojo / Fuente: Débordements

lo largo de la historia del cine, ciertos autores han buscado dejar huella teorizando sus propias prácticas cinematográficas. Jean-Luc Godard, por su lado, fue una de las voces más notorias en generar tanto una teoría sobre su cine como una aplicación práctica correspondiente. Tal idea surge con gran fuerza durante el Mayo del 68 francés, el contexto de la cita al inicio de este texto. Godard pronunció tales palabras durante los álgidos debates sobre la cancelación del Festival de Cannes que coincidió con las movilizaciones obreras y estudiantiles de ese momento. La reticencia inicial de continuar con el festival era contestada con una solidaridad entre la contemporaneidad del cine con los movimientos sociales: si la *nouvelle vague* iniciaba en esa misma década, la vanguardia no debía de quedarse atrás de sus tiempos.

Tales palabras, drásticas e irónicas, no serían pasadas por alto. El festival fue cancelado en su segunda semana, después de que un grupo de estudiantes y cineastas (incluido Godard) jalaran las cortinas de una sala de proyección para impedir la proyección de *Peppermint Frappé* (1967) de Carlos Saura. Por otro lado, se marca una inflexión en el cine godardiano: acaba un cine libre y disruptivo de la nueva ola para dar paso a un cine militante. A partir de aquel momento, el quehacer cinematográfico debía ir de la mano con el quehacer político. Entonces, Godard se asocia con Jean-Pierre Gorin y funda el Grupo Dziga Vertov en 1968. Este abrazaba la realización colectiva y rechazaba cualquier autoría personal sobre su obra. Se trataba de una aproximación del hacer-cine a la realidad social: no abordar la política como elemento temático, sino como rasgo de la realización. “Rodar políticamente una película. Montarla políticamente. Difundirla

“No hay una sola película que muestre los problemas de los obreros y los estudiantes el día de hoy... Estamos tarde”.

Jean-Luc Godard en Cannes, 1968.

políticamente” (Godard, 2008, p. 19), indica el manifiesto del grupo.

La interrogante sobre cómo llevar a cabo tal labor política y cinematográfica es una constante que implica reflexionar sobre el cine como dispositivo, como representación del otro y como lugar de enunciación. Es entonces que se destaca la figura del cineasta soviético, Dziga Vertov, como referente clave para entender estas cuestiones. Refiriéndose a Godard, Bouhaben (2016) indica que “de él [Vertov] aprendió a interrogarse políticamente sobre las imágenes y los sonidos y, sobre todo, sobre sus relaciones diferenciales” (p. 2). Tales relaciones se expresan, esencialmente, por el uso libre de la cámara del cine-ojo defendido por Vertov y por el poder del montaje para proponer yuxtaposiciones visuales y sonoras.

La duración del grupo Dziga Vertov alcanzó solamente hasta 1971. Son muy pocas las películas producidas por el dúo Gorin-Godard. Sin embargo, a pesar del corto tiempo del proyecto, la vigencia de las ideas desarrolladas permea la posterior filmografía godardiana. Ciertamente, la influencia de Vertov une varias obras del cineasta francés: desde *Aquí y en otro lugar* (*Ici et ailleurs*, 1976) hasta *El libro de imágenes* (*Le Livre d'image*, 2018), que en sus últimos minutos parece una reiteración de la primera. Como veremos, en estas y otras obras se evidencia un énfasis en el uso de la cámara y del montaje, lo que demuestra nociones del cine como ojo y como mano.

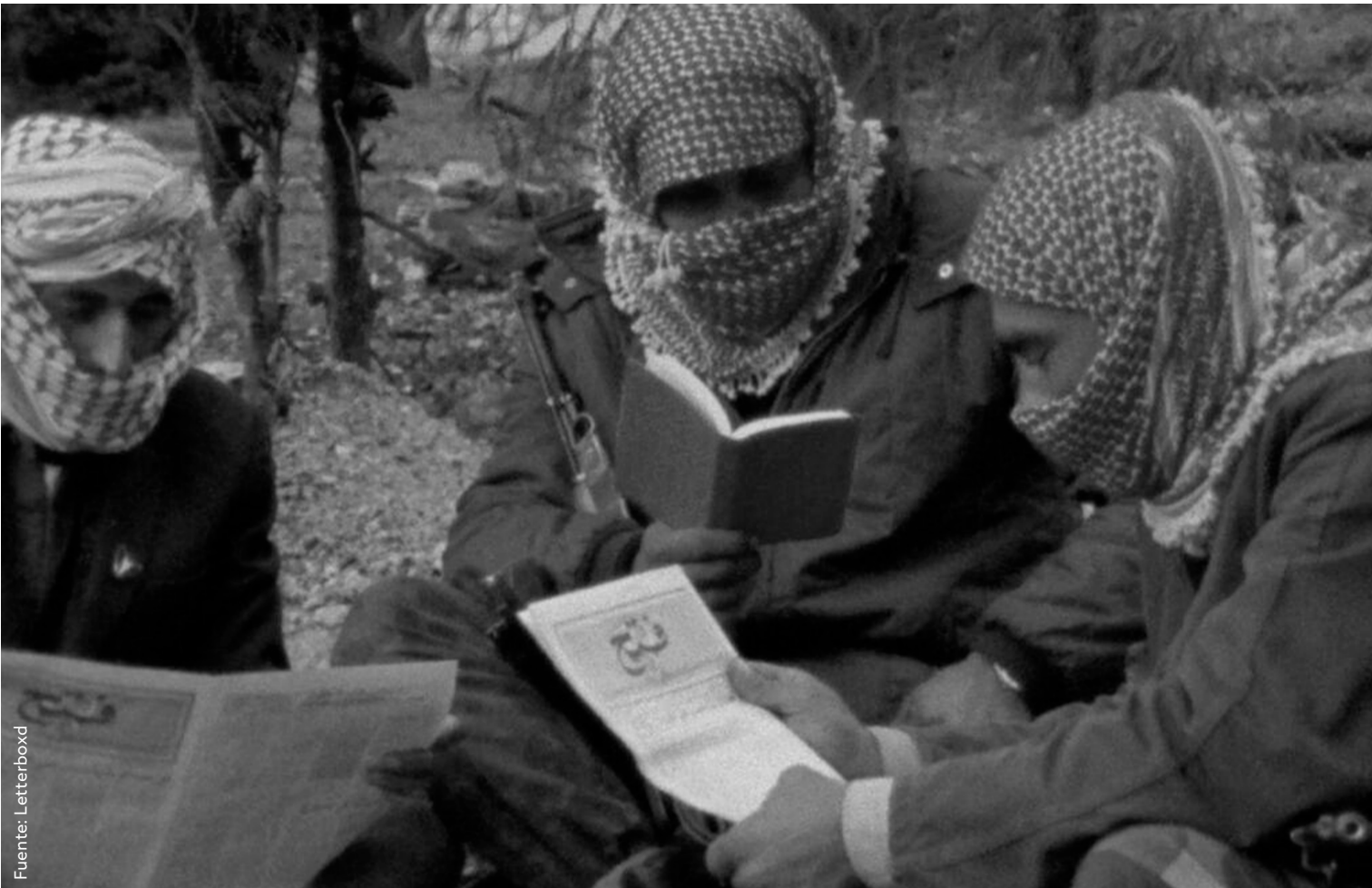
### **El cine-ojo: mirada estudiosa, redentora y revolucionaria**

La gran teoría cinematográfica desarrollada por Dziga Vertov recibe el nombre de cine-ojo, cuyo fin era proveer un entendimiento de la técnica afín a la ideología soviética. Por un lado, un cine comprometido con la revolución que busca “posibilitar que todos los obreros del mundo se vean mutuamente” (Vargas, 2020, p. 146). Se trataba de una tarea de identificación clave en la naciente Unión Soviética que podemos asociar a un cine cargado con tintas ideológicas. Se trata de un ideal similar a las intenciones del Grupo Dziga Vertov, expresadas en el manifiesto escrito por Jean-Luc Godard en 1970. En este, ya encontramos la identificación de varios grupos asociados a causas revolucionarias: desde los rebeldes palestinos en Jordania hasta las Panteras Negras en Chicago.

El ejercicio de este cine político (reconocidamente propagandístico, incluso) consiste en una tarea arduamente estudiosa para el cineasta francés, tal como señalan Lucas (2008), Bouhaben (2016) y Vargas (2020). Se trata de un estudio que distingue dos etapas. Por un lado, está el reconocimiento del lugar de enunciación desde el cual se maneja el dispositivo. Para ilustrarlo podemos referirnos a *Cámara-Ojo* (*Caméra-Oeil*), un cortometraje de 1967 que forma parte del filme *Lejos de Vietnam* (*Loin du Vietnam*), producido por Chris Marker. En este trabajo, Godard se muestra a sí mismo reflexionando sobre su relación con la guerra de Vietnam y con las imágenes que

<sup>1</sup> Como se cita en LoberFilms, 2010. Traducción propia.





Fuente: Letterboxd

le gustaría crear respecto de la misma. Justamente, imágenes que nunca fueron capturadas por él, sino solamente imaginadas y pensadas. En el cortometraje, el propio cineasta menciona que intentó obtener un permiso de las autoridades norvietnamitas para rodar material en su territorio. Sin embargo, nunca le fue otorgado el permiso, por lo que solo le queda hablar sobre posibles anécdotas de una guerra en la que no estuvo, mientras manipula una cámara cinematográfica en la azotea de un edificio parisino.

De esta manera, Godard reconoce su propio lugar de enunciación, alejado de la experiencia bélica, pero asumiendo con ironía un nuevo compromiso: dejar a Vietnam infiltrarse en su cine. Entonces, el cortometraje propone una introspección de sus propias imágenes (principalmente,

**Foto:**  
*Aquí y en otro lugar*

de *La Chinoise*, 1967) y de las externas, aquellas provenientes del archivo bélico. Tales imágenes se acompañan de la voz en *off* de Godard, recurso habitual en su cine-ensayo.

Por otro lado, la segunda etapa de esta tarea de estudio y reflexión consiste en la representación, en tanto relación entre el sujeto que registra y el objeto que es registrado. En tal vínculo se percibe una distancia entre ambos, admitida con claridad en *Cámara-Ojo*. “El trabajador público no mira mis películas. Entre él y yo existe la misma distancia que entre yo y Vietnam”, sentencia la voz en *off* del director. Luego, un plano bastante preciso: al frente y en desenfoco, una marcha pasando por las calles; atrás y en foco, un tumulto de gente quieta, mirando y esperando a que pasen. Similar

relación entre un cine que se va radicalizando —como el de Godard— y un trabajador público que, con respeto, decide no participar en el movimiento. Al final, la conclusión del cortometraje para el cineasta es el grito de revolución: “aquellos que no somos revolucionarios, debemos escuchar y transmitir ese grito tan a menudo como sea posible”.

*Cámara-Ojo* se puede interpretar, entonces, como un preámbulo a la experiencia Dziga Vertov en Godard. El cortometraje consiste en un ensayo con forma similar a sus siguientes trabajos: introspección sobre el rol del cine en la revolución, cortes de metraje encontrado y voz en *off* que acompaña a las imágenes. Pronto, esta propuesta va un paso más adelante para, como mencionamos previamente, comprometerse con ideales revolucionarios y acercarse a su





realidad. Es decir, se opta por un cine militante, específicamente por la causa palestina aceptada por Jean-Luc Godard. De las películas acreditadas a tal grupo, *Aquí y en otro lugar* (1975) es la que refleja más el compromiso con la liberación de Palestina. En este caso, se baja al llano de la realidad política en un acercamiento con los guerrilleros de Al Fatah.

Ahora, el vínculo es más evidente: la mirada apunta hacia la enseñanza en aulas palestinas, hacia las acciones en campamentos de Al Fatah o hacia la redención de los guerrilleros muertos en combate. Se busca, pues, acortar la distancia que en *Cámara-Ojo* parecía tan extensa como irreconciliable. En suma, siguiendo a Vargas (2020), el director de cine “asume la responsabilidad del artista como agente político” (p. 156). Y en ello, continúa siendo un proceso de cuestionamiento continuo al lugar de enunciación, sobre todo por el

quiebre que se busca plantear con respecto a la mirada occidental sobre Oriente Medio. Se trata de “una crítica de la imagen desde la imagen” (Vargas, 2020, p. 154), en la cual se reconoce la necesidad de que el cine se libere de formas capitalistas comunes de representar la guerra. En *Cámara-Ojo* estaba apuntando hacia Vietnam y en *Aquí y en otro lugar*, hacia Palestina.

#### **El cine-mano: yuxtaposición, lenguaje y trabajo manual**

Abordar las ideas de Jean-Luc Godard sobre el cine implica referirse al montaje como etapa sustancial que da sentido a las películas. De acuerdo a Aidelman y Lucas (2010), se trata de “lograr que el espectador piense cinematográficamente, ... sea capaz de montar o crear en su cabeza esa tercera imagen que surge de la verdadera relación o comparación entre imágenes” (p. 10). De esta manera, se apela también a una mayor

**Foto:**  
*El libro de  
imágenes*

intervención del espectador: su mirada e interpretación desarrollan una sensibilidad nueva ante las imágenes.

Esta concepción sobre el montaje guarda similitud con las ideas del mismo Dziga Vertov, para quien este proceso complementa a las propias imágenes. Asimismo, explica Murcia Conesa (2018) que “para los militantes del cine-ojo y, en general, del cine entendido como montaje, el objetivo es elevar la conciencia del espectador” (p. 77). Godard, militante de Vertov, entiende esta noción acercando al espectador a la creación de imágenes por sí mismo y hacerlo partícipe del cine que observa.

Esta invitación a pensar las imágenes implica ver las mismas a través de sus límites, aquellas zonas en las que se juntan unas con otras. De ahí, el énfasis a pensar entre imágenes, a pegar la mirada al intervalo que vincula tales elementos. En *Aquí y en otro lugar* es evidente desde el

título: y, la conjunción que une a ambos espacios y que da sentido a buena parte de la película. Godard usa el montaje para yuxtaponer ideas e imágenes. Frecuentemente, utiliza un plano de la palabra *et* ('y', en francés) para unir planos o escenas que muestran la oposición de dos mundos: el "aquí" (Occidente, Francia) y el "otro lugar" (Oriente, Palestina).

Esta propuesta no se limita a la imagen, sino que involucra el sonido para construir un nuevo lenguaje. En la misma película se muestran, en una pantalla, dos textos contiguos: *Ici et ailleurs* ('Aquí y en otro lugar') e *(Image) et (son)* ('Imagen y sonido'). El paralelo de dos mundos que vimos en el párrafo anterior se traslada también al plano sonoro: disparos y ambientes que interrumpen la narración, por ejemplo. Incluso, la voz en *off* implica una intervención del sonido sobre la imagen.

**Foto:**  
Yo te saludo,  
Sarajevo

La narración y comentarios de Godard y su pareja, Anne-Marie Miéville, resignifican los registros de su estancia en Jordania, pues corresponden a otro momento. Buena parte de la película era parte de otro proyecto, realizado junto a Jean-Pierre Gorin, llamado *Hasta la victoria (Jusqu'à la Victoire)*. Al separarse Gorin, Godard y Miéville resignifican tanto el resultado (las imágenes y el sonido yuxtapuestos) como el proceso desfasado del cine: "aquí", el rodaje en Jordania, y "en otro lugar", el montaje (Vargas, 2020, p. 152).

La misma noción de imagen y sonido superpuestos se percibe en *Cámara-Ojo y*, sobre todo, en *El libro de imágenes* (2018), la última película dirigida por Godard. Por medio de intertítulos, se plantea equivalencia y conjunción entre lenguaje e imagen: "PAROLE ET IMAGES / IMAGES ET PAROLE" ('palabra

e imágenes / imágenes y palabra'). En suma, este filme ensayo plantea una sintaxis de multiplicidad de imágenes (películas, videos virales, archivo, ejecuciones difundidas por el Estado Islámico), asociadas a ideas que confrontan tales elementos entre sí. Se trata de una propuesta más avanzada y actualizada de la surgida en *Aquí y en otro lugar*, sobre todo si consideramos sus semejanzas temáticas acerca de la visión de Occidente sobre Oriente.

Todos estos efectos del montaje tienen como origen la manipulación. De ahí, la común referencia hacia las manos en estas obras de Godard. En la última película del director se demuestra con mayor evidencia: desde el inicio vemos el proceso de montaje y desmontaje en una imagen de colores distorsionados, muestra



GODARD PROPONE UN CINE-MANO, AL QUE IDENTIFICA CON EL PROCESO DEL MONTAJE. SE TRATA DE UNA PROPUESTA QUE, AL IGUAL QUE CON DZIGA VERTOV, BUSCA INVOLUCRAR AL ESPECTADOR EN LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO DEL FILME. LA IDEA CENTRAL ES LA YUXTAPOSICIÓN DE DISTINTAS IMÁGENES, TÉCNICA QUE INVITA A PENSAR EN EL INTERVALO, EN EL ESPACIO LIMINAL QUE GENERA LA SECUENCIA PRESENTADA AL ESPECTADOR.

elocuente de la manipulación. El control manual sobre el medio hace posible el desarrollo de esta película que toma a la mano como elemento central. Manos que ordenan, manos levantadas, manos en Bresson, manos en Hitchcock, manos en Francia, manos en Palestina. *El libro de imágenes* es un elogio al cine como labor manual, en clara referencia al proceso de montaje que Dziga Vertov muestra en *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929).

La representación del cine-

mano también podemos encontrarla en *Cámara-Ojo*, donde las manos de Godard manipulan una cámara de cine mientras él mismo narra las imágenes que hubiera registrado en Vietnam. Por su parte, en *Yo te saludo, Sarajevo* (*Je vous salue, Sarajevo*, 1993), la propuesta es más radical: el trabajo consiste en el desmontaje y montaje de una sola imagen. El cineasta francés utiliza una fotografía capturada por Ron Haviv en Bosnia durante el álgido conflicto de los Balcanes.

Junto a la música de Arvo Pärt y una crítica a la cultura tanática de Europa Occidental, Godard descompone la imagen en secciones de la misma. La secuencia de imágenes permite reconocer su proximidad de forma progresiva hasta que se revela la fotografía en su extensión original. Se nos muestra, entonces, una guía para leer y pensar una imagen a través del montaje. El final reivindica esta idea: una fotografía de una persona encorvada junto a un acercamiento de iris hacia su mano.

### Conclusiones

Como hemos visto, tras la nueva ola francesa, el cine de Godard se reformó para acercarse más a su realidad política. Si bien la experiencia en el grupo Dziga Vertov fue relativamente corta, la influencia del cineasta soviético continuaría con notoriedad en su posterior filmografía, comenzando con obras propias de un cine militante, como *Aquí y en otra parte* o *Cámara-Ojo*, que precede al grupo, pero muestra similitudes con su técnica.

Por un lado, el cine-ojo que conduce la mirada del dispositivo hacia lo representado priorizando su redención y, de forma ideológica, su potencial revolucionario. Esto sucede mediante una introspección del hacer-cine que critica los orígenes imperialistas y occidentales de la mirada, tal como sucede en cada una de las obras que hemos revisado de Jean-Luc Godard. A menudo, tal rasgo es evidenciado por la voz en *off* del propio director, la cual resignifica las imágenes.

Por otro lado, Godard propone un cine-mano, al que identifica con el proceso del montaje. Se trata de una propuesta que, al igual que con Dziga Vertov, busca involucrar al espectador en la construcción de sentido

Foto:  
*Cámara-Ojo*



Fuente: Splice Today





Fuente: MUBI

del filme. La idea central es la yuxtaposición de distintas imágenes, técnica que invita a pensar en el intervalo, en el espacio liminal que genera la secuencia presentada al espectador. Asimismo, implica la intervención del sonido en el proceso, la cual genera uniones que, a su vez, generan contraste con la imagen.

Por último, convendría reflexionar sobre cómo estas ideas centrales en el cine político de Godard se relacionan con el actual estado de consumo de imágenes. En su última película, *El libro de imágenes*, se reconoce un ecosistema de medios por momentos improvisado y, por otros, violento. Se corresponde con una experiencia visual muy actual, conducida por la multiplicidad de pantallas que reconocen pensadores como Baudrillard (1978) o

**Foto:**  
*El libro de imágenes*

Lipovetsky y Serroy (2009). Por ello, es necesario recordar las palabras de Godard: “El cine es un signo para interpretar, para jugar con él” (Martínez, 2019). En fin, ante un ecosistema caótico de pantallas ubicuas, se requiere una perspectiva cinematográfica de los espectadores, priorizando la mirada crítica y la manipulación. ◻

#### Referencias

Aidelman, N., & Lucas, G. de (Eds.). (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Intermedio.

Asín, M. (2008). Cronología del Grupo Dziga Vertov. En *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov, (1968-1974)* (pp. 2-17). Intermedio.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós.

Bouhaben, M. (2016). Lecciones audiovisuales de marxismo. El Grupo Dziga Vertov y el cine políticamente político. *Revista Latina de Sociología*, 6(2), 1-12. <https://doi.org/10.17979/relaso.2016.6.2.1963>

Godard, J. (2008). Manifiesto. En *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov, (1968-1974)* (pp. 19-29). Intermedio.

Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2009). *La pantalla global*. Anagrama.

LoberFilms. (2010, 7 de octubre). *Two in the wave - 1968 Cannes Film Festival* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7TN9CVQ20LQ>

Lucas, G. de. (2008). Cálculo, escritura, información. En *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov, (1968-1974)* (pp. 30-45). Intermedio.

Martínez, L. (2019, 21 de febrero). Jean-Luc Godard, el cine que se rompe las manos. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/02/21/5c6570fd21efa0d8148b46c1.html>

Murcia Conesa, A. de. (2018). Mirar el dispositivo. Variaciones sobre el ojo y la máquina. *PHI. Revista internacional de Filosofía Contemporánea y Filosofía de la Imagen*, 72-86. <https://doi.org/10.14198/PHI2018.0.04>

Vargas, M. (2020). Las cenizas de Vertov: el anti-cine de Debord y Godard. *Imagofagia*, (21), 142-158. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/107246>