

D'entre les morts. Godard, Marker, Pelešjan
Giovanni Festa
Arkadin (N.º 12), e047, 2023. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe047>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/Arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Buenos Aires, Argentina

D'ENTRE LES MORTS. GODARD, MARKER, PELEŠJAN

Between the deads. Godard, Marker, Pelešjan

GIOVANNI FESTA | giovanni.festa81@gmail.com

Instituto Botticelli, México

Recibido: 16/02/2023 | Aceptado: 4/05/2023

RESUMEN

El ensayo comienza con el análisis de una secuencia de las *Histoire(s) du cinema 1a* de Godard (1988) que termina con la imagen del cadáver de Lenin. La misma imagen aparece en *Le Tombeau d'Alexandre* (1992) de Chris Marker, que es un film sobre un cineasta, Alexander Medvedkine, de la Unión Soviética. El análisis del film de Marker termina con las imágenes de la tumba de Alexander.

Migramos entonces hacia otro paseo entre las tumbas, el de Pelešjan en el film de Pietro Marcello, *El silencio de Pelešjan* (2011). El ensayo culmina con las diferencias y las afinidades entre lo irrealizado en la historia del cine y lo irrealizado en la historia (que tendría que mover hacia una imagen del futuro).

ABSTRACT

The essay begins with the analysis of a sequence of the *Histoire(s) du cinema 1a* (1988) ending with the image of Lenin's corpse. The same image appears in Chris Marker's *Le Tombeau d'Alexandre* (1992), a film about a filmmaker –Alexander Medvedkine–, from the Soviet Union, the history of cinema and the montage as a visual thought. Marker's film ends with images of Alexander's tomb. Then we walk among other tombs, in Pietro Marcello's *The Silence of Pelešjan* (2011). The essay ends with the differences and affinities between the unrealized in the history of cinema and the unrealized in the history, moving towards an image of the future.

PALABRAS CLAVE

Godard; Marker; Pelešjan; montaje; historia

KEYWORDS

Godard; Marker; Pelešjan, Montage; History



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Nuestro recorrido comienza con una secuencia del capítulo de las *Histoire(s) du cinema 1a* [Historias del cine] de Jean-Luc Godard (1988) que se llama «Actualidad de la historia». Godard nos habla, a través de secuencias del cine revolucionario, de las sombras del totalitarismo venidero: historia de las sombras y sombras de la historia se juntan en una constelación a través de un choque entre títulos-comentarios e imágenes.

En la secuencia vemos a Godard en su biblioteca; los disparos contra el portal que en el *Acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925) preceden el famoso levantamiento de los leones de mármol; en la misma película, las tropas que bajan las escaleras de Odessa, animados de mecánica pulsión de matanza; los leones que se levantan, mientras abajo se inscribe la leyenda «Historia del cine»; los golpes de fusil y la huida desesperada de la muchedumbre en las escaleras. Las palabras escritas se asocian al título, inmediatamente posterior, *Archipiélago Gulag*, que aparece en un luctuoso cartel negro, antes de las imágenes de unos fusilamientos y al llanto de las madres sobre los cuerpos abatidos: las imágenes del cine soviético que muestran la represión zarista anticipan las de las ejecuciones masivas *estalinianas*. Después de un mitin, alusión, pensamos, a la vida politizada de la Rusia posrevolucionaria, hay otra secuencia *eisensteiniana*, la de la Desnatadora-Cáliz del Grial de *Lo Viejo y lo Nuevo* (Eisenstein, 1929) que el cineasta teórico soviético define, en sus libros, resplandeciente de luz interior, como un «corazón al desnudo», alusión al diario de Charles Baudelaire que aparece de repente en la pantalla; la secuencia *eisensteiniana* nos habla de la tecnificación de los latifundios y de la fe en la nueva religión de la técnica mientras, en sobre-impresión, siguen los títulos de otros dos libros: *La isla del tesoro* (es quizás una referencia a la representación de la granja colectivizada en el cine de propaganda como isla donde se encierra un tesoro) y *Los quinientos millones de la Begún*, fabula de Jules Verne sobre el poder del dinero y de la tecnología. Sigue la leyenda *Kino* y la leche de la desnatadora, que se derrama encima de los campesinos entusiastas comentada por otra inscripción: «Caminos de bosque», el título del libro de Martin Heidegger, donde hay un ensayo sobre la pregunta de Friedrich Hölderlin acerca de la razón de ser de la poesía en tiempos de tribulación. Después aparece la leyenda *Kinopravda*, alusión al cine-periódico de Dziga Vertov, que había dedicado un número entero a Lenin, mientras aparece la imagen del líder de la Revolución bolchevique y se escuchan las notas de *Una noche sobre el Monte Calvo* de Modest Musorgskij (1867); al título *Tempestad sobre el cine* (alusión a los tiempos venideros, con la censura stalinista y el ostracismo contra los principales artistas) sigue Godard que toma un libro de su biblioteca: el autor es Arthur Koestler que, en 1939, abjuró del partido comunista, después de las purgas stalinianas: su libro *Oscuridad a Mediodía* habla de un hombre del partido bolchevique soviético que cae víctima del sistema de persecución estalinianas. Se suceden la palabra *Kino* y unos hombres que tocan el violín adelante de una muchedumbre, judíos que son llevados a los campos de exterminio; la de *Pravda* en sobreimpresión con Godard leyendo; el primer plano de Lenin muerto con la cabeza de perfil sobre su lecho de muerte con la palabra *Fábrica* [Figura 1].

Un primer plano de un hombre *travestido* y un collage de mujeres desnudas, conflicto entre la sociedad occidental y sus disfraces y la sociedad soviética presa de su luto: ambas serán arrasadas por los totalitarismos venideros. Sigue la página de un libro y la leyenda «reve»; Charlot cómodamente sentado en un sofá, atendido por hombres de traje; un festín y una mujer que levanta su camiseta mostrando los senos. La imagen de Lenin regresa poco después, junto con la leyenda «Hace falta soñar». «Soñar». Sin embargo, el sueño es aquello de Hollywood, con sus *starlets* y el culto del dinero. Godard, a través de los grandes films soviéticos, nos habla de los sombríos tiempos venideros. Oswald Spengler en la introducción a *El declino del Occidente* (2020), dice que su objetivo es lograr una prognosis de la historia. Predecir el destino de una civilización. También dice que el medio para conocer las formas vivas es la *analogía*. Un montaje de este tipo, un montaje del *entre*, desde un lado logra revelarnos la capacidad de las imágenes de la «historia del cine» de mostrarnos lo venidero, y después va más allá de la simple analogía entre fenómenos distintos, buscando lo inconmensurable entre ellos.



Figura 1. Fotograma de *Histoire(s) du cinéma 1a. Toutes histoires* (1988) de Jean-Luc Godard.

Y más que intentar buscar, en la historia del cine, la prognosis de una imagen que predice, nos quiere mostrar la incapacidad del cine de anticipar el exterminio. Finalmente, es también la búsqueda de un pensamiento que crea a través del montaje: a partir de pedazos de las 1001 historias plurales del cine, crear historias nuevas, libres de la lógica del guion y de la muerte del texto.

La misma imagen del primer plano de Lenin muerto es utilizada por Chris Marker en su film *Le Tombeau de Alexander* (1988). A la imagen le sigue el contra-campo de los extras, unas mujeres con atuendo de luto, a un tiempo jóvenes hijas de la revolución y antiguas plañideras, iluminados por la luz de estudio en la cual Dziga Vertov (autor de las imágenes tomadas por Marker) rehúsa aparentemente la política del cine-hecho.

Marker también utiliza varias imágenes y secuencias del cine revolucionario soviético: lo que Godard hace en un fragmento fulgurante, Marker lo dilata en casi dos horas. Por ejemplo, si en Godard la referencia a Vertov se limitaba a una palabra emblemática y retornante (*Kinopravda*), en Marker hay varios momentos dedicados al inventor del *kinokismo* (una entrevista a una crítica cinematográfica, un paseo en el museo del cine soviético ante las obras del inventor del *kinokismo*, y fragmentos de sus películas como, por ejemplo, aquella donde se ve un operador, «hombre de la cámara», que filma un tren que llega desde la altura de los raíles, transformando la *vue Lumière* en una imagen vislumbrada en un instante de peligro). Si Godard nos muestra las tropas que bajan de la escalera de Odessa, Marker toma la secuencia de Eisenstein y la monta con la de la escalera en la Odessa de 1990, donde hay unos transeúntes distraídos que suben y bajan, inadvertidos de las masacres de la historia (me recuerdan a los turistas que, en *Austerlitz* (2016) de Sergei Loznitsa, hacen el mismo recorrido que los condenados de Auschwitz fotografiándose). En las imágenes reconstruidas, en blanco y negro, del film revolucionario, las tropas exterminadoras y los extras tardan quince minutos en cumplir su trágico recorrido; en aquellos documentales, a color, del *film*-ensayo, son suficientes un par de minutos: la imagen revolucionaria, para ser verdadera, tiene que ser reconstruida.

El *film* se articula en seis cartas dirigidas por Marker a Alexander Medvedkin, el amigo-director muerto. A través del artificio de las misivas, el *film* compone un retrato de un cineasta que es al mismo tiempo la historia de un país y la historia del cine soviético desde los años veinte hasta la *Perestroika*.

Medvedkin es el gran creador de contra-imágenes de la sociedad y del cine soviético. En lugar de las grandes síntesis, entendió oscuramente que eran suficientes conexiones sencillas; en lugar de descubrir relaciones gracias a la iluminación de una imagen-concepto comprendió que el cine es sobre todo una cuestión de espacios; en lugar del choque, la magia surrealista; en lugar de las imágenes entusiastas de la colectivización donde todo parece automática autorrealización de un plan del destino, imágenes de hambruna y fatiga. Marker nos muestra la utilización que el cine soviético hace de los tractores en las secuencias famosas de *La Tierra* (Dovzhenko, 1930) y *Lo Viejo y lo Nuevo*—La línea general (Eisenstein, 1929).

El tractor es el símbolo de la *técnica* que se puede considerar como una acción concretamente mediada, preñada de optimismo militante, que permite hacer frente a lo lunático en el campo del acontecer intencional de la historia y a las que Ernst Bloch llama aporías en el campo de la realización. La *técnica*, para los soviéticos, permite poner en movimiento la materia que, desde obstáculo y concreción de las contrariedades casuales de la naturaleza, se vuelve puesta en marcha ininterrumpida de las condiciones de lo posible, porque, como diría Lenin, lo que parece actividad de la forma, es el movimiento de la materia misma. El hombre que trabaja ya no es el hombre alienado-reificado por el provecho del capitalista-explotador, sino que es parte activa del libre pueblo en libre tierra que, de manera total, se ha realizado en una realidad saturada de potencia del transformar. Lo que quiere mostrar el cine soviético es una humanidad socializada que, aliada con la naturaleza y la técnica, transforma el mundo en Patria, logrando la naturalización del hombre y la humanización de la naturaleza en un movimiento hacia adelante no concluido aún, porque en la sociedad comunista el presente domina sobre el pasado, junto con el horizonte de futuro que existe en él. El hombre se vuelve así el resultado de su trabajo, y el trabajo (que el cine soviético filma obsesivamente) es el elemento decisivo en el proceso histórico del mundo.

En sus films, Medvedkin muestra la otra cara de la relación entre hombre y máquina; el peligro de su automatismo fuera de control y la «tierra negra» que se opone a la «tierra fértil». En el primer caso, hace una versión cómica de la secuencia del film de Eisenstein: en el medio de uno de los círculos en la tierra sembrada, hay un campesino que deja de usar su máquina atraído por el cebo de un desayuno en el campo y la deja moverse en círculo, al infinito. En el segundo caso, vemos como, en otra secuencia, el tractor enloquece y tiene que ser domado: la tecnificación del mundo va en avería, el gran movimiento en adelante del *pathos* de una máquina se vuelve risible y repetición infinita ya casi *beckettiana*. El mismo proyecto de colectivización se vuelve un experimento social a cada rato saboteado por las pequeñas hordas de las clases excluidas que, reducidas a prófugos harapientos, viven de robos y se pelean a muerte por un bulto de ropa sucia.

En *Como te va compañero minero* (Medvedkin, 1932), el autor revela la miseria que hay detrás del rostro mutado por la técnica y del nuevo hombre de acero vertoviano. La «tierra negra» sustituye la «tierra mater» y pánico de Dovzhenko. Medvedkin va a rodar en un pueblo minero ucraniano (llega con su cine-tren) [Figura 2]: nos muestra a los *soviets* en chales y sus largas reuniones sin éxito, con los pantalones rotos porque se han quedado sentados, y a las familias mineras en un estado de postración. Estos últimos son idénticos a *Los comedores de patatas* (1885) de Vincent Van Gogh: Krivoi Rog en Ucrania es otra *Borinage*, el pueblo minero visitado por el pintor donde, incluso en días que debían haber sido claros, había en el aire un vapor gris procedente de las escombreras y hollín de las chimeneas, difuminando los límites entre el suelo y el cielo. Vincent y Alexander se encontraban ambos en un *pays noir*, las tierras negras al cual el primero dedica una serie de dibujos y cuadros. *Misère au Borinage* (1932) es también el título de la película de Storck e Ivens, que empieza con las manifestaciones del pueblo obrero en los días de la Gran Depresión: *film* socialista muy cercano



Figura 2. Fotograma de *¿Cómo te va, compañero minero?* (1932) de A. Medvedkin.

a la obra de Dos Passos, junta la depresión a la crisis del capitalismo para después describir la explotación del pueblo, lo terrible del trabajo bajo la tierra, y las difíciles condiciones de los barrios obreros; finalmente, se abre a la posibilidad de la lucha revolucionaria. Lucha que en la URSS acaba de acontecer. Sin embargo, en este margen de tierra desmembrada, las condiciones parecen idénticas.

Otro creador de unas contra-imágenes poderosas de la Unión Soviética es Walter Benjamin, con su *Diario de Moscú* (2005). En sus notas, nos describe el desplazamiento de los pocos muebles en las habitaciones vaciadas como tantos cuartos de Gregor Samsa; la pobreza de las vendedoras en la nieve; en una fábrica, se queda mirando los carteles con las imágenes de los peligros de la mecanización (obreros con el brazo cortado o con la rodilla entre dos pistones). Cuando escribe sobre el *film* de Vertov, *La Sexta parte del mundo* (1926), dice que es un *film* no siempre logrado y que manifiesta la pasión rusa para la carta geográfica; del *Potemkin* alcanza a ver solo la última escena. Al mismo tiempo, reconoce las trazas de la Revolución en un rasgo, en una forma social, en una calle. Y no es casualidad que junte, en un montaje literario vertiginoso, imágenes de una ciudad y de una sociedad vertiginosa con la de una historia de amor atormentada (el amor, que no era un «tema» para los cineastas soviéticos). De nuevo, Godard dice en *Introducción a la verdadera historia del cine* (2012) que tenemos que transformar la historia de una pareja en la historia de la ocupación de un territorio.

¡Que frase tan sugerente! Walter Benjamin, en las hojas de su diario moscovita, nos muestra como su historia de amor continuamente frustrada, que se ha vuelto imposible, con Asja Lacic, es montada con la ocupación de un territorio (entendida como apropiación y reformulación de espacios comunes por parte de los *soviets*). Kracauer hablaba de espacios fervientes de revolución. ¿No hará algo similar y distinto el propio Medvedkin con su *film* *La Felicidad* (1935)? Es siempre una cuestión de espacios: juntar las peregrinaciones picarescas de un *mujik* y su esposa [Figura 3] (que se volverá una ferviente *soviet*) con los acontecimientos de la Revolución soviética: si el filósofo nos habla de lo que pasa en la metrópoli, Medvedkin nos da la posibilidad de asomarnos hacia los exterminados latifundios, sus carencias y contradicciones.



Figura 3. Fotograma de *La Felicidad* (1935), de A. Medvedkin.

Lo que ve el *mujik* de Medvedkin, lo que ve el filósofo Walter Benjamin es, desde un punto de vista, si queremos, micrológico, el gran tema de toda película soviética: el pasaje desde lo *Viejo* hacia lo *Nuevo*. El *film* de Marker recuerda, entre los episodios de la vida de Medvedkin, cuando el cineasta se puso a llorar después de haber juntado sus dos primeras imágenes, porque se dio cuenta de que en la pantalla aparecía un nuevo y elocuente sentido. Marker comenta la frase de Medvedkin diciendo que hoy, el pensamiento a través del montaje se ha vuelto difícil, ya que hoy la tv inunda el mundo entero de imágenes desprovistas de sentido. Es el pasaje desde la memoria a la información: si la primera permite el vínculo explicativo entre los datos, la segunda acumula solo para que todo se olvide de inmediato. Es lo que sostiene Jacques Rancière (2005) en su texto sobre el *film* de Marker: la información solo desarrolla su capacidad de yuxtaposición interminable y su incapacidad de concluir, volviendo imposible dar un sentido a la historia; la memoria es, al contrario, la que permite un ordenamiento *a posteriori* de las acciones. Y esto nos lleva a otro texto, el de Pier Paolo Pasolini (1991) que, hablando de la diferencia entre plano secuencia y montaje, dice que el primero es un flujo inconexo de datos, mientras el segundo permite una reorganización fulminante de esos mismos datos en una historia para narrar. Ya que cuanto más abundan los hechos, más se impone el sentimiento de una unidad indiferenciada, el montaje se queda como instrumento y técnica capaz de entrelazar temporalidades dispares y regímenes heterogéneos de imágenes.

Le tombeau del título de Marker es una palabra múltiple: se entiende no solo el sentido de entierro, sino el homenaje y el brindis fúnebre. La unión de homenaje, brindis y tumbas es sugerida por Stéphane Mallarmé (1993) en su recopilación *Hommages et Tombeaux* [Homenajes y Tumbas]: a una tumba desconocida de campaña con la única indicación de una fecha, siguen las de los grandes bajorrelieves de los muertos para el ideal: Edgar A. Poe, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Richard Wagner y Pierre Puvis de Chavannes. También en el *film* de Marker hay varias tumbas presentes y sugeridas: la de Alejandro III; la de Pushkin; la de Alejandro Magno. El *film* se descubre ser también un paseo *entre los muertos* de la historia. Hay otro *film* sobre otro cineasta armenio, que se formó y trabajó en la URSS hasta después de la caída del comunismo; este hombre silencioso y genial prefiere al habla (se quedará en silencio a lo largo de todo el *film*, a diferencia de Medvedkin que no deja de hablar, en

viejas o recientes filmaciones o ante la cámara de su amigo Marker) mostrar, por ejemplo, un pequeño homenaje a sus maestros, dejando una flor cerca de cada una sus tumbas y besando sus retratos bajo vidrios [Figura 4].

Estamos hablando de Artavazd Pelešjan en el film de P. Marcello *El silencio de Pelešjan* (2011). Marcello, de forma distinta a Marker, nos habla también de un cineasta, de la historia de un país, de la historia del cine (y del montaje); y de cómo documento y ficción se entrelazan. En ambos casos, acercarse a las tumbas nos permite remover las tierras del tiempo. Si el *film* de Marker termina retomando la frase de Medvedkin sobre el montaje, el de Marcello comienza con un texto sobre fondo negro, donde el cineasta armenio describe su concepto de montaje de la distancia (la palabra escrita, en forma de carta, sustituye entonces a la palabra hablada): el cine, en Pelešjan, ya no es la unión de dos planos contiguos sino la separación entre fotogramas: desde la junción se pasa a un alejamiento programático donde los elementos, explica el cineasta, se vuelven partículas cargadas en un campo de fuerza emocional.



Figura 4. Fotograma de *El silencio de Pelešjan* (2011) de P. Marcello.

La película de Marcello se divide en fragmentos de la obra de Pelešjan re-montados, donde se hace palpable su idea de montaje a través de un movimiento continuo de ascenso y caída. El cineasta nos muestra, en otra contra-imagen poderosa de aquella de los maestros revolucionarios, que el siglo xx es el siglo de las prótesis, donde el cuerpo humano está continuamente sujeto a un régimen experimental que le permite vivir al límite y, por así decirlo, bajo el brillo de una dominante tecnológica ciega. El actor principal de esas primeras imágenes, traídas por Marcello de *Nuestro siglo* (Pelešjan, 1983) es uno de los arquetipos de la posmodernidad: el astronauta, que se vuelve habitante de la fragmentación y de la elipsis, involucrado en el movimiento unánime de la técnica y del cosmos en un verdadero montaje de la distancia. La secuencia del lanzamiento de misiles en el mismo *film* es,

en este sentido, emblemática. Si en algunos aspectos se parece a la secuencia de *Lo Viejo y lo Nuevo* (Eisenstein, 1929) que hemos visto en Godard (sobre todo por la lógica de la descomposición patética y por el momento dialécticamente negativo de la fragmentación luminosa, que aquí se convierte en todo ese resto informal que produce el lanzamiento del misil) no agrega ningún campo humano a retomar la imagen; esto para modular el carácter completamente artificial del movimiento unánime que, en cambio, recuerda el automatismo absoluto vertoviano. Vertov, sugiere Rancière (2013, pp. 43-69), construía una máquina ocular completamente automática, postulando la identidad y la comunicación general de todos los movimientos y la exhibición de una fuerza laboral pura, purificada de intención, que se convierte en pura exhibición de la gran eutimia de la vida liberada de cualquier otro propósito que no sea aquel de la intensidad compartida. Pelešjan crea un gran movimiento de vida liberada que involucra al hombre y sus prótesis en un movimiento de ascesis-caída patético y sin fin.

Otra secuencia, en el *film*, es dedicada a la biografía del cineasta, a través de la voz-over del mismo Marcello que recapitula los hechos salientes y de imágenes de archivo en blanco y negro (por ejemplo, la del examen final del joven Pelešjan en la escuela de cine). Hay, también, el diario de viaje y el relato de un encuentro, donde seguimos al cineasta mientras pasea, se mueve en su cuarto, ve la TV (un partido de básquet entre Estados Unidos y la Unión Soviética) y las imágenes de la exterminada ciudad oriental donde vive, cuyas primeras tomas son subterráneas (el subte) o tomadas desde la ventana de un palacio, retomando la idea de ascesis-caída. La perspectiva desde lo alto hace pensar en el libro de Jean Paul, *Diario de a Bordo* del aeronauta Giannozzo:

Hastiado de tanta lasitud, seducido por la fuerza en estado puro; este hombre, al que el aire de los calabozos y de las callejuelas le producía una angustia tan grande que había decidido extender sus manos hacia el éter para buscar la libertad en el aire (2014, p. 20).

Finalmente, está la filmación de un volcán, que se concluye de la misma forma que *Stromboli, Tierra de Dios* (Rossellini, 1950), portador de otra forma, antitética, de hacer cine. El *film* de Marcello finaliza con un montaje de imágenes-fantasma en un rincón de tierra oscura; imágenes resistentes, imágenes desterritorializadas, imágenes migrantes, más allá de la noche.

Regresamos al principio y al primer episodio de las *Histoire(s) du cinema* de Godard. En el *film*, el recorrido a través de los fragmentos del cine soviético sigue con unas imágenes del *Prado de Bezin* (Eisenstein, 1937), mutilado por la censura y comentado por Godard: «todas las historias de los films que no se hicieron». Estar en el espacio *entre los muertos* significa vivir también en el medio de todo lo irrealizado, en la historia del cine y en la historia. El *film* muto de Eisenstein está presente también en *Le Tombeau de Alexander* de Marker, donde Eisenstein es asociado a Babel. Si el primero fue obligado a dejar de trabajar, el segundo fue deportado. Lo irrealizado en el cine y lo irrealizado en la historia, el reino de las sombras (el cine) y las sombras del reino (la utopía) se juntan.

Lo irrealizado en el cine deja fragmentos mutos, aptos para la operación de *found-footage*, es decir de reapropiación y creación nuevas. Esto es lo que hacen, de forma distinta, Godard, Marker, Pelešjan (y Marcello). Lo irrealizado en la historia tendría que mover hacia una imagen del futuro. Hay entonces una imagen más. La imagen del futuro hubiera tenido que ser la de la Revolución. Para Marker, la Revolución que comenzó con la toma del Palacio de Invierno en *Octubre* (Eisenstein, 1927) —y de la cual poseemos solo imágenes ficticias: hasta la más famosa, considerada como «La» imagen, es tomada de una gran reconstrucción con miles de extras— se concluye con las imágenes del pueblo ruso hambriento en los años noventa, mientras los niños, en un parque, juegan con los pedazos de una estatua de Stalin [Figura 5] en una parodia involuntaria de lo que hicieron los revolucionarios, en



Figura 5. Fotograma de *Le Tombeau de Alexander* (1992), de Chris Marker.

Eisenstein, con la del zar. Al final, el pueblo de las filas para el pan termina visitando la tumba del zar. Es algo despiadado: vemos un pueblo que no tiene otra posibilidad que quedarse, en una historia que se ha vuelto ficticia, entre sus muertos. *D'entre les morts*. Que es el título del libro sobre el cual se basa *Vertigo* (1958) de Hitchcock, film citado muchas veces por Marker y Godard. Y que pudiera ser el título de un film de Pelešjan.

REFERENCIAS

Benjamin, W. (2005) *Diario de Moscú*, Abada editora.

Dovzhenko, A. (Director). (1930). *La Tierra* [Película].

Eisenstein S. M. (Director). (1925). *El acorazado Potemkin* [Película].

Eisenstein S. M. (Director). (1925). *Octubre* [Película].

Eisenstein S. M. (Director). (1927). *Lo viejo y lo nuevo – La línea general* [Película].

Godard, J.L. (Director). (1988). *Histoire(s) du cinema* [Película].

Godard, J.L. (2012) *Introduzione alla vera storia del cinema* [Introducción a la verdadera historia del cine]. Pgreco.

Ivens, J., Stork, H. (Directores). (1932). *Misère au Borinage* [Película].

Mallarmé, S. (1993) *Poesie* [Poemas]. Feltrinelli.

Marcello, P. (Director). (2011). *El silencio de Pelešjan* [Película].

Marker, C. (Director). (1988). *Le tombeau de Alexander* [Canto fúnebre para Alexander Medvedkin] [Película].

Medvedkin, A. (Director). (1935). *La felicidad* [Película].

Medvedkin, A. (Director). (1932). *¿Cómo te va, compañero minero?* [Película].

Pasolini, P.P. (1991) *Empirismo Eretico* [Empirismo Herético]. Garzanti

Paul, J. (2013) *Diario de a bordo*. Gallo Nero editorial.

Pelešjan, P. (Director). (1983). *Nuestro siglo* [Película].

Rancière, J. (2005) *La favola cinematografica* [La fábula cinematográfica]. ETS

Rancière, J. (2013) *Scarti* [Recortes]. Pellegrini.