

Todo va bien: una historia (cinematográfica) del Mayo francés

Por Ana Marlene Depetris Toledo*

Resumen: Este artículo compara la “historia oficial” del Mayo francés, como se la escribió tempranamente, con la interpretación que hicieron de los mismos acontecimientos los cineastas del Grupo Dziga Vertov (GDV) en la película *Todo va bien*.

Palabras clave: Mayo francés, “historia oficial”, GDV, *Todo va bien*.

Tudo está indo bem: uma história (cinematográfica) do Maio francês

Resumo: Este artigo compara a "história oficial" do Maio francês, como foi escrita recentemente, com a interpretação feita dos mesmos eventos pelos cineastas da Grupo Dziga Vertov (GDV) no filme *Todo va bien*.

Palavras-chave: maio francês, "história oficial", GDV, *Tudo está indo bem*.

All is well: a (cinematographic) history of the French May

Abstract: This article compares the “official history” of the French May, as it was initially rendered, with the interpretation of Dziga Vertov Group filmmakers in the movie *All is well*.

Key words: French May, “official history”, GDV, *All is well*.

Fecha de recepción: 26/05/2020

Fecha de aceptación: 16/01/2021

Las apropiaciones del Mayo francés

Los acontecimientos englobados bajo la rúbrica de *Mayo del '68* o *Mayo francés*, “imágenes instantáneas de la historia” (Braudel, 1969: 22), quizá sean sobre los que más se ha escrito en la historia reciente. Esto es así hasta tal punto que se llegó a afirmar que supuso el regreso del acontecimiento (Sánchez Prieto, 2001: 109). Antes de finalizado ese año, ya se habían publicado más de 50 libros de diversa índole referidos a los hechos, e incluso Eric Hobsbawm, historiador del siglo XIX, se sintió compelido a “tratar de esclarecer la cuestión menos apasionante de su éxito inicial y de su relativamente rápido fracaso final” (Hobsbawm, 1998: 333) ante tanta letra impresa que sin embargo ayudaba poco a esclarecer lo sucedido.

Más allá de si el resultado de su análisis es acertado o no, parece ser que fue uno de los pocos historiadores que se abocó a la tarea tan tempranamente. Efectivamente, como mencionan Juan María Sánchez Prieto, Kristin Ross y el mismo Hobsbawm, los primeros en reflexionar sobre los acontecimientos fueron los actores mismos, “trabajos apresurados, algunos no son más que breves artículos, rellenos con reimpresiones de viejos escritos, entrevistas de prensa, alocuciones o discursos, etc.” (Hobsbawm, 1998, 332). Entonces, este regreso del acontecimiento no vino de la mano de los historiadores –quienes lo tomarían como objeto de estudio recién hacia su vigésimo aniversario– sino de los mismos agentes que lo vivieron/hicieron.

Siguiendo la hipótesis de Ross, en el ínterin se habrían producido dos confiscaciones de los acontecimientos que han marcado para siempre la manera en que entendemos el Mayo francés. La primera, la confiscación biográfica, consistió en la reducción de los acontecimientos a la aventura de algunos de sus supuestos líderes. La segunda, que llama confiscación sociológica, se dedicó a categorizar y circunscribir los hechos, reduciéndolos a

los conceptos y teorías abstractas de la sociología, que suelen fallar en reflejar la riqueza y complejidad de la realidad.

Ambos apropiadores, izquierdistas reformados y sociólogos respectivamente, se encargaron de la producción de la “historia oficial” del Mayo del '68, proceso que Ross delimita entre 1978 y 1988. Dicha “historia oficial” tuvo como resultado la despolitización de la huelga general más grande de la historia de Francia y la volvió una revolución a favor del *statu quo* (si el oxímoron tiene sentido), una alegre rebelión juvenil contra el tradicionalismo de la sociedad de sus mayores.

La primera estrategia para operar tal reducción fue la circunscripción de los acontecimientos a los hechos de Mayo, entre las primeras detenciones policiales de estudiantes de la Sorbonne del 3 de mayo hasta la disolución de la Asamblea Nacional por el presidente De Gaulle el 30 de mayo. Tal operación oscurece los orígenes de la insurrección, que se encuentran en las manifestaciones contra la guerra de Argelia de principios de los '60, o el hecho de que 9 millones de franceses continuaron en huelga durante junio. Tampoco se menciona la represión de Estado que puso fin a las manifestaciones, ni el hecho de que la violencia izquierdista duró hasta principios de los '70.

Dicha reducción no solo operó temporal sino también geográficamente, limitando los acontecimientos a las revueltas de París, sobre todo a las estudiantiles del Barrio Latino, dejando de lado el accionar de millones de trabajadores en huelga durante mayo y junio a lo largo de toda Francia.

Reducción final: llamar al Mayo francés un acontecimiento cultural o artístico antes que político, cuando lo sucedido fue lo contrario; el arte se puso al servicio de la política.

Parece que sólo los medios artísticos más rudimentarios pudieron seguir el ritmo de los acontecimientos. Y eso demuestra de qué forma la política ejercía una irresistible fuerza de atracción sobre la cultura, hasta el punto de hacerla renunciar a cualquier autonomía. ¿Cómo se explica, si no, que de repente el arte considerase que debía no sólo seguir los acontecimientos de cerca, sino además fusionarse con ellos y convertirse en un todo con la actualidad del momento? (Ross, 2008).

El Mayo francés del GDV

Quizá esta sea la razón por la que existe la película *Todo va bien* (*Tout va bien*, GDV, 1972), que data de antes del comienzo del proceso de despolitización del Mayo francés señalado por Ross. Se la debemos al grupo cinematográfico Dziga Vertov (GDV), compuesto por Jean Luc Godard, Jean Pierre Gorin, Armand Marco y Jean Henri Roger, entre otros. Esta experiencia de producción cinematográfica fue un intento, impulsado por Godard, de realización audiovisual militante y crítica de la producción, el contenido y la forma del cine burgués. Las preguntas que los motivaban eran si se podía construir imágenes que fueran revolucionarias, de y para los sujetos revolucionarios, que incitaran a la reflexión y la acción revolucionarias, operaran por fuera de los circuitos comerciales capitalistas y aun así encontraran un público que gustara de ellas; y demás preguntas relacionadas al lugar del cineasta en la revolución y de la relación entre el arte y la política. ¿Era posible un cine “desde abajo”, un cine militante?

El impulso provino de los sucesos del Mayo francés, de los que Godard formó parte activa participando en marchas y asambleas y protestando contra la realización del Festival de Cannes. Si hemos de dar crédito a lo reconstruido en el film *Mal genio* (*Godard, mon amour*, Michel Hazanavicius, 2017) –basado en el libro escrito por la actriz y ex esposa de Godard, Anne Wiazemsky, protagonista de *La chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967)– la relación entre los

estudiantes y el exponente de la *nouvelle vague* fue difícil. Incluso, a fines de mayo apareció la pintada “Godard: el más imbécil de los suizos pro-chinos” en una pared de la Sorbonne.

Todo va bien es de las últimas películas rodadas por el GDV y se refiere directamente a los acontecimientos de mayo, y lo deja claro con los carteles “MAYO 1968”, “MAYO 1972, FRANCIA”, “TODO VA BIEN”, que abren el film.

Rompiendo con Hollywood

Los directores discuten en over cómo realizar la película mientras que alguien firma cheques para pagar la realización de dicho film en plano detalle. Discuten sobre su trama, situada en un país donde hay “campesinos que campesinan, obreros que obrean y burgueses que burguesean. La calma sería aparente, a cada clase su movimiento”. Así, las voces en over abren la película de una manera que intenta romper con el modo de representación hollywoodense, que busca hacer creer al espectador que lo que sucede en la pantalla es la realidad.

El conflicto central sucede en un matadero. Una huelga de una hora decretada por la Confederación General del Trabajo (Confédération Générale du Travail, CGT) degenera en la toma de la fábrica por los trabajadores, secuestro del director incluido. Las diferentes habitaciones de la fábrica, los escenarios de las escenas, están construidas como muestra la imagen debajo, para que la cámara tome todo lo que sucede a la vez en un solo *travelling*, evidenciando que no se trata de un lugar real sino de un lugar construido a los fines de rodar una película.



La fábrica Salumi de huelga.
“Tenemos razones para secuestrar a los patrones. Huelga ilimitada”.

La construcción de los escenarios para las películas es una característica del Modo de Representación Institucional (MRI), concepto que indica las convenciones o normas estandarizadas que codifican el lenguaje cinematográfico con el objetivo de que el mundo ficcional presentado por los filmes sea coherente, realista y continuo temporo-espacialmente (Burch, 1987). Esto es evidente en el cine clásico hollywoodense, que tenía la necesidad de trabajar en espacios controlados, y la dificultad de filmar en lugares reales debido a la complejización de la realización de largometrajes y de los aparatos utilizados a tal fin.

Esta norma estalla con el neorrealismo italiano, posible a su vez por la invención de cámaras livianas y portátiles y de sistemas de captación de audio sincrónico, que posibilitaron filmar en lugares reales. El que el GDV haya optado por construir los escenarios de la fábrica, sumado al hecho de que muchas de sus otras películas, y algunas escenas de esta, hayan sido rodadas en lugares reales, quizá evidencie una intención de denunciar esta norma del

MRI, a la vez que ayuda a desnaturalizar la fábrica y las normas que operan dentro de ella.

Una pareja, ella periodista, él cineasta, acude a la fábrica para realizar una entrevista al director y quedan retenidos junto con él. Este secuestro también es metafórico: estos personajes (intelectuales) no son más que una herramienta para contar la historia de los trabajadores y su lucha, con una serie de entrevistas que hacen a todos los actores en juego, el director, los trabajadores, los delegados de la CGT, las mujeres obreras. Todos dan su versión de los hechos mirando directamente a la cámara y, más allá, al espectador del film, rompiendo la cuarta pared y, una vez más, una norma del MRI.

El primero en ser entrevistado es el director, que declara cosas como:

Es la primera vez que ocurren incidentes de este tipo. ¡Hasta ahora no nos había contaminado el Mayo francés! [...] Unos inadaptados, los hay en las fábricas también, se expresan dando un “golpe” por la fuerza sin que les apoye la masa ni los sindicatos. [...] Seamos serios. ¿A qué viene la palabra “lucha de clases” ahora? Usted emplea vocabulario del siglo XIX. ¡Pero los abusos denunciados por Marx y Engels están superados!

La división de los trabajadores

Momentos después una patota del sindicato intenta entrar por la fuerza y liberar al director retenido en su oficina, pero los trabajadores se lo impiden. El delegado de la CGT hace las siguientes declaraciones:

Estaba prevista una huelga pero eso no [...] Es un golpe bajo de una minoría irresponsable [...] No me va a decir a mí, que trabajo aquí desde hace siete años, que los responsables de estos tristes hechos no son más que 3 o 4 excitados. [...] Los de la CGT decimos que la concentración nos impone una

estrategia unitaria [...] también decimos que acciones irresponsables como la de esta mañana cuestionan esa estrategia global, ¡la única que puede triunfar!

Cuando logran echar a los delegados, los trabajadores que se quedan en la toma dan su versión de los hechos:

Obrero 1. Para muchos las primas son los jefes y la cadena, hay que verlo para entenderlo. Haber oído gritar a una fábrica entera [...] La supresión de las primas tenía un nombre, una cara. Entonces hablar a los tíos de estrategia global. Quizá estén de acuerdo, pero lo concretan dando una buena paliza a un cabrón. No sé, yo hablo por mí... pero la CGT es para el obrero tener que pelear con fantasmas. Tu entiendes esto a tu manera y pegas al que tienes delante porque crees que es tu enemigo y eres un irresponsable o un provocador, ¡eso dicen!

Obrero 2. Los tipos del sindicato hablan como si existiera la fábrica y nada más, como si fueran 8 horas de 24. Como obrero sigues al sindicato que piensa por ti, y luego fuera como ciudadano sigues al partido que piensa por ti.

Obrero 1. Pero dentro de los sindicatos hablan de los problemas solo a base de números [...] Y cuando los tíos ven a donde llevan los números, sobre las huelgas de una hora y los paseos del 1 de mayo, y que cuando se mueven solos porque están hartos, empiezan a preguntarse si los numeritos estos no impiden actuar más que otra cosa.

Entonces, los trabajadores están en desacuerdo con los métodos de protesta del sindicato, con su “estrategia global” que no surte efectos en su cotidianeidad laboral. Hablan más de sus desacuerdos con el sindicato que con los patrones o burgueses, lo que, paradójicamente, da algo de razón al director cuando declara que la lucha de clases no existe más: la lucha entre burgueses y proletarios ocupa un segundo lugar frente a la centralidad de los desacuerdos entre trabajadores y sindicatos.

La película también aborda la cuestión de la mujer trabajadora al mostrar a una de ellas discutiendo por teléfono con su marido para que se haga cargo de los

chicos mientras ella está en la toma de fábrica. Le debe recordar que ella hizo lo propio cuando él estuvo en una situación similar.

Al día siguiente llega el subdirector y la pareja logra salir del secuestro. Hablan con los trabajadores de las condiciones de trabajo, para que ella escriba sobre la situación en su artículo, sobre el olor, el ritmo impuesto por la cadena de montaje, los problemas de columna por trasladar la carne en los hombros. Pero enseguida se arrepienten, se recriminan sonar como los de la CGT, y le piden a la periodista que habla de las cosas nuevas que pasaron como el secuestro del director y la pelea con los delegados. Cosas que parecerían pequeñas si se inscriben en el marco más general de la lucha de clases, pero que también son expresión de ella.

El rol de los intelectuales

Tras un parte radial que informa que gracias a la intervención policial la fábrica Salumi ha vuelto al trabajo tras cinco días de huelga, se retoma la historia de la pareja. Él, Jacques, es un director de publicidades que dejó de hacer películas tras el Mayo francés, pero aun así se reivindica cineasta y dice que la publicidad es

Una actividad sub normal y algo asquerosa. Para mi es una actividad mecánica que me da suficiente para comer y me permite otra cosa [...] Empecé como guionista con la *nouvelle vague* [...] Ya antes de Mayo del 68 estaba harto de hacer films de esteta [...] ¿Activo en Mayo? Si y no, como todo el mundo [...] Intenté reflexionar, y lo intento, en relación al sistema, a lo que podría hacer y a lo que me dejarían hacer.

Podemos inferir a partir de lo que dice que este personaje es un retrato de Godard mismo. Inició como guionista de la *nouvelle vague*, ya antes del '68 se había cansado de los films de esteta, rodando *La chinoise*, un rotundo fracaso

que lo llevó a reflexionar sobre el rol del cine, el arte y los intelectuales en la revolución cuando estalló el Mayo francés. Entonces creó el GDV, o sea que el Godard individuo no hizo más películas, efectivamente. Si realizó varios filmes publicitarios entonces, para obtener fondos para las películas del GDV.

Ella, Suzanne, es una periodista del sistema de radiodifusión norteamericano (*American Broadcasting System, ABS*). Tras Mayo se pasó del departamento cultural al de política, y su artículo sobre el conflicto en Salumi acaba de ser rechazado.

Mayo los cogió desprevenidos. Aproveché la ocasión, les traje cosas, entrevistas que había hecho gracias a Jacques o a amigos de Jacques, artículos sobre Cohn-Bendit o Geismar. Esto me permitió cambiar de estatus aquí, me etiquetaron como especialista de *gauchisme* (izquierdismo) [...] Intentaba cambiar de tema, no hablar solo de los estudiantes sino de los obreros [...] Quizá sea una cuestión de estilo [...] Escuché las emisiones, parece que la misma persona ha pensado y escrito todo. Pero para hablar de lo que a mí me interesa este estilo no me sirve, pero no encuentro otro.

Sus problemas en el trabajo provocan una discusión en la pareja. Ella le informa que va a aceptar la relocalización en Estados Unidos. En la siguiente escena Jacques reflexiona en off sobre su pelea con Suzanne, todo cambió tras el par de días que pasaron secuestrados en la fábrica.

En aquella fábrica unas diez personas hacían cosas nuevas, y estaban muy contentas de hacerlas. Y lo que hacían era producto del Mayo del 68 [...] Creíamos que era el final cuando en realidad era el principio de algo [...] En el 68 muchos problemas cambiaron de enfoque, pero solamente ahora puedo empezar a medir la relatividad de este cambio [...] Me aleje del PC, de acuerdo, pero llevándome al gauchismo una forma de actuar y de pensar aprendida en el PC. Mi trabajo es hacer películas, hallar nuevas formas para un contenido nuevo.

Su voz en off se imprime sobre una secuencia en la que lo vemos haciendo la fotografía para una película desde lo alto de un edificio, alternada con la secuencia de una manifestación o un grupo de militantes siendo reprimido por la policía. Cuando son finalmente apresados y marchan en fila con las manos sobre la cabeza, una voz over lista nombres de universidades cuyos estudiantes se manifestaron en Mayo.

En una de las últimas escenas la periodista acude a un supermercado en búsqueda de un tema para un artículo. La cámara hace un travelling lateral de ida y vuelta por la fila de cajas registradoras y clientes comprando. Un militante del PC intenta vender un libro con un programa para un gobierno democrático de unión popular. Ella reflexiona:

Un supermercado, un volumen de ventas de 700 millones al día. Una gran superficie, sí. Un gran teatro social también. Todos gritan en este teatro menos el público que paga y hace como que se calla. Nadie le habla todavía. Esto es como otra fábrica. Nadie habla con nadie todavía. Todos esperan a que vengan nuevos actores.

En ese momento un grupo de jóvenes irrumpe corriendo por uno de los pasillos y se dispersa por las cajas. Algunos de ellos increpan al militante del PC, exigiéndole que en vez de vender libros como verduras explique su política. Los consumidores observan curiosos la discusión. Los demás jóvenes incitan a los compradores a irse sin pagar, les cargan los carritos con productos, los empujan a la salida y arman revuelo. Algunos logran su cometido y escapan con el chango cargado, pero en su mayoría, jóvenes y consumidores, son reprimidos a bastonazos por la policía.



La policía reprimiendo a jóvenes y consumidores

Esta escena parece una gran metáfora del Mayo francés: la aparente calma, el consumo accesible a una mayoría más amplia que en el pasado, producto de los “años dorados del capitalismo”, como los llamó Hobsbawn. El supermercado, el consumo como fábrica, como parte vital del proceso de reproducción ampliada del capital, tan necesario como el proceso de trabajo, los trabajadores como consumidores. La irrupción de nuevos actores, los jóvenes, que sacuden la aparente calma e incitan a romper con ese eslabón del proceso de reproducción ampliada. Y finalmente la represión que pone fin a todo.

Para el epílogo vuelven las voces en over de los directores comentando las escenas. La relación entre Jacques y Suzanne no ha funcionado. “Solo diremos simplemente que él y ella han empezado a pensarse a si mismos históricamente. ¡Ojala cada cual fuera su propio historiador! Viviría más atento y más exigente”. El cartel final, con los colores de la bandera de Francia, dice: “Este es un cuento para aquellos que no tienen ninguno”.

Conclusión

Una película, formato audiovisual, nunca podrá reconstruir los acontecimientos o procesos históricos de la manera que lo hacen los historiadores de forma escrita, principalmente porque ambos formatos operan con reglas distintas. Existen algunas técnicas a las que el cine necesita recurrir por su propia naturaleza para contar la historia. Estas son la invención, desde objetos hasta personajes y gestos, debido a que la cámara exige mucha más concreción de lo que alguna vez lo hará la historia escrita; la condensación, de varias personas en una, de un proceso que se desarrolló en varios días en una escena; y la alteración de hechos, para dar cuenta de una realidad más global. Estas operaciones e intervenciones sobre el pasado son válidas si “ofrecen una visión de conjunto del pasado verificable, documentable y razonablemente sostenible” (Rosenstone, 1997: 59). Que utilicen “invenciones verdaderas”, digamos.

Aun así, con una historia completamente inventada, sin hacer referencia alguna a los protagonistas o hechos reales del Mayo francés, esta película parece hacerle más justicia que las reducciones ofrecidas por los izquierdistas reformados y los sociólogos de las que habla Ross.

Antes que nada, se lo reivindica como hecho político, como lucha de clases, no de una manera abstracta, sino concreta de enfrentamiento entre los trabajadores de una fábrica y su enemigo concreto y cotidiano, el director. No contra la “burguesía”, el “gobierno”, la “monopolización”, y se reivindica la acción directa, aun si no tiene salida o continuidad y no acaba en una “revolución”. Los protagonistas son los trabajadores que toman la fábrica; los intelectuales, personificados en Jacques y Suzanne, son solo un medio para contar su historia.

El film también critica a la izquierda tradicional y sus métodos, los muestra como traba de la acción sindical o revolucionaria en una clara recreación de lo sucedido en Mayo del '68 cuando el PC, que conducía la CGT y era aliado del gobierno gaullista, se vio sobrepasado por la virulencia de las manifestaciones. Se toma, asimismo, unos momentos para comentar la situación de la mujer trabajadora, en un momento en que los movimientos feministas en Francia cobraban amplitud y notoriedad y lograban victorias como la ley sobre métodos anticonceptivos (1972) y la despenalización del aborto (1975).

Al situarla en 1972 y no especificar el lugar de los hechos más que con un general "Francia" al principio, opera contra la reducción temporo-espacial que menciona Ross. Menciona y se muestra, además, la represión que acabó con las movilizaciones y las tomas de fábrica. Y se pone el arte (la película, los realizadores) al servicio de la política.

La historia de la pareja sirve para introducir la reflexión sobre el lugar de los artistas e intelectuales en la revolución. Tras Mayo, ella se radicaliza y pasa al departamento de política de la ABS, escribiendo artículos sobre los líderes estudiantiles de la revuelta pero deseosa de escribir sobre los obreros también. Cuatro años después, siguen sin aceptar sus propuestas y artículos y se rebela contra tener que escribir sobre cosas que no le interesan de una manera estereotipada.

A él, Mayo le abre los ojos respecto del PC y lo acerca a los *gauchistes* (izquierdistas), se revuelve contra sus películas de esteta y su trabajo de "intelectual progre". Se dedica a los films publicitarios para ganarse el pan, pero como entendemos que se trata de un retrato de Godard, en realidad lo hace para financiar sus películas políticas, "nuevas formas para un contenido nuevo".

Y los jóvenes. Juegan un rol menor a lo largo de la película, pero son el "nuevo actor" que irrumpe en la aparente calma, como efectivamente pasó en el '68, y

ponen en movimiento el resto de la sociedad, muy cómoda en sus hábitos de consumo. “La sociedad de consumo morirá de muerte violenta”, rezaba una declaración de principios a la entrada de la Sorbona en aquellos días.

Finalmente tenemos la declaración de los directores en over, que desean que cada uno sea su propio historiador. Esta película es su intento de historiar el Mayo francés, y lo hace de manera contraria a ambas confiscaciones analizadas por Ross: no se centra en los protagonistas –de la manera en que lo hizo la confiscación biográfica– sino que se inventa unos personajes genéricos que representan a los distintos grupos sociales que participaron de las revueltas (trabajadores, estudiantes/jóvenes, intelectuales/artistas); y no generaliza, no abstrae los acontecimientos reales para que encajen en modelos teóricos –como lo hizo la confiscación sociológica.

Bibliografía

- Asín, Manuel y Gonzalo de Lucas (2008). *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov 1968-1974*. Barcelona: Prodimag.
- Braudel, Fernand (1969). “Positions de l'histoire en 1950” en *Écrits sur l'histoire*. París: Flammarion.
- Burch, Noel (1987). *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Fernández Buey, Francisco (2008). “Tres pistas para intentar entender Mayo del 68” en *Sinpermiso*. Disponible en: <https://www.sinpermiso.info/textos/tres-pistas-para-intentar-entender-mayo-del-68> (Acceso en: 20 de marzo de 2020).
- Hobsbawm, Eric (1998). “Mayo de 1968” en *Revolucionarios*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Rosenstone, Robert (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Ross, Kristin (2008): “Introducción” en *El Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*. Madrid: Acurela & A. Machado.
- Sánchez Prieto, Juan María (2001). “La historia imposible del Mayo francés” en *Revista de Estudios Políticos* (Nueva Época), número 112. Disponible en:

<https://recyt.fecyt.es/index.php/RevEsPol/article/view/46578/28062> (Acceso en: 28 de marzo de 2020).

Scipione, Nicolás (2017). "El Grupo Dziga Vertov, punto de partida de una mirada académica del cine militante" en *Cine Documental*, número 16. Disponible en <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-grupo-dziga-vertov-punto-de-partida-de-una-mirada-academica-del-cine-militante/> (Acceso en: 04 de abril de 2020).

* Ana Marlene Depetris Toledo es Profesora de Historia por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). En el momento está trabajando en su tesis de Licenciatura sobre la percepción del tiempo histórico y su expresión en el cine. E-mail: anadepetris@gmail.com