

De ceam telon terca i te
 De ceam telon ter sonu

 Cultures
 Kalsipus
 Chidalti

 Campanie de educat
 Conne l'apari de tendent
 anarhiz
 spina
 de parte
 parte a parte
 parte a parte
 Rainte 2 Mund
 tipa
 Buttoy

 Intermedio
 9/11

De ceam telon terca i te
 De ceam telon ter sonu

 Cultures
 Kalsipus
 Chidalti

 Campanie de educat
 Conne l'apari de tendent
 anarhiz
 spina
 de parte
 parte a parte
 parte a parte
 Rainte 2 Mund
 tipa
 Buttoy

 Intermedio
 9/11

(1) Cronología

(2) manifiesto

(3) cálculo, escritura,
información

(4) filmografía

(5) Bibliografía

(1) Cronología² CRONOLOGÍA DEL GRUPO DZIGA VERTOV

por Manuel Asín

Jueves, 30 de Diciembre de 1965. El vicealcalde de Pekín y autor dramático Wu Han se retracta públicamente del argumento de su obra de teatro *Hai Rui cesado de su cargo*. Admite que por medio de personajes y situaciones de la época de los Ming ha representado el conflicto entre Mao Tse-Tung y sus rivales políticos del Gobierno Municipal de Pekín, tomando partido por los últimos. Los seguidores de Mao aprovechan la situación para secuestrar al alcalde, Peng Zhen, e iniciar la que después sería conocida como Revolución Cultural.

Marzo de 1966. El número 10 de la Internacional Situacionista publica el artículo sin firma "De la alienación. Examen de varios aspectos concretos. El rol de Godard". En él se lee: "Godard (...) tiene la apariencia de una cierta libertad en sus propuestas (esto es, un mínimo de desenvoltura en relación a los dogmas polvorientos de la narración cinematográfica), pero esta misma libertad la ha tomado de otro sitio: de lo que ha podido sisar de las experiencias avanzadas de la época. Es el Med Club del pensamiento moderno (...) El arte "crítico" de un Godard y sus críticas de arte admirativas se emplean todas para ocultar los problemas actuales de una crítica del arte, de la experiencia real, en los términos de la Internacional Situacionista, de la "comunicación que contiene su propia crítica". En última instancia, la función presente del godardismo es impedir la expresión situacionista en el cine".

Un año después, Godard realiza *Le Gai Savoir*, su película más debordiana (por la inclusión masiva de documentos que no habían sido producidos por él, aunque sigue habiendo actores) y el primero de una serie de ensayos de "comunicación que contiene su propia crítica".

Martes, 12 de Abril de 1966. Estados Unidos bombardea Vietnam del Norte con los nuevos B-52.

Domingo, 5 de Junio de 1966. Festival de Cine de Pésaro. Luc Moullet, en el marco de un coloquio titulado "Por una conciencia del lenguaje cinematográfico", lee su conferencia

"De la nocividad del lenguaje cinematográfico. De los medios para erradicar ese lenguaje". La intervención desata la ira de los semiólogos presentes en la sala. Godard, también presente, sale en defensa de Moullet.

Agosto-Septiembre de 1966. Godard trabaja simultáneamente en dos películas. Por el día rueda *Deux o trois choses que je sais d'elle* y por las noches monta *Made in USA*. El solapamiento favorece que, al menos de un modo virtual, se desdibuje el orden lineal de las fases de producción, una cuestión que siempre había preocupado a Godard (poco después proclamaría —y hasta lo pondría en práctica en algún caso— que el guión debe seguir al montaje, no precederlo). Este desdibujamiento de las fases de producción querrá volverlo literal el Grupo Dziga Vertov. El objetivo será que en una misma película el montaje sea en efecto simultáneo al rodaje (el montaje debe estar presente en todas las fases porque es lo específico del cine, lo más importante). Godard no se va con rodeos a la hora de criticar los propios logros, como en este balance escrito de *Pravda*: "Rodaje precipitado, oportunista, pequeño-burgués. Rodaje que no es un "montaje antes del montaje" (Vertov). Montaje que sólo llega a ser montaje antes del montaje, en lugar de ser "montaje en el montaje" (Vertov)."

Fin del verano de 1966. Reencuentro de Anne Wiazemsky y Godard (se habían conocido un año antes, durante una visita de Godard al rodaje de *Au hasard Balthazar*, de Robert Bresson). Wiazemsky acababa de empezar a estudiar en la Universidad y a veces asistía a reuniones de estudiantes maoístas y anarquistas. De este ambiente saldrá *La Chinoise*, que se rueda en París y Nanterre entre el 6 de Marzo y el 11 de Abril de 1967, y en la que Wiazemsky es protagonista (es importante destacarlo porque poco después, en las películas del grupo Dziga Vertov, pese a seguir participando en casi todas ellas, su colaboración será cada vez más indirecta y sus apariciones cada vez más marginales).

Marzo de 1967. Godard conoce en una cena a Jean-Pierre Gorin, que acababa de empezar a trabajar en el suplemento literario de *Le Monde*. Gorin había estudiado en el Lycée Louis-le-Grand y había preparado el ingreso a la École Normale

Supérieure. Era militante maoísta. Con otro amigo aficionado al cine, Raphaël Sorin, había planeado alguna vez formar un colectivo de producción de películas, para el que incluso habían buscado un nombre: "Grupo Dziga Vertov". Desde ese día, Gorin, que tenía 23 años y a quien Godard consideraba "alguien mejor que yo en filosofía y pensamiento", se convierte en el interlocutor privilegiado para las siguientes películas (Godard siempre ha tenido interlocutores privilegiados. Las entradas y salidas de estas figuras marcan cambios en su rumbo creativo y vital. Durante muchos años el interlocutor fue Truffaut. Después vino Gorin. La relación más larga es la mantenida hasta hoy con Anne-Marie Miéville).

Junio de 1967. Godard realiza un episodio de la película colectiva *Loin du Vietnam*. El título del cortometraje (*Caméra-Eil*) está tomado de los escritos del cineasta bolchevique Denis Abramovich Kaufman, Dziga Vertov (literalmente "gitano -o "peonza"- que gira"). Una pequeña antología de escritos de Vertov había sido publicada en Francia en Enero de 1965. En un plano de *Viento del Este* Raphaël Sorin sostiene ese libro. Jean-Luc Godard afirmaría más tarde: "Enarbolar una bandera de una forma nueva, no es, para nosotros, llamarnos "Club proletario del cine" o "Comité Vietnam Cine", o "Panterras 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."

Miércoles, 30 de Agosto de 1967. Estreno en París de *La Chinoise*. Retrospectivamente, los sucesos mostrados en la película (un grupo de jóvenes parisinos que se encierran en un apartamento para preparar un atentado) se verán como un anuncio de los disturbios de Mayo del año siguiente. En realidad, hay más películas que prefiguran lo que iba a pasar en Mayo: en 1966 Truffaut había hecho *Fahrenheit 451* y Vera Chytilova *Las margaritas*. El mismo Godard estrenó *Week-end* (una película que anuncia Mayo de un modo menos manifiesto, pero no menos directo que *La Chinoise*) el 29 de Diciembre de 1967.

Viernes, 9 de Febrero de 1968. Henri Langlois es cesado fulminantemente de su puesto en la Cinemateca Francesa. No

se dan explicaciones, pero la legendaria negligencia y falta de "profesionalismo" del fundador de la Cinemateca proporcionan una coartada convincente. Tras la destitución, un comité formado para la ocasión, con Truffaut al frente, coordina un boicot a la nueva Cinemateca que reúne a cineastas de todos los países. La lista de los que responden a la convocatoria, prohibiendo el pase de sus películas y reclamando la vuelta de Langlois a su puesto, se hace pública: Gance, Resnais, Franju, Astruc, Bresson, Sternberg, Jerry Lewis, Lang, Chaplin, Rossellini... El 14 de Febrero, una manifestación encabezada por Godard y Truffaut, se reúne en la explanada de Trocadéro, frente a la Cinemateca. La policía envía 30 autobuses de antidisturbios. La televisión francesa no informa de los hechos. Langlois vuelve al frente de la Cinemateca en Abril de ese mismo año.



Febrero de 1968. Godard en la manifestación en contra de la destitución de Henri Langlois. ©DR

Lunes, 4 de Marzo de 1968. Estreno en Estados Unidos de *La Chinoise*. Godard recorre varios estados presentando la película. Establece los contactos que más adelante le permitirán hacer *One American Movie* y recurrir a giras de conferencias en universidades americanas cuando el Grupo Dziga Vertov se quede sin fondos.

Domingo, 14 de Abril de 1968. Por primera vez la ceremonia de los Oscars se retransmite por televisión. La audiencia internacional alcanza los 600 millones de espectadores.

Miércoles, 1 de Mayo de 1968. Tiene lugar en París la marcha anual convocada por el Partido Comunista Francés, la Confederación General de Trabajadores y el Partido Socialista Unificado. Al día siguiente, un grupo de extrema derecha asalta e incendia la oficina de la Federación General de Estudiantes de Letras en la Sorbona. Una octavilla interceptada advierte de que al día siguiente piensan asaltar Nanterre: "Mañana demostraremos que somos capaces de oponernos al terror rojo y de restablecer el orden con medios imponentes". Los estudiantes de Nanterre se atrincheran con piedras, palos, cascos, cócteles molotov y catapultas. Finalmente el grupo de extrema derecha no acude, pero sí la policía. En días sucesivos, al levantamiento de la universidad se suma el de las fábricas. A mediados de mes son diez millones de trabajadores los que están en huelga.



Mayo de 1968.
Jean-Luc Godard
entrega un adoquín
a Jean-Pierre
Léaud. ©DR

Sábado, 18 de Mayo de 1968. Tras varios días de protestas encabezadas por Truffaut y Godard, el Festival de Cine de Cannes, en solidaridad con la huelga general que ya había afectado a la radiotelevisión pública, queda interrumpido. La película a competición anunciada para ese día (*Peppermint frappé*, de Carlos Saura) no es proyectada porque grupos de cineastas y estudiantes lo impiden colgándose de las cortinas corridas sobre la pantalla. El festival había sido inaugurado el 10 de Mayo con la proyección de una copia restaurada de *Lo que el viento se llevó* (1939).

Finales de Mayo de 1968. Aparece sobre una pared del Censier la pintada "Godard: el más imbécil de los suizos pro-chinos". Algunas fotografías muestran a Godard participando activamente en las manifestaciones de Mayo. En dos de ellas, del mismo día, aparece cerca del Luxemburgo, rodando con una Beaulieu de 16 mm. Según contó después, la cámara no tenía rollo. En esos días, Godard realiza varios cortometrajes anónimos, montajes en cámara de carteles y fotografías (los *Ciné-tracts*). Las películas se rodaban en el apartamento de Godard y Wiazemsky, en la Rue Saint-Jacques, y en ellas participaron otros cineastas como Chris Marker y Alain Resnais. En una ocasión lo hizo también el pintor Gérard Fromanger, a quien Godard convenció para que volvieran a verse. Durante unos seis meses, Fromanger estuvo viéndose con Godard con regularidad, para enseñarle a dibujar.

Jean-Luc Godard



Godard "filmando" las revueltas de Mayo, flanqueado por Anne Wiazemsky. ©DR

Junio-Agosto de 1968. Godard va y viene de París a Londres, donde rueda una película con los Rolling Stones (*One Plus One*). En algún momento de ese verano rueda también, en Nanterre, la que suele considerarse primera película del Grupo Dziga Vertov, *Una película como cualquier otra*. El título es irónico: busca evitar el reproche de los cinéfilos ("esto no es una película"), y el de los militantes ("esto no vale para caldear un mitin"). En realidad, más que insistir en la ruptura que *Una película como cualquier otra* supone en la filmografía de Godard (es el primer largometraje militante de Godard y la primera película reivindicada después por el Grupo Dziga Vertov), habría que fijarse en las continuidades. Una de ellas, a veces presentada como novedad, es el uso extensivo de las secuencias de entrevista. El diálogo entre los estudiantes y los obreros de *Una película como cualquier otra* suele describirse como abstracto y agotador, pero diálogos de esa extensión los hay en muchas películas anteriores de Godard.

un film comme les autres



Noviembre de 1968. Godard filma en Nueva York, Nueva Jersey y California *One American Movie (One A.M.)*, junto a D.A. Pennebaker y Richard Leacock. Abandona la película después de ver el material en bruto y regresa a París. La terminarán Pennebaker y Leacock, en 1971, con el título *1PM (One Parallel Movie)*.

Diciembre de 1968. Jean-Henri Roger y Godard se conocen en el Instituto de Formación Cinematográfica de Fieschi y

Burch. Godard propone a Roger que lo acompañe a Inglaterra donde tiene un acuerdo con la London Weekend Television para hacer una película. *British Sounds* se rueda en Febrero del año siguiente. Apenas concluido el montaje, en Marzo de 1969, Roger, Godard y el cámara Paul Bourron viajan a Checoslovaquia para rodar, sin permisos, una película sobre los sucesos de Praga. Tanto en *British Sounds* como en la película checoslovaca (*Pravda*) se da un contraste extraño, una esquizofrenia entre los trabajos de rodaje y montaje.



Los rodajes se organizan para la recolección de imágenes significativas, como reportajes tradicionales (sobre todo el de *Pravda*, ya que para la película inglesa el catálogo de imágenes era tan reducido que éstas acababan perdiendo significado), pero el montaje, en vez de apoyar esta forma de rodaje, se convierte en una crítica radical de todo el trabajo anterior. En ello tuvo que ver quizá el hecho de que hubiera un *tercer hombre* en el equipo, que no asistía a rodajes ni a montajes pero que daba ideas a través de una estrecha interlocución con Godard (se puede decir que Godard en esa época era como un hombre de negocios hablando por dos teléfonos a la vez). Si los montadores se dividen en aquellos a los que les gusta asistir al rodaje de las películas en las que van a trabajar, para tener una previsión, y aquellos que prefieren no pisarlos con el fin de estar frescos cuando lleguen las imágenes y los sonidos, puede decirse que Jean-Pierre Gorin se convirtió en esa época para Godard en una especie de montador que prefería no asistir al rodaje... ni tampoco al montaje. En realidad no habría podido (estaba en

el hospital a consecuencia de un accidente de moto; la comunicación con Godard la tenía realmente a través del teléfono); pero vale la pena saber que la posición exclusivamente teórica que ocupó en esas primeras películas, como una especie de organizador convaleciente del montaje a todos los niveles, fue muy conscientemente aprovechada (otro "organizador del montaje a todos los niveles" había sido Dziga Vertov, en el peculiar sistema de producción que había inventado a principios de siglo). En *Pravda* está por otra parte la primera huella práctica de esa colaboración, ya que el comentario masculino de la versión inglesa del film (Lenin) lo lee Gorin.

Lunes, 16 de Junio de 1969. Justo después del rodaje de *Pravda*, Godard y su equipo están en Italia para rodar una película "de ficción": *Viento del Este*. La novedad es que, así como en las películas americana, inglesa y checa el equipo de colaboradores había estado estética y políticamente controlado por Godard, en *Viento del Este* se introduce a propósito un elemento desestabilizador: Daniel Cohn-Bendit y un grupo de amigos suyos se encargará del guión y de otras tareas técnicas en la película. El objetivo es trasladar a la composición del "equipo" y a la propia realización de la película el corte entre maoístas y anarquistas. O como se decía entonces: "hacer montaje desde el mismo rodaje". Aunque, cinematográficamente hablando, las cuentas no acababan de cuadrar. El rodaje se convirtió en una sucesión de asambleas paralizantes (hay secuencias del montaje final que recogen estas reuniones) y a una semana del final del rodaje la película parecía irse a pique. Godard le pidió ayuda a Gorin



("para dar un golpe de Estado mientras los anarquistas se bañan en la playa") y fue así como, por primera vez, Gorin asistió al tramo final del rodaje de una película del Grupo Dziga Vertov. Pero además de Gorin, en *Viento del Este* resultaría importante la presencia de otro gran cineasta que por casualidad se encontraba ese mes en Roma.

Glauber Rocha estaba de paso para cerrar un trato con uno de los productores de *Viento del Este*, Gianni Barcelloni, con quien acababa de rodar en África y con quien planeaba hacer otra película en España. Cuando Gorin supo que Rocha estaba en Roma (se habían conocido dos años antes, en París) le invitó a participar en el rodaje e incluso le pidió que hiciera un pequeño papel en la película. Rocha admiraba a Godard y siguió *Viento del Este* hasta la proyección del primer copión, pero quedó tan horrorizado por lo que vio entonces que escribió un largo artículo en un semanario brasileño ("O ultimo escândalo de Godard", *Manchête*, nº 928, 1970). Este escrito es una de las mejores introducciones al trabajo del Grupo Dziga Vertov y a la obra de Godard en su conjunto. El grado de comprensión y lucidez de Rocha ante el naufragio de su colega es abrumador; "Viento del Este es sólo una broma agradable de temporada (...). La gran frustración de Godard es que no logra crear un clima político; no tiene ninguna violencia, se acerca siempre teóricamente a la realidad (...). Me acuerdo que el viejo Nicholas Ray me dijo en Cannes: "Cuando veo una película de Godard no me interesan las imágenes, que son siempre muy hermosas. ¡El gran problema de Jean-Luc es que no tiene el valor de hablar de sí mismo!" (...). Hay algo en ese montaje de imágenes y sonidos que me irrita... Un moralismo destructor, algo que se toma a sí mismo demasiado en serio. Un poco como si Bach hubiera puesto letras de izquierdas a su música para quedar bien en el Festival de la Canción (...). Es como ver a Bach o a Miguel Ángel comiendo espaguetis en una chabola, mientras reflexionan sobre por qué no vale la pena pintar la Capilla Sixtina o componer el *Actus Tragicus* (...). El montaje sonoro es genial. Godard acabará por hacer un disco (...). No es una película política como quería Godard; es una película anarquista en la línea de Artaud o de Jarry (...). Si un profesor de política asiste a la proyección de la película es probable que le guste (...). Por un lado hay una laxitud general financiada por el gran capital, e incluso Godard, en su desesperación

y por mucho que quiera escapar de ello, hace una película tras otra financiado por el sistema que, por su lado, no tiene que hacer absolutamente nada para que Godard acuda de brazos abiertos, puesto que el cine también está cansado y todo el mundo espera la Bomba. *Viento del Este* esta financiado por Ettore Rosbuck [sic] y ese joven significa la Fiat (...). Y va y me pregunta [Godard] si quiero rodar un plano de *Viento del Este*, y yo que soy perro viejo y que siempre he visto venir los golpes bajos le digo: "Despacito y buena letra, que estoy aquí sólo para hacer un poco de puta al pasar, y no soy lo bastante charlot para embarcarme en el folklore colectivo de los gigolós del inolvidable Mayo francés" (...). He visto de cerca el cadáver de Godard, el suicidado, allí arriba en una pantalla de 16 mm. Era la imagen muerta de la colonización. Amigos míos: ¡he visto la muerte de la colonización! Si he sido un brasileño privilegiado, perdonadme, pero si transmito la noticia es sólo para dejar claramente oír que ¡HAY QUE CONTINUAR HACIENDO CINE EN BRASIL!" Godard no olvidaría tampoco este encuentro con Glauber Rocha, y en 1989 le dedicó (junto a John Cassavetes) el capítulo 1B de *Histoire(s) du cinema*.



Diciembre de 1969. El Grupo Dziga Vertov celebra su constitución oficial comprando una cámara de 16 mm, una Debrie. Con ella ruedan su siguiente largometraje: *Luchas en Italia*. En la película tiene un papel decisivo Jean-Pierre Gorin (en los documentos presentados al Centro Nacional de Cinematografía es él quien figura como director y guionista,

1970

y Godard lo hace como productor, aunque al final sea la primera película firmada colectivamente). Con el montaje de *Luchas en Italia* recién acabado, Godard y Gorin le hacen un pase privado a Louis Althusser. Pocos meses después del escándalo de Glauber Rocha, la primera de sus profecías se cumple: cuando el pase termina Althusser tiene lágrimas en los ojos.

Enero de 1970. Godard y Gorin viajan a Jordania para realizar una película pagada por la Liga Árabe (6.000 dólares, como se afirma en el comentario de *Aquí y en otro lugar*). Prácticamente todo ese año lo pasan entre Palestina y París, pero el proyecto, que se convierte en el más largo del Grupo, no llegará a finalizarse. El título provisional (*Jusqu'à la victoire*) expresaba bien una de las contradicciones que acabarían llevando a la renuncia.



Ni Godard ni Gorin entendían el árabe, y era frecuente una situación cómica en la que el entrevistado se expresaba por medio de lo que parecía una argumentación compleja y matizada, que el traductor resumía demasiado esquemáticamente: "Dice que lucharemos hasta la victoria". El proyecto suponía una excepción entre los del Grupo Dziga Vertov porque, por primera vez, Godard y Gorin parecían dispuestos a filmar una lucha. Hasta entonces habían cuestionado la utilidad o la posibilidad de filmarlas directamente (Jean-Henri Roger había abandonado por estas mismas fechas el Grupo y se había pasado a un colectivo cinematográfico "más militante", Cinélutte). En la

película sobre los sucesos de Checoslovaquia, por ejemplo, las imágenes se tomaron seis meses después de la Primavera de Praga, y además eran documentos deliberadamente "malos" (imágenes a veces filmadas directamente de un televisor, a la manera de Chris Marker). O en la película anterior, *Luchas en Italia*, que ironizaba desde el título: un buen título de película militante ("un título comercial"), del que Godard y Gorin se burlaban abiertamente, ya que en la película no había ni "luchas" —'Lotte' era un nombre propio, alemán, como la *Lotte en Weimar* de Thomas Mann— ni Italia, ya que la película estaba rodada en París y, más concretamente, en el apartamento de Godard de la Rue Saint-Jacques. Los trabajos de rodaje de *Jusqu'à la victoire* tuvieron que interrumpirse varias veces por la falta de liquidez de los productores. En primavera, Godard y Gorin hicieron una gira de conferencias por Estados Unidos que debía servir para conseguir fondos. Más adelante, en otoño, accedieron —también con vistas a conseguir fondos— a una oferta de la televisión alemana Munich Tele-Pool para realizar, muy rápidamente, una película burlesca sobre "los 8 de Chicago" (*Vladimir y Rosa*). En realidad, en la época de *Jusqu'à la victoire* Godard y Gorin trabajaron sobre todo de un modo teórico, y eso se plasmó en la redacción del único manifiesto publicado por el Grupo Dziga Vertov (ver páginas 19 a 28). Filmaron algunas imágenes que quedaron montadas sólo a medias.



Por otro lado, para final de año, la situación política en Palestina relegó la película a un segundo plano, y pronto

1971

la OLP dejó de considerarla prioritaria. Cuatro años después, Godard volvió sobre este material para realizar, ya sin Gorin, *Aquí y en otro lugar*, con Anne-Marie Miéville.

Principios de 1971. Godard y Gorin llegan a un acuerdo con un productor entonces poco conocido, Jean-Pierre Rassam, para hacer su primera película en condiciones industriales (acabaría siendo la última). La producción es "larga y difícil", y cuando parece que va a remontar, en Junio, Godard tiene un accidente de moto. Hasta el 17 de Enero del año siguiente no empezaría el rodaje de *Tout va bien*, con Yves Montand y Jane Fonda encabezando un reparto donde eran casi los únicos profesionales (hay una secuencia en la que Montand y Fonda, vestidos con mandiles ensangrentados, echan pedazos de carne a una enorme trituradora industrial) y con varios miembros del Grupo (Armand Marco, Isabelle Pons) en el equipo técnico. *Tout va bien* es una película extrañamente autobiográfica entre las del Grupo Dziga Vertov. Los personajes de Montand y Fonda son una metáfora apenas encubierta de Godard y Gorin (Godard es Montand y Gorin, Fonda). En *Vladimir y Rosa*, la figura de los cineastas ya había ocupado el primer plano (sus nombres de guerra habían acabado en el título) y la autobiografía seguiría siendo importante en la siguiente película, que acabó siendo la despedida de Godard y Gorin: *la Carta a Jane*.

Lette
about

Ahora son los propios cineastas, incorporados con sus voces a la película, los que plantean una especie de subdivisión

de la subdivisión (el "uno se divide en dos" de Mao, que parecía haber inspirado la "doble dirección" del Grupo Dziga Vertov, se abre en esta película a una operación aritmética aún más compleja). *Letter to Jane* dirige una dura y delirantemente detallada crítica a la actriz que había representado uno de los papeles principales de su película anterior. De ese modo, *Jane se divide en dos*, y la crítica a la actriz divide a los cineastas embarcados en una auto-crítica febril del propio trabajo de colaboración (la que en una película se da entre un actor y un director, la que se da entre "dos directores"). Poco después Gorin se va a vivir a Estados Unidos y es el fin del Grupo Dziga Vertov.



La primera película en solitario de Gorin, realizada siete años después, merece atención aparte. Es un documental titulado *Poto y Cabengo*. La película profundiza en la vena de autoanálisis abierta con *Tout va bien* (Godard seguirá también por ese camino. Primero con la revisión del trabajo inacabado del Grupo Dziga Vertov, el proyecto palestino, en *Aquí y en otro lugar*; y luego con *Numéro Deux*, que volvía a ser una película sobre el cine y sobre los problemas de una pareja). El argumento de *Poto y Cabengo* recuerda ya desde el título a la malograda complicidad entre Godard y Gorin. Es la historia de dos hermanas gemelas de San Diego, Grace y Virginia Kennedy, que acababan de ser noticia en la prensa por haber inventado un idioma que sólo ellas entendían. Hasta los 8 años de edad se habían comunicado exclusivamente a través de este idioma, sin que sus padres entendieran gran cosa. Se habían rebautizado como "Poto" y "Cabengo" y habían ido perfeccionando el léxico hasta tener 16 palabras para decir 'patata'.

*Letter to Jane: an investigation
a still*

manifiesto →



(2)

"MANIFIESTO"

Al Fatah, Julio 1970¹

Jean-Luc Godard

Hemos pensado que, políticamente, era más justo venir a Palestina que ir a Mozambique, Colombia, Bengala. Oriente Medio fue directamente colonizado por los imperialismos francés y británico (acuerdos Sykes-Picot). Nosotros somos militantes franceses. Es más justo venir a Palestina porque la situación es compleja y original. Hay muchas contradicciones; la situación está menos clara que en el Sudeste asiático, al menos en teoría.

manifiesto

Para nosotros, que actualmente militamos en el cine, la tarea aún es teórica. Pensar de otra forma para hacer la revolución..., todavía estamos en eso. Llevamos un retraso de varias décadas respecto a la primera bala de Al Assifa².

Mao Tse-Tung ha dicho que un buen camarada va allí donde están las dificultades, allí donde las contradicciones son más agudas. Hacer propaganda por la causa palestina, sí. Con imágenes y sonidos. Cine y televisión. Hacer propaganda es poner los problemas sobre el tapete. 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. Mostrar la lucha de los fedayines a sus hermanos árabes explotados por los patronos en las fábricas de Francia. Mostrar a los milicianos de Al Fatah a sus hermanas de las Black Panthers que son perseguidas por el FBI. Rodar políticamente una película. Montarla políticamente. Difundirla políticamente. Es largo y difícil. Supone resolver un problema concreto cada día. Encontrar un fedayin, un dirigente, un miliciano, ver juntos cómo fabricar imágenes y sonidos de

¹ Este manifiesto se reeditó en *La Palestine et le cinéma*, edición a cargo de Guy Hennebelle y Khemaïs Khayati, París, Éditions du Centenaire, 1977, pp. 205-211. Todas las notas son de David Faroult.

² Brazo armado de la organización de liberación nacional palestina Al Fatah.

su lucha. Decirle: "Voy a filmar una imagen de ti disparando la primera bala de la batalla de Al Assifa". Saber qué imagen hay que poner antes, y cuál después, para que el conjunto adquiera un sentido. Un sentido político, revolucionario, es decir, que ayude a la revolución palestina, que ayude a la revolución mundial. Todo eso es largo y difícil. Hace falta saber qué es el cine..., y Al Fatah, y la información en Al Fatah, y las contradicciones con las otras organizaciones. Al Fatah, por ejemplo, lucha contra el imperialismo norteamericano. Pero el imperialismo norteamericano es también el *New York Times* y la CBS. Hay muchos periodistas que sinceramente se creen de izquierdas y que no luchan contra la CBS y el *New York Times*. Creen que ayudan a Al Fatah publicando un artículo en la prensa burguesa. Pero ellos no luchan. Es ~~quien~~ **Al Fatah** quien lucha y trabaja. Son los combatientes de Al Fatah los que mueren. Esto hay que entenderlo bien. En literatura y en arte, luchar en dos frentes. El frente político y el frente artístico, ésta es la etapa actual, y hay que aprender a resolver las contradicciones entre esos dos frentes. En el periódico que publica Al Fatah, aún se ven demasiadas fotos de dirigentes y no las suficientes de combatientes. Hay que ver dónde se encuentra esta contradicción y cómo resolverla. No es un problema artístico de maquetación. Es un problema político en el dominio ideológico (prensa). Es necesario aprender a combatir al enemigo con ideas, no sólo con un fusil. Es el Partido el que da órdenes al fusil y no a la inversa³. Y la complejidad de la lucha palestina está ligada a la construcción del Partido, aquí (como en Francia). La originalidad de Al Fatah, incluso antes de la toma del Canal de Suez, reside en haber rechazado llamarse Partido o Frente. Es una manera de decirle a un musulmán: "No abandones tus ideas, sólo deja tu organización y únete a nuestras filas". Al Fatah no tiene necesidad de ser marxista en los discursos, puesto que es revolucionaria en los hechos. Sabe que las ideas cambian sobre la marcha. Que cuanto más larga sea la marcha sobre Tel-Aviv, más cambiarán las ideas, que permitirán destruir finalmente el Estado de Israel.

³ Con la fórmula de Mao Tse-Tung, "El partido debe dar órdenes a los fusiles", citada en *La Chinoise*, quiere subrayar su concepción de las cuestiones militares: éstas deben ser controladas por la política y no a la inversa.

FRENTE POLÍTICO Y FRENTE ARTÍSTICO

Hemos venido para estudiar eso: aprender, sacar lecciones, si es posible registrar esas lecciones, para difundirlas después aquí mismo, o en otras partes del mundo. Hace casi un año, dos de nosotros vinieron a conocer el Frente democrático. Después otro fue con Al Fatah. Hemos leído los textos y los programas. En tanto que maoístas franceses, hemos decidido hacer con Al Fatah la película cuyo título es "Hasta la victoria". A lo largo de la película dejamos que los palestinos digan ellos mismos la palabra "revolución". Pero el verdadero título de la película es "Métodos de pensamiento y de trabajo del movimiento de liberación palestino". Con los camaradas del Frente democrático tenemos las mismas discusiones que con los militantes en París. No aprendemos nada. Ni ellos ni nosotros. Con Al Fatah es diferente. Es más difícil hablar con un dirigente de la imagen que hay que construir de la revolución palestina y del sonido que debe acompañar a esta imagen (o contradecirla). Pero es precisamente esta dificultad la que es positiva. Plantea de manera concreta la contradicción entre teoría y práctica: entre frente político y frente artístico. Llegamos a Ammán y nos dijeron: "¿Qué queréis ver?...". Dijimos: "¡Todo!" Vimos a los Ashbals, el entrenamiento de la milicia, las bases del Sur, las bases del Norte y del Centro. Vimos la escuela de los mártires. Vimos la escuela de los dirigentes, las clínicas. Entonces nos dijeron: "Ahora, ¿qué queréis filmar?" Respondimos: "¡No lo sabemos! —¿Cómo? ¿No lo sabéis? —No, nos gustaría hablar, estudiar un poco con vosotros. No tenéis muchas municiones para los Kalashnikov y los RBG. Nosotros no tenemos muchas imágenes ni muchos sonidos. Los imperialistas (Hollywood) las han estropeado o destruido. Así que no podemos malgastarlas. Son municiones ideológicas. Hay que aprender a utilizarlas bien para matar las ideas enemigas. He aquí por qué necesitamos hablar con vosotros. —Bueno, ¿con quién queréis hablar?" Respondimos: "Abu Hassan"⁴. No sabíamos quién era, pero habíamos leído

⁴ Ali Hassan Salameh, llamado "el Príncipe rojo", responsable del servicio de información de la OLP desde 1969, se encargó de los contactos con la CIA, después, más tarde, se sospechó de que hubiera informado a ésta sobre los grupos minoritarios en el seno de la OLP. Se le considera el jefe de la organización Septiembre Negro, que tomó como rehenes a los deportistas israelíes durante los Juegos Olímpicos de Munich en 1972.

un artículo suyo en el primer número de *Fedayin*⁵. Habló con nosotros. Políticamente. Por ejemplo, dijo: "El ejército del pueblo no son los radares perfeccionados. Son 10.000 niños con prismáticos y *walkie-talkies*". He aquí una imagen revolucionaria. Enseguida vemos que el ejército egipcio no es un ejército del pueblo. En lugar de 10.000 niños hay 10.000 instructores soviéticos.

LA BALA JUNTO A LA OREJA

Abu Hassan también dijo: hay que disparar la primera bala de Al Assifa cerca de las orejas de los campesinos para que oigan el ruido de la liberación de la tierra. He aquí un sonido revolucionario. He aquí una discusión que permite establecer relaciones políticas entre una imagen y un sonido, en lugar de hacer simplemente imágenes supuestamente "reales" pero que no quieren decir nada, que no dicen nada porque no tienen nada que decir, nada que decir que no sepamos ya. Y, ¿para qué decir lo que ya se sabe? En todo caso, no sirve para la revolución, que busca lo nuevo tras lo antiguo. Eso requiere su tiempo. Es largo y difícil. Pero no hay razón para que una película de la revolución palestina no se enfrente a las dificultades de esta revolución. ¿Porque esta película vaya a pasarse por la televisión americana? ¿Acaso controla Al Fatah los circuitos yanquis de televisión? No. Ni siquiera controla las salas de cine de Ammán. Controla Ammán. Pero, cada tarde, en las salas oscuras, la podredumbre imperialista viene a cegar a las masas. Afortunadamente, gracias a la crisis de junio, ahora el Mando unificado puede volver a abrirles los ojos a la mañana siguiente ya que desde entonces publica un periódico. El problema de la información revolucionaria es importante. Nosotros decimos: "Cine, tarea secundaria de la revolución para nosotros actualmente en Francia"; pero realizamos la actividad de esta tarea secundaria. Habría que ver, pues, la contradicción entre esta tarea secundaria y la tarea principal de la revolución, que, aquí, es la lucha armada contra Israel. Ver también las otras contradicciones entre el cine y las otras tareas secundarias

⁵ Publicación mensual francesa próxima a Al Fatah que empezó publicarse en enero de 1970; en las páginas de *Fedayin* aparecían, entre otras cosas, traducciones de algunos artículos del periódico *Al Fatah*.

de la revolución palestina. Ver también que en un momento dado, en un determinado lugar, lo secundario se transforma en principal. He aquí lo que nosotros llamamos plantear políticamente el hecho de hacer una película política. No sólo entrevistar a Habache o a Arafat o a Hawatmeh⁶. No sólo imágenes espectaculares de los "cachorros de león" atravesando las llamas, sino relaciones de imágenes, relaciones de sonidos y relaciones de imágenes y sonidos que indicarán las relaciones, en la revolución palestina, entre la lucha armada y el trabajo político.

Cada imagen y cada sonido, cada combinación de imágenes y de sonidos, son momentos de relaciones de fuerzas, y nuestra tarea consiste en orientar esas fuerzas contra las de nuestro enemigo común: el imperialismo —es decir, Wall Street, el Pentágono, IBM, United Artists (Entertainment from Trans-America Corporation), etc. Por ejemplo, pensamos que Al Fatah, durante la crisis de junio⁷, sufrió una derrota en el campo de la información. En lo que respecta a los países capitalistas europeos, ¿de qué hablaban *The Times*, *Il Messagero*, *Le Monde* y *Le Figaro*? ¿De la respuesta que dieron las masas a las provocaciones asesinas de la reacción

⁶ Nayef Hawatmeh se unió en Jordania al FPLP (Frente Popular de Liberación de Palestina), organización marxista-leninista prochina dirigida por el Dr. Georges Habache. En 1969 la abandona y funda el FDPLP (Frente Democrático y Popular por la Liberación de Palestina), ala izquierda de la OLP. Figura destacada del movimiento palestino, Hawatmeh fue uno de los primeros en promover y en establecer, desde 1970, el diálogo con la extrema izquierda israelí, a la que consideraba como "una amenaza a la vez para el sionismo y la reacción árabe", y, asimismo, en combatir ferozmente el antisemitismo en las filas palestinas rechazando, desde 1969, las fórmulas del tipo "¡Los judíos al mar!".

⁷ El 6 y el 7 de junio de 1970, mientras en El Cairo finalizaba una importante reunión de unificación política y militar, el VII Consejo nacional palestino, pequeños grupos autodenominados "organizaciones de resistencia palestina" multiplicaron las provocaciones y fueron el desencadenante de los fusilamientos de Ammán (Jordania). Atacaron a los militantes de los principales grupos de la auténtica resistencia palestina, sembrando la confusión y dando pie a una intervención del ejército jordano contra los campos de refugiados palestinos (9 de junio). La respuesta militar de Al Fatah obligó a negociar al rey de Jordania y permitió encontrar una salida a la crisis el 10 de junio. Pero la rapidez y la confusión de la cadena de acontecimientos pudo hacer creer que el origen de la crisis era la voluntad del Consejo nacional palestino de mantener apartadas a las organizaciones minoritarias de la reunión de El Cairo. (El episodio viene largamente recogido en la publicación *Fedayin*, n.º 6-7, junio-julio 1970, pp. 1-8, 22).

jordana? No. ¿Del papel jugado por Al Fatah en la manera de llevar esta respuesta política y militarmente? No. Todos esos periódicos, así como las televisiones y las radios de Europa occidental, destacaron a Georges Habache en detrimento de Yasser Arafat. Nuestra tarea como militantes revolucionarios de la información también consiste en analizar el porqué y el cómo de tales operaciones. Para el imperialismo no sólo había que intentar, una vez más, romper la unidad en curso de edificación de la Resistencia palestina, sino que también había que pervertir el sentido de su lucha de liberación a ojos de las masas inglesas, italianas, francesas, etc., y asestar un golpe más a los elementos revolucionarios de esas masas, para quienes la revolución palestina, como la vietnamita, es un fermento precioso. Y hoy en día, resulta grave que un texto como el de Abu Iyad⁸ en *Dialogue with Fath* no se haya traducido al francés. Quizá sean derrotas menores, pero aún así hay que tener la honestidad revolucionaria de analizarlas en tanto que derrotas: lucha, fracaso, nueva lucha, nuevo fracaso, nueva lucha hasta la victoria, tal es la lógica del pueblo, dicen los camaradas chinos. Tal es la lógica, también, del pueblo palestino en su movimiento de liberación nacional bajo la dirección de Al Fatah. Es lo que intentamos mostrar en nuestra película, vuestra película. ¿Dónde se pondrá la película? Eso dependerá del estado de las luchas. Puede que sea en la calle de un pueblo del sur del Líbano. Extendemos una sábana entre dos ventanas y proyectamos. Ante los estudiantes de Berkeley. En medio de obreros en huelga en Córdoba o en Lyon. En una escuela de Amílcar Cabral⁹. Es decir, en general, se proyectará ante los elementos avanzados de las masas. ¿Por qué? Porque representa a las fuerzas en lucha.

⁸ Cofundador de Al Fatah junto a Yasser Arafat.

⁹ Teórico y líder político y militar de la guerra de independencia de Guinea-Bissau / Cabo Verde dirigida por el PAIGC (Partido Africano de la Independencia de Guinea y Cabo Verde), asesinado por los colonialistas portugueses el 20 de enero de 1973. Un impresionante testimonio sobre las escuelas que la guerrilla de Cabral conseguía mantener abiertas a pesar del acoso militar del ejército portugués lo encontramos en la película que Tobias Engel dedicó a esta lucha, *No Pincha* (1969).

LAS RELACIONES DE IMÁGENES

Es necesario, pues, que pueda ser utilizada, a corto o a largo plazo, por otros elementos de estas fuerzas en el momento de su lucha. Es decir, en el momento en que sea útil a su lucha. Pongamos un ejemplo: mostramos la imagen de un fedayin que atraviesa el río; después una imagen de una miliciana de Al Fatah que enseña a leer a los refugiados de un campo; después una imagen de un "cachorro de león" entrenándose. Estas tres imágenes, ¿qué son? Un conjunto. Ninguna tiene valor por sí misma. Quizá un valor sentimental, emotivo o fotográfico. Pero no un valor político. Para tener un valor político, cada una de esas tres imágenes debe estar ligada a las otras dos. En ese momento, lo que pasa a ser importante es el orden en que se muestran esas tres imágenes. Porque son partes de un todo político; y el orden en que se ponen representa la línea política. Nosotros estamos en la línea de Al Fatah. Entonces ordenamos estas tres imágenes en el orden siguiente: 1º/ Fedayin en una operación; 2º/ Miliciana trabajando en una escuela; 3º/ Niños entrenándose. Esto significa: 1º/ Lucha armada; 2º/ Trabajo político; 3º/ Guerra popular prolongada. La tercera imagen es finalmente el resultado de las otras dos. Es: la lucha armada + el trabajo político = la guerra popular prolongada contra Israel. También es: el hombre (que desencadena el combate) + la mujer (que se transforma, que hace su revolución) que dan a luz al niño que liberará Palestina: la generación de la victoria. No basta con mostrar un "cachorro de león" o una "flor" y decir: "Es la generación de la victoria". Es necesario mostrar por qué y cómo. A un niño israelí no podemos mostrarlo del mismo modo. Las imágenes que producen la imagen de un niño sionista¹⁰ no son las mismas que las de un niño palestino. Además, no deberíamos hablar de imágenes; hay que hablar de relaciones de imágenes.

¹⁰ El pasaje de la frase precedente impone una nota: es imposible publicar sin reaccionar a una frase que pudiera hacer creer que un niño israelí pueda nacer *sionista*. El sionismo es un posicionamiento político y no va inscrito en los genes. Nacer en Israel, tener la nacionalidad israelí, no decide de ningún modo una posición política. Al Fatah, por su parte, rechazaba claramente toda confusión entre judío, israelí y sionista, especialmente en una serie de tres artículos que aparecieron en francés en las mismas columnas que el artículo de Godard en marzo, abril y mayo de 1970 (el artículo de Godard salió en el número de julio). (La serie de

LOS LACAYOS LIBANESES DE HOLLYWOOD

Es el imperialismo el que nos ha enseñado a considerar las imágenes por sí mismas; el que nos ha hecho creer que una imagen es real. Cuando el simple sentido común nos dice que una imagen no puede ser más que imaginaria, precisamente porque es una imagen. Un reflejo. Como tu reflejo en un espejo. Lo que es real es, en primer lugar, tú y, después, la relación entre este reflejo imaginario y tú. Lo que es real a continuación es la relación que estableces entre tus diferentes reflejos, o tus diferentes fotos. Por ejemplo, te dices: "Soy guapo" o: "Tengo pinta de cansado". Pero al decir eso, ¿qué haces? No haces otra cosa que establecer una relación simple entre varios reflejos. Uno en el que tenías pinta de estar en forma, otro en el que lo estabas menos. Comparas, es decir, relaciones, y entonces puedes llegar a la conclusión: "Tengo pinta de cansado". Hacer políticamente una película es establecer este género de relaciones políticamente, es decir, para resolver un problema políticamente. Es decir, en términos de trabajo y de combate. Y justamente, el imperialismo, al intentar hacernos creer que las imágenes del mundo son reales (cuando son imaginarias), intenta impedirnos hacer lo que hay que hacer: establecer relaciones reales (políticas) entre esas imágenes; establecer una relación real (política) entre una imagen de los Ashbals¹¹ entrenándose y una imagen de un fedayin atravesando el río. La única realidad revolucionaria es la realidad (política) de esta relación. Política, puesto que plantea la cuestión del poder; y un encadenamiento de imágenes tal y como acabamos de describirlo indica que el poder nace del fusil. El imperialismo bien querría que nos contentáramos con mostrar a un fedayin que atraviesa un río, o a una campesina que aprende a leer, o a los Ashbals entrenándose. El imperialismo no tiene nada en contra de eso. Todos los días hace imágenes

artículos, reeditados en París por la publicación *Fedayin* en sus números 5 a 8 de mayo, junio-julio y septiembre, después fue recogida en un volumen con el mismo título: *Al Fatah, La Révolution palestinienne et les Juifs*, París, Minuit, 1970. Se puede consultar en:

<http://etoilerouge.chez.tiscali.fr/palestine/revpalest2.html>. [David Faroult, autor de esta nota al pie, especula sobre el sentido de esta polémica frase Godard en la pág. 137 de su artículo *Du Vertovisme du Groupe Dziga Vertov*, publicado en *Jean-Luc Godard Documents*, París: Éditions du Centre Pompidou, 2006.]

¹¹ "Cachorros de león": jóvenes y adolescentes combatientes.

como esas (o sus esclavos las hacen para él). Todos los días las difunde a través de la BBC, en *Life*, *L'Expresso*, *Der Spiegel*. Por un lado está la UNRWA¹² (para el estómago) y por otro Hollywood y sus lacayos libaneses y egipcios del cine (para las ideas y las imágenes que provocan las ideas). El imperialismo nos ha enseñado a no establecer relaciones entre las tres imágenes de las que acabamos de hablar, o a hacerlo, si no hay más remedio, pero entonces en un cierto orden, para no alterar sus planes.

LAS IDEAS Y LAS CONTRADICCIONES

Y nuestra tarea, militando actualmente en el campo de la información antiimperialista, es luchar encarnizadamente en ese campo. Liberarnos de las cadenas de imágenes impuestas por la ideología imperialista, a través de todos sus aparatos: prensa, radio, cine, discos, libros. Es una tarea secundaria que convertimos en nuestra actividad principal, intentando resolver las contradicciones que eso implica. Por ejemplo, al luchar en este frente secundario a menudo nos enfrentamos con otros camaradas. Estos camaradas, aquí, en Al Fatah, por ejemplo, tienen ideas avanzadas y justas acerca del frente principal de la lucha armada, e ideas a menudo menos justas sobre el frente secundario de la información. Para todos nosotros se trata tanto de aprender a resolver esta contradicción como de compartir estas contradicciones con el pueblo. Nada de contradicciones entre el enemigo y nosotros. Fabricar imágenes contradictorias es progresar en el camino a la resolución de esas contradicciones. Y aquí, después de haber planteado así el problema de la producción de esta serie de tres imágenes (por seguir con el mismo ejemplo), ahora puedes plantearte de manera más justa, más política, el problema de la difusión de estas imágenes. Y eso es porque entre esas imágenes (imaginarias) existe una relación real (contradicto-

¹² United Nation Relief and Works Agency for Palestine Refugees. Creada en 1949 por la ONU como un organismo temporal, la UNRWA, que empezó a funcionar en mayo de 1950, sigue existiendo, puesto que estaba destinada a los refugiados palestinos. Conforme al mandato inicial (ayudar a los refugiados palestinos y, en colaboración con los poderes públicos locales, aportar ayuda directa y realizar las obras necesarias), la educación, la sanidad y los servicios sociales son sus principales misiones. Con la guerra de 1967 y los nuevos traslados de población, su mandato se extendió también a las personas desplazadas.

ria), y a causa de esta relación real aquellos que miren y escuchen esas imágenes tendrán igualmente una relación real con ellas. La visión de la película será un momento de su existencia real, de su realidad. Realidad política esta vez. En tanto que campesino oprimido, obrero en huelga, estudiante en una revuelta, fedayin sosteniendo el Kalashnikov... He aquí lo que queremos decir al decir: "Abajo el espectáculo, viva la relación política..."

LOS DIENTES Y LOS LABIOS

Así es como la literatura y el arte pueden convertirse, como quería Lenin, en un pequeño tornillo viviente del mecanismo de la revolución. Entonces, en resumen, no mostrar a un fedayin herido, sino mostrar cómo esta herida va a ayudar al campesino pobre. 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, más simples, para servir al pueblo y para que el pueblo a su vez se sirva de ellas. Decir: "Es largo y difícil", es decir que este combate (ideológico) es, aquí, una parte de la guerra prolongada contra Israel que mantiene el pueblo palestino. Es decir que, además, este combate está ligado a todas las guerras de los pueblos contra el imperialismo y sus aliados. Ligado como los dientes y los labios¹³. Como la madre y el hijo. Como la tierra de Palestina y los fedayines...

/ Este "Manifiesto" ha sido traducido a partir de la versión publicada en *Jean-Luc Godard Documents*, Éditions du Centre Pompidou, París, 2006.

Traducción: Natalia Ruiz Martínez /

¹³ Esta fórmula parafrasea la siguiente frase de Althusser: "Lucha de clases y filosofía marxista-leninista están unidas como los dientes y los labios". Véase Louis Althusser, "La philosophie comme arme de la révolution. Réponse à huit questions", *La Pensée* n° 138, abril 1968, recogido en Louis Althusser, *Positions*, Éditions sociales, París, 1976, p. 48. [Traducción al castellano en "La filosofía como arma de la revolución", Siglo XXI, Madrid, 2007.]



Jean-Luc Godard

CÁLCULO, ESCRITURA, INFORMACIÓN

por Gonzalo de Lucas

(3)

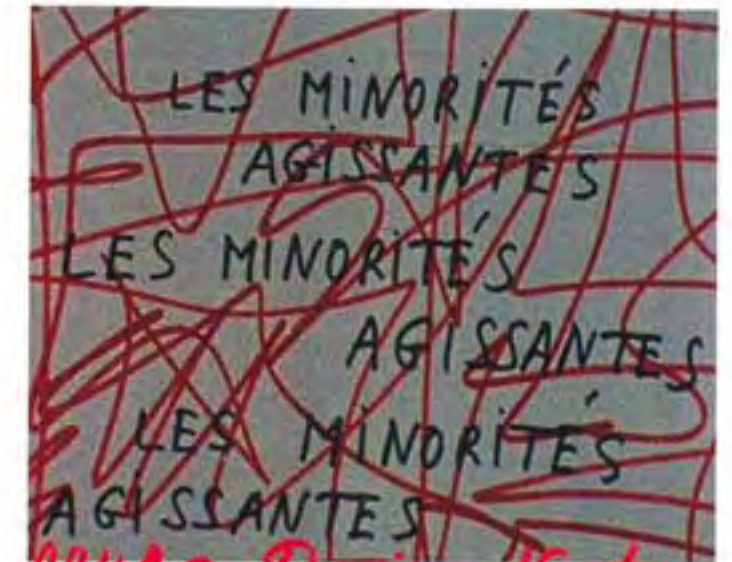
*cálculo, escritura,
información*

"Un día escuché a Picasso explicarle a alguien, al hablar de Van Gogh: "Es el hombre que nos enseñó a pintar mal". Y, bien, el hombre que nos enseñó a hacer películas mal se llama Andy Warhol. [...] Si miráis bien una película de Godard, o una de Warhol, veréis que los dos están inmersos de lleno en la vida. Es lo que llamo el cine en libertad. Un cine que no tiene miedo de estropear alguna cosa y de mostrarlo".

Henri Langlois



Dziga-Vertov



grupo Dziga-Vertov

En 1976, en sus "anti-cursos" impartidos en Canadá, Henri Langlois señaló que el problema del cine es que ya no había malos alumnos, con la salvedad de Warhol y Godard. Poco antes de mayo del 68, Godard había abanderado las manifestaciones en el palacio de Chaillot a favor de Langlois. Ocho años después estaba completamente orillado del cine francés.

A propósito de Godard, por mucho que se diga que su práctica es la del desplazamiento semántico y el juego retórico, siempre hay que tomar las cosas literalmente, y cuando se le sitúa en una orilla, después de abandonar la nueva ola, es necesario ver lo que le lleva de un lugar a otro. Y si, como sostiene Langlois, en 1976 JLG era ya el último mal alumno del cine, se debía a que se había convertido también en el mejor pedagogo. Godard había hecho sus deberes y el ejercicio fue provechoso.



No creo que exista ningún otro cineasta que haya decidido renunciar de tal modo a su talento —o a lo que Gombrich denomina el necesario equilibrio entre actividad estética y placer regresivo, o de la lucha por parte del artista contra su propia facilidad— para evaluar de nuevo los fundamentos de su trabajo, con un afán de comprender otra vez o de hallar una forma distinta de hacer las cosas, ni ningún otro que haya mostrado tal deseo de aprender con cada corte de montaje y cada emplazamiento de cámara. Godard sabía que para obtener nuevas respuestas hacía falta plantear nuevas preguntas y todo su empeño fue sentarse para escuchar el movimiento de las imágenes y los sonidos.



Godard-1967

Desde *La chinoise* (1967) su tarea había sido emplear la pantalla como una pizarra, no tanto para enseñar ni dictar qué hacer, sino para mostrar su extravío (las flechas opuestas), tentar algunos caminos o direcciones, e imponerse el deber de aprender de nuevo —y de otra forma— a calcular, escribir e informar (en su lugar, la pregunta sobre “dónde ir” siempre fue dónde emplazar o cortar un plano).

En 1975, JLG pone esas tres palabras en el membrete de su sociedad, SONIMAGE: “cálculo, escritura, información”. Una vez más, hay que tomarlas al pie de la letra, pues Godard no miente ni exagera cuando dice que se siente sobre todo como un científico: lo es en el sentido en que ensaya experimentos al modo de un científico, sólo que el objeto de sus pruebas (y ha dedicado medio siglo a la tarea) son las relaciones entre las imágenes y los sonidos. Y su asombrosa capacidad lírica, sin duda, se explica por el mismo motivo que un film de Painlevé resulta tan sobrenatural como uno de Méliès, y porque el “tío Brecht” ya se admiraba en los años treinta de que el mero hecho de mirar provocase una

alteración en el objeto contemplado: “Los físicos nos dicen que, mientras estudiaban las más pequeñas partículas de materia, les vino de pronto una sospecha: que el objeto examinado había sido alterado por el mismo análisis. A los movimientos que observaban a través del microscopio se añadían los movimientos ocasionados por el microscopio”. En Godard, desde luego, tampoco las relaciones que hace entre la medicina y el cine son vagas metáforas.

Después de todo, ¿qué sombra del camino remontaba Godard antes del 68? La inteligencia de los grandes cineastas de la era clásica (Ford, Lang, Hitchcock) pasaba por la previsión para filmar de tal manera que el montador (recordemos que la mayoría de realizadores carecía de control sobre el montaje) no tuviera opciones para trocear, eliminar o reordenar los planos y las escenas. Eso exigía, por parte de los cineastas, un gran rigor en la construcción de los planos y la capacidad de prever un único orden (y, como se ha comentado en muchas ocasiones, era uno de los motivos de la preferencia de algunos cineastas, como Otto Preminger, por el plano largo). Tales habilidades, sin embargo, pocas veces están presentes en el cine de algunos de los maestros de Godard, como Nicholas Ray, cuya “ruina” radica en filmar algunos de sus planos “por primera o última vez”, sin resguardarse ni calcular nada: esto es, en parte, a lo que se refiere Godard con su leyenda “en cada plano, una idea”, en la que cabe entender que los planos contienen también la idea de su función, de sus posibilidades, del deseo de filmación. También, desde luego, la idea de su intensidad, desajuste o abandono, tal como escribió sobre *Hot Blood* (1956): “Es una película lograda a medias en la medida que Nicholas Ray se desinteresó a medias de ella. Película casi lograda a pesar de su director, debería decir, o con mayor sutileza, lograda por el sentido innato del cine que tiene Nicholas Ray”.

Ese sentido innato será el que, a ratos, sobrevenga en sus films del grupo Dziga Vertov, cuando examine las relaciones entre los sonidos y las imágenes mostrando su colisión o fricción. La obsesión de Godard en aquellos años es ligar la teoría con la práctica revolucionaria en el campo del cine. La concepción de la imagen como reflejo le obliga a un continuo diagnóstico de las materias visuales y sonoras, pues “una foto cubre tanto como muestra”, y en ese análisis

la imagen se volverá sospechosa y quedará encadenada al discurso verbal.

Antes, sin embargo, el desencuentro no era abrigado por las ideas verbales, sino por una concepción del cine y de la política de los autores en la que la palabra que importaba, como recordaría años después, siempre fue "política". Y esa historia es la de las relaciones entre los cineastas y sus mujeres, de modo que el inicio de los "años Mao" —y su derrumbe— van ligados a la presencia de Anne Wiazemksy y a su desaparición.

A Godard le había importando siempre el carácter errante de los planos que no pueden unirse con *raccords* transparentes o que quedaban desbordados: fijémonos en los cuatro planos con los que, en *They Live by Night* (1948), Ray filma a Keechie en el instante en que coge la carta de Bowie y se levanta después de que él haya sido abatido a tiros. ¿Qué hacer con esos planos, con ese montaje, con esos instantes, que parecen unidos por una intensidad emocional antes que por una función narrativa? Esos planos vuelven varias veces a las *Histoire(s) du cinéma*, casi como un testimonio o la visión de un viaje (desde luego, hacia o más allá de las estrellas, en el sentido que propone *Rebel Without a Cause* (1955): hacia Dean, hacia el planetario). Es uno de los cosmos de Godard (como la constelación estelar en la taza de café de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), donde se muestra que los planos de detalle de los objetos y cosas también originan revoluciones). Esos planos, que no se pueden suturar, sacuden la película, emergen con violencia y dulzura, expresando una potencia del montaje que "sólo el cine" contiene y que, según Godard, todavía hay que explorar (de igual forma, Ray consideraba que el cine no había empleado, ni de lejos, muchas de sus posibilidades). Se trata del lado biológico del cine y la tarea científica del cineasta (o de investigador), de un Godard que se acerca al pensamiento de Lucrecio y ve los signos de las imágenes como átomos, pensando que el montaje nos muestra la naturaleza de las cosas o la realidad de las cosas: no en vano *De Rerum Natura* es un cartel que aparece en algunos de sus últimos films. En esa experiencia sobre el montaje, JLG se sometió al ejercicio árido de empobrecer sus films para examinar su gramática.

Para Godard, esa clase de montaje artístico —o mejor, de su (atisbo), pues hay que insistir que en sus últimos años considera que el montaje es una posibilidad que no ha sido desarrollada— tiene que ver particularmente con la elección del ángulo, tal como desarrolla en un sorprendente análisis del famoso montaje conceptual de *Octubre* (1928) de Eisenstein, en que la yuxtaposición de tres planos de estatuas de leones suscita la idea en el espectador de la revolución que se alza, y que acaba por llevarle a la reflexión sobre los planos finales de *They Live by Night*.



Cuando al final del film de Ray un fundido oscurece el rostro de Cathy O'Donnell mientras ella susurra las últimas palabras de la carta que le ha escrito Bowie ("I love you"), la oscuridad permite ver sus lágrimas; y este mismo fenómeno, casi un descubrimiento científico, será retomado por JLG en *Alphaville* (1965), el film durante el que se separó de Anna Karina. En esa película, las emociones están veladas y deben resguardarse, de modo que las lágrimas tienen que ocultarse. La poesía ("aquello que ilumina la noche", como cita Lemmy Caution) es lo que permite cubrir y a la vez mostrar. Esta concepción lírica será la que Godard intentará sofocar sin suerte en los años Mao, y en 1975, después del fracaso de la experiencia o como constatación de ese fracaso, Anne-Marie Miéville le reprobará haber filmado a una joven estudiante palestina por su belleza.

En el cine de Jean-Luc Godard, como en el de Nicholas Ray, la posibilidad de que la oscuridad sirva para ver mejor nace de un efecto de *abstracción lírica*: lo inmaterial (la luz, las sombras) deviene la materia real y persistente que la cámara cinematográfica impresiona. Los seres y las cosas existen, en la película, por la luz: ése es el tema profundo de los planos, que se han depurado de tal forma que una vez se ha sustraído lo accesorio, en ellos se condensan todas las potencias del cine, *huellas de luz*. Cántico y elegía. ¿De dónde procede esta abstracción lírica, esa presencia de la luz y las sombras como figuras que dramatizan lo visible? El origen de esos planos son las luces y sombras que Murnau posa —en danzas vibrantes— sobre los cuerpos de Reri y Matahi la última noche que pasan juntos en *Tabú*.



Es muy importante partir de ahí y de las elegías luminosas que JLG inicia en su retorno al cine, en 1979, con *Sauve qui peut (la vie)*, para empezar a ver cómo el cineasta afronta, en sus años Mao, una nueva búsqueda de la abstracción del cine en el que las materias determinantes pasan a ser las relaciones de clase (subordinación, yuxtaposición) entre las imágenes y los sonidos, las ideas que se despliegan y la escritura, y ya no las materias huidizas (la luz, las nubes, las lágrimas). Pero, al mismo tiempo, hay que ver esa época como un dietario de los nuevos gestos que descubre en los estudiantes de Nanterre y que llegará a analizar, junto a Jean-Pierre Gorin, como si fuera la voz de un personaje de Henry James.



Fue una época desoladora y triste. Un árido pasaje durante el cual Godard tuvo que efectuar una privación del impulso lírico que le hizo cineasta y que quiso refrenar a causa de un mal complejo de clase. Pero incluso entre las largas y perdidas discusiones de los estudiantes y los obreros de *Un film comme les autres*, el amarillo impresionaba el cabello de una muchacha de espaldas y el rojo eclosionaba con violencia los años Mao, mientras Godard no dudaba en cortarse en el brazo para obtener el color real de la sangre.



Y si las cadenas en Gran Bretaña, 1969, nos recuerdan a la Europa de Rossellini, es porque Godard debió afrontar, como Ingrid Bergman en aquel film, un periplo por las fábricas para conocer el trabajo en su propio terreno.



Había, por tanto, que desencadenar o liberar los sonidos de las imágenes, o al menos escucharlos en cadena. Quizás la frustración que le causó someter el cine, desde *Le Gai Savoir* (1968), a tal desconfianza en lo visual y a la preeminencia del verbo le llevaría años después a huir de esa clase de análisis y a recobrar aquellas imágenes cuyo esplendor escapa a lo verbal. Antes, le habría hecho falta mostrar a partir de *Comment ça va* (1975) que lo visible se ciega fatalmente cuando queda sometido a la escritura y el comentario verbal.

En los films del grupo Dziga Vertov, sin embargo, aunque el comentario verbal opaca con frecuencia las imágenes (*Pravda*, *British Sounds*, *Vent d'Est*), Godard no olvida la otra forma de escritura (o de voz callada) que atraviesa su obra en forma de las letras que, desde el "Je t'embrasse"

de Camille en *Le Mépris* (1963), atraviesan la pantalla o se superponen a las imágenes.



Vent d'est *Luttes en Italie*
Pravda
British Sounds

Masculin Féminin

40

En *Masculin Féminin* (1966), Godard desarrollaba por primera vez —o de una manera no fragmentaria—, una concepción del cine en la que el relato quedaba sumido en la crónica inmediata, casi de actualidades, del París de la época. Hubo una época en la que los cineastas supieron ver lo que había entre el interior y el exterior, filmar en un rostro o en una habitación el estado de un país (cómo eran las relaciones de pareja, qué ideas dominaban, cuáles eran las agitaciones de la sociedad, los movimientos de las calles). El cine de Bergman, Pasolini o Fassbinder supo tender un puente entre el interior y el exterior, y mostrar las relaciones políticas en las relaciones amorosas. Aquel film de Godard prefiguró la obra de Eustache y de buena parte del cine francés posterior, y sin embargo él quedó inmerso en el curso de una historia que le llevaría a separar cada uno de los elementos del cine, para tratar de observarlos por separado sin hacer su síntesis. Esta división celular alcanza su mayor profundidad en *Letter to Jane* y en *Ici et Ailleurs*, uno de los grandes films políticos de la historia, en el que la investigación sobre la materia devuelve al cineasta la mirada sobre sí mismo, y le lleva —mediante el diálogo con Anne-Marie Mieville— a una emocionada revisión de su fracaso. Poco después, JLG diría que entendía el cine como un medio “para mostrar y para mostrarme a mí mismo mostrando”. Y entre los diversos fracasos que pueblan los años Mao, sin duda uno de los mayores es la incapacidad que tenemos todavía hoy para entender esos films como partes de un grupo, en vez de como piezas del cine de Godard. Vista en perspectiva, esa división celular de los elementos del cine le permitiría reagruparlas en las asociaciones líricas de *Histoire(s) du cinéma*, que el cineasta ya tenía en la cabeza en 1979, durante su curso en Montreal, poco después del derrumbe de su proyecto político.

En aquella época, Godard había aprendido de Bergman que la representación de la historia se había hecho borrosa y disipada.

Bergman

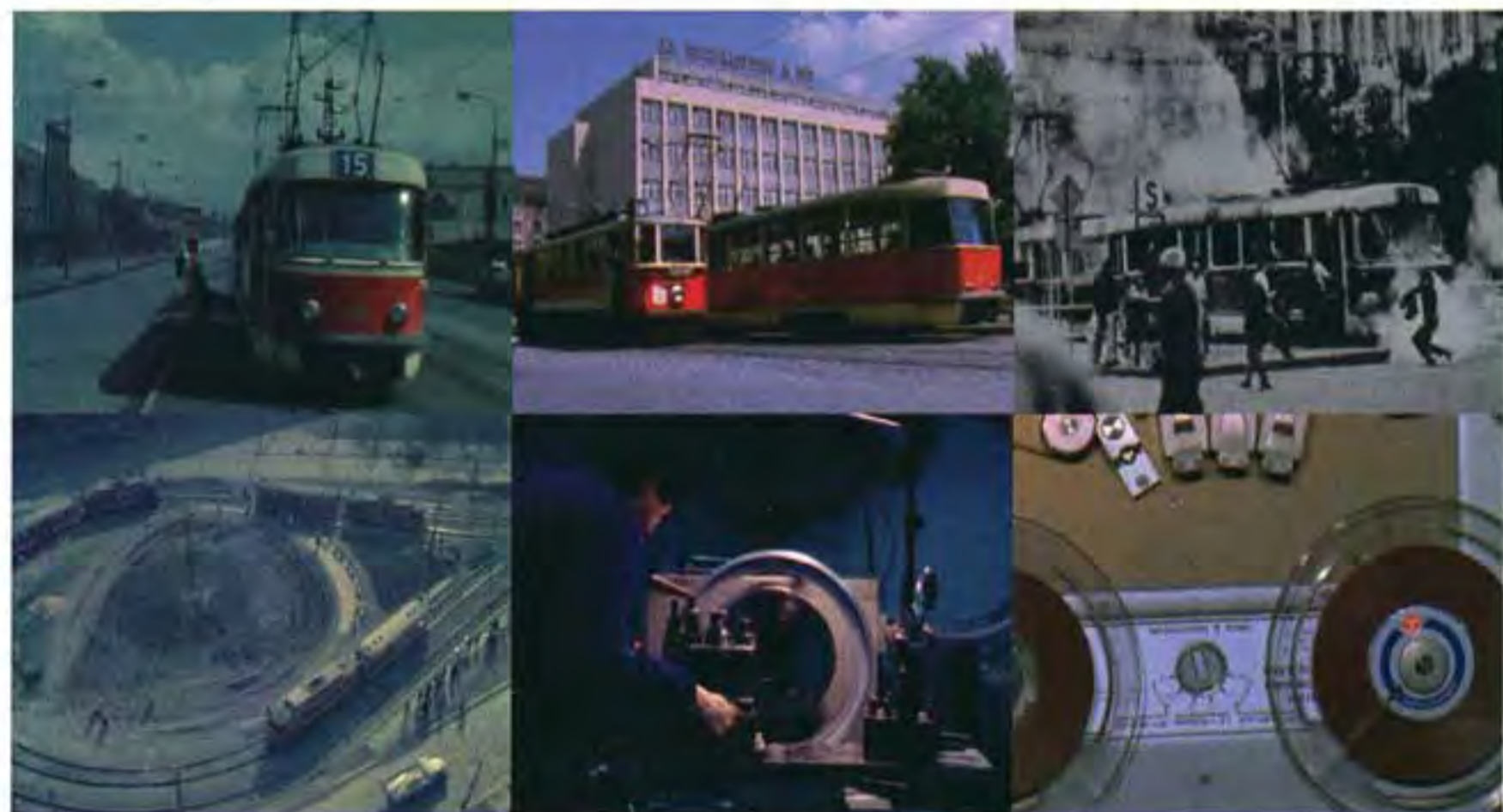
41



Hacía falta, por tanto, analizar los signos del cine (cada parte del encuadre, cada sonido) y también sus macroestructuras, o sus relaciones generales. Una interpretación (por ejemplo, de los gestos de los intérpretes) y un análisis de las formas y materias del cine.



En los films del grupo Dziga Vertov encontramos, pues, que el deseo de Godard de mostrar la revolución exigía revolucionar el cine y mostrar también sus revoluciones, asociar la práctica con la teoría, la idea con la materia, o, según la célebre leyenda de JLG, "hacer políticamente cine político".



Un film comme les autres es el primera obra reivindicada a posteriori por el grupo Dziga Vertov, y confronta a los estudiantes de Nanterre y los obreros de Renault-Flins. Un deseo constante de Godard en la época es mostrar el diálogo, o el grupo, en el proceso creativo; sin embargo, es suficiente ver el hermoso plano de una joven de espaldas, para descubrir que el Godard político jamás se desprendería de su tarea de poeta. La rabia y el odio se habían instalado en su producción de imágenes y sonidos, y el intento en *British Sounds* de oponer "un sonido revolucionario a un sonido imperialista", la autocrítica de las imágenes falsas en *Pravda* —un film que diagnostica "la enfermedad de un país revisionista"—, o el análisis de las contradicciones de la existencia social de una joven estudiante italiana en *Luttes en Italie* —donde se repiten una y otra vez las imágenes para analizar y manifestar la imposibilidad de ver una situación social—, implicó siempre la lucha entre las imágenes y los sonidos. Poco a poco, de

los sonidos metálicos y fabricados de Gran Bretaña, las localizaciones grisáceas y plomizas de Checoslovaquia (extraño film markeriano / anti-markeriano), se pasó a los colores estridentes y rotos de *Vent d'Est* y *Vladimir et Rosa*, en los que el diálogo con los géneros cinematográficos o con el propio pasado abrieron los films a la sátira.



Los deseos de ficción se fueron así imponiendo y los noticiarios empezaron a ser también informaciones sobre la escritura del cine de ficción (los restos del cine de Hollywood y las comparaciones entre los instrumentos de esas ficciones y los aparatos del cine).





Ici et ailleurs

Todo acabaría con el fracaso de la experiencia en Palestina, en *Ici et Ailleurs*, uno de los films más conmovedores de Godard. Tras la proyección de aquel film, Serge Daney escribió: "En 1968, para la franja más radicalizada —la más izquierdista— de los cineastas, una cosa es segura: es necesario aprender a salir de la sala de cine (de la cinefilia oscurantista) o, al menos, dirigir esa cinefilia hacia alguna otra cosa. Y para aprender, es necesario ir a la escuela. No tanto a "la escuela de la vida" como al cine como escuela. Es así como Godard y Gorin han transformado el cubo escenográfico en aula, el diálogo del film en recitado, la voz *off* en curso magistral, el rodaje en trabajos orientados, el tema de los films en títulos de cursos universitarios ("el revisionismo", "la ideología", etcétera) y al cineasta en maestro de escuela, en profesor particular, en vigilante. [...] No es necesario buscar en otra parte el extraordinario estallido de amor y de odio, de rabia y de gemidos irritados que, a partir de entonces, produjo el "cine" de Godard, convertido en estos primeros momentos en una pedagogía maoísta bastante áspera. A un Godard "recuperado por el Sistema", se le habría perdonado mucho (incluso hoy, nadie se indignaría de que no haga un segundo *Pierrot le fou*). A un Godard totalmente marginado, *underground* y feliz de serlo, se le habría rendido un homenaje discreto. Pero, ¿qué hacer con un Godard que continúa trabajando, haciendo cursos, dando lecciones y recibéndolas, aunque sea frente a una sala vacía? Hay en la pedagogía godardiana, algo que el cine —sobre todo el cine— no tolera: que se hable 'desde el foro'".

Treinta años después de esas palabras, la trayectoria de Godard nos enseña que, en cierto modo, ya no abandonaría esa soledad de la periferia, y que estos films son un momento único y sin equivalentes en la historia del cine del que

quizás sólo Godard supo extraer las verdaderas enseñanzas. Vistos como ensayos políticos, apenas tienen interés; vistos como ensayos sobre los elementos del cine, son extraordinarios. No es preciso justificarlos ni ligarlos a la obra de Godard para ver en ellos —incluso en su frialdad, o en las cenizas de su fracaso— algunas observaciones críticas que merecerían pertenecer a cualquier aula cinematográfica. Sería un error, por tanto, concebirlos únicamente como films políticos, pues Godard siempre declaró —basta ver sus films sobre la prostitución— que el cine siempre fue una tarea política o que recogía la política de nuestra vida: "incluso cuando usted habla a una mujer de la que está enamorado, o ella le habla a usted, eso es ideología".



filmografía →

(4) Filmografía

FILMOGRAFÍA DEL GRUPO DZIGA VERTOV

Filmografía y notas por David Faroult

La filmografía del Grupo Dziga Vertov, en el estado actual de las investigaciones, está indisolublemente ligada a la de Jean-Luc Godard, la cual conocemos, y la firma *a posteriori* del Grupo de películas realizadas antes de su constitución formal no facilita las cosas¹. Sería, pues, totalmente artificial separar la filmografía del Grupo de la de Godard.

[Puede consultarse la filmografía completa de Jean-Luc Godard en el documento adjunto en el DVD-Rom del disco 1]

UN FILM COMME LES AUTRES

(Una película como cualquier otra)

1968 · Francia · 16 mm · color y b/n · 103' · sonido óptico

Dirección: Jean-Luc Godard
 Imágenes originales: Jean-Luc Godard y William Lubtchansky (?), en color (Ektachrome)
 Imágenes de archivo: Filmadas en blanco y negro por el grupo ARC, en mayo del 68
 Montaje: Jean-Luc Godard, Christine Aya (?)
 "Intérpretes": Tres estudiantes militantes de Nanterre, dos militantes obreros de Renault-Flins
 Producción: Anouchka Films
 Rodaje: Julio de 1968

Film reivindicado *a posteriori* por el Grupo Dziga Vertov en varias entrevistas

¹ Las filmografías que se han consultado (cerca de una decena) a menudo se contradicen, en particular sobre los datos y la duración de las películas. En descargo de sus autores, precisamos que ninguna de las películas tiene títulos de crédito (con la notable excepción de *Tout va bien*). Por otra parte, no es extraño encontrar que las filmografías palián la falta de información (en particular sobre el reparto de puestos) indicando sólo "Grupo Dziga Vertov". Para esta filmografía se han facilitado las duraciones de los films en su formato DVD [N. del E.].

un film comme les autres

ONE AMERICAN MOVIE / 1PM

1968 · EE.UU. · 16 mm · color · 78'

Dirección e imagen: Jean-Luc Godard, D.A. Pennebaker, Richard Leacock
 Sonido: Mary Lampson, Robert Leacock, Kate Taylor
 Montaje: D.A. Pennebaker
 Intérpretes: Richard Leacock, Jean-Luc Godard, Rip Torn, Jefferson Airplane, Eldridge Cleaver, Tom Hayden, LeRoi Jones (Amiri Baraka), Tom Luddy, Paula Madder, Mary Lampson, Anne Wiazemsky, Carol Bellamy
 Producción: Leacock-Pennebaker Inc., 1968
 Rodaje: Nueva York (Harlem, Wall Street), Nueva Jersey y Berkeley (California), en noviembre de 1968

One American Movie

Film rodado por Jean-Luc Godard con D.A. Pennebaker y Richard Leacock, y finalizado por éstos en solitario, en 1971, con el título *1PM (One Parallel Movie o, como lo llamaba Jean-Luc Godard, One Pennebaker Movie)*. El film fue rechazado por el Grupo Dziga Vertov después del visionado del material en bruto. Para más información, puede consultarse el siguiente link: <http://www.phfilms.com/index.php/phf/film/lpm/>



British Sounds

48

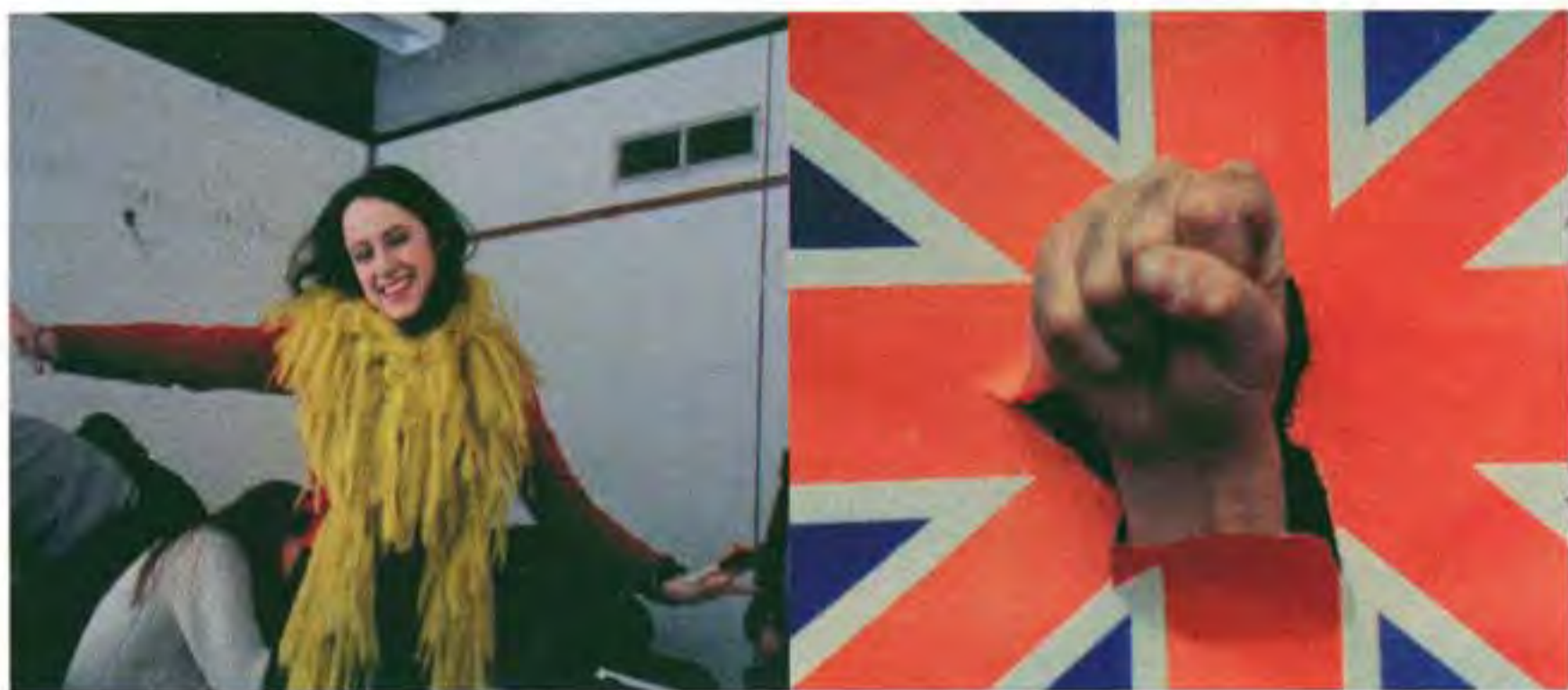
BRITISH SOUNDS

(Título en EE.UU.: *See you at Mao*)

1969 · Gran Bretaña · 16 mm · color · 50'

Dirección y guión: Jean-Luc Godard (en diálogo con Jean-Henri Roger²)
Imágenes: Charles Stewart (Kodak 7254)
Sonido: Fred Sharp
Montaje: Elisabeth Koziman
"Intérpretes": Estudiantes de Oxford, Essex y Kent; trabajadores de la cadena de montaje de la British Motor Co. (Cowley, Oxford), y militantes obreros de Dagenham.
Productores: Irving Teitelbaum, Kenith Trodd
Producción: Kestrel Productions, para la London Weekend Televisión (LWT). Dicha cadena rechazará la emisión del film completo, emitiendo tan sólo dos extractos intercalados por "debates", en su emisión *Aquarius* del 2 de enero de 1970
Rodaje: Febrero de 1969 (Oxford, Essex, Dagenham y Londres)

Film firmado a posteriori por el Grupo Dziga Vertov



² Jean-Henri Roger estaba presente en el rodaje. A parte de él y de Godard, los miembros del equipo eran colaboradores habituales de la televisión que había hecho el encargo y no hablaban francés.

49

PRAVDA

1969 · Francia / EE.UU. / Checoslovaquia · 16 mm · color · 58'

Dirección: Jean-Luc Godard, Jean-Henri Roger
Imágenes: Paul Bourron (Agfa-Gevaert)
Montaje: Jean-Luc Godard (solo, finales de 1969³)
Intérpretes: Voz de Jean-Henri Roger (Jean-Pierre Gorin en la versión inglesa), aparición de Vera Chytilova
Productor: Claude Nedjar
Producción: Centre Européen Cinéma-Radio-Télévision, 1969, Grove Press
Rodaje: Marzo-abril de 1969 (Checoslovaquia)

Firmado a posteriori por el Grupo Dziga Vertov



Pravda

³ Esta precisión indica que el montaje probablemente se benefició de un diálogo con Jean-Pierre Gorin, que colaboró regularmente con Jean-Luc Godard a partir del rodaje de *Vent d'Est*, en el verano de 1969.

Vent d'est

VENT D'EST

(Viento del este)

1969 • Italia / Francia / R.F.A. • 16 mm • color • 89'

Dirección: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin
 Guión: Jean-Luc Godard, Daniel Cohn-Bendit, Jean-Pierre Gorin, Gianni Barcelloni, Sergio Bazzini, Marco Ferreri, Glauber Rocha, Jean-Henri Roger...
 Imágenes: Mario Vulpiani
 Sonido: Antonio Ventura, Carlo Diotallevi
 Montaje: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin
 Intérpretes: Gian Maria Volantè, Anne Wiazemsky, Paolo Pozzesi, Cristiana Tullio-Altan, Daniel Cohn-Bendit, Glauber Rocha, José Varela, George Götz, Vanessa Redgrave, Allen Midgette, Ryck Boyd, Jean-Henri Roger, Marco Ferreri...
 Productores: Georges de Beauregard, Gianni Barcelloni, Ettore Rohoch
 Producción: CCC Poli Film, Kunst Film, Anouchka Films
 Rodaje: Junio-julio de 1969 (Italia), montaje finalizado hacia octubre de 1969

Encargado por un mecenas a un amplio colectivo, *Vent d'Est* fue finalmente realizado por Godard y Gorin, y supuso una suerte de "manifiesto" fundador del Grupo Dziga Vertov.



Luttes en Italie

LUTTES EN ITALIE

(Lotte in Italia / Luchas en Italia)

1970 • Italia / Francia • 16 mm • color • 59'

Dirección: Grupo Dziga Vertov (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin)
 Guión: Grupo Dziga Vertov
 Imágenes: Armand Marco (Kodak 7254)
 Sonido: Antoine Bonfanti
 Montaje: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Christine Aya (?)
 Intérpretes: Cristiana Tullio-Altan, Anne Wiazemsky, Jérôme Hinstin, Paolo Pozzesi
 Producción: Anouchka Films, Cosmoseion, para la RAI (que rechazó el film)
 Rodaje: Diciembre de 1969 (París y Roubaix)
 Estreno: Festival de Bérgamo, septiembre de 1970

JUSQU'À LA VICTOIRE

(Méthodes de pensée et de travail de la révolution palestinienne)
 [film inacabado]

16 mm • color

Dirección y guión: Grupo Dziga Vertov (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin)
 Imágenes: Armand Marco (Kodak 7254)
 Producción: Grupo Dziga Vertov (con 6.000\$ de la Liga Árabe⁴)
 Rodaje: De febrero a abril de 1970 (Jordania, Palestina)

Imágenes utilizadas en *Ici et Ailleurs*, de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1974.

jusqu'à la victoire

⁴ Esta información viene precisada en el comentario de *Ici et Ailleurs*.

Vladimir et Rosa

52

VLADIMIR ET ROSA

(Vladimir y Rosa)

1970 · Francia / EE.UU. / R.F.A. · 16 mm · color · 92'

Dirección: Grupo Dziga Vertov (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin)
Guión: Grupo Dziga Vertov
Imágenes: Armand Marco, Gérard Martin (?)
(Kodak 7254)
Sonido: Antoine Bonfanti
Montaje: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Christine Aya (?), Chantal Colomer (?)
Intérpretes: Juliet Berto, Anne Wiazemsky, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Yves Alfonso, Claude Nedjar, Ernest Menzer...
Producción: Munich Tele-Pool, Grove Press, Evergreen Films (presupuesto: 20.000\$⁵)
Rodaje: Alrededor de septiembre de 1970 (?)

SCHICK

(anuncio de una loción para después del afeitado)

1971 · Francia · 16 mm · color · 53"

Dirección y guión: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin
Imágenes: Armand Marco
Intérpretes: Juliet Berto
Producción: Dupuy Compton
Rodaje: Principios de 1971 (?)

Godard y Gorin, según el ventajoso contrato firmado con la agencia de publicidad Dupuy Compton, de la que cobraban un salario, estaban obligados a proponer un proyecto por mes y a entregar al menos un film publicitario al año. Para Schick, obtuvieron el presupuesto para pagar a todo el equipo durante una semana, si bien el rodaje sólo les llevó media jornada.

Schick

⁵ Véase Michael Goodwin, Tom Luddy y Naomi Wise, "The Dziga Vertov Film Group in America: an interview with Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin", *Take One*, vol. 2, nº 10, 1971, p. 17.

Tout va bien

53

TOUT VA BIEN

(Todo va bien)⁶

1972 · Francia · 35 mm · color · 95' · película Kodak · formato 1.66:1

Dirección: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin
Aytes. de dirección: Isabel Pons, Jean-Huges Nelkene
Guión: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin
Imágenes: Armand Marco (Kodak)
Op. de cámara: Yves Agostini, Edouard Burgess
Sonido: Bernard Ortion, Gilles Ortion, Antoine Bonfanti
Decorados: Jacques Dugied, Olivier Girard, Jean-Luc Dugied
Efectos especiales: Jean-Claude Dolbert, Paul Trielli, Roger Jumeau, Marcel Vantieghem
Música: Eric Charden, Thomas Rivat, Paul Beuscher
Eléctricos: Louis Parola, Robert Beulens, José Bois
Montaje: Kenout Peltier, Claudine Merlin
Intérpretes: Yves Montand (Él: Jacques), Jane Fonda (Ella: Suzanne), Vittorio Caprioli (Marco Giudotti: el patrono de la fábrica Salumi), Jean Pignol (delegado CGT), Pierre Oudry (Frédéric, obrero bigotudo), Elisabeth Chauvin (Geneviève), Eric Chartier (Lucien), Yves Gabrielli (Léon)
Productor delegado: Jean-Pierre Rassam
Producción: Anouchka Films (París), Vicco Films, Empire Films (Roma)
Rodaje: 32 días, del 17 de enero al 23 de febrero de 1972; interiores y exteriores rodados en París e Île de France, estudios de Billancourt y de Epinay
Estreno en París: Viernes 28 de abril de 1972

A pesar de no estar firmado por el Grupo Dziga Vertov, el film fue realizado por sus miembros (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Armand Marco) en continuidad explícita con el trabajo del Grupo, y ya prefigurado en todas las entrevistas.

⁶ El film ha sido editado en DVD por Criterion (EE.UU.) y Sherlock Films (España). El extracto de una interesante entrevista de 1972 con Jean-Luc Godard hablando sobre *Tout va bien* —incluido en el DVD de Criterion— puede verse en YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=Qexolrtq07Q> [N. del E.]

LETTER TO JANE:
AN INVESTIGATION ABOUT A STILL⁷

1972 · Francia · 16 mm · color · 50'

Dirección y guión: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin
Imágenes: Armand Marco (Kodak 7254)
Intérpretes: Voces de Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin
Productores: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin (con un presupuesto de 400\$, obtenidos en una gira del Grupo por los EE.UU.⁸)
Rodaje: Un día (¿septiembre de 1972?)



Letter to Jane: an investigation about a still

⁷ El texto francés se publicó en Jean-Luc Godard y Jean Pierre Gorin, "Enquête sur une image" (bande son du film *Letter to Jane*), *Tel Quel* nº 52, invierno de 1972, pp. 74-90, recogido en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, París, Cahiers du cinéma, 1985, pp. 350-362.

En castellano, con traducción de Ramón Font, fue publicado por Anagrama en 1976, junto con la traducción de *Viento del este*, *Pravda* y *Luchas en Italia*, en *Jean-Luc Godard y El Grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político*. [N. del E.]

⁸ Esta suma sólo cubría los gastos de la película y los trabajos de laboratorio. Véase Ken Mate, "Let's see where we are: an interview with Jean-Luc Godard and Jean Pierre Gorin", *The Velvet Light Trap* nº 9, verano de 1973, p. 31.

ici et ailleurs 55

ICI ET AILLEURS

(*Aquí y en otro lugar*)

1974 · Francia · 16 mm · color · 53'

Dirección: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville (y Jean-Pierre Gorin en el rodaje del proyecto del Grupo *Jusqu'à la victoire*)
Guión: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville
Imágenes: William Lubtchansky (Armand Marco para las imágenes rodadas en Palestina de *Jusqu'à la victoire*)
Montaje: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville
Intérpretes: Jean-Pierre Bamberger, y los combatientes de Al Fatah en las imágenes rodadas de *Jusqu'à la victoire*
Productores: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, Jean-Pierre Rassam
Producción: Sonimage, INA, Gaumont
Estreno en salas: 15 de septiembre de 1976

Ici et Ailleurs desarrolló la última fase del montaje de *Jusqu'à la victoire*, film del Grupo Dziga Vertov (Godard y Gorin) rodado en Palestina con Armand Marco en la primavera de 1970. Después de varios montajes sucesivos, jamás presentados en público, el film quedó inacabado cuando el Grupo se disolvió a comienzos de 1973. El proyecto fue retomado más tarde por Godard, sin Gorin, pero con Anne-Marie Miéville. Gorin rechazó constar como co-autor.

/ Esta filmografía fue originalmente publicada en *Jean-Luc Godard Documents*, Éditions du Centre Pompidou, París, 2006.

Traducción: Natalia Ruiz Martínez y Didac Aparicio /

5) Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA DEL GRUPO DZIGA VERTOV

Compilación bibliográfica de Natalia Ruiz Martínez

libros

Jane de Almeida (coord.), 2005, *Grupo Dziga Vertov / Dziga Vertov Group*, São Paulo, Witz edicoes. [Con textos de Jane de Almeida, Colin MacCabe, Erik Ulman, James Roy MacBean, José Carlos Avellar y Kent Jones].

Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, Michael Witt, James Williams (coord.), 2006, *Jean-Luc Godard. Documents*, París, Éditions du Centre Pompidou. [pp.109-245 sobre Godard y el Grupo Dziga Vertov años 1968-1973].

Jean Collet, Jean-Paul Fargier, 1974, *Jean-Luc Godard*, París, Seghers.

Nicholas Fry (ed.), 1972, *Wind from the East and Weekend*, Nueva York, Simon and Schuster.

Jean-Luc Godard, 1976, *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político*, Barcelona, Anagrama.

Jean-Luc Godard, 1980, *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Alphaville.

Jean-Luc Godard (Alain Bergala ed.), 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1: 1950-1984*, París, Cahiers du cinéma.

Michael Goodwin, Greil Marcus, 1972, *Double Feature. Movies and Politics*, Nueva York, Outerbridge & Lazard, Inc.

Román Gubern, 1974, *Godard polémico* (edición ampliada por el autor con un capítulo sobre el cine político militante), Barcelona, Tusquets.

James Roy MacBean, 1975, *Film and Revolution*, Bloomington, Indiana University Press.

Colin MacCabe, 1980, *Godard: images, sounds, politics*, Londres, British Film Institute.

artículos

Jane de Almeida, "El amigo de Glauber (y de Godard)", *Miradas. Revista del audiovisual* nº 7. San Antonio de Los Baños, EICTV, noviembre 2004.

Guido Aristarco, "Vento de l'est, pensare e non essere pensati", *Cinema Nuovo* nº 210, marzo-abril 1971, pp. 95-96.

Alain Badiou, "La fin d'un commencement. Notes sur *Tout va bien*, film de Godard et Gorin (1972)", *L'Art du cinéma* nº 46-47-48-49, primavera 2005, París, pp.175-187.

Ian Christie, "Current Non-Fiction and Short Films: *British Sounds*", *Monthly Film Bulletin* nº 37, octubre 1970, pp. 208-209.

Cinéthique (colectivo), "Ici et ailleurs", *Cinéthique*, nº 23-24, 2º trimestre 1977, pp. 98-99.

Serge Daney, "Le thérroisé (pédagogie godardienne)", *Cahiers du cinéma* nº 262-263, enero 1976, pp. 32-40.

Jan Dawson, "Raising the Red Flag", *Sight and Sound*, vol. 39, nº 2, primavera 1970, pp. 90-91.

Grupo Dziga Vertov, "Dziga Vertov Notebook", *Take One* vol. 2, nº 11, mayo-junio 1970, pp. 7-9.

David Faroult, "La théorie saisie par le cinéma: Louis Althusser et *Luttes en Italie* du Groupe Dziga Vertov", *Art et politique*, (coord.) Jean-Marc Lachaud, col. "Ouverture philosophique", L'Harmattan, París, 2006, pp. 69-81.

Jean-André Fieschi, "Un film en trois", *La Quinzaine littéraire* nº 65, enero 1969, pp. 28-29.

Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, "Enquête sur une image" (bande son du film *Letter to Jane*), *Tel Quel* nº 52, invierno 1972, pp. 74-90.

Ron Green, "Dziga Vertov. Three recent films. *Pravda*", *Take One* vol. 2, nº 11, mayo-junio 1970, pp. 13-14.

Michael Klein, "Letter to Jane", *Film Quarterly* vol. 26, nº 4, verano 1973, pp. 62-64.

Gérard Leblanc y otros, "Un cinéaste comme les autres", *Cinéthique* nº 1, enero 1969, pp. 8-12.

Gérard Leblanc, "Sur trois films du groupe Dziga Vertov", *VH 101* nº 6, 1972, pp. 21-36.

Gérard Leblanc, "Lutte idéologique et *Luttes en Italie*", *VH 101* nº 9, 1972, pp. 73-108.

Julia Lesage, "Godard and Gorin's *Wind from the East*: Looking at a Film Politically", *Jump Cut* nº 4, noviembre-diciembre 1974, pp. 18-21. [ver enlaces]

Tom Luddy, "Dziga Vertov. Three recent films. *British Sounds*" *Take One* vol. 2, nº 11, mayo-junio 1970, pp. 12-13.

James Roy MacBean, "Godard and the Dziga Vertov Group: Film and Dialectics", *Film Quarterly*, vol. 26, nº 1, otoño 1972, pp. 30-44.

James Roy MacBean, "*Vent d'Est*, or Godard and Rocha at the Crossroads", *Sight and Sound*, vol. 40, nº 3, verano 1971.

Colin McCabe, "Postscript to May 1968" en el libro del DVD de *Tout va Bien*, The Criterion Collection, 2005.

Joan Mellen, "Vladimir and Rosa" *Cinéaste* vol. IV, nº 3, invierno 1970/71, p. 39.

Susan Rice, "Dziga Vertov. Three recent films. *Vladimir & Rosa*", *Take One* vol. 2, nº 11, mayo-junio 1970, p. 14.

Glauber Rocha, "O ultimo escândalo de Godard", *Manchête*, nº 928, 1970.

Elias Sanbar, "Vingt et un ans après", *Trafic* nº 1, invierno 1991, pp. 109-119.

Norman Silverstein, "Godard and Revolution", *Film and Filming* vol. 16, nº 9, junio 1970, pp. 97-105.

Paul-Louis Thirard, "Deux films 'maoïstes': *Le Peuple et ses fusils & Pravda*", *Positif* nº 114, marzo 1970, pp. 1-7.

Revistas

L'Avant-Scène nº 171-172, "Spécial Godard", julio-septiembre 1976.

Cahiers du cinéma nº 238-239, "Le Groupe Dziga Vertov (1)", mayo-junio 1972.

Cahiers du cinéma nº 240-241, "Le Groupe Dziga Vertov (2)", julio-agosto 1972.

Entrevistas

Yvonne Baby, "Jean-Luc Godard: Pour mieux écouter les autres", *Le Monde*, 27 de abril de 1972, p. 17.

Stéphane Bouquet, Thierry Lounas, "Défense du cinéma" (entrevista con Jean-Henri Roger), *Cahiers du cinéma* especial "Cinéma 68", mayo 1998, pp. 38-43.

Kent E. Carrol, "Film and Revolution: An Interview with Jean-Luc Godard", *Evergreen Review* nº 83, octubre 1970, pp. 47-51, 66-68.

Michael Goodwin, Tom Luddy, Naomi Wise, "The Dziga Vertov film Group in America: an interview with Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin", *Take One* vol. 2, nº 10, 1971. Puede consultarse en http://www.mip.berkeley.edu/cgi-bin/cine_doc_detail.pl/cine_img?11165?11165?1

Marcel Martin, "Groupe 'Dziga Vertov': Jean-Luc Godard parle au nom de ses camarades du groupe: Jean Pierre Gorin, Gérard Martin, Nathalie Billard, et Armand Marco", *Cinéma 70* nº 151, diciembre 1970.

Ken Mate, "Let's see where we are: an interview with Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin", *The Velvet Light Trap*, nº 9, verano 1973.

Christian Braad Thomsen, "Filmmaking and History: Jean-Pierre Gorin", *Jump Cut* nº 3, septiembre-octubre 1974, pp. 17-19. Puede consultarse en <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC03folder/GorinIntThomson.html>

Martin Walsh, "Godard and Me: Jean-Pierre Gorin Talks", *Take One* vol. 5, nº 1, 1976; reeditado en *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, Londres, British Film Institute, 1981.

Enlaces

Sobre el Grupo Dziga Vertov, "Opening cans of Campbell's soup", por J. de Almeida http://www.janedealmeida.com/jane_dziga_vertov.pdf

Sobre Godard y Gorin, "Godard and Gorin's left politics, 1967-1972", por Julia Lesage <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC28folder/GodardGorinPolitics.html>

Sobre Jean-Pierre Gorin, por Erik Ulman <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/gorin.html>

Sobre British Sounds, por Jonathan Dawson http://www.sensesofcinema.com/cteq/05/37/british_sounds.html

Sobre Vent d'Est, por Julia Lesage <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC04folder/WindfromEast.html>

Sobre Letter to Jane, por Jonathan Dawson <http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/01/19/letter.html>

Sobre Ici et Ailleurs, por Derek Smith <http://www.cinematicreflections.com/IcietAilleurs.html>



/ Nota acerca de la subtitulación:
Por obligación contractual, los editores se han visto obligados a presentar los films reunidos en este cofre (excepto *1PM* y *Schick*) en su versión subtitulada al castellano, esto es, no pudiendo ofrecer la posibilidad de inhibir los subtítulos. Rogamos disculpen las molestias.

Este libro ha sido publicado en Barcelona, Mayo de 2008
© Prodimag, S.L. Prohibida su reproducción total o parcial sin autorización de los autores y/o editores /

