

## El Grupo Dziga Vertov, punto de partida de una mirada académica del cine militante

*Por Nicolás Scipione*

### **Resumen**

Este artículo desarrolla un análisis del *Grupo Dziga Vertov* (GDV), sus ideas y sus prácticas. Este grupo de cineastas y militantes políticos se debe considerar como una de las experiencias más representativas de la militancia audiovisual posterior a *Mayo 1968*. En la década del '60, sus miembros se encontraban en un escenario singular donde ciertos acontecimientos y la convicción de algunos, provocó un debate acerca de la relación entre el arte y la política, sobre el cine y las organizaciones de izquierda y sobre la existencia de imágenes construidas en un incipiente capitalismo de consumo. Ese debate nos posibilita pensar nuevas formas analíticas para las experiencias audiovisuales militantes en la actualidad.

### **Palabras clave**

*Relación entre arte y política; Grupo Dziga Vertov; Mayo 1968; Cine militante, Cine ensayo; Imágenes revolucionarias.*

### **Abstract**

This article develops an analysis of *Grupo Dziga Vertov* (GDV), its ideas and their practices. This group of film directors and political militants is due to consider subsequent to like one of the most representative experiences of the audio-visual militancy May 1968. In the decade of the 60s, their members were in a singular scene where certain events and the conviction of some, caused a debate about the relation between the art and the policy, on the cinema and the organizations of left and on the existence of images constructed in a incipient Capitalism of consumption. That debate makes possible to think new analytical forms to us for the militant audio-visual experiences about the present time.

## **Keywords**

Relation between art and politics; *Dziga Vertov Group; May 1968; militant cinema, Enssay cinema; Revolutionary Images.*

## **Resumo**

Este artigo desenvolve um análise do Grupo Dziga Vertov (GDV), suas ideias e suas práticas. Este grupo de cineastas e militantes políticos pode-se considerar como uma das experiências más representativas da militancia audiovisual posterior ao MAIO de 1968. Na década dos anos 60, seus membros encontravam-se em um cenário singular onde certos acontecimentos e a convicção de alguns, provocó um debate da relação entre arte e política, entre cinema e as organizações de esquerda e sobre a existência de imagens construídas em um incipiente capitalismo de consumo. Esse debate nos possibilita/permite pensar novas formas analíticas para as experiências audiovisuais militantes na actualidade.

## **Palavras chave**

Relação entre arte e política; Grupo Dziga Vertov; Mayo 1968 ; Cinema militante, Cinema Ensaio; Imagens revolucionárias.

## **Datos del autor**

Es Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Este artículo está basado en su tesis de licenciatura.

**Fecha de recepción:** 9 de febrero de 2017.

**Fecha de aprobación:** 24 de mayo de 2017.

El Grupo Dziga Vertov (GDV) trabajó entre 1968 y 1974 en diez proyectos cinematográficos colectivos que contuvieron de

diferentes maneras a personalidades como Louis Althusser, Daniel Cohn Bendit, Glauber Rocha, Jean Henri Roger, Armand Marco, Anne Wiazemsky, Gian Maria Volonte, Jane Fonda, entre otros. Estos proyectos fueron financiados por mecenas y empresarios sibaritas de la época o a través de cortometrajes y comerciales de TV que le encargaban a Godard por ser reconocido en su rubro. El GDV aspiraba a darle otro carácter a las formas de trabajo colectivo en el cine filmando con las organizaciones revolucionarias de cada conflicto y, desde allí, buscaba construir una cinematografía que no solo aportara a la lucha local y regional, sino que además, lograra la construcción de lógicas de la imagen por fuera de la lógica burguesa. Deseaban, además, forjar una relación política entre los espectadores y el cine, siguiendo las aspiraciones del *Cine-Ojo* fundado por Dziga Vertov:

- Establecer la relación entre la clase visual (Cine- Ojo) y auditiva (Cine- Oído), entre los proletarios de todas las naciones y de todos los países en la plataforma del desciframiento comunista de las relaciones mundiales.
- Desciframiento de la vida tal y como es.
- Acción de los hechos sobre la conciencia de los trabajadores.
- Acción de los hechos y no de la interpretación, de las danzas, de los versos.
- Rechazar hacia la periferia de la conciencia lo que suele denominarse arte.
- Colocar en el centro de la atención la estructura económica de la sociedad.
- En lugar de los sucedáneos de la vida (representación teatral, Cine- Drama, etc.), los hechos (grandes y pequeños) cuidadosamente seleccionados, fijados y organizados, elegidos tanto en la vida de los trabajadores mismos como en la de sus enemigos de clase.

Aquello que discutieron al principio de la Revolución Bolchevique (las teorizaciones de Eisenstein y Vertov), era lo

que preocupaba a los realizadores y militantes políticos de los '60. Faltaba algo más para profundizar la mirada, para que el debate agazapado en teorías y revistas especializadas encuentre una forma de volcarse en la práctica cinematográfica y en la cultura popular, ya que las estrategias de resistencia y acción revolucionaria deberían ser pensadas para todos los ámbitos de la vida. Se creía necesario dar un salto en la perspectiva política de los films acorde a lo que se consideran urgencias políticas. A partir de allí, podemos pensar algunas preguntas que nos disparen caracterizaciones de la experiencia del GDV y así construir herramientas de análisis y práctica para el cine militante y/o político.

*¿Las experiencias políticas comunistas en el poder se diferencian de las democracias capitalistas y de los regímenes fascistas y dictatoriales? En los '60 la sociedad experimentaba un nivel de dependencia o convivencia con la comunicación de masas donde la clase obrera representada en los medios (incluso en los partidos comunistas) se oponía muchas veces a la realidad de la misma clase obrera. El trabajo del GDV es uno de los tantos intentos de esos tiempos para tratar de encontrar respuesta a esta problemática, ¿cómo se construyen imágenes revolucionarias? ¿La producción en serie permite alternativas a los mercados o solo alimenta el negocio de la industria cinematográfica? Este es un debate inacabado pero la emergencia política provocó creatividad. La necesidad de mostrar lo que no aparecía en las grandes películas era parte del escenario inevitable para todos estos sectores y hacía allí se desplazó el GDV. ¿Aunque las vanguardias artísticas estén acabadas, se las necesita para la Revolución Social? Puede que el GDV estuviera más allá de las discusiones sobre la vanguardia artística en términos históricos, pero no podemos desconocer que los intereses de ciertas personas o sectores de la vanguardia, son los que de algún modo, retomaron en su trabajo.*

**De la teoría a la militancia**

Hans Magnus Enzensberger (1972) manifestaba que el *Mayo 1968* volvió a formas arcaicas de producción (pintadas, graffiti) en lugar de llevar la agitación hacia los obreros de una moderna imprenta. En medio del desconcierto, los estudiantes eligieron imprimir sus carteles a través de prensas manuales. Los lemas y las consignas fueron escritos a mano aunque podrían haber encontrado otras formas para una difusión masiva. No se llevó un "control estratégico", escribía. Pensaba que los activistas se refugiaron en formas de comunicación anticuadas en lugar de ocuparse de la contradicción entre la "actual constitución de los medios y su potencial revolucionario". Es posible anticipar que la experiencia GDV contradice este análisis pero, sin embargo, no logra establecer relación entre arte, los medios de comunicación masiva y la militancia revolucionaria. Así nos despierta la inquietud: *¿Podrían establecer esa relación?, ¿De qué manera lo harían? ¿Hoy se pueden establecer esas relaciones?*

La mirada aguda del consumo de la clase obrera que podemos hacer desde el concepto *Industria Cultural* hoy resulta indivisible de una relación *arte/política*, así como concibe Schmucler (1984), la relación *comunicación/cultura* (**Citar**) Desde allí podemos analizar qué experiencias dan herramientas para crear nuevas relaciones de imágenes o nuevas formas de mirar y estas condiciones forjan nuevos interrogantes. Así aparecen en un mismo plano de análisis el cine y la militancia política. Raymond Williams (1997) explicaba que "*El problema más arduo, para cualquiera de nosotros -los socialistas-, es distinguir entre las tendencias culturales radicalmente diferentes que, dentro de toda la formación del cine capitalista, en la práctica terminaron por sobreponerse*". Por todo esto, podemos darle una oportunidad al cine del GDV de sobreponerse a la batería de imágenes creadas segundo a segundo por la industria cinematográfica y sus aliados de los medios de comunicación masiva. La búsqueda de nuevas *relaciones de imágenes* en forma colectiva nos permite construir herramientas teóricas que examinen las experiencias constituidas por fuera de la lógica de

las imágenes burguesas. Este análisis parte de las relaciones entre las coyunturas políticas, las organizaciones políticas y las narrativas con las que el GDV trata de escaparle, simultáneamente, al cine industrial y al arte de vanguardia.

Desde la mirada marxista de los años '20 y '30 el *campo científico* se instituye *Cultura de masas* como un objeto de estudio de las Ciencias Sociales y las organizaciones políticas de izquierda buscan recomponer sus estrategias incorporando preocupaciones teóricas que se habían gestado en el periodo entreguerras. Surgen así algunas dudas sobre el lugar de los intelectuales, sobre la posición de las clases populares en los cambios sociales, sobre el carácter de la dominación y la estructura del Estado. Estas lecturas que reaparecen en esos años son, además, ineludibles para la mirada retrospectiva de esos mismos tiempos. Una de esas preguntas teóricas de los años '60 era: *¿cuál es el lugar del intelectual en la sociedad?*, que supone una recuperación involuntaria de escritos y manifestaciones de Antonio Gramsci. Aquel teórico y militante italiano intentó responder dicha pregunta y extendió esa preocupación a la labor específica del intelectual dentro de las estrategias revolucionarias. *¿Son los intelectuales un grupo social autónomo e independiente, o bien tiene cada grupo social su categoría especializada de intelectuales?*

Con todas estas consideraciones debemos saber que el GDV, sus ideas y sus prácticas deben considerarse como una de las experiencias más representativas de la militancia audiovisual posterior a *Mayo 1968*. Sus miembros se encontraban en un escenario singular, la década del '60, donde ciertos acontecimientos y la convicción de algunos, crearon un escenario de debate acerca de la relación entre el arte y la política, sobre el cine y las organizaciones de izquierda, y sobre la existencia de imágenes construidas en un incipiente capitalismo de consumo. A través de la descripción de los objetivos del GDV, los planes de filmación, los montajes, el financiamiento de los proyectos y la comparación con el producto de sus films, podemos observar las estrategias políticas que proponían. Existe una

particularidad del GDV para su época: concebir el cine en una constante relación *arte/política*. ¿Por qué se da esta particular visión? Simultáneamente varios factores dan espacio para esa forma de ver la intervención del cine político.

Por un lado, la *Escuela de Frankfurt* había construido la *Industria Cultural*, un análisis crítico del mundo de las mercancías y sobre el valor de uso estético, debido a que el mercado capitalista aprovecha el entretenimiento y el discurso ideológico. Por otro, la preocupación en torno a la aparición de los medios masivos de comunicación y su relación con el Capital, fueron revisitadas por intelectuales militantes del *Mayo Francés* como Louis Althusser, Herbert Marcuse y Jean Paul Sartre. Por último, en el mundo del cine político, se retoma un debate de las primeras décadas del siglo XX cuyos dos exponentes máximos fueron Dziga Vertov (de quien el GDV toma su nombre) y Sergei Eisenstein. A partir de allí se puede recuperar una mirada crítica al avance tecnológico y las estrategias políticas que se discutieron en torno a estos problemas, y así, abrir una ventana hacia el desarrollo de nuevas estrategias políticas revolucionarias. *¿Por qué surge el GDV?, ¿Cómo relaciona su labor de realización audiovisual con la lucha política revolucionaria?, ¿Cómo se posiciona el GDV dentro de los debates del cine militante de su época?, ¿Cómo se propone construir sus imágenes, sus discursos?*

Para responder estas preguntas no alcanza con reconstruir la experiencia militante del GDV desde los análisis sociológicos, discursivos y semióticos que parten de las regularidades del discurso, tampoco es suficiente un análisis de la recepción de los films *desconstruyendo* los procesos de circulación discursiva que han producido. Es necesario observar las relaciones entre arte y política y la forma en que el GDV se enfrentó a sus propias contradicciones, (y las de todo el cine militante). Desde ahí podemos intentar una mirada analítica desde la producción colectiva que se oriente hacia las imágenes y las formas de trabajo con organizaciones políticas y sociales aunque, en esos tiempos no existía, ni parece existir ahora. Primero hay

que reconocer al GDV como un proyecto militante y no como un momento en la filmografía de Jean Luc Godard, cosa que ocurre en casi toda la bibliografía disponible. Aunque solo algunas de las aspiraciones del GDV fueron llevadas a cabo, su búsqueda está signada por la crítica de los discursos, de la praxis política y de los cambios estéticos de su tiempo. Paradójicamente, esa misma crítica lo posiciona en un lugar preponderante en la historia del cine, sobre todo en las propuestas estéticas y narrativas que marcaron el cine militante *a posteriori*.

## **Cine político, militante y revolucionario**

No podemos entender las realizaciones del GDV en la misma lógica que realizadores de la época como Loach, Costa-Gavras u otros realizadores en Latinoamérica como Rocha o grupos como *Liberación* o *Cine de la Base*. Ante la relación planteada entre el contexto político, los realizadores y el público el GDV establece una diferenciación que intenta resolver en la interacción con las organizaciones sociales y la construcción de relaciones de imágenes. Encontró una síntesis de carácter ideológico a la crisis vocacional de varios de sus miembros y de otros militantes y cineastas de la época. Había una búsqueda de respuesta ideológica ante la derrota de Mayo 1968 y una necesidad de replanteo político sobre la experiencia soviética y comunista en todo el mundo.

Si bien el GDV nunca llegó a desarrollar una relación tan estrecha con las organizaciones populares como lo hizo el *Grupo Medvedkine* o *SLON*, sí logró darse un camino técnico-teórico para proponer nuevas formas de acceso de las clases populares a la *Industria Cultural*. Se podría pensar que buscaban una síntesis de diversas experiencias que, en algún momento del recorrido, les hubiera llevado a pensar en transmitir sus conocimientos técnicos a los protagonistas de los conflictos, pero lo concreto es que nunca lo proyectaron. Sus intereses se plasmaban desde la visión de una coyuntura general y de la importancia de con qué,



cómo y desde dónde se trabajaba contra el reformismo del comunismo stalinista. Además, para que el GDV realice trabajos como *Clase de Lutte* parecería que Godard tendría que haber renunciado a ser una figura pública de la industria del cine, cosa que nadie en el GDV quiso jamás. Tal vez se podría haber dado algo similar si completaban el proyecto *Jusq' a la victorie* ya que debatieron políticas de difusión del conflicto y perspectivas para la construcción de imágenes, con los militantes de Al Fatah. El acercamiento a trabajar con los protagonistas de las luchas, le permitió a Chris Marker y los obreros textiles de Rhodiaceta encontrar una distancia entre ellos. Se preguntaron si esa distancia podía salvarse al brindar a los trabajadores el acceso a la herramienta cinematográfica. Desde una mirada de la relación *arte/política*, el *Grupo Medvedkine* y el GDV, buscaban ambos un acceso al cine "desde abajo". De hecho, ambos toman como referencia cineastas rusos relativamente marginales y tratan de diferenciarse de la *Cultura de masas*. El GDV aprovechando sus herramientas para transformarlas en imágenes revolucionarias, el *Grupo Medvedkine* construyendo una nueva subjetividad alejada de la *Industria Cultural*.

Aun con estas consideraciones no tenemos elementos determinantes para encontrar grandes distancias entre estas experiencias (y otras alrededor del mundo). Lo que sí creemos que se puede distinguir, a partir de la clasificación de Lebel (1973), es que esos films de discurso ideológico-político no caracterizan necesariamente a las experiencias alrededor de Mayo de 1968, pero si corresponderían al cine ensayo. El GDV define su accionar a través de la búsqueda de una síntesis entre la teoría del cine y la práctica política y eso la mantiene preguntándose sobre el lugar de la clase obrera en sus obras pero desde un lugar distinto, desde el lugar del ensayo (Provitina, 2014). El *cine ensayo* le permite al GDV, en cada una de las experiencias, proponer una mirada de la realidad desde un debate latente en su tiempo que se expresa a través de un diálogo constante de teorías, expresiones, testimonios y

experimentaciones sobre la imagen y el sonido. Ese debate, por un lado, propone métodos técnicos novedosos, y por otro, intenta un acercamiento desde el cine a las organizaciones sociales y políticas manifiestamente distinto a lo que se había visto.

Entonces, solo al reconocer lo colectivo podemos decir que el GDV busca una nueva praxis política para los realizadores/militantes, y lo hace a través de un abordaje práctico que entiende como punto de encuentro entre la reflexión política y la práctica cinematográfica. Desde mi punto de vista, hay dos puntos importantes para reconocer el carácter colectivo de los proyectos y que, en el caso del GDV, ponen en duda las certezas políticas que podía manifestar: El modo de financiamiento y, desprendido de este, la dificultad para identificar cuál era el público que estaban buscando. Todos los proyectos del GDV excepto *Tout va bien*, son virtuales robos de fondos para realizar proyectos de cine para televisión.

Esto refleja una aspiración por un lugar intermedio entre la masividad y el público militante pero, deja ver que el GDV no pudo encontrar claridad en cuanto a su modo de financiamiento y al público al que apuntaban. ¿Cómo se financia el cine revolucionario? ¿Cuál es el público al que debe interpelar?, son preguntas que no puede responderse. Podríamos atribuir esta falta de certezas a la necesidad constante de concretar los proyectos o incluso desarrollar un análisis tratando de convertir contingencias en causalidades, pero lo cierto es que no encontramos elementos en la praxis del GDV que nos permitan saber cómo se respondían estas preguntas.

El solo recorrido histórico de los hechos evidencia que solo algunas cuestiones de las aspiraciones del GDV fueron llevadas a cabo, aun así, se le puede dar un lugar preponderante en la historia del cine político, sobre todo en las propuestas estéticas y narrativas que marcaron las realizaciones a posteriori. Ellos mismos, al extremar su autocrítica sobre la experiencia entre film y film, explican que hay un lugar intermedio entre la política coyuntural y las propuestas estéticas del arte. De hecho, esa famosa frase "*El cine no es un*

*arte que filma vida, es cine, está entre el arte y la vida.*" con la que Godard fue citado durante las últimas décadas, parece ser una clara enseñanza de su paso por el GDV. Ese lugar intermedio motiva al análisis y a buscar elementos en la actualidad que nos permitan volver a ese *entre*, que es el lugar donde se establece la relación *arte/política*.

Para analizar en detenimiento las aspiraciones, las realizaciones y las propuestas estéticas, trazamos ejes que no solo muestran los objetivos estético-políticos del GDV sino, que además, tratan de ejemplificar esa posición *entre*. Estos ejes de análisis son el punto de partida del desarrollo de las relaciones entre la reflexión política y la práctica cinematográfica que se establecieron en esos tiempos, muchas las cuales aún perduran, y que además, despliegan algunas preguntas sobre la praxis política y artística del GDV.

## **La construcción de la imagen por fuera de Hollywood y el Stalinismo.**

El debate sobre las imágenes era un debate filosófico en esos años, sobre los modos en que ocurre su recepción, las reacciones individuales o colectivas ante ellas y las consecuencias de comunicar con imágenes fijas o en movimiento.

Aquí surgía una pregunta: *¿Cuál es la importancia de la historia del cine?* El GDV responde en *Vent d' Est* con otra pregunta: *¿cuál es la postura que deberían tener los cineastas revolucionarios sobre la historia del cine?* Por eso, en la Introducción del film, desarrollan una breve historia del cine revolucionario y más tarde filman una secuencia donde se muestra la asamblea que realiza el equipo de filmación para ver cómo continuar ese mismo film. Durante esa reunión de dirección colectiva se muestra una antología de textos de Dziga Vertov publicada en Francia que no es precisamente un homenaje. Se podrían encontrar otros cineastas u otras experiencias que den cuenta de sus necesidades militantes, pero solo el *Cine-Ojo* les

proporcionaba herramientas para salirse de lo que parecía ser el cine en sí mismo. Esta apuesta no era una simple transferencia o repetición de la experiencia de Vertov, tampoco que el cine ponga la mirada sobre su verdadero lugar social, sobre lo que no se ve de esa verdad velada. Era una base de trabajo, a partir de allí, habría que construir un lugar centrífugo que posicione al cine como un actor político.

A partir de esa relectura trazaron un objetivo político: Romper la continuidad narrativa, y desestructurar el *raccord cinematoográfico* y de la construcción de los grandes héroes soviéticos. Para llevar a cabo su propósito, el GDV parece desarrollar una doble táctica. Por un lado, denuncia de la "obligatoriedad" de los montajes, los planos y los géneros de "ficción", y por otro, reflexiona sobre la falta de estrategia del cine político ante el estancamiento estético del cine industrial y la encrucijada política de las fuerzas revolucionarias. Este doble movimiento, generalmente lo construyen a través de alegorías. En *Vent d' Est* a partir del desarrollo de una breve historia del cine revolucionario y el registro del maquillaje de los "personajes" del film. Una actriz es maquillada en cámara por un asistente mientras que otro actor se pinta la cara sin profesionales. Así se buscaba una especie de *espectador-testigo* de la forma misma de construcción de la ficción y se denunciaba la existencia de la puesta en escena a través de la puesta en palabras de los hechos históricos. La reflexión profunda sobre el uso contemplativo que la clase obrera hace de las imágenes en los medios masivos, es la otra forma que tiene el GDV de militar contra la industria cinematográfica, otra forma importante de una doble táctica contra las imágenes del imperialismo y del revisionismo stalinista.

Para el GDV las nuevas imágenes deberían lograrse con el fortalecimiento de tres aspectos de la lucha revolucionaria abandonados: lucha por la (los medios de) producción; la lucha de clases; la experimentación científica. En *Ici et ailleurs* la comparación entre el "Aquí" de una familia obrera parisina y el

“otro lugar” de la situación política en Palestina, es lo que permite abordar la problemática a través del “Et” y plantear una serie de construcciones que son solo eso, construcciones, a menos que nos preguntemos sobre ese “y”. Ahí se abre nuevamente la pregunta: *¿Cómo fabricar las imágenes del proletariado?* Cada decisión del montajista, cada film realizado en una habitación con fibras de colores y papeles, cada plano pensado en una cadena de imágenes que conforman una visión política específica, eran pensados como herramientas de esta forma de acercamiento a la disciplina cinematográfica, pero también fueron un aporte al debate político dentro y fuera de las esferas de la militancia política. Retomar al *Cine-Ojo* y bregar por la desarticulación de las imágenes de los grandes monstruos (incluso del cine soviético), es un hecho político en sí mismo porque proyecta un cambio en la forma misma del abordaje del cine.

Aparece, entonces, un problema. Esta pretensión de cambio puede ser entendida como un gesto de vanguardia artística como explica Glauber Rocha (2011), cuando escribe su impresión sobre *Vent d' Est*. El cineasta brasileño consideraba que el GDV tuvo una importante falencia: su incapacidad de encontrar la forma estética de mostrar las luchas obreras y polemizaba. Mientras en el Tercer Mundo los problemas son cómo enfrentarse a la censura y la persecución de las dictaduras reaccionarias, el cine político europeo estaba más preocupado por cuestiones narrativas y estéticas. La famosa secuencia donde Rocha se para en el cruce de dos caminos y describe al Cine del Tercer Mundo como “peligroso, divino y maravilloso”, era el reconocimiento de la existencia de esta situación. Una observación pertinente para analizar la relación del GDV con las ideas de vanguardia es que, a diferencia del arte, en la militancia política no se ponía en cuestión el lugar del partido revolucionario sino más que nada la conformación de esa vanguardia política. Por eso, aunque el GDV quiera ir contra las vanguardias, aunque el debate sobre las vanguardias artísticas ya estuviera acabado en su tiempo, su pretensión de ruptura implica una posición política donde el discurso debe ser acompañado por las acciones concretas. El GDV,

en todas sus realizaciones, pretende acompañar su discurso con sus acciones. Incluso en ocasiones se reconoce que algo en ese discurso de ruptura estético-político no puede cumplirse, que hay que encontrar nuevas maneras y la solución que encuentra es una especie de vuelta a Vertov mostrando luchas actuales y no victorias del pasado. Por eso la misma propuesta de la construcción de una cadena de imágenes, como una cadena de montaje o una cadena de ADN, buscaba cómo trabajar las nuevas imágenes también contra la Vanguardia, aunque parece estar en el mismo lugar que critica.

De este modo, también provoca una doble entrada sobre sus realizaciones. Por un lado, se hace cargo políticamente de su realización, y por otro, genera una instancia narrativa donde el espectador comprende que ninguna imagen está puesta allí sin perspectiva política respecto de su imagen anterior, ni de su imagen posterior ni del film completo. El GDV busca que el espectador encuentre una nueva forma de relacionar las imágenes y los sonidos para que se reconozca la correspondencia entre planos. De este modo, leer la *cadena significativa* que desarrollaban los films no solo servía de apoyo a reflexiones teóricas, sino también para buscar una forma distinta de trabajar el formato audiovisual y la construcción de los argumentos expuestos.

### **Los debates como disparadores de los films.**

El GDV trabajaba la exposición de ideas contrapuestas y la argumentación desde el diálogo como una estrategia con la que buscaban nuevas formas de las imágenes. Pretendía (re)tomar los debates del cine y de la política revolucionaria. Sin embargo, la propuesta a veces malograda, fue ubicarse dentro de los dilemas y disparar sus propias preguntas y certezas acerca de esos debates. En sus films el debate era presentado siempre en un escenario particular al que le encontraban diferentes utilidades.



# Cine Documental

Por un lado, lo utilizaban como una herramienta narrativa, con el objetivo de proporcionar una guía sobre la reflexión que se lleva adelante. Por otro lado, era una herramienta estética, expuesta a través de un diálogo entre una imagen y la siguiente, entre las *voces en off* y las imágenes, entre los silencios y las imágenes. Es decir, cuando se expone la construcción de una imagen paso a paso. Allí el diálogo es una guía de la construcción de esas imágenes y no solo guía la reflexión. Por último, ese dialogo es una herramienta política ya que, a diferencia del cine industrial, en este cine fue la marca de la mirada crítica hacia el cine de Hollywood, al sistema capitalista y a las estructura de poder soviético. Desde un aspecto técnico, esos diálogos son un complemento del trabajo sobre las imágenes y los sonidos. Esa combinación, que por momentos remite al cine documental, además construye un argumento del *cine ensayo*, o por lo menos, trabaja con las perspectivas de una *cámara-stylo* como la que imaginaba Astruc (1948). La estructura de esta forma de hacer cine, despliega cuestiones nuevas con las cuales trabajar en la realización cinematográfica hasta esos tiempos. El diálogo se utiliza como expresión didáctica, como una muestra de la posición política del GDV. Asimismo, esa interacción entre preguntas y respuestas siempre pretende interpelar la posición política del espectador.

Que haya siempre una mujer dialogando y participando del debate político y filosófico del film ya es, en sí mismo, una construcción de imágenes distintas para su época. La mujer está en igualdad de condiciones con los hombres para plantearse la intervención política revolucionaria, y eso les permite muchas veces, plantear la cuestión de género en la sociedad pero también en el seno de la lógica revolucionaria. Además que las dos voces, muchas veces encarnen "personajes", como Vladimir Lenin y Rosa Luxemburgo, también es una novedad de su tiempo y es otra forma de construir las imágenes.

Otra posibilidad que le proporcionaba la utilización del dialogo era mostrar, a través del tratamiento de la imagen y el sonido, las diferencias que existen entre la industria

cinematográfica y el cine de aspiraciones revolucionarias. La imagen para el GDV puede ser separada del sonido y reconvertida en otro significado que se escapa de la normativa cinematográfica. Por eso se preguntaban sobre la unidad mínima de la imagen, el lugar del plano, la escena o la secuencia de imágenes, con la perspectiva de una construcción de un discurso colectivo. Este tratamiento de la imagen siempre pone de manifiesto las diferencias entre posturas políticas (Capitalismo/ Stalinismo/ Socialismo), entre las imágenes (Imágenes imperialistas/ Imágenes revisionistas/ relaciones de imágenes revolucionarias) o entre los diferentes espacios (lugar de trabajo/ lugar de ocio).

## **El revisionismo de las experiencias comunistas.**

El GDV atraviesa (o es parte de) un momento donde las experiencias políticas revolucionarias sufren una especie de *desencantamiento* de su propio mundo. El PC desde Moscú marcaba una posición férrea que no todos los sectores contradecían, y que no permitía recuperar las verdaderas razones de la derrota, de hecho, no la aceptaba y convertía la lucha revolucionaria en un mito que sostenía su política interior y exterior. De algún modo, el movimiento revolucionario estaba preso de la coyuntura que vivían las organizaciones revolucionarias, y en Francia eso significaba cotransitar, el camino maoísta, sobre todo si hablamos de experiencias artísticas y populares que interpelaban la política cultural de los partidos. Muchos hablan de los films del GDV como los "años Mao" de Godard, en la Argentina la experiencia del *Grupo Cine Liberación* estuvo signada por el Peronismo y el *Cine de la Base* por el PRT-ERP o el *Nuevo Cine Cubano* por la Revolución Cubana pero no fueron necesariamente militantes orgánicos de un partido político, aunque en algunos casos personales si lo eran.

El GDV acepta un fracaso que, en esos tiempos, no todas las experiencias militantes aceptaban. Manifestaban una preocupación



relativamente extendida que ellos transitan de la mano del maoísmo, aunque en líneas generales lo que estaba puesto en duda era el régimen stalinista. En *Un film comme les autres* se planteaban la pregunta inicial *¿Por qué no triunfó el Mayo?*, e incluso por momentos, algunos de esos militantes parecen negar esa derrota. Con la vorágine en la que trabajan los participantes en los films, sobre todo entre 1969 y 1972, esa pregunta se va transformando en otras sobre las diferentes luchas en Europa, EEUU y el Tercer Mundo pero no dejan de lado los espacios para la mirada crítica hacia el accionar del stalinismo. Desde esa mirada crítica aparecen los conceptos de Mao Tse-tung y la pregunta sobre la aparente derrota revolucionaria. En *Pravda y Vent d' Est* está latente la pregunta *¿Por qué no triunfa el Socialismo en el mundo?* En *Ici et ailleurs* la contraposición del "aquí"-sillón de clase obrera/ "en otro lugar"- lucha por la liberación palestina se explica a través de la derrota revolucionaria del *Al Fatah* y de los proyectos del GDV. Así podemos volver, con una perspectiva política acerca de la construcción de las imágenes. "El ruido tapa las imágenes" y los cineastas deben encontrar un nuevo modo, como "una imagen representada en otro sonido, como un obrero representado en un sindicato". El posicionamiento del GDV entre lo político de las imágenes y la realidad política de su tiempo, supone un intento para que el arte cinematográfico irrumpa en la escena política de un modo diferente al que le precedía. Para eso necesitaban encontrar una nueva posición política para los realizadores del cine.

## **¿Qué es el cine revolucionario?**

Volvemos a las razones de la elección de Dziga Vertov. Esta definición no fue solo una referencia a las técnicas cinematográficas, fue además, una trasfiguración del proyecto del *Cine-Ojo* en su totalidad, y eso explica que todos los films

hayan querido encontrar una praxis específica para construir un *entre*.

Por esta razón en *Ici et ailleurs* reflexionaron desde un "y". El film parece reconocer que el GDV siempre quiso estar en esa posición, y que a veces, no pudo alcanzarla. En la reconstrucción de su experiencia colectiva Godard y Mièville, pueden demostrar que "y" siempre estuvo presente en las intenciones, aunque no siempre pudieron lograrlo en los productos terminados. Reconocen la muerte del GDV representada en la muerte del proyecto original del film que iba a llamarse *Jusq' a la victoire*. Finalmente en *Ici et ailleurs* confiesan no haber podido dar respuesta colectiva al problema que se habían planteado, explican cómo entender las relaciones de imágenes, de sonidos (y las relaciones entre ellos), y desde allí esbozan una salida a ese lugar "y". Construye una imagen de clase obrera que está en lugar *entre*, y los realizadores de cine también naufragan junto a ella cuando quieren representarla. Reconocen las imposibilidades pero también reconocen la falta de herramientas políticas para el cambio y la necesidad de reconstruirlas.

En este lugar se posicionó el GDV, a veces, sin saberlo y es el lugar que consideraba que tendría que tener el cineasta revolucionario. Ahora bien, esta posición dejaba (y aún deja), algunas preguntas abiertas que habría que intentar responder con los propios éxitos y fracasos del GDV: *¿se pueden construir colectivamente imágenes revolucionarias dentro de la estructura de negocio industrial, de los circuitos transnacionales de distribución?, ¿podría ser que el cine revolucionario busque formas de nuevas imágenes a través de los videoclips (cuarenta y cinco años después podríamos pensarlo para los videojuegos, los videos para distribuir en Internet o los formatos casi predeterminados para las redes sociales)?, ¿las políticas de Estado y la relación entre el Estado y las industrias pueden ser una herramienta en tiempos de crisis financiera internacional para el cine político o solo se debe trabajar con formas alternativas de financiamiento?, ¿hay realmente formas*

*alternativas de financiamiento para la producción de nuevas imágenes revolucionarias?*

## **Conclusiones**

A partir de lo propuesto por el GDV creemos que es necesario plantear algunos puntos comunes a toda experiencia de cine político y militante porque entendemos que cualquier cineasta militante o grupo de cine militante, convive con ellos en su cotidianeidad. Las presentamos agrupadas con el objetivo de que sirvan de punto de partida sistemático para coordinar líneas de acción dentro de un marco donde esperamos que se establezcan nuevas relaciones entre arte/política:

1. Desde la experiencia del GDV toda experiencia de cine militante debe sostener el afán de combatir la estructura de funcionamiento de las imágenes industriales como enseñaron las vanguardias en el siglo XX. No sólo recoger los modos de producción de la industria para encontrar otras narrativas, sino también plantear la mirada crítica sobre todas las partes involucradas dentro del negocio del cine. La conformación de un público acostumbrado a las imágenes de la industria necesita ser transformado en nuevas experiencias que contengan y superen la denuncia revolucionaria. El acceso al cine, como el resto de las experiencias culturales, necesita ser aislado del mero entretenimiento. La práctica de los cineastas y los críticos de cine necesita salirse de la lógica de la industria, siendo capaces de abrir grietas donde puedan existir otros diálogos que no sean funcionales a la estructura de la industria cinematográfica.

2. Desde la experiencia del GDV toda experiencia de cine militante necesita fortalecer las relaciones entre los cineastas militantes y las organizaciones políticas y sociales. Este esfuerzo de la praxis política es indispensable para que los

proyectos cinematográficos puedan, por un lado, tener diagnósticos sobre sus propios modos de producción, y por otro, pensar los modos de recepción, ya que con el paso de las décadas, el acceso y uso de la tecnología audiovisual se extendieron considerablemente. Desde ahí pueden encontrarse nuevas formas de relación arte/política.

3. Desde la experiencia del GDV, toda experiencia de cine militante precisa explorar un lugar entre las vanguardias políticas y las vanguardias artísticas, entre el cine industrial y los modos de construcción de imágenes del cine político, entre narrativas anquilosadas y formatos de imágenes reproducidos con objetivos comerciales. Para que eso suceda, el único camino parece ser despojarse de su propia condición de vanguardia (ya que construir nuevas imágenes lo coloca de por sí en esa posición), y también construir herramientas superadoras de la narrativa industrial, que sean capaces de desestructurar el modo de recepción de los films dentro de las organizaciones revolucionarias y en el público en general.

Para el cine militante resulta cada vez más imperioso encontrar tácticas de confluencia entre las organizaciones políticas y sociales que le son contemporáneas, buscando nuevas formas de práctica colectiva y nuevas formas para la crítica del arte, y de sus propias realizaciones. De lo contrario, parece estar confinada a las expresiones de vanguardia artística, que la propia industria acepta dentro de su propio campo, o de la vanguardia política, que no puede construir más que imágenes autorreferenciales.

## **Bibliografía**

Adorno, Theodor, Horkheimer, Max. *Dialéctica del Iluminismo*. Sur.  
Buenos

Aires. 1970

Astruc, Alexandre. *El nacimiento de la Vanguardia. La cámara-*

stylo. Revista

L' Écran Francais, N° 144. Marzo 1948.

- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Debolsillo. Buenos Aires. 2004.

Enzensberger, Hans Magnus. *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Anagrama. Barcelona. 1972.

Godard, Jean Luc. *Manifiesto* en "Colección DVD "Jean Luc Godard y Grupo Dziga Vertov". 2008

Gramsci, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Nueva visión. Buenos Aires. 2006.

Lebel, Jean. *El papel del cine en la lucha ideológica*, en *Cine e Ideología*.

Granica editor. 1973.

Provitina, Gustavo. *El cine ensayo. La mirada que piensa*. La marca editora, 2014.

Rocha, Glauber. *El último escándalo de Godard*, en *La revolución es una estética*. Caja Negra editores. Buenos Aires. 2011.

Schmucler, Héctor, "Un proyecto de comunicación/cultura", en *Comunicación y cultura*, n° 12, México, pp. 3-8.

Vertov, Dziga. *El cine ojo. Dziga Vertov Comp*. Editorial Fundamentos. Madrid. 1973