

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 29 - Santiago, 2021 - 1/22 pp.- ISSN 2452-5189



Arte, cine y acción política. Breve revisión historiográfica de las ideas de los cineastas bolcheviques Dziga Vertov y D'Alexandre Medvedkine

Adriana Estrada Álvarez¹

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo acercarse a las experiencias de dos cineastas bolcheviques, Dziga Vertov y D'Alexandre Medvedkine, para revisar algunas claves que, posteriormente, permitan comprender tendencias y expresiones que se observan en propuestas audiovisuales contemporáneas. Aquí me limito a analizar los lazos que se revelan en estas experiencias, que se debaten en un universo en disputa por el arte, el cine y la acción política. Se trata de experiencias germinales que se forjaron durante la Revolución de Octubre de 1917 en la Unión Soviética.

PALABRAS CLAVE: estudios cinematográficos, vanguardia soviética, cultura y acción política.

Art, film and political action. Brief historiographic review of the ideas of Bolshevik filmmakers: Dziga Vertov and D'Alexandre Medvedkine

ABSTRACT: This article is an approach to the experiences of two Bolshevik filmmakers: Dziga Vertov and D'Alexandre Medvedkine. It is a first, historiographic study that is woven, in the first place, with the primary sources of the films and the published testimonies of both filmmakers, to read them from some of the most important references that I located. They are germinal experiences that were forged at the time of the October Revolution of 1917 in Russia, sometimes it is necessary to bring them back to account and review them again, to understand some keys about trends and expressions that are observed in contemporary audiovisual proposals.

KEYWORDS: film studies, Soviet avantgarde, cultural and political action.

¹ Doctora en Ciencias Políticas y Sociales. Profesora investigadora, Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos. ORCID: 0000-0002-9993-7324. E-mail: adriana.estrada@uaem.mx

Introducción

Dziga Vertov comienza su carrera como montajista en 1918. Por su parte, D'Alexandre Medvedkine en 1921 combate en las filas del Ejército Rojo y hacia mediados de los años veinte llega al cine. Ambos trabajaron con escenas documentales y puestas en escena, y los dos dialogaban con su público y su realidad histórica, pero de manera distinta. Mientras Vertov indaga sobre el lenguaje de la imagen en movimiento, Medvedkine —en particular mediante la experiencia del cine-tren— se ocupa de crear un cine de obreros y campesinos.

Vertov es valorado en la historia como uno de los grandes del cine documental y del lenguaje mediático; Medvedkine, en cambio, es mucho menos mencionado. El historiador de cine Jay Leyda lo dio a conocer en *Una historia del cine ruso y soviético* en 1960. También durante esta década, el cineasta francés Chris Marker conoció su experiencia y, gracias a Leyda, comienza una larga amistad y conversación con Medvedkine que cierra en 1992 con el ensayo cinematográfico *El último bolchevique: Alexander Medvedkine*.

Chris Marker y Nikolai Izvolov fueron los primeros en buscar una coincidencia entre Vertov y Medvedkine por su cercanía en la “ambición y sinceridad”, y serán comparados en ciertos debates, a veces como opuestos. También encontramos reflexiones que nos remiten a Vertov para comprender los principios del lenguaje mediático de las nuevas tecnologías digitales, como propone Lev Manovich, y Medvedkine, curiosamente, es mencionado por Slavoj Žižek en un pie de página cuando cita el documental de Marker y afirma que “la figura decisiva del cine soviético no es Eisenstein, sino D'Alexandre Medvedkine, a quien Chris Marker bautizó como ‘el último bolchevique’” (Žižek, 2016, p. 76). De manera reciente se les reconoce a ambos como precursores del lenguaje mediático (Heftberger, 2015).

En 2016 se publicó el archivo personal de D'Alexandre Medvedkine, un proyecto de organización y traducción de los documentos del cineasta que comenzó Jay Leyda (1934-1988) y que terminó Nikita Lary cuando lo publicó The University of Chicago Press. Por su parte, el historiador de cine Nicolai Izvolov ha heredado la tarea de historiar y preservar el cine sobre distintas experiencias de los cineastas soviéticos de la Revolución, entre ellos Alexander Medvedkine y Dziga Vertov.

Esta reflexión busca comprender en el primer cine campesino y obrero algunas claves para estudiar ciertas experiencias y tendencias del quehacer audiovisual contemporáneo. He de confesar que, al estudiar sus películas, testimonios, ciertas referencias relevantes e influencias, pude reconocer sus diferencias y algunas de sus estrategias de trabajo. Podemos pensar que Vertov estableció las bases del ensayo cinematográfico y los principios del lenguaje mediático, y que Medvedkine contribuyó, como formula Izvolov, a pensar el cine como un instrumento de enseñanza-aprendizaje para forjar una nueva cultura política basada en el poder del lenguaje audiovisual.

El artículo se divide en cuatro apartados: el primero es un acercamiento general a la experiencia artística y cinematográfica que se desarrolló durante la revolución soviética; el segundo recorre los postulados de Vertov y las experiencias cinematográficas más reconocidas; el tercero se detiene en la experiencia de Medvedkine, y finalmente, el último despliega lecturas posmodernas y algunas derivas contemporáneas.

Acercamiento al arte, el cine y la revolución soviética

En 2018, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía curó la exposición “Dadá ruso” (1914-1924)². En ella había una constelación de dibujos, pinturas, fotografías, fotomontajes, escultura, arquitectura, instalaciones y películas cinematográficas. Al recorrer las distintas salas se expresaba una compleja y rica discusión sobre las preguntas ¿qué es el arte?, ¿para y por qué del arte? Uno de los documentos que recuperaron y publicaron en el catálogo es de Ilia Zdanevich, quien definía su época como “un tiempo de estilos híbridos y efímeros, de teoría, de diferenciación en el arte... un tiempo de velocidad y progreso, vertiginoso y apresurado” (Tupitsyn, 2018, p. 260)³.

La pintora futurista Olga Rozanova escribía: “El futuro del arte solo quedará garantizado cuando la sed de renovación eterna del alma del artista sea inagotable” (citada en Tupitsyn, 2018, p. 266). Kazimir Malévich, pintor suprematista, manifestaba: “El mundo, predicamos, se pintará de incoloridad: el fuego alocado, lanzador de colores ardientes, revelará el tono de las cosas dentro de la cúpula del cerebro y será una señal del nuevo orden”⁴; mientras que Aleksander Rodchenko, el más bolchevique de todos, reivindicaba: “¡A los artistas-proletarios! ¡Somos los proletarios del pincel! ¡Creadores-mártires! ¡Artistas oprimidos!... Exigimos pan, estudio y derecho a existir” (Tupitsyn, 2018, p. 277).

La vanguardia soviética, lejos de dibujarse como un conjunto homogéneo, más bien emerge como una muy diversa exposición de ideas y disputas sobre cuál era el deber político del arte, en un universo social que demandaba “pan, paz, tierra, hermandad y fraternidad”⁵. Sin embargo, la sociedad de ese momento no siempre comprendió del todo sus expresiones, como anotó Clara Zetkin, feminista alemana, dirigente del movimiento comunista internacional y amiga de Vladimir Ulyanov Lenin:

¿Por qué le tenemos que dar la espalda a lo verdaderamente bello, rechazándolo como punto de partida solo porque es viejo? ¿Por qué deberíamos inclinarnos frente a lo nuevo, como si nos subordináramos frente a un dios que se dice ser “es lo nuevo”?

Somos buenos revolucionarios, pero por alguna razón nos sentimos obligados a probar que nosotros también nos levantamos en la cima de la cultura contemporánea. Pero yo, sin embargo, tengo la audacia de declararme una “bárbara”. No puedo traerme a mí misma en los trabajos del Expresionismo, Futurismo, Cubismo y otros “ismos”, como la más alta manifestación del arte. No los entiendo, no siento placer en ellos... (Taylor y Christie, 2005, p. 50).

Lenin le responde:

Sí, Clara querida... los dos estamos viejos. Es suficiente que por lo menos nos mantengamos jóvenes en la revolución y que nos mantengamos en primera línea. No podemos seguir al nuevo arte, debemos cojear atrás de él.

No es nuestro punto de vista lo que es importante. Tampoco importa lo que el arte da a algunas centenas de personas o incluso miles por sobre los millones de poblaciones. El arte pertenece a la gente. Debe llegar hasta a las raíces más profundas de la clase trabajadora. Debe de ser comprendido por estas masas y amado por ellos. Debe despertar los artistas que existen en ellos y ayudarlos a desarrollarse. ¿Debemos consentir a una minoría mientras al grueso de las masas de trabajadores y campesinos les falta el pan?

² La curaduría estuvo a cargo de Margarita Tupitsyn.

³ Ilia Zdanevich fue un escritor y artista ruso que participó en las vanguardias (*avantgarde*) de principios del siglo XX.

⁴ Malevich Kazimir. 2ª Declaración de los Suprematistas, de la Declaración de los Derechos Humanos, 1918. Publicado por Tupitsyn (2018, p. 274).

⁵ Esta frase se toma de la película *Octubre* (1927), de Sergei Eisenstein.

Para que el arte esté cerca de la gente, y la gente cerca del arte, debemos desarrollar el nivel educativo y cultural de la gente... (Taylor y Christie, 2005, p. 51).

El nuevo arte se fundamenta en la premisa de destruir la vieja representación ligada a la estética, la moral y el mercado que imponía la aristocracia y la burguesía, y encuentra en los instrumentos científicos de reproductibilidad técnica de la imagen (la imprenta, la fotografía y el cine) un camino para emanciparse (Benjamin, 2008, p. 59). Durante la década de 1930, Walter Benjamin⁶ observó en las vanguardias en el arte de fines del siglo XIX y principios del siglo XX dos grandes tendencias: las que apelaban a legitimar imaginarios totalitarios y la politización del arte que reivindicaba ideales comunistas (2008, p. 85). Podemos entonces pensar que una primera relación entre arte y acción política se debatía en la idea de que el “arte esté cerca de la gente y la gente esté cerca del arte”, relacionada con educar al pueblo y, por otro lado, el arte en su subordinación a los intereses del poder.

El imaginario totalitario se cristaliza en la Alemania nazi, en la Italia de Mussolini o en la España franquista, pero también —dice Todorov (2017)— en el Estado soviético que se forja después de la muerte de Lenin, cuando el historiador búlgaro revisa cómo el imaginario posterior a su muerte se construye con una impronta totalitaria, aguda reflexión sobre el drama creativo de la vida de varios artistas que se forjaron durante la Gran Guerra y la Revolución bolchevique. Todorov observa:

Lenin es percibido por sus contemporáneos como una perfecta encarnación de la voluntad del poder... El partido es el superhombre de Lenin, un superhombre que siempre tiene razón, destinado a imponer su voluntad no solo a los adversarios, sino también a los aliados, las masas populares de proletarios y de campesinos. Una vez realizada la revolución, para Lenin esas masas se convierten en “material humano” que hay que transformar y modelar mediante la acción de líderes sabios (2017, p. 18).

La expresión nihilista de voluntad de poder se instrumentaliza simbólicamente en el imaginario que construye el ejercicio totalitario del estatismo soviético, y su representación fundadora es el acontecimiento litúrgico de embalsamar el cuerpo de Lenin y con ello elevar la imagen congelada del redentor a la eternidad, encarnada por su sucesor, Stalin. El pensamiento de Nietzsche de la formación nihilista y supremacista se concreta en el devenir de la muerte de Lenin en 1924, escribe Todorov (2017, p. 18).

En este universo histórico de ideas, resistencias, luchas heterogéneas y revolucionarias en el arte y la política, el cine encontró un camino propicio para consolidar su legitimidad como expresión artística y como vehículo de comunicación y legitimación del discurso de la voluntad de poder en la nueva sociedad de masas que estaba por forjarse: la “dictadura del proletariado”. No es gratuito que Lenin le confesara a Lunacharsky que “entre todas las artes, la más importante era el cine” (Taylor y Christie, 2005, p. 53).

La coyuntura histórica revolucionaria permitió pensar el cine desde otros horizontes en relación con su público, en que el ideal de formar “un nuevo hombre” mediado por el lenguaje de la cinemática fue uno de los motores de la transformación. Obras como *Aelita* (1924), de Yakov Protazanov; *La madre* (1926), de Vsévolod Ilariónovich Pudovkin; *¡Huelga!* (1925), *El acoirazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1927), de Sergei Eisenstein; *La trilogía de la dinastía Romanov* (1927-28), de Sfir Shub; *El undécimo año*, *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov y *Felicidad* (1935), de D'Alexandre Medvedkine fueron resultado de un proceso más complejo marcado por la Revolución de Octubre de 1917, que se logró después de la muerte de Lenin y que

⁶ Cabe mencionar que se estableció una relación entre Benjamin, Horkheimer y Leyda relacionada con el ensayo de Benjamin. Consultar Buck-Morss (2012).

transformó las formas de trabajar y pensar la función del cine en su relación con la realidad histórica. De ese universo diverso y complejo de jóvenes artistas y cineastas soviéticos que participaron de los ideales de la revolución bolchevique, me detengo en Dziga Vertov (1896-1954)⁷ y D'Alexandre Medvedkine (1900-1989)⁸, porque al estudiar ambas formas e intenciones de trabajo se observan dos caminos distintos de pensar y hacer cine que fueron vanguardia en su relación con realidades culturales, sociales e históricas, y que son la “reminiscencia” —como la define Marker— de ciertas expresiones del cine y el audiovisual contemporáneo, con ecos en distintas geografías.

Cine-ojo, cine-oreja y la vindicación bolchevique: Dziga Vertov



Imagen 1: Fotograma intertítulo inicial de *Kinodelja* N° 1. Imagen 2: Fotograma de primera imagen de *Kinodelja* 1. Imagen 3: Fotograma de Lenin en *Kinodelja* N° 1. Imagen 4: Fotograma de Clara Zetkin en *Kinopravda* N° 14.

⁷ Dziga Vertov nació en Bialystok, Polonia. Desde muy joven comenzó a escribir poesía y estudió en el Conservatorio de Música. Luego de la invasión alemana a Polonia, su familia emigró a San Petersburgo, donde cursó estudios de Medicina. En 1918 se puso a disposición del Comité Cinematográfico del Narkompros, donde comienza su carrera cinematográfica (Vertov, 2011).

⁸ D'Alexandre Medvedkine nació en Penza, Rusia, estudió en una escuela religiosa y durante la guerra civil se unió al Ejército Rojo. De 1920 a 1921 participó en la guerra civil como combatiente y posteriormente se integró al trabajo político, ocupando el cargo de director del Club de Regimiento, donde incursionó en puestas en escena de sátira teatral con la tropa. En 1927 lo transfirieron al Servicio Filmico del Ejército Rojo (Govoenkino), donde realizó tres cortometrajes: *Torpedo*, *Hygien for a Red Army Soldier* y *On Patrol*. En 1928 se incorporó al Servicio Cinematográfico y participó como asistente de director de Okhlopkov en *Un poco de entusiasmo*, *¡Paren al ladrón!*, *Frutas y vegetales*, *A cock and bull story* y *Hey fool, what fool are you!* Estos cortometrajes le merecen la defensa de Lunacharsky y su posibilidad de coordinar el proyecto del cine-tren (Medvedkine, 2016).

Eduard Tisse (1897-1961) filmó el primer evento importante del régimen bolchevique en el poder, el 1 de mayo de 1918⁹. Tisse “llevaba consigo una cámara con 120 metros de película, cuando comenzó a filmar a los trabajadores y cuando Lenin se dirigió a la tribuna, la población comenzó a ovacionarlo. Tisse logró acercarse y Lenin le indicó *filma menos de mí, camarada, y más de esos que me van a escuchar*” (Leyda, 1960, p. 131). Ese mismo año, Dziga Vertov se integra al Comité Cinematográfico del Narkompros en Moscú y, después de editar las escenas filmadas por Tisse, se incorpora al grupo de *Kino Nedelja* (cine-semana). Allí, entre mayo de 1918 y febrero de 1919 se produjeron 35 números de noticieros “cine-metagráfico” de no más de 10 minutos sobre acontecimientos políticos y culturales organizados cronológicamente. Entre 1922 y 1925 participó en *Kinopravda* (cine-verdad), un espacio para dar lugar “a la destreza, la habilidad y el oficio de sus autores. Ha sabido evitar el desordenado amateurismo que era habitual en nuestros noticiarios” (2011, p. 204). Estos, escribe Vertov,

están hechos de trozos de vida organizados en un tema y no al contrario. Eso significa igualmente que el *Kinopravda* no obliga a la vida que se desarrolle de acuerdo con el guion del escritor, sino que observa y registra la vida tal como es y solo posteriormente deduce las conclusiones de sus observaciones. Así pues, en definitiva, esa es nuestra cualidad y no nuestro defecto (2011, p. 204).

En los primeros números de *Kinopravda*, las escenas suceden de acuerdo con los acontecimientos; los cortes son torpes y conforme evolucionan las crónicas comienza a expresarse un ritmo y a aumentar la precisión. Por ejemplo, el número 1 comienza con escenas de niños con hambruna y sabemos por un intertítulo que están “esperando el tren sanitario”; esas mismas escenas se ven en el número 13, dedicado a la conmemoración del 5º aniversario de la Revolución de Octubre, cuando se hace un recuento de la historia reciente de la gesta y se le dedica una secuencia a la hambruna que vivía la población después de la guerra civil. En el número 14 se apuesta por lo experimental y constructivista con el sello de Rodchenko, quien participa en el diseño de los intertítulos (Izvolov, 2016a) y la marca de los *kinoks*, un número dedicado al 4º Congreso de la Internacional Comunista, donde Clara Zetkin aparece dirigiéndose a los miles de asistentes.



Imágenes 5 y 6: Fotograma de hambruna infantil en *Kinopravda* N° 1. Escena de cadáveres en *Kinopravda* N° 13.

En la propuesta estética de Vertov, la idea del documento fílmico en tanto realidad representada secuencial y cronológicamente no cobraba sentido, sino que los “pequeños trozos de vida”

⁹ Eduard Tisse posteriormente fue el cinefotógrafo de Sergei Eisenstein y filmó películas como *¡Huelga!* (1925), *El acorazado Potemkin* (1925), *Lo viejo y lo nuevo* (1929) y *Octubre* (1929).

eran filmados para “organizar los movimientos necesarios de las cosas en el espacio, gracias a la utilización de un conjunto artístico rítmico conforme a las propiedades del material y al ritmo interior de cada cosa” (2011, p. 204). Y aunque el registro documental fue la materia prima en los estudios de Vertov, también jugó con la imagen animada, como se observa en la pieza de propaganda *Juguetes soviéticos* (1924), parodia del burgués, cuya riqueza se desinfla con el poder del pueblo.

En el manifiesto *Nosotros: Variante del manifiesto*, publicado por primera vez en 1922, se rechazaba la idea de la cinematografía como síntesis de todas las artes y apelaba por “la muerte de la cinematografía para que viva el arte cinematográfico”. *La muerte de la cinematografía* proyectaba relatos psicodramáticos cargados de convenciones sociales “burguesas” (2011, pp. 172-173) que no hacían más que entretener al público-espectador.

Apostaba a un público consciente o por hacerse consciente, y con cierta inocencia se preguntaba: “¿Cuál espectador? ¿De qué tipo de acción sobre el espectador se trata?”. Para Vertov, “el espectador succiona la sustancia de la pantalla que calma sus nervios”. Pensó entonces en la idea del espectador “intacto”, aquel que no está enajenado por el cine nicotina (Vertov, citado en Schnitzer, Schnitzer y Martin, 1974, p. 89).



Imágenes 7 y 8: Fotogramas de *Un décimo año* (1928) y *El hombre de la cámara* (1929), de Vertov.

A lo largo de la experiencia se observa un proceso vertiginoso de aprendizaje audiovisual. Es así como el dominio del oficio se desplegará de manera magistral en dos de sus obras: *Un décimo año* (1928) y *El hombre de la cámara* (1929), que son resultado de la acumulación de una experiencia de una década. Se aprecia, por ejemplo, la sobreimpresión de distintos planos en uno, el *close up* de máquinas repitiendo el mismo movimiento para intensificar el ritmo y desplegar un paisaje industrial; el imaginario colectivo de la revolución proletaria mediante un obrero gigante martillando un cerro para dar cabida a la Gran Estación Eléctrica de Ucrania y con ello representar el gran sueño de Lenin de llevar electricidad a todos los rincones de la recién formada Unión Soviética, es decir, se retrata la era de la industrialización. Román Gubern afirma que el cine-ojo de Vertov es

más que una proposición técnica, una actitud filosófica ante el fenómeno cinematográfico. Pero Vertov se mueve en el terreno de la pura utopía intelectual, porque la intervención del realizador a través de la elección del encuadre y de los malabarismos del montaje, seleccionando y cortando sus planos, imprime un sentido (siquiera inconscientemente) de la realidad que maneja (2014, p. 167).

El hombre de la cámara comienza con un intertítulo que advierte la entrada a otra dimensión: “Esta película es un experimento de comunicación cinematográfica de hechos reales...”, la cual apela a crear una realidad distinta desligada del imaginario lineal, para apostar a una cuarta dimensión: “el espacio de cuatro dimensiones (tres más el tiempo), en busca de un material, de una métrica y de un ritmo enteramente nuestro” (2011, p. 172).



Imágenes 9 y 10: Fotogramas de *Un décimo año* (1928) y *El hombre de la cámara* (1929).

Vertov nunca pensó el nuevo lenguaje cinematográfico en silencio, y así como el cine-ojo estaba la radio-oreja, un instrumento que “aboliría la distancia entre las personas, no solo permitiría a los trabajadores de todo el mundo verse sino incluso oírse mutuamente” (2011, 239). Gubern, por ejemplo, reconoce en el radio-oreja el antecedente inmediato de lo que en los años sesenta del siglo XX se conocería como sonido directo. La idea de radio-ojo fue delineada en el último número de *Kinopravda*, dedicado a registrar la instalación de una estación de radio colectiva en un pueblo campesino soviético. Esta experiencia se realiza con *Entusiasmo. La sinfonía del Donbass* (1930), que experimenta con el montaje con sonido directo:

... por vez primera en el mundo, fijamos de manera documental los principales ruidos de una región industrial... hemos abordado muy de cerca el problema de una estación de radio-grabación visual y sonora (2011, p. 250).



Imágenes 11 y 12: Fotogramas *Kinopravda* N° 23 y *Entusiasmo. Sinfonía del Donbass*.

Vertov elabora temas específicos a lo largo de su producción, uno de los cuales fue Lenin y la revolución, que culminó con *Tres cantos a Lenin* (1936). Para su realización estudió sus experiencias anteriores (Vertov, 2011, p. 250). En los números 21 y 22 de *Kinopravda* (1924-1925) se nota cómo se hace uso del archivo de *Kinonedelja* para armar una narrativa sobre el heroico personaje de Lenin.

Para *Tres cantos a Lenin*, Slivona Vertova (compañera y editora de Vertov) realizó una búsqueda exhaustiva de las escenas de Lenin vivo, ya que no había muchas. El personaje —decía— merecía “analizarse, descubrir sus mejores rasgos, reconocer su experiencia y biografía, sostener una relación, no para salvarlos sino para eliminar los obstáculos que estorban su desarrollo creador” (2011, p. 88). Además, confiesa que su “fuerza esencial reside en que hunde sus raíces en las imágenes de la creación popular, en las imágenes creadas por las masas populares liberadas de la esclavitud. El gigante Lenin y el bien amado Ilich, el amigo próximo y el gran guía” (2011, pp. 269-270).

Hacia el final, desnuda la expresión vertiginosa del progreso soviético, la gran figura de Lenin eternizada en el tiempo, al que se le rinde honor y lealtad por “llevar la electricidad al pueblo”. Los grandes monumentos a Lenin filmados en contrapicada para engrandecer a ese redentor que liberó al pueblo soviético del yugo de la burguesía e instauró “la dictadura del proletariado”, labrados al gran dios en la guerra de los Balcanes, los veremos recostados en pedazos arriba de un gran barco en *La mirada de Ulises* (1995), de Theo Angelopoulos, grandes monumentos cotizados en el mercado coleccionista. Para Vertov, el cine era un medio que buscaba comprender las imágenes en movimiento, más allá de su referente contextual, y articularlas en un discurso histórico revisionista y reflexivo que pugnaba por ese “espectador consciente”.



Imágenes 13, 14 y 15: Fotogramas de *Tres cantos a Lenin*, 1936.

Vertov muere en 1954, frustrado con el devenir de la revolución, pero en su juventud se definió como futurista, y lo fue, porque entre los cineastas de la época resultó de los más aguerridos en defender la noción del cine como lenguaje para la formación del “nuevo hombre”. Participó en dos ocasiones en los trenes propaganda revolucionarios: el primero fue en 1920, en el tren *Revolución de Octubre*, donde acompañó al electo presidente Kalinin a una gira de propaganda por Kazan, y el segundo fue en el *Tren Lenin* de abril de 1919 a noviembre de 1921. De esta experiencia resultaron *La batalla de Tsaritsy* y *El tren del Comité Central* (Vertov, 2011, pp. 290-291). Podemos ver en el número 17 de *Kinonedelja* (“Collection Dziga Vertov”, 2020) escenas del *Tren Lenin* filmadas el 18 de septiembre de 1918: vagones pintados con los diseños constructivistas de la revolución proletaria, la hoz y el martillo, la estrella roja, la fábrica, el campesino, el obrero... y un joven muy pendiente de la cámara, impidiendo que la gente se cruzara mientras filmaba la escena. En sus memorias, Vertov recuerda:

El camarada Lenin concedía una gran importancia a la utilización del cine en la actividad de los trenes y de los barcos de propaganda. Y el 6 de enero de 1920 subí con el camarada Kalinin en el tren “Revolución de Octubre”, que iba al frente del sudeste. Yo llevaba unos filmes. Y especialmente *El aniversario de la Revolución*. Estudiábamos un nuevo público. Presentábamos el filme en todos los lugares donde el tren se paraba y organizábamos salidas a la ciudad, a las salas de cine (2011, p. 280).

En estos trenes de propaganda iban “una compañía de teatro, un cine ambulante, unos operadores, un pequeño laboratorio de positivado, una biblioteca, unos oradores políticos, una imprenta” (2011, p. 291). Los *agit-train* (trenes propaganda) de 1918 fueron un experimento cuyo impulso radicaba en crear nuevas formas y métodos para persuadir a la población de la transformación revolucionaria (el teatro, la literatura, la propaganda, la fotografía y el cine se ponían a disposición en trenes y barcos para llevar la conciencia revolucionaria a los pueblos de Rusia o de la recién formada Unión Soviética).



Imágenes 16 y 17: Fotogramas de *Kinonedelja* N° 17.

Once años después, Medvedkine seguiría el mismo camino en el contexto del Plan Quinquenal del Comité Central del Partido Comunista, durante la Revolución industrial soviética (1930-1933)¹⁰. Por instrucción del Comisariado de Transportes del Pueblo, el 29 de diciembre de 1931 declaraba: “Es necesario emplear nuevos métodos y formas de propaganda con las masas, utilizando el cine para movilizar las masas trabajadoras para la construcción renovada del sistema ferroviario” (Leyda, 1960, p. 286). Es entonces que surge la experiencia del cine-tren, dirigida por Medvedkine, gracias a que Lunarchasky se refirió a sus tres primeras sátiras fílmicas, donde defendía el principio de libertad de creación: “Nos demostraremos ser horribles administradores de nuestros asuntos si expulsamos a un artista tan original” (Leyda, 1960, p. 286).

Cine-tren y acción política: D'Alexandre Medvedkine

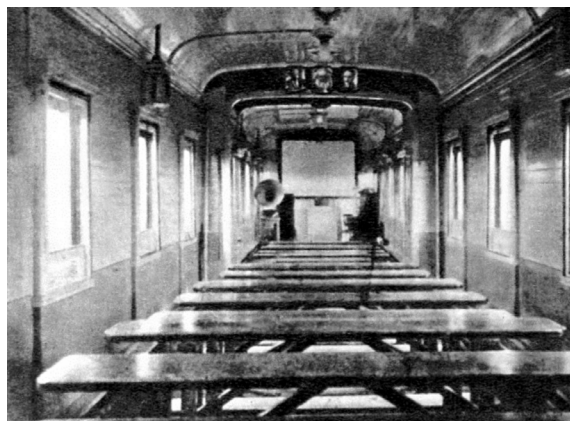
Los principios de Lenin de apelar al arte no solo cerca de la gente, sino realizado por la gente, se materializan en el cine-tren¹¹ con el lema “¡Hoy filmamos, mañana proyectamos!” (Medvedkine, 1973, p. 4). Esta experiencia se logró gracias a un equipo de 26 personas, entre operadores

¹⁰ Es importante mencionar que durante el periodo conocido como la Revolución industrial soviética se producen una serie de películas con el tema “lo nuevo y lo viejo” en el contexto de la consolidación de Stalin en el poder. Ver Fontana (2015).

¹¹ En este análisis solo me centro en las experiencias obreras y campesinas. La del cine-tren con el Ejército Rojo tiene características distintas, que merecen más espacio para su análisis.

(camarógrafos), editores, asistentes y un director del grupo, Victor Slónimsky, “a quien le gritaban ¡SLON!” (1973, p. 34). Este proceso de creación y experimentación social se tejió con espíritu humanista y genuinamente encontró en el cine un eslabón que buscaba llevar soluciones a conflictos para lograr la anhelada “felicidad del pueblo”, en un universo donde se imponían los rasgos autoritarios del ejercicio del poder en el Plan Quinquenal¹². El “Gran mudo” (la pantalla) se utilizaba para provocar una reflexión colectiva sobre un problema común. En los lugares donde se estacionaba el equipo del cine-tren se dialogaba sobre los problemas que enfrentaban grupos de obreros, campesinos y militares, y se utilizaba el cine para realizar cápsulas cinematográficas cáusticas con el objetivo de azuzar una acción colectiva que ayudara a eliminar a los “perturbadores nocivos”, es decir, aquellas prácticas que detenían el progreso soviético, concepto útil para imponer las nuevas formas, y que en el cine-tren se construyen mediante la animación del personaje del perturbador nocivo¹³:

La técnica de la filmación era muy simple: filmamos el muy embarrado y desordenado andén de estación ferroviaria Dolinskaya, y luego, mediante “truca”, aplicamos la figura del camello. Este era llevado al andén por un lazarillo que lo hacía inflar por una bomba. Entonces el camello aparecía en un globo que flotaba por encima de la puerta de entrada al escritorio del director de la estación... El camello andaba en los talleres atrasados, estornudaba cuando se encontraba ante un borracho o uno que hacía de la rabona; quedaba colgado encima de los portones de la Estación de Máquinas y Tractores (1973, p. 6).



Imágenes 18 y 19: Fotografías de cine-tren (1932).

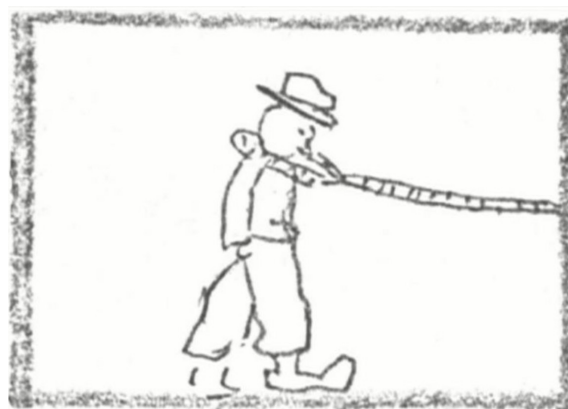
Estas animaciones se realizaban con la inocencia de juzgar actos que perjudican el “trabajo colectivo”, y tomarán nombres como folletines cinematográficos o cine-gaceta, serie de películas cortas “dedicadas a la lucha contra el ausentismo, el alcoholismo, reflejados en la pantalla” (1973, p.15). Medvedkine se refiere a estos cortometrajes en la región de Krivoy Rog, por ejemplo, trabajando con obreros metalúrgicos de la región industrial de Ucrania:

Nos mandaron urgentemente a la región de minas de hierro de Krivoy Rog... Las fábricas metalúrgicas del sur no alcanzaban a producir la cantidad necesaria de acero. En las construcciones se carecía de materiales adecuados para la soldadura. La hulla de hierro de Krivoy Rog era el único pan de la siderurgia del plan quinquenal... Pero la descarga de hulla del Krivoy Rog se encontraba paralizada, y de eso hablaban con ansiedad los delegados de la 17ª Conferencia.

¹² En el Plan Quinquenal de los soviets se encuentra el germen de la imposición totalitaria a los intereses del poder central (“El plan quinquenal de los soviets”, 1931).

¹³ En el testimonio de Medvedkine se dice que los perturbadores nocivos eran aquellos que impedían el avance del progreso soviético (Medvedkine, 1974, p. 3).

En mi archivo encontré una curiosa foto. Miren: 25 trabajadores con vagonetas cargadas de hulla están esperando que se retire de las vías de un *troller* volcado. Este cuadro, tan frecuente en esa época, muestra con elocuencia el nivel de organización del trabajo de la preparación técnica, de las debilidades administrativas, de la falta de cultura (1973, pp. 8-9).



Imágenes 20 y 21: Fotogramas de la reconstrucción de *La historia de Tite*. Experiencia cine-tren, 1932.

Los obreros siderúrgicos produjeron su propio relato de denuncia cinematográfico, con el cual el cine se disponía a ser juez de los comportamientos propios de una colectividad:

Los comienzos de nuestra siderurgia fueron de lo más difícil. El transporte, el carbón y los hornos en mal estado...

Tuvimos que elaborar nuestro propio tipo de sesión. La película aparecía en la pantalla sin música, como si fuera un reportaje en una sesión laborista o en una conferencia de productores: ¿Qué es lo que están haciendo, queridos compañeros?, solía preguntar implacablemente nuestra pantalla. ¡Miren cómo superan nuestros vecinos las mismas dificultades!

Ver en la pantalla a sus amigos, sección, sus vecinos, su calle, interesa a todo hombre, y nosotros mostramos no solo su sección y sus amigos: mostramos una grieta insoportable en su calle, en su vida y en la vida de sus familiares (1973, p. 12).



Imágenes 22 y 23: Fotogramas de reconstrucción de películas *¿Cómo te va, camarada minero?* y *Los herreros de la mina número tres presentan su cuenta socialista a los talleres centrales de la cuenca*. Experiencia cine-tren, 1932.

¿Cómo te va, camarada minero? es un cortometraje de nueve minutos que denuncia las condiciones de trabajo de los mineros y la irresponsabilidad de los camaradas directivos que se reúnen y beben alcohol para discutir los problemas, sin resolverlos. Este cortometraje representó una crítica mordaz a la estructura que dirigía la mina, recordaba Medvedkine. También el equipo del cine-tren trabajaba sobre los problemas técnicos en las cerraduras defectuosas que provocaban la volcadura de los vagones (1974, p. 20) y produjo un cortometraje: *Los herreros de la mina número tres presentan su cuenta socialista a los talleres centrales de la cuenca*, cuya peculiaridad era que comenzaba con “el gran mudo” preguntando: “¿Qué es lo que están haciendo, queridos camaradas?”, seguido de una serie de imágenes donde aparecen los vagones volcados. El cortometraje se proyectó en una asamblea de los herreros a la cual asistió el ingeniero en jefe de la obra. Al ver la película, los obreros comenzaron a denunciar las faltas de la administración y el ingeniero en jefe respondió de manera “iracunda”. Después de la acalorada discusión, decidieron producir una segunda película, esta vez realizada por los obreros: *Constatación de los obreros de los talleres krivoroganos a la cuenta presentada por los números de la administración Hullera de Octubre*:

Hizo al *Gran mudo* (pantalla) quizá por primera vez un severo juez social cuando en el rectángulo blanco de la pantalla, oscureciendo, abrió fuego contra las peores fallas de la vida de la cuenca... arrojando sobre los “responsables” sentados enfrente acusaciones documentadas e irrefutables. En la mayoría de los casos el juez desempeña sus acusaciones en silencio, en una tensa quietud, arrojado por los “responsables” sentados enfrente de acusaciones documentadas e irrefutables. Pero los responsables eran hombres soviéticos, pioneros en el socialismo. Acababan de emprender la construcción de un mundo nuevo, jamás visto. Muchos aún les quedaba poco claro, y había numerosas cosas que ellos simplemente no sabían hacer... Es por eso que la crítica mordaz de nuestra pantalla era aceptada por el pueblo, y de todo corazón, pues atacaba los “elementos nocivos”, y derredor de nuestro tren se formaban grupos dinámicos de archivistas, siempre prontos de prestar su apoyo... (1973, p. 21)

Fue tal el poder del “gran mudo” que Medvedkine confiesa:

¡Estábamos muy contentos con esta vida! Sin embargo, nuestro cine era demasiado severo. Las esposas de los borrachos y raboneros criticados por la pantalla no les daban respiro a sus maridos. Ellos nos asediaban con sus pedidos de protección y justicia. Los jefes de brigada declarados cesantes por su desidia, los “autoabastecedores” revelados, los saqueadores de los bienes populares, los intendentes de las casas comunales cuya conducta había sido criticada, los técnicos que habían perjudicado la mecanización de las obras, los burócratas, todos acudían a nuestras puertas con sus pretensiones, sus protestas y pedirnos para que sacásemos de nuestras películas los cuadros “mal logrados” (1973, p. 24).

Entonces, se dirigieron hacia el sur, a la región de Crimea, atendiendo una resolución plenaria del Comité Central del Partido Comunista Soviético fechada el 11 de enero de 1933, que decía:

Los elementos antisoviéticos de las aldeas prestan una activa oposición a la solución positiva de nuestros problemas. El *kulak*¹⁴ económicamente vencido, pero aún sin perder su influencia, los antiguos oficiales blancos, los antiguos curas y sus hijos, los antiguos policías y otros elementos antisoviéticos radicados en las aldeas tratan de desorganizar los *koljoses*¹⁵, de hacer fracasar todas las iniciativas del partido y del gobierno para mejorar la economía rural (1973, p. 37).

¹⁴ Los *kulak* eran los propietarios de grandes extensiones de tierras aliados de la aristocracia que dominaba el mercado laboral campesino.

¹⁵ He encontrado dos diferentes maneras de escribir *kolhoz*, *koljos*, cuyo significado es *kolhoz* “granjas colectivas”.

El tema de “El pan ¡es un vasto tema! —escribe—. La huesuda mano del hambre (durante tantos años nos agarraba por la garganta y amenazaba ahogar la revolución)” (1973, p. 37). Para el grupo del cine-tren, “la batalla por la cosecha que dependía de la mano de obra de miles de personas aún sin preparación para el trabajo colectivo” (1973, p. 39) era prioridad, y durante 45 días convivieron con la realidad de un *kolhoz* en Crimea, donde realizaron 11 cortometrajes con un equipo de seis personas entre operadores y directores, es decir, tres equipos de producción. “A cada paso se descubre la absoluta ingenuidad de los campesinos que hasta entonces practicaban la economía individual, y su ignorancia en el cumplimiento de sus tareas campesinas en filas organizadas y colectivas” (1973, p. 77). El trabajo que emprenden se relaciona con el problema de la organización social, de modo que utilizan los recursos de la sátira y la puesta en escena para visibilizar entre los campesinos el problema de la producción de trigo que el equipo del cine-tren observaba, como fue el caso del folletín cinematográfico *El hoyo*: “Maslatsóv camina por la estepa, agachado bajo una enorme bolsa de trigo con decenas de agujeros. Mientras lleva la bolsa al granero, el grano va derramándose en pequeños chorros” (1973, p. 77). Al ver las fallas técnicas proyectadas en pantalla, los campesinos pudieron corregirlas y con ellas felizmente aumentar la recolección de trigo y su productividad (1973, pp. 43-44).

Es en este sentido que el lema “Hoy filmamos, mañana proyectamos” cobraba relevancia, porque las películas estaban hechas para interactuar con los problemas colectivos productivos de los lugares donde se estacionaba, y los pequeños relatos cinematográficos se realizaban con la intención de transformar a los sujetos de la revolución. Es en esa relación donde Medvedkine observó en los operadores “testigos privilegiados de rupturas y confusiones por la intolerancia” (1973, p. 44).



Imágenes 24 y 25: Fotogramas de *Felicidad* (1934).

Aunque Medvedkine apela a la experiencia del cine-tren como propaganda política, en realidad trascendía su función de repetir consignas y discursos para interactuar con las distintas realidades que se le presentaban con la intención de visibilizar problemas, actitudes, comportamientos que minaban ese motor de formación del “hombre nuevo”. Es así como el cine era un eslabón que buscaba contribuir a la solución de problemas productivos, pero en ese proceso se desnudaba una realidad humana más compleja, llena de resistencias y luchas campesinas debatiéndose entre lo viejo y lo nuevo, que estaba por forjarse e imponerse. Esta es la idea germinal que posteriormente dirige en *Felicidad* (1934), su obra más conocida y relevante, dedicada al “último holgazán del Kolkhozian”.

Felicidad es una película del cine silente que cuenta la historia —dice un intertítulo— de “la mala suerte de Khmyr, su caballo, su esposa Anna, su rico vecino Foka”, seguida del intertítulo

que pregunta “¿qué es la felicidad?”. El metraje se divide en seis capítulos: los primeros tres dedicados a la vida de Khmyr y Anna durante la realidad campesina zarista, y las tres últimas partes dedicadas al imaginario colectivista del proyecto bolchevique de los kolhoz. En *Felicidad* se observa alta costura surrealista, porque en unas cuantas escenas dibuja con sentido cáustico la condena del campesino esclavo en el reino zarista: Khmyr agachado se asoma por un orificio de una barda de madera. Anna, detrás de él, ve hacia la cámara y piensa: “¡Eso es lo que yo llamo vivir como un zar!”, dice un intertítulo. Anna se acerca, se asoma y después aparece el abuelo de Khmyr cojeando para ver por el orificio a su vecino Foka comiendo gajos de patatas que vuelan hacia su boca. El abuelo se separa y piensa: “60 años he sido esclavo y nunca he probado *vareniki*”¹⁶, se retira, y jura que no se morirá sin haber probado uno de esos pasteles. A la noche, el abuelo brinca la barda, los perros le ladran y llega a la puerta del lugar donde Foka guarda sus pasteles, una puerta cerrada con un inmenso candado. Foka, imperioso, en su alcoba observa a su viejo vecino queriendo robar sus pasteles. Cuando el abuelo ve a Foka baila para caer muerto.

En la segunda parte, Anna manda a Khmyr a buscar la felicidad, y pronto les llega esa primera felicidad, cuando se encuentra en el camino a dos curas peleando por un bolso de dinero que había tirado un mercader en un puente. El bolso cae al río y Khmyr ve la oportunidad de tomar el dinero; se sumerge, lo toma y llega corriendo con Anna... Con esa primera felicidad, Khmyr y Anna se compran un caballo blanco con manchas negras para arar la tierra con su yunta, animal hambriento que se quiso comer el techo de paja de su casa y que cayó cuando subió a la tierra inhóspita de Khmyr. Luego, Anna se pone la yunta y comienza a barbechar la tierra hasta que cae enferma.

Esta significativa secuencia está cargada de simbolismo: el caballo, Anna y la yunta representan al hombre campesino que necesita una mujer para arrearlo. Anna es la encarnación perfecta del imaginario de la mujer campesina rusa: autoritaria, decidida y valerosa, aunque cae enferma después de jalar la yunta a pleno sol. Khmyr la cura llevando flores al campo y cantándole con un acordeón, momento que los lleva al ensueño de verse comer como zares. Sin embargo, después sobreviene el despojo: las deudas de Khmyr con su vecino Foka, con la Iglesia y los tributos al régimen zarista. Frente a ello, Khmyr decide morir y construir su propio ataúd, pero no puede, pues el régimen no le concede el derecho a “improvisar su muerte”.

El cura lo acusa de “rebelde, eres un perro”, le dice, mientras el representante del zar lo condena a recibir “¡latigazos hasta que sangre!” y a prisión. Khmyr pasa trece años en la cárcel zarista, se le azota y “mata” siete veces (dicen los intertítulos). En el cuarto capítulo aparece Khmyr embrutecido, sobre una carroza, acarreando un grifo de agua, ahora en la nueva realidad de los *kolhoz* bolcheviques. Esta nueva realidad campesina presentada por Medvedkine es una sátira política profundamente crítica a la realidad de su momento. Yuxtapone escenas de entusiasmo del trabajo colectivo: Anna con una sonrisa arriba de un tractor cosechando trigo y los “elementos que entorpecen el trabajo colectivo”, como Khmyr, embrutecido por la represión que vivió con el régimen zarista y cuyo trabajo en el *kolhoz* se obstaculiza en todo momento. Algunas escenas describen los rasgos de los elementos “nocivos” en los personajes que ostentaban el poder durante el régimen zarista, como el cura o Foka, el vecino. La película se resuelve con el cliché de un final feliz: Khmyr, después de fracasar como eslabón funcional del *kolhoz*, incluso rechazado por Anna, salva la cosecha colectiva del *kolhoz* al impedir que Foka quemara el establo y la siembra. Las últimas escenas se las dedica a Khmyr y Anna, quienes llegan a la ciudad y se despojan de su ropaje viejo.

¹⁶ *Vareniki* es una receta originaria de Ucrania hecha a base de papas.



Imágenes 26-31: Fotogramas de *Felicidad*, 1934.

Felicidad se estrenó en los cines soviéticos, pero fue poco difundida y más bien ignorada¹⁷; solo Serguei Eisenstein, en su momento, le ofreció un reconocimiento en una crítica donde calificó la obra como “genial” y la comparó con el cine de Chaplin: “Una mordaza de Chaplin es ilógica en términos individuales. Una mordaza de Medvedkine es ilógica en términos sociales...

¹⁷ En sus memorias, Medvedkine escribe: “Mi mejor película, *Felicidad*, apenas se mostró a los espectadores soviéticos, cada copia de estas películas, incluido el negativo, fue despojado” (Medvedkine, 2016, p. 244).

Medvedkine comienza donde termina Chaplin” (Medvedkine, 2016, p. 264). *Felicidad*, producida por SLON, en honor al director del grupo del cine-tren Victor Slónimsky, está tejida con genialidad surrealista y poética, utiliza recursos clásicos para elaborar una historia que reflejara la realidad que observó en la experiencia del cine-tren, que, según su testimonio, fue la más libre: “Esos eran días felices... cuando te encuentras en una coyuntura y podías escoger cualquier corriente artística que desearas” (2016, p. 243). Jay Leyda califica la película *Felicidad* como una de las más originales del cine soviético.

Medvedkine siguió produciendo guiones sobre comedias satíricas, pero la mayoría de sus propuestas fueron enlatadas. En 1938 produjo *El nuevo Moscú*, que también fue enlatada durante algunos años. En 1948 fue secretario de Mosfilm Studios y produjo *Renewal Earth* (1948-1949), documental considerado pionero en el tema sobre la devastación ambiental y el cambio climático¹⁸; más adelante, también sobre el tema ambiental, produce *Esclerosis de conciencia* (1968). La producción de Medvedkine fue vasta, aunque la mayor parte es desconocida. En 1971 recibió la Mención de Artistas de Rusia y le otorgaron dos órdenes de Lenin: la de la Revolución de Octubre y la de la Bandera Roja¹⁹.

A pesar de toda su producción, Medvedkine no perteneció por mucho tiempo al claustro de cineastas reconocidos como fundadores del cine soviético en las historias cinematográficas: George Sadoul, en *Historia del cine mundial* (1949, 1967), no lo menciona, a lo que Marker le reclama. Román Gubern, en la primera edición de su clásica *Historia del cine* (1969), no se refiere a él; tampoco se considera en la compilación *Cine y revolución*, editada por Luda Schnitzer, Jean Schnitzer y Marcel Martin, publicada por primera vez en 1966. Christian Zimmer, en *Cine y política* (1976), tampoco cita sus películas. Fue el historiador y cineasta estadounidense Jay Leyda, como hemos mencionado, a quien le debemos el crédito de valorar la contribución de Medvedkine a la historia del cine universal. Y fue también Jay Leyda quien invitó a Chris Marker al Festival de Leipzig de 1967 para que conociera a Medvedkine, quien formaba parte de la comitiva de cineastas soviéticos²⁰.

A vuelo de pájaro, algunas lecturas posmodernas y derivas contemporáneas

Dziga Vertov y D’Alexandre Medvedkine coinciden en el modo experimental de hacer cine y dialogan con un universo histórico compartido: el mundo de la Revolución bolchevique y sus ideales. Dziga Vertov, pionero en el ensayo cinematográfico, trabajó con materiales documentales para crear una especie de revisionismo en el sentido de que trabaja la imagen como bucle, regresa a ella para deconstruir y construir un nuevo discurso, un método para desterrar la narrativa de sucesión temporal de la imagen fílmica, como se observa en *Un décimo año* y en *Tres cantos a Lenin*.

Vertov estudia la forma como se escribe con cine, estudia y experimenta con el ritmo de los movimientos del pietaje documental filmado, para dar cabida a la noción de multiplicidad de pantallas, a la superposición de imágenes, de sonidos, de repetición, de su deliberada asociación y su búsqueda por abstraer “pequeños pedazos de realidad filmada” para pensarse en una “cuarta dimensión”, como se proyectará en la película-ensayo *El hombre de la cámara*, su obra más mencionada y estudiada. Jacques Aumont observa en él “centralidad, frontalidad,

¹⁸ En la entrevista que le realiza Chris Marker a Marina Goldovskaia, quien estudió el trabajo de Medvedkine a fondo, ella menciona que *Renewal Earth* es una película pionera en cine ambiental (Marker, 1992).

¹⁹ Ver 2ª biografía de D’Alexandre Medvedkine (Medvedkine, 2016, pp. 290-302).

²⁰ La crónica del encuentro entre Chris Marker y Medvedkine se publicó en 2008 en *Cineaste*, 33(4), texto que se titula “The last Bolshevik: Reminiscences of Alexander Ivanovich” (Medvedkine, 2016).

acercamiento; un punto de vista directo, que tiene como objetivo decir inmediata y completamente la posición del cineasta en relación con lo que filma" (citado en Niney, 2009, p. 79). François Niney escribe: "[Vertov] inventa el montaje polifónico, a intervalos: no un relato, sino temas que se entrecruzan por contrapunto, recurrencias y reacciones en cadena entre los planos" (2009, p. 80). Por su parte, Walter Benjamin cita a Vertov cuando lo toma como ejemplo, junto con Joris Ivens, para afirmar que en la época de la reproductibilidad técnica "todo hombre puede actualmente defender la pretensión de ser filmado" (2008, p. 70).

Medvedkine también veía en el cine un instrumento de enseñanza-aprendizaje, pero como señala Edgardo Cozarinsky —quien escribe la introducción al libro de Medvedkine publicado por vez primera en español en Buenos Aires (1973)—, "a diferencia de Eisenstein y Dovzhenko, Kosintzev y Trauberg, el incomparable Dziga Vertov investigaba en el plano estético y lingüístico de las relaciones entre cine e ideología. Medvedkine, en cambio, operaba en un plano de practicidad menuda, cotidiana".

A lo largo de la experiencia del cine-tren se produjeron 53 películas durante 294 días en distintas regiones de la Unión Soviética. Se trató de "24.565 metros montados y proyectados" (Medvedkine, 1973, p. 92) dedicados a realizarse con realidades y necesidades proletarias, campesinas y militares. La preocupación del equipo del cine-tren operó sobre la idea de lo que podría funcionar para mejorar las condiciones de los grupos con los que trabajaron: era una propuesta de cine de obreros y campesinos. Esta experiencia es inspiración para *Felicidad*, largometraje que encuentra su virtud en haberse apropiado de expresiones y tradiciones narrativas del cine. En *Felicidad* vemos curiosidad, envidia, tristeza, ingratitud, enojo, desesperación, odio, amor; se observan escenas clásicas y surrealistas. Medvedkine no se pelea con la puesta en escena, al contrario, la explota, a la vez que elabora personajes alrededor de esas historias de humor cáustico que señalaban esos comportamientos nocivos para la colectividad.

Hacia los años sesenta vuelve una nueva coyuntura histórica, marcada por rebeliones contra el orden que había surgido de la posguerra, contra el colonialismo, el imperialismo y todos los ismos, donde, por supuesto, Vertov y Medvedkine se traerán a cuento.

Chris Marker conoce a Medvedkine gracias a Jay Leyda y en 1971 forma *The train rolls on...* (El tren sigue en marcha), donde invita a Medvedkine a proyectar su película *Felicidad* y platica sobre cine con obreros que estaban realizando películas sobre sus demandas; ese año, tradujeron y publicaron sus memorias sobre el cine-tren en francés y se formó la cooperativa SLON²¹, integrada por obreros de la fábrica textil Besançon, perteneciente a Rhône-Poulenc, quienes realizaron sus propias películas, las cuales no se destinaban solo a demandas económicas "sino a cuestionar a la sociedad misma el valor de las compensaciones que ofrece" (Stark, 2012, p. 121).

Finalmente, cierra su experiencia en 1992, tres años después de la muerte de Medvedkine en 1989, con la película *El último bolchevique: D'Alexandre Medvedkine*, un ensayo cinematográfico documental de influencia revisionista que se pregunta sobre el cine soviético y cómo un ideal que nacía del espíritu democrático y humanista de mejorar la organización de la vida de las personas devenía en la pérdida de la "bandera roja". La noción de pensar la pantalla como un "severo juez social" cobra su dimensión perversa en la realidad posmoderna y Marker piensa: "Cuando la imagen pierde su inocencia, necesariamente nos remite al terror". Son los *Dialectos de la imagen* (2017) que observa Román Gubern, en una reflexión histórica sobre el desarrollo de la imagen visual. Se trata de la instrumentalización de la imagen audiovisual para

²¹ Esta experiencia posteriormente se conocerá como "El grupo Medvedkine".

dar continuidad a la guerra con otras significaciones, “como una *matrioska*”, señala Marker. *Felicidad* —dice Francois Niney— es pensada por él desde

la pregunta política más acá y más allá de la política, es lo más subjetivo, que desborda siempre a lo objetivo. La felicidad no es el objeto de ninguna institución, pero todas pretenden administrarla. Es eso lo que legitima al poder (crear felicidad de sus sujetos o, por lo menos, prometerse) y es también aquello que juzga en el fondo a un régimen. Homenaje del vicio a la virtud: mientras más totalitario es un régimen, más declara el Futuro Radiante y, por lo mismo, más irradiado el siniestro presente que ese futuro ilumina (2008, p. 264).

Esta misma observación la hará Massimo Olivero (2011) al referirse al historiador Kristian Feigelson cuando observa que en el cine de los años 20 la idea de educar con el arte a las personas, como auguraban Lenin o Lunacharsky, se transformó en un “instrumento para ejercer control sobre las mentes de las personas”. Si bien es cierta esta precisión sobre el régimen de Stalin (o lo que resultó de la revolución bolchevique), en el caso del cine-tren las producciones no se realizaron con esta gesta autoritaria y totalitaria, pero dieron cuenta de ella. Más aún, Olivero argumenta sobre la “naturaleza contradictoria” de la experiencia de Medvedkine, que “reside en la ambiciosa y sincera intención de utilizar el cine como desencadenante del cambio y la transformación social” (2011).

Este tema será debate en la experiencia del grupo Dziga Vertov, integrado por Jean Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Armand Marco y Jean Henri Roger, que entre 1968 y 1971 produce 10 películas²². En ellas observamos el cine de bucle ensayístico que Vertov había concebido, por ejemplo, en *Aquí y allá*, dos películas en una: *Victoria* (1970) y *Aquí y allá* (1974). El primer proyecto fue idea de Jean Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, y Anne Marie Miéville se integra en *Aquí y allá*. Esta última cinta dialoga con *Victoria*: “En 1970 esta película fue llamada *Victoria*. En 1974, esta película se llama *Aquí y allá*”. *Victoria* fue resultado de la experiencia de viajar a Medio Oriente a filmar una película sobre la rebelión y la lucha palestina contra la expansión colonialista del Estado israelí que se impuso en 1948. La película no se terminó porque el batallón con el que convivieron fue masacrado poco tiempo después de haber filmado a la milicia palestina. La experiencia del grupo Dziga Vertov en este ensayo documental expone cómo *Victoria* tenía la función de dar a conocer las demandas del pueblo palestino, sus razones y la guerra que vivían frente a la intervención y despojo sionista, mientras que en *Aquí y allá* encontramos una reflexión sobre ese allá y ese acá: “Fuimos a Medio Oriente. ¿Fuimos? En febrero, en julio de 1970 hay un ‘yo’, hay un ‘tú’, hay un ‘ella’, hay un ‘él’, que van a Medio Oriente a hacer una película. Y las filmamos en ese orden. Ella, tú, él, yo. Así organicé la película”. La metáfora de la película hace alusión a la búsqueda de una representación perfecta de la escisión entre el aquí y el allá.

El grupo Dziga Vertov no se pelea con la puesta en escena, sino que en *Vientos del este* vemos una película-performance cargada de retórica, construida con distintos niveles discursivos que también la definen como una película dentro de otra película. En *Todo está bien*, el grupo Dziga Vertov recurre a la ficción, a la ironía, a la sátira, al absurdo para contar la historia de una huelga obrera. En esta película, protagonizada por Jane Fonda, es una periodista que llega a documentar la toma de los obreros de una fábrica y el secuestro de su dueño. En ese horizonte se observan rasgos de las estrategias de Medvedkine. También vemos en Marker los rasgos de Vertov, sobre todo en su ensayo dedicado al cine soviético y al último bolchevique haciendo

²² Las películas que realizó el grupo Dziga Vertov son: *Una película como otras* (1968), *Pravda* (1969), *Vientos del este* (1969), *British sounds/ See you at Mao* (1970), *Struggles in Italy* (1972), *Until Victory/Palestine Will Win* (1970-1974), *Vladimir and Rosa* (1971), *Everything's Fine* (1972) y *Letter to Jane: An investigation about a still* (1972). Aquí solo me refiero a algunos rasgos que se expresan y siguen la tradición de Vertov. El análisis de la experiencia merece una investigación amplia y detallada. Ver Bouhaben, 2016; Scipione, 2018; Da Silva, 2017).

honor a Medvedkine. Pero Marker también abre la relación de Medvedkine con la televisión y sostiene que “en esencia inventó la televisión: rodar de día, tirar y montar de noche, proyectar al día siguiente a la gente a la que se ha filmado y que a menudo habían participado en el rodaje” (Douhaire y Rivoire, 2013, p. 25), actividad cotidiana en tiempos contemporáneos. En sus memorias, Medvedkine reconoce en los programas de televisión mucho de la hechura de los cine-gacetitas. Pero la experiencia del cine-tren cumplía una función distinta a la televisión, porque si bien esta resulta ser un medio cultural masivo, carece del sentido de buscar “dar la palabra a quien no la tiene, y cuando es posible ayudarles a darles los medios de expresión para sus propios fines” (Douhaire y Rivoire, 2013). Como lo define Marker, ese horizonte se verá de manera masiva con la tecnología digital y las redes sociales.

A principios del siglo XXI Lev Manovich retoma los principios desarrollados por Vertov en tanto concibe la cinemática como un instrumento de investigación y documentación. Esto es, el cine se despliega en el ámbito “del pensamiento científico físico-matemático, no aprehensible ni determinante” (Vertov, 2011, p. 200). Al analizar los postulados de Vertov, Manovich identifica las nociones básicas con que se forma el lenguaje de los nuevos medios. Sostiene que en *El hombre de la cámara* se manifiestan los principios del lenguaje de los nuevos medios y que están constituidos por cuatro elementos: la interfaz (relación entre el usuario y la computadora), las operaciones (que se establecen a partir de las aplicaciones o *software*), las ilusiones (las imágenes creadas a partir de la interacción con las aplicaciones) y las formas, que son producto de convenciones que permiten organizar un todo (2006, p. 55). Manovich, al establecer la relación entre cine-ojo con el lenguaje que se instrumenta con los dispositivos tecnológicos digitales, precisa una serie de características que trascienden los principios del lenguaje cinematográfico, entre los que menciona la interactividad entre el instrumento y el usuario cuando el espectador ya no solo lee, sino que también habla el lenguaje, la fragmentación y la sobreexposición de la imagen filmada; la noción de *montaje espacial*, la imagen y el sonido no como representación, sino como repetición del dato y su procesamiento a partir del principio del *bucle*; y la escisión del concepto de representación para crear una realidad diferente (2006, pp. 17-37).

Algo distinto ocurre con Medvedkine y la experiencia del cine-tren, que Nikolai Izvolov define “como una especie de nodo semántico social, un lazo psicológico y económico con el mundo exterior. El aura de estas relaciones externas no existe sin las películas, así como las películas no existen sin el aura de las relaciones humanas” (2016b, pp. 275-276). Comprendida así, la experiencia colectiva del cine-tren buscaba establecer una conexión y cumplir una función (un rol/un juez) dentro de una realidad social colectiva que se presentaba y ahí cobraba sentido, porque los obreros y campesinos no eran objetos de observación y filmación, sino sujetos en el quehacer del cine: ahí proyectaron sus demandas, sus necesidades, sus absurdos y sus relatos.

Este primer cine obrero y campesino cobraba significado por esa relación que resultaba de hacer películas para resolver un problema común. Mientras Vertov está preocupado por construir un discurso cinemático y crea los principios del cine ensayo, el cine directo y los principios estéticos del lenguaje mediático, el grupo del cine-tren usa ese discurso cinemático en función de un problema o conflicto social determinado.

Leerlos así nos aleja de la desafortunada referencia de Žižek cuando habla de Medvedkine como “una figura decisiva, más que Eisenstein”, frase imprecisa porque Eisenstein también fue indispensable para hacer avanzar el lenguaje cinematográfico. Pero una contribución específica del grupo del cine-tren y de Medvedkine fue poner el cine a disposición de los problemas de una realidad donde todavía prevalecía la libertad para crear y “de tomar el camino que uno eligiera”, como da testimonio de ello Medvedkine.

Es recurrente recordar a estos dos cineastas para reivindicar un cine político o comprometido socialmente, o bien, citarles por gestar experiencias germinales del lenguaje mediático, pero de manera más específica, las estrategias, intenciones y formas que adoptaron estas dos experiencias para dialogar con su tiempo histórico revelan dos caminos diferentes de hacer cine. Vertov es observador de la imagen, de la realidad social, del acontecimiento histórico: su mirada analiza, selecciona, disecciona y construye un discurso visual sobre ello, la cuarta dimensión en la que estamos hoy, y construye su representación en *El hombre de la cámara*; en el cine-tren la película se desarrolla alrededor de la participación colectiva de las ideas, contenidos, recursos, y busca conectar con campesinos y obreros (el público) de manera diferente, que sean autores de su propio relato visual. Vertov hacía cine para “llevar el arte al pueblo”, “al espectador inocente”, podríamos decir; en cambio, el cine-tren buscaba operar en las “raíces más profundas de la clase trabajadora”, como diría Lenin.

Bibliografía

- Benjamin, W. (2008). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Obras* (Libro I/ Vol. 2, 2ª ed., pp. 11-44). Madrid: Abada.
- Bouhaben, M. (2016). Lecciones audiovisuales de marxismo. El Grupo Dziga Vertov y el cine políticamente político. *Revista Latina de Sociología*, 6(2). doi: <https://doi.org/10.17979/relaso.2016.6.2.1963>
- Buck-Morss, S. (2012). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Río de Janeiro: Contraponto.
- Douhaire, S., y Rivoire, A. (2013). Medvedkine y la invención de la televisión (entrevista a C. Marker). *Cinema Comparat/Ive Cinema*, III (7), 25-26. Recuperado de www.ocec.eu/cinema-comparativecinema/pdf/cc07/cc07_esp_documento_marker.pdf
- El plan quinquenal de los soviets (1931). *Revista de obras públicas* (1). Recuperado de http://ropdigital.ciccp.es/pdf/publico/1931/1931_tomoI_2568_01.pdf
- Fontana, P. (2015). Cine y colectivización: Imágenes para un orden nuevo en los campos soviéticos (1929-1941). *Políticas de la Memoria*, 16, 245-252. Recuperado de <http://ojs.politicasdelamemoria.cedinci.org/index.php/PM/article/view/91/87>
- Goff, S. (2020). Men with movie cameras: why documentary cinema owes everything to Soviet filmmakers. *Calvert Journal*. Recuperado de www.calvertjournal.com/features/show/8315/revisiting-revolution-vertov-medvedkin-soviet-documentary-cinema
- Guardia, I. (2011). El documental de intervención y su relación con la realidad histórica. Variaciones en el tiempo. *Fotocinema*, 2, 113-119. Recuperado de www.academia.edu/1809452/EL_DOCUMENTAL_DE_INTERVENCION_Y_SU_RELACION_CON_LA_REALIDAD_HISTORICA._VARIACIONES_EN_EL_TIEMPO_INTERVENTION_DOCUMENTARY_email_work_card=title
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine* (4ª ed.). Barcelona: Anagrama.
- (2017). *Dialectos de la imagen*. Barcelona: Cátedra.
- Heftberger, A. (2015). Propaganda in Motion Dziga Vertov's and Aleksandr Medvedkin's Film Trains and Agit Steamers of the 1920s and 1930s. *Apparatus*, 1. doi: <http://dx.doi.org/10.17892/app.2015.0001.2>
- Izvolov, Nikolai (2016a). Dziga Vertov and Aleksandr Rodchenko: the visible word. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 10(1), 2-14. doi: 10.1080/17503132.2016.1151139
- (2016b). Alexander Medvedkin and the traditions of Russian Film. *The Alexander Medvedkin Reader* (pp. 272-283). Traducido por J. Leyda y N. Lary. Chicago: The University Chicago Press.
- Leyda, J. (1960). *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. Nueva York: Macmillan.
- Manovich, L. (2000). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- (2006). Abstracción y complejidad. Ensayo del catálogo para la exposición *Abstraction Now: La Puerta FBA*, 2, 120-129. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/20042>

- Medvedkine, A. (1973). *El cine como propaganda política. 264 días sobre ruedas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2016). *The Alexander Medvedkin Reader*. Trad. de J. Leyda y N. Lary. Chicago: The University of Chicago Press.
- Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla* (3ª ed.). México: UNAM.
- Olivero, M. (2011). *Le ciné-train de Medvedkine ou le miroir magique*. Recuperado de <https://grhed.hypotheses.org/482>
- Rocha da Silva, Alexandre; Bueno Pinto Leites, Bruno (2017). A estética do cine-olho nas imagens em protestos. *FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, 24 (1), enero-abril, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil.
- Sadoul, G. (2010). *Historia del cine mundial* (10ª ed.). México: Siglo XXI.
- Schnitzer, L., Schnitzer, J., y Martin, M. (1974). *Cine y revolución* (2ª ed.). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Scipione, N. (2018). *El grupo Dziga Vertov y el tratamiento colectivo de las imágenes: relaciones entre arte y política*. Buenos Aires: Cooperativa Esquina Libertad.
- Stark, T. (2012). Cinema in the Hands of the People: Chris Marker, the Medvedkin Group, and the Potential of Militant Film. *October Magazine MIT Press Journal*, 139, 117-150. Recuperado de www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/OCTO_a_00083
- Taylor, R., y Christie, I. (eds.) (2005 [1988]). *The Film Factory* (3ª ed.). Londres: Routledge.
- Todorov, T. (2017). *El triunfo del artista*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Tupitsyn, M. (2018). *Dadá ruso: 1914-1924*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- UbuWeb Film & Video: Dziga Vertov Group (2020). Recuperado de http://ubu.com/film/dziga_vertov.html
- UbuWeb Film & Video: Dziga Vertov Group - *Le Vent d'est (Wind of the East)* (1969). (1996). Recuperado de http://ubu.com/film/vertov_vent.html
- UbuWeb Film & Video: Groupe Medvedkine (2020). Recuperado de <http://ubu.com/film/medvedkine.html>
- Vertov, D. (2011). *Memorias de un bolchevique*. Salamanca: Capitán Swing.
- Žižek, S. (2016 [2013]). *Repetir Lenin: trece tentativas sobre Lenin* (2ª ed.). Madrid: Akal.

Filmografía

- Collection Dziga Vertov (2020). Recuperado de https://vertov.filmmuseum.at/en/kinonedelja/detail?dv_kinonedelja_id=1466089394741
- Eisenstein, S. (1927). *Octubre* [Filme]. URSS: Sovkino Mosfilms.
- (1929). *Lo viejo y lo nuevo* [Filme]. URSS: Producción Sovkino.
- Mansky, V. (2018). *Putin's Witness* [Filme]. Reino Unido.
- Marker, C. (1992). *El último bolchevique* [Filme]. Francia.
- Medvedkine, A. (1932). *¿Cómo te va, camarada?* [Filme]. URSS. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=9erTzhAixEM
- (1934). *Felicidad* [Filme]. URSS: Producción SLON.
- (1938). *Nuevo Moscú* [Filme]. URSS. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=pHQH0K-QuyvA
- Vertov, D. (1922). *Kinopravda* [Film]. URSS: Producción VFKO.
- (1928). *Un décimo año* [Filme]. URSS: Dziga Vertov.
- (1929). *El hombre de la cámara* [Filme]. URSS: Producción VUFKU.
- (1930). *Entusiasmo o sinfonía del Donbass* [Film]. URSS: Dziga Vertov.
- (1934). *Tres cantos a Lenin* [Filme]. URSS: Productor: Mezhrabpomfilm.
- Vertov, Dziga [Grupo]. (1974). *Aquí y allá* [Filme]. Francia: Producción: Sonimage/Société des Etablissements L. Gaumont.