

Cine, comunicación y política en el Grupo Dziga Vertov

María Florencia Fernández*

Resumen

Este trabajo ofrece una mirada acerca de la película *Luchas en Italia* del Grupo Dziga Vertov, un colectivo de cine militante francés surgido al calor de las jornadas del Mayo de 1968. El objetivo es visibilizar aquello que –en términos de Jacques Rancière– *hace política* al interior del filme. Para esto, también exploraremos el diálogo que el filme abre con un texto fundamental para la época: *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, de Louis Althusser. Ahora bien, si nos proponemos dar cuenta de la politicidad del filme debemos avanzar sobre un pensamiento *con* la imagen que logre ir más allá de los aspectos técnicos para dilucidar su potencia crítica. Aquí serán fundamentales los aportes del análisis feminista de la imagen. Pensamos que este tipo de análisis es de gran relevancia para indagar en zonas problemáticas donde la comunicación se intersecta con el arte y la política.

Palabras clave: comunicación, cine, política, feminismo, ideología.

Abstract

This work offers a regard about the movie *Luchas en Italia* of the Dziga Vertov Group, a collective of French militant cinema emerged in the heat of the days of May 1968. The aim is to visualize what –in terms of Jacques Rancière– it does political into the film. For this, we will also explore the dialogue that the film opens with a key to the time text: *Ideology and Ideological State Apparatuses* by Louis Althusser. Now, if we intend to realize the political nature of the film we must move on a thought with the image

* Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos, Buenos Aires.

that achieves go beyond the technical aspects to elucidate its critical power. Here are key contributions of feminist analysis of the image. We think that this type of analysis is of great importance to investigate problem areas where communication intersects with art and politics.

Key words: communication, cinema, policy, feminism, ideology.

Hoy nos vemos como en un espejo, confusamente...

SAN PABLO,
Epístola a los Corintios

Pero el cine no es simplemente la cámara, es el montaje.

GILLES DELEUZE,
La imagen-movimiento

Introducción

En el marco de agitación que caracterizó las jornadas del Mayo Francés de 1968, el cine asume gran protagonismo: se conforman colectivos cinematográficos para poner en jaque las formas de producción y circulación tradicionales. El cine acompaña las revueltas, se hace eco y parte del clima del momento. No se trataba de “ilustrar” las manifestaciones, sino de *tomar parte* en el debate. La crítica a la sociedad burguesa, a la producción en serie, a la división entre los que saben y los que obedecen y a la producción guiada sólo por la rentabilidad, tan potentes para el Mayo, también eran discusiones constitutivas en el cine. Es por esto que la intervención del cine es también la que traza los senderos de la escena y, al mismo tiempo, va tomando forma a partir de la misma.

Durante todo mayo, el ambiente del cine se suma a las ocupaciones de las fábricas y las universidades, aportando la organización de proyecciones y debates. Durante la jornada del 17, se realiza una

importante asamblea en la Escuela Nacional Técnica de Fotografía y Cinematografía, donde realizadores, técnicos y críticos forman los *Estados generales del cine francés*, por sugerencia de los miembros de la mítica revista *Cahiers du Cinéma*. El objetivo era claro y preciso: crear comisiones de trabajo para transformar las condiciones mismas de la producción cinematográfica y dar lugar a un nuevo cine. Paralelamente, se formaron grupos que se proponían cubrir los eventos del momento para dar voz a quienes no aparecían en los medios y, de este modo, enfrentar el relato hegemónico sobre la protesta.

Uno de esos colectivos fue el Grupo Dziga Vertov, formando por cineastas como Jean-Luc Godard, Jean Pierre Gorin, Armand Marco y Jean Henri Roger, entre otros, algunos de los cuales habían iniciado su actividad como críticos en la mítica *Cahiers du Cinéma*.

Nuestro objetivo es analizar una de las producciones de este colectivo, interrogando aquello que *hace política* al interior del filme, entendiendo que, para este grupo, la visibilización de las demandas de las “minorías” y la intención de “dar voz” era un aspecto fundamental. Puntualmente, nos interesa cuestionar: ¿cómo hace política?, ¿en qué consiste su politicidad?, ¿de qué modo este cine militante pone en escena las relaciones de sexos y las diferencias sexuales?, ¿cómo se discute esa distribución de lugares?

Método

Antes de comenzar, es conveniente hacer algunas alusiones a los estudios en comunicación, en donde abreva nuestro aporte. Según el teórico Sergio Caletti:

[...] los estudios de comunicación no constituyen –al menos hasta el momento– una disciplina en el sentido propio del término. Mal puede, entonces, ser juzgada con parámetros que no le caben. Se trata, antes bien, de una zona de investigación y reflexión teórica que pone bajo su lupa un *nivel*, una dimensión de los fenómenos de la vida social, sean éstos más bien sociológicos o antropológicos, politológicos o psicológicos, estéticos o lingüísticos. Esa dimensión [...] tiene que ver con las informaciones

y las significaciones que se producen y circulan en cualesquiera de los fenómenos de los que se trate (2001:20).

Para Caletti, esta dispersión de temas y problemas que caracterizan a la comunicación, da lugar al estudio de tres ejes: por un lado, los medios y tecnologías de comunicación; por otro, la problemática de los lenguajes; finalmente, la constitución recíproca de los actores sociales.

El trabajo que emprendemos en estas páginas da cuenta de la posibilidad de realizar cruces entre los tres ejes de estudio que señala el autor argentino, ya que nos ocuparemos de reflexionar sobre un material cinematográfico –medios y tecnologías–, en relación con una escena política –constitución de actores sociales–, pero lo haremos a partir de la propuesta de pensar *con* la imagen –problemática de los lenguajes. Al mismo tiempo, esto implica que hagamos algunas precisiones acerca de los conceptos que nos acompañarán y de las técnicas de producción de datos.

Para comenzar, retomamos la definición de *política* que elabora el filósofo francés Jacques Rancière. En primer lugar, debemos remitirnos a su reconocido texto *El desacuerdo*, en el que comienza por afirmar que la política es la actividad que tiene por principio la igualdad. Pero esa igualdad no tiene que ver meramente con una puesta en equilibrio de las pérdidas y las ganancias o un reparto proporcional de las mercancías; tampoco con el acuerdo que se sostiene en un contrato, el cual supone un “como si” las partes fueran iguales al momento de acordarlo. Según Rancière: “La política existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte” (2012a:25). Es decir, hay una distribución de los cuerpos que es discutida, el orden es interrumpido por una *libertad* que pretende *actualizar la igualdad* sobre la que descansa ese orden de la dominación.

La política, entonces, es la actividad que rompe con el orden natural de dominación que define las partes o su ausencia, que transforma la configuración sensible que asigna a determinados cuerpos, determinados lugares. Más precisamente: “La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo

que no era escuchado más que como ruido” (Rancière, 2012a:45). Ese orden de los cuerpos está definido por lo que el autor llama *policía*. La policía de Rancière nada tiene que ver con lo que entendemos comúnmente con esta palabra, con las fuerzas del orden y la disciplina. Sino que define los lugares en que un cuerpo puede aparecer (o no) y las palabras o actividades relacionadas a ese cuerpo/espacio.

Si el arte se relaciona con la política es porque ambas son formas de disenso, de puesta en litigio y discusión acerca del reparto común de lo sensible. Por eso Rancière se propone pensar al arte y la política como poderes de ficción.¹ Según el autor: “La política y el arte, como los saberes, construyen ‘ficciones’, es decir, redistribuciones *materiales* de signos y de imágenes, de relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que se hace y lo que se puede hacer” (2014b:62). Cuando decimos *ficción*, entendemos de acuerdo con Rancière:

[que] la ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce *disenso*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación (2010:67).

Ahora bien, decíamos que nuestro interés tiene que ver con desentrañar la apuesta política de este filme. Es así que, en este punto, seguimos a Alicia Naput:

La propuesta de pensar *con* el cine implica considerarlo no como una ilustración de conceptos ya aclarados previamente, sino en tanto y en cuanto dispositivo fundamental de los tiempos contemporáneos y material de transformación, que participa del conflicto en la producción de órdenes hegemónicos de significación y de construcción de órdenes simbólicos compartidos (2013:15).

¹ Según Joan Coromines (2008), “Fingir, h. 1440. Tom. Del lat. *fingere*, ‘heñir, amasar’, ‘modelar’, ‘representar’, ‘inventar’”.

Esto no quiere decir pensar sin conceptos, sino que nos pone ante el desafío de entender al cine como un modo de reflexión. Por eso es que Naput enfatiza que “[...] los filmes constituirían *materia* para pensar la cultura de una época y, a la vez, un *modo de pensar* la cultura o su tiempo” (2013:12).

A la hora de analizar el filme, retomamos la propuesta de Annette Kuhn en *Cine de mujeres*. La autora sostiene que el proyecto fundamental del análisis feminista del cine consiste en *hacer visible lo invisible*. Con ese propósito, un análisis feminista del cine “[...] debería tener en cuenta los mecanismos específicos de los textos fílmicos, sin por ello arrancar esos textos de los contextos sociales en que están inmersos en cuanto productos culturales” (1991:88). Según Kuhn, el análisis feminista del cine se propone develar los procedimientos mediante los cuales se construyen ciertos significados en torno a las mujeres y, de este modo, trastocar esos significados y, en suma, la propia película. Este trabajo encarna una búsqueda en ese mismo sentido que señala Kuhn.

Al mismo tiempo retomamos la idea de *focalización* que Alicia Naput plantea en su tesis de maestría “Cine, filosofía y tragedia. Aproximaciones a un pensamiento del presente”. La focalización hace patente la idea de que quien mira no es “transparente”, sino que hay en juego una construcción en la que se recrean pasiones e incertidumbres. En palabras de la autora:

La imagen en foco no hace visible sólo lo mirado –su trama y su textura, la nitidez y la opacidad– sino un cierto derrotero de la mirada, la búsqueda (apasionada) subjetiva de atrapar la densidad del presente, de capturar el mundo entre dos parpadeos. La tarea de focalizar del lector/crítico, entonces, no descansa sólo en opciones disciplinares y teóricas sino existenciales; las focalizaciones constituyen decisiones no sólo teóricas, sino vitales (2009:86).

Trabajo con el filme

En marzo de 1967 Jean-Luc Godard conoce a quien será su compañero de ruedo y de rodaje durante esta época: Jean-Pierre Gorin. Toda la

actividad del Grupo Dziga Vertov está íntimamente ligada a la de ambos cineastas. Eran ellos, principalmente, quienes gestionaban el financiamiento para los filmes –generalmente por encargo– y son las dos figuras infaltables en cada película, por acción u omisión.

“¿Cómo hacer cine?” es la pregunta que, en el marco de esta escena política, les quitará el sueño. Según comenta Manuel Asín (2008) en su cronología del Grupo, la respuesta de Godard es clara:

Enarbolar una bandera de una forma nueva, no es, para nosotros, llamarnos “Club proletario del cine” o “Comité Vietnam Cine”, o “Panteras negras y blancas”, sino “Grupo Dziga Vertov”. Es preciso que, nosotros, cineastas, nos situemos históricamente, y no en cualquier historia sino, ante todo, en la historia del cine.

Ahora bien, ¿cómo situarse en la historia del cine luego de la herencia que ellos mismos asumen, la de Dziga Vertov?² Sin duda, es abandonando la ficción –o, mejor dicho, poniendo en tensión las fronteras entre los géneros– y dedicando su tarea a la militancia en el cine político, un cine de las luchas del presente, que permitiera tanto *dar la voz* como *cuestionar* el orden establecido. Porque, tal como sostiene el filósofo argentino Adrián Cangi –en su lúcida introducción a una edición en español del guión de *Histoire(s) du cinéma*, de Godard: “El cine es potencia expresiva en un tiempo de miseria. Es potencia de creación de mundos por venir” (Cangi, 2007:37).

Fueron filmes realizados mediante técnicas sencillas, con pocos elementos y explorando al máximo las posibilidades del montaje. Bastaba con una pizarra, una mesa, un libro, fotos, afiches, graffitis, dibujos, una conversación. Porque se trataba, pues, no sólo de hacer películas, sino de *hacerlas políticamente*.

La comunicadora Celeste Araújo dedica una serie de artículos a reconstruir algunas de las preguntas trazadas en torno al Grupo Dziga Vertov. Siguiendo a Godard, la autora plantea:

² Denis Arkadievich Kaufman (Białystok, actual Polonia, 2 de enero de 1896 / Moscú, 12 de febrero de 1954), es el nombre de quien pasó a la historia del cine con el seudónimo de Dziga Vertov. Creador de los *kinoks* y director del célebre filme *El hombre de la cámara*.

Es a partir de la lucha entre imágenes y sonidos que el grupo Dziga Vertov hace la lucha política [...] Y no sólo entre imágenes y sonidos, sino también entre imagen e imagen y sonido y sonido. De ahí que no produzcan imágenes nuevas sino *nuevas relaciones de imágenes*, que se establecen políticamente. Con la urgencia de abrir esas viejas relaciones y extraer su visibilidad y audibilidad, se producen articulaciones nuevas entre lo visible y lo decible y, en consecuencia, una especie de re-aprendizaje del ver, escuchar, hablar o leer (Araújo, 2008a; cursivas muestras).

Esa es la idea que sostiene el Grupo Dziga Vertov en su “Manifiesto”:

Cada imagen y cada sonido, cada combinación de imágenes y sonidos, son momentos de relaciones de fuerzas, y nuestra tarea consiste en orientar esas fuerzas contra las de nuestro enemigo en común: el imperialismo —es decir, Wall Street, el Pentágono, IBM, United Artist (Entertainment from Trans-America Corporation), etcétera (2008:23).

Es por esto que no se puede hablar de imágenes —a secas— sino de relaciones entre imágenes.

Amor, política y aparatos ideológicos de Estado

En diciembre de 1969 el Grupo Dziga Vertov trabaja en el rodaje de su siguiente filme: *Luttes en Italie (Luchas en Italia)*, encargado por la Radiotelevisione Italiana (RAI). En esta oportunidad, Godard y Gorin intentan llevar adelante la adaptación cinematográfica de un texto teórico:³ *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, del filósofo francés Louis Althusser. Una vez finalizada la película, la RAI se negó a transmitirla. Finalmente, se estrenó en septiembre de 1970 en el Festival de Bérgamo.

³ Esta experiencia de adaptación no es ni la primera ni la única en la historia del cine. Recordemos, sin ir más lejos, que entre 1927 y 1928 —después de *Potemkin* y antes de *Lo viejo y lo nuevo*— Sergei Eisenstein se dedica a la idea de realizar un filme sobre *El Capital*, de Karl Marx. Si bien la película no se lleva a cabo, es un proceso importante porque le permitió al director profundizar en sus estudios sobre el montaje (cf. Chateau, 2009).

Cabe señalar que el Grupo rueda la película cuando el texto aún no se había publicado. Godard y Gorin participaban por ese entonces de grupos maoístas en los que compartían espacios con Althusser. De ese modo conocieron al filósofo y pudieron acceder al texto previo a su publicación. Ambos consideraron fundamental el concepto de ideología que desarrolla el filósofo francés y su intención era que los militantes pudieran apropiarse de una idea de tamaño fecundidad. Esta será una idea recurrente, que expresarán luego en la publicación del Manifiesto del Grupo: “Una película es una alfombra voladora que puede llegar a todas partes. No es una cuestión de magia. Es trabajo político. Hay que estudiar e investigar, registrar esta investigación y este estudio, y después mostrar el resultado (el montaje) a otros combatientes” (2008:19).

En su texto *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Louis Althusser se pregunta por la reproducción de las condiciones de producción, condición esencial para la supervivencia de cualquier formación social. En este sentido, el filósofo afirma que “[...] para existir, toda formación social, al mismo tiempo que produce y para poder producir, debe reproducir las condiciones de su producción. Debe, pues, reproducir: 1. Las fuerzas productivas. 2. Las relaciones de producción existentes” (2008:116). La reproducción de las fuerzas productivas implica dos aspectos, tanto la reproducción de los medios de producción como de la fuerza de trabajo. Ahora bien, la reproducción de la fuerza de trabajo se asegura, por un lado, a través del salario –indispensable para generar las condiciones de vida que permitan al obrero presentarse a trabajar diariamente y reproducirse, es decir, crear más fuerza de trabajo. Por otro lado, esa fuerza de trabajo debe reproducirse además, como mano de obra calificada. Esa calificación se obtiene fuera de la empresa, a través del sistema educativo y sus distintas instituciones. Según detalla Althusser con gran lucidez, en la escuela no sólo se aprenden habilidades sino, fundamentalmente, reglas. Hablamos de las reglas de respeto a la división social del trabajo, reglas que sostienen el orden establecido por la dominación de clase. En palabras del filósofo:

[...] la reproducción de la fuerza de trabajo no sólo exige una reproducción de su calificación sino, al mismo tiempo, la reproducción de su sumisión a

las reglas del orden establecido, es decir una reproducción de su sumisión a la ideología dominante por parte de los agentes de la explotación y la represión, a fin de que aseguren también “por la palabra” el predominio de la clase dominante (2008:116).

Es decir que la reproducción de la fuerza de trabajo se asegura en y bajo las formas de sometimiento ideológico.

Asegurada la reproducción de las fuerzas productivas, llega el momento de preguntarnos ¿cómo se asegura, entonces, la reproducción de las relaciones de producción? Dirá Althusser que “[...] está asegurada, en gran parte, por el ejercicio del poder de Estado en los aparatos de Estado, por un lado el *aparato (represivo) de Estado*, y por el otro los *Aparatos ideológicos de Estado*” (2008:129) (cursivas nuestras). El rol del aparato represivo de Estado es asegurar por la fuerza las *condiciones* para la reproducción de las relaciones de producción, que son, ciertamente, relaciones de explotación. De igual manera deben asegurar, mediante la represión, las condiciones políticas para la actuación de los aparatos ideológicos de Estado (AIE). Según define Althusser: “Designamos con el nombre de ‘Aparatos ideológicos de Estado’ cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas” (2008:125). Dentro de esta diversidad, Althusser menciona, por ejemplo, los AIE religiosos, escolar, familiar, de información, cultural, entre otros. A diferencia del aparato represivo de Estado, que funciona a través de la violencia, los AIE funcionan mediante la *ideología*.

Sobre la ideología, el autor apuntará dos cuestiones. En primer lugar dirá que es *la representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia*. Es decir, que “[...] no son sus condiciones reales de existencia, su mundo real, lo que los ‘hombres’ ‘se representan’ en la ideología, sino que lo representado es ante todo la relación que existe entre ellos y las condiciones de existencia” (2008:140). En segundo lugar, la ideología tiene una existencia material. Es decir, estas “representaciones” de las que hablamos no tienen una existencia “ideal” o “espiritual”, sino material, se materializa en prácticas, que son nuestras prácticas cotidianas.

Finalmente, Althusser explica que no hay ideología sino por el sujeto y para los sujetos. Según el autor, *la ideología interpela a los individuos como sujetos*:

Sugerimos entonces que la ideología “actúa” o “funciona” de tal modo que recluta sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o “transforma” a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa que llamaremos *interpelación* y que puede representarse con la más trivial y corriente interpelación, policial (o no) “¡Eh, usted, oiga!” (2008:147).

Ante esa interpelación, el individuo gira su cabeza y se vuelve para ver quién se dirige a él. En ese mismo acto se convierte en sujeto. Simplemente, porque reconoció que esa interpelación se dirigía precisamente a él y no a otro. De este modo, la interpelación siempre alcanza al individuo buscado.

Esa idea de materialidad de la ideología y la idea de interpelación son las que cautivan a Godard y Gorin. Los cineastas piensan que es fundamental que los militantes puedan apropiarse de las ideas de Althusser e intentarán hacerlo desde el cine.

Si bien el título del filme es *Luchas en Italia*, está rodado casi íntegramente en París, dentro del departamento de Godard. La protagonista es Cristiana Tullio-Altan, una actriz italiana. En este sentido –y volviendo sobre la lucha entre imágenes y sonidos de la que hablamos anteriormente– vale señalar que la película está hablada en italiano y doblada al francés, con el audio del doblaje superpuesto al audio original. Recordemos que, para el Grupo Dziga Vertov, la única lucha era la lucha entre imagen y sonido.

Luchas en Italia es la historia de Paola Taviani, una joven militante maoísta de familia burguesa, quien a lo largo del filme intenta reflexionar sobre su práctica y sus propias contradicciones.

La película se divide en una serie de fragmentos, donde vemos diferentes aspectos de la vida de Paola: “la militancia”, “la Universidad”, “la ciencia”, “la sociedad”, “la familia”, “la sexualidad”, “la identidad”. En cada uno de esos fragmentos, el grupo fabrica una imagen que, de algún modo, hace alusión al texto, pero de ninguna manera lo ilustra

o lo complementa. Se trata de una suerte de alegorías⁴ en torno al papel de la ideología.

En el tramo titulado “La familia”, Paola llega a su casa y se sienta a la mesa frente a un plato de sopa. En primer plano, el plato y las manos de Paola. Escuchamos un diálogo con sus padres:

- Esto no es un hotel. Debes llegar puntual como los demás.
- Estaba en una reunión. Ha durado más de lo que pensaba.
- Harías mejor estudiando que hablando con tus colegas.
- Son camaradas.
- Mientras esperas tu revolución, bien contenta que estás de comer y dormir aquí. Te aprovechas de mí y de tu madre.
- No discutáis, la sopa se enfría.
- De acuerdo mamá, me callo (Grupo Dziga Vertov, 1970:10’01”).

Una y otra vez vemos escenas en las que la familia cuestiona la militancia de Paola y se desatan discusiones en este sentido. Ella intenta reflexionar sobre sus acciones y actuar conforme a sus ideas.

Los fragmentos de “La identidad” son los que, ahora que conocemos el texto de Althusser, nos remiten más inmediatamente a éste. En la primera escena de este apartado, Paola está en la calle vendiendo un periódico. Se escucha una voz, de alguien fuera de cuadro, que le habla: “¿Qué hace? ¡Documentación! ¡Documentación! ¡Documentación!” (1970:13’45”). Paola busca inmediatamente entre sus cosas, entrega el documento y responde: “Paola Taviani, Vía Verdi, 4” (Grupo Dziga Vertov, 1970:14’). Una imagen similar aparece cuando Paola está en la Universidad, esperando para rendir un examen. Alguien la llama, es su

⁴ Seguiremos la idea de Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*, donde afirma que la alegoría es la “Personificación de un principio o de una idea abstracta que, en el teatro, es realizada por un personaje dotado de atributos y de propiedades bien definidos (la guadaña para la Muerte, por ejemplo). La alegoría es utilizada sobre todo en las moralidades y los misterios medievales y en la dramaturgia barroca. Tiende a desaparecer con el aburguesamiento y la antropomorfización del personaje, pero reaparece en las formas paradójicas o militantes del *agit-pop*, del expresionismo o de las parábolas brechtianas” (2011:36).

turno para ingresar al aula: “—M72464 [le dicen], —Soy yo [responde ella]” (1970:14’13”).

Plano fijo de Paola mirando a la cámara: “Bien, no es a mí a quien se ha visto. Eran sólo fragmentos de mí. No era la realidad, sino un reflejo” (1970:15’). De este modo, el filme comienza a poner en claro su relación con el texto de Althusser y a reflexionar sobre su propia construcción. Una voz en *off* nos acompaña a recorrer algunas escenas ya vistas y nos hace notar que el montaje las organizó separadas por fotogramas en negro:

Descubres que la primera parte era un conjunto organizado cuyo centro era el apartado Sociedad. A partir de ahí se ha organizado la relación entre las imágenes de ti y las imágenes en negro. Esta relación tiene un nombre: ideología. Ideología: relación necesariamente imaginaria de ti con tus condiciones reales de existencia (1970:17’43”).

Las imágenes en negro intentarían mostrar la potencia de los aparatos ideológicos de Estado para compartimentar la vida y asegurar que se nos impongan como ciertas las evidencias que no podemos dejar de reconocer. Luego de repetir varias veces el concepto de ideología, la película nos afirma:

Hoy en Italia, función de la ideología burguesa: todos los días asegurar la reproducción ininterrumpida de las relaciones de producción en la conciencia. Es decir, organizar tu comportamiento práctico en la sociedad capitalista italiana (1970:20’33”).

El fragmento de este filme que más llama nuestra atención es el titulado “La sexualidad”. Un plano cerrado de una puerta entreabierta y la charla de Paola con su compañero sobre las dificultades económicas de la pareja. Algunas escenas más adelante, Paola cierra la puerta y habla con su compañero. Le propone reflexionar acerca del motivo por el cual ellos pueden hacer el amor por la tarde, a diferencia de otras personas. Al contrario de lo que piensa su pareja, Paola no cree que lo hagan sólo porque quieren en ese momento:

Tenemos tiempo para hacer el amor por la tarde. Deberíamos preguntarnos por qué, y cuando nos hayamos preguntado por qué, deberíamos preguntarnos también contra qué. De hecho, es un privilegio, porque el que trabaja en la fábrica no puede. Y si puede es porque trabaja de noche, y entonces de día aún puede menos. Es un privilegio de clase y deberíamos luchar contra ello (1970:23'22”).

Es la primera vez que el grupo Dziga Vertov dedica una parte importante de un filme a reflexionar acerca de un tema que tenga que ver con la sexualidad, más precisamente, es la primera vez que intentan poner en relación problemas de la sexualidad y de la diferencia sexual entre mujeres y varones en el marco de la lucha de clases. Sigamos avanzando en este punto. Algunas escenas más adelante, Paola y su pareja vuelven a hablar del tema:

Somos una pareja, es decir, la unidad de dos contrarios. Una pareja en lucha contra una idea burguesa de pareja que se desarrolla espontáneamente en ella. Luego una pareja que lucha contra sí misma. La lucha de una pareja burguesa para convertirse en una pareja revolucionaria (1970:29'53”).

En este sentido, Paola demuestra cómo la burguesía tolera a parejas como ellos y, si tuvieran un hijo, los aceptaría aún más, porque formarían una familia. La idea, entonces, es llevar una lucha activa contra la ideología burguesa de familia.

Más tarde, Paola decide darle un rol más preponderante en su vida a la militancia. En este sentido, piensa que para comprender la lucha de clases tiene que acercarse a la clase obrera. Para esto, decide ir a trabajar a una fábrica y militar desde ahí. Decíamos antes que Godard y Gorin participaban por ese entonces de grupos maoístas, y que este filme estaba destinado a los jóvenes militantes de esos grupos. De este modo, podemos suponer que se trata de una idea íntimamente ligada con el pensamiento de Mao Tse-tung, para quien conocer implica *estar en contacto*. En su célebre texto, *Sobre la práctica*, el líder de la revolución china explica que la actividad del hombre en la producción es su actividad práctica más fundamental, la que determina todas sus demás actividades.

En la fábrica, sus compañeras se muestran reacias a las ideas de Paola, además de los problemas que se le presentan para alcanzar el ritmo de la producción que logran las demás. Paola toma moldes de una prenda en papel y escribe frases como: patrones, capital, fuerzas productivas, revisionismo, Partido Comunista Italiano, obreros, campesinos. A la cabeza ubica: “lucha de clases en Italia”. Mientras tanto, la voz en *off* advierte: “Estás en la fábrica, y crees que eso te va a dar una línea política más justa que antes. Pero no es tan simple” (1970:28’54”).

A lo largo del filme, Paola intenta resolver las contradicciones que la atraviesan o, en otras palabras, resolver los conflictos de modo que no siempre resulten a favor de la ideología burguesa. Una vez que logra avanzar en ese camino, se propondrá pensar nuevamente el mecanismo de la ideología, pero a través de imágenes y sonidos. Para esto, volvemos sobre algunos planos anteriores de Paola y, donde antes había un fotograma en negro, ahora hay una imagen de trabajadores, “una imagen de fuerzas de producción”, dirá Paola.

Sobre el final se abre una nueva parte, un giro en el filme. Primer plano de Paola. Pero, esta vez, habla la actriz Cristiana Tullio-Altan:

Hoy hablo en la RAI. ¿Cómo hablar en la televisión italiana? ¿Contra quién hablar? ¿Para quién hablar? [...] Para mí, dar un pequeño paso adelante es, por ejemplo, hoy, en la televisión italiana, hablar cuatro o cinco minutos de manera diferente (1970:54’42”).

Dar un paso adelante en este camino difícil es, para el Grupo Dziga Vertov, hacer la revolución. Tal como lo exponen en su Manifiesto:

Así es como la literatura y el arte pueden convertirse, como quería Lenin, en un pequeño tornillo viviente del mecanismo de la revolución [...] Y alcanzar esta meta es largo y difícil porque, desde la invención de la fotografía, el imperialismo ha hecho películas para impedir que las hicieran aquellos a los que oprimía. Nuestra tarea es destruir esas imágenes y aprender a construir otras (2008:28).

Conclusiones

¿Qué valdría el encarnizamiento del saber si sólo hubiera de asegurar la adquisición de conocimientos y no, en cierto modo y hasta donde se puede, el extravío del que conoce?

MICHEL FOUCAULT

A lo largo de estas páginas hemos intentado desandar un camino que discurra en un pensamiento particular, un pensamiento *con* el cine. Ahora bien, esta conclusión no pretende ser un cierre sino —de alguna manera— un nuevo comienzo, un ensayo de posibles puntos de partida.

El Grupo Dziga Vertov dialoga con el Mayo a partir de un cuestionamiento a sus cimientos y una propuesta de construir otra mirada por medio del cine. En este sentido, es vital su crítica a la idea de representación en todos los órdenes. Se trata de una impugnación tanto a la idea de representación en el ámbito de la política, a los “representantes” contra los que arremetió ese ‘68 francés. Además, contra la idea de representación en el campo de la producción de sentidos, la de referencialidad transparente entre palabras y cosas. En este punto los filmes se convierten en verdaderos ensayos que apuestan a transformar la mirada, espacios donde cine, imagen y política se entrelazan y dibujan otro presente, otro porvenir.

Como mencionamos antes, la obra del Grupo Dziga Vertov no puede ser separada de la obra de Godard. Es por esto que la sospecha hacia la idea de *representación* y hacia el *lenguaje* ocupa un lugar preponderante. La lucha, para este Grupo, es una lucha entre imágenes y sonidos. De todos modos, avanzando sobre una relectura del filme *Luchas en Italia*, podemos arriesgar que, en realidad, se esboza una crítica que parte del terreno de la sexualidad —por ejemplo— y se pretenden construir imágenes que rompan con la idea burguesa de la sexualidad y de la familia. Pero ese es un límite que se roza y apenas se franquea. Las mujeres son, para estos cineastas, los eslabones débiles de la cadena de opresión/explotación. La voz de ellas, sus experiencias de lucha y resistencia aparecen apenas como susurros, o en voces de otros.

Esa crítica al lenguaje y a la idea de representación es de una inmensa fecundidad. Pensamos que esa reflexión que impulsan los filmes del Grupo Dziga Vertov habla de —en palabras de David Oubiña— un verdadero *pensamiento del cine*, y que la potencia de esa crítica es uno de los senderos para continuar pensando.

Entendemos que los filmes no son, de ningún modo, totalidades homogéneas; están atravesados de contradicciones, de búsquedas y de extravíos. Por eso quedan preguntas, debates sin resolver y sospechas para continuar indagando. Permanece el interés por una cinefilia que intente encontrar en los maestros más que un conjunto de respuestas acabadas, una serie de imágenes que nos conmuevan a criticar y reflexionar. Una cinefilia que, una vez más, indague a las películas en su politicidad para pensar otros mundos posibles. Porque, tal como sostiene Rancière, “[...] la cuestión política es antes que nada la de la capacidad de unos cuerpos cualesquiera de apoderarse de su destino” (2010:81).

Bibliografía

- Althusser, Louis (2008). “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”, en Žižek, S. (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 115-155.
- Araújo, Celeste (2008a). “Jean Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov”, *Blogs&docs* [<http://www.blogsandocs.com/?p=169>], fecha de consulta: 14 de enero de 2016.
- (2008b). “Militando con y contra el cine. Mayo del 68 por sí mismo”, *Blogs&docs* [<http://www.blogsandocs.com/?p=75>], fecha de consulta: 14 de enero de 2016.
- Asín, Manuel (2008). “Cronología del Grupo Dziga Vertov”, en *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov*. Barcelona: Intermedio DVD, pp. 2-17.
- Caletti, Sergio (2001). *Elementos de comunicación*. Quilmes: UNQ Editorial.
- Cangi, Adrián (2007). “Jean-Luc Godard: poetizar sobre las ruinas entre la historia y el acontecimiento”, en Jean-Luc Godard, *Historia (s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra editora.
- Casullo, Nicolás (1998). *París 68. Las escrituras, el recuerdo y el olvido*. Buenos Aires: Ediciones Manatíal.

- Choi, Domin (2009). *Transiciones del cine*. Buenos Aires: Arcos Editor.
- De Beauvoir, Simone (1949). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.
- Didi-Huberman, Georges (1992). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. España: Editorial Círculo de Bellas Artes [http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf], fecha de consulta: 23 de septiembre de 2015.
- (2014). “Volver sensible/Hacer sensible”, en Badiou, A. *et al.*, *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 69-100.
- Dziga Vertov (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitán Swing libros.
- Fernández Savater, A. y D. Cortés (2009). “Cine y Mayo del 68. ¿Qué vuelve política a una imagen?”, *laFuga*, primavera 09 [<http://www.lafuga.cl/cine-y-mayo-del-68/364>], fecha de consulta: 9 de marzo de 2015.
- Grupo Dziga Vertov (1970). “Manifiesto”, en *Jean Luc-Godard y el Grupo Dziga Vertov*. Barcelona: Intermedio DVD, 2008, pp. 19-28.
- Kuhn, Annette (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Morin, E., C. Lefort y C. Castoriadis (2009). *Mayo del 68: la brecha*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Pavis, Patrice (2011). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Pellegrini, Mario (comp.) (2008). *La imaginación al poder: París, mayo 1968*. Buenos Aires: Argonauta.
- Rancière, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- (2018). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial (traducción: Ariel Dilon).
- (2011a). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo (traducción: Matthew Gajdowski).
- (2011b). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- (2012a). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión (traducción: Horacio Pons).
- (2012b). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial (traducción: Horacio Pons).
- (2014a). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Buenos Aires: Nueva Visión (traducción: Pablo Betesh).
- (2014b). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo (traducción: Mónica Padró).

Materiales audiovisuales

Grupo Dziga Vertov (1970). *Luchas en Italia* [DVD] Italia/Francia: Anouchka Films, Cosmoseion.

Referencias incompletas

Joan Coromines (2008)
Alicia Naput (2013:15)
Alicia Naput (2009)
Chateau (2009)
Michel Foucault,
Historia de la sexualidad 2