

laFuga

Cine y mayo del 68

¿Qué vuelve política a una imagen?

Por Amador Fernández Savater, David Cortés

Tags | **Cine político** | **Representaciones sociales** | **Estética - Filosofía** | **Francia**

Texto originalmente en D. Cortés & A. Fernández-Savater (Eds.) (2008). Con y contra el cine. En torno a mayo del 68. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. Sevilla: UNIA arteypensamiento.

Fotogramas que captan, en la urgencia del tiempo real, el acontecimiento. Pero sobre todo fotogramas atravesados por las propias interrogaciones, búsquedas y rechazos que se manifestaron en él.

Mayo del 68: reacción en cadena, irrupción imprevista de una crítica social generalizada, huelga salvaje extendida a la producción y la sociedad entera, reapropiación de la calle, emergencia de nuevas formas de (auto)organización, expresión, enunciación y comunicación directa. Un movimiento imprevisible -nadie lo vio venir, no fue la gota que colma el vaso tras un proceso clásico de acumulación de fuerzas; ilocalizable -recorre Francia entera con intensidad variable; irrepresentable -no hay centro ni dirección ni ideología hegemónicas; e inidentificable, al ser producto del cruce y la contaminación entre sujetos sociales distintos: estudiantes, obreros, campesinos, trabajadores intelectuales, inmigrantes.

El cine en torno a mayo del 68 es político no sólo porque documente, sea altavoz o denuncia de situaciones de opresión o lucha, sino porque la concepción, producción y circulación de las películas aparecen imantadas, en su factura, por las cuestiones esenciales que planteó el movimiento: la autonomía, la superación de las fronteras sociales, el surgimiento de nuevas subjetividades, la negación de toda forma de representación (política, sindical, intelectual)... Por las mismas preguntas que abrió al acontecimiento: ¿cómo puede expresarse un movimiento que rechaza “la indignidad de hablar por otros” (Foucault, 1997) en todos los planos, no sólo mediático, político o sindical, sino también cultural, artístico o intelectual? ¿Qué vuelve política a una imagen? ¿Qué hace militante al cine militante?

Alain Badiou describe mayo del 68 como un suceso extraordinariamente ambiguo e impuro, todavía enigmático y, precisamente por ello, fuente viva de interrogación para el pensamiento crítico (Badiou, 2008). Pero la memoria siempre depende de una decisión sobre el presente. Por ejemplo, la ‘memoria reactiva’, que se construye a la vez desde instancias mediáticas, políticas y culturales, trata desde hace cuarenta años de domesticarlo, secar la fuente, reducir su riqueza y complejidad a la caricatura de un movimiento puramente estudiantil, acantonado en el Barrio Latino, un conflicto generacional, ávido de liberación de costumbres y nuevas formas de vida (“más flexibles, abiertas, permisivas”). Un momento clave de “la transición liberal hacia una nueva modernidad”. La voluntad de esa memoria es la de despolitizar el presente. Para ello, identifica mayo del 68 con la trayectoria y la palabra de algunos portavoces escogidos del movimiento, convertidos luego con los años en arrepentidos de la crítica social y principales difusores de esa lectura despolitizadora ¹. Por el contrario, nuestro acercamiento al 68 confiere centralidad a la crítica radical de la representación en todos los órdenes, así como a la creación colectiva y anónima de otras formas de comprender y practicar lo político: espacios autónomos de enunciación y organización, nuevas modalidades del vínculo entre el ‘yo’ y el ‘nosotros’, interrogantes sobre la función social del saber o del trabajo o del propio cine. Así, apostamos por traer a un presente que asocia invariablemente política y sistema de partidos un recuerdo intempestivo y conflictivo: la búsqueda de espacios de lo político fuera, al margen y contra la política instituida.

La sociedad contestada en mayo era la sociedad organizada a la manera de una fábrica: la división entre quien manda (los dirigentes) y quien obedece (los ejecutantes), entre el trabajo intelectual y el trabajo material; la distribución jerárquica de cuerpos, lugares y funciones (trabajo intelectual, industrial, campesino, ocio, etc.)². La cadena de montaje era el símbolo por excelencia de la sociedad burocrática y fordista, su mejor resumen³.

Es el lugar de la reducción de la vida a fuerza de trabajo, del tiempo administrado y la deshumanización de los cronómetros, de las funciones fijas, del aislamiento y del despotismo de los 'pequeños jefes'. A lo largo de los años sesenta, la organización burocrática se amplía a todas las esferas de la vida social: el entretenimiento, el saber, el cuidado. Esa uniformización progresiva de las condiciones de vida -sujetas a un mismo modelo de dominación calcado a lo largo y ancho de todas las instituciones- puede contribuir a explicar el hecho de que la rebelión de mayo se extendiese 'en cadena' desde un punto a cualquier otro de la superficie social sobre la base de un malestar común, la fuerza que tenían los ecos de las revueltas obreras en el medio estudiantil y viceversa, las mismas formas que adoptó la rebelión: democracia directa, toma de la palabra, ruptura de barreras sociales y encuentro horizontal entre personas que la sociedad separa cuidadosamente, etc.

La búsqueda de nuevos espacios y modos de hacer no discurrió únicamente sobre el terreno organizativo de las luchas. La insurrección de mayo afectó con igual intensidad a las prácticas cinematográficas. Porque, ¿acaso no estaba entonces el mundo del cine también organizado bajo el dictado de la rentabilidad y el rendimiento?, ¿sometido a la misma división entre los que saben (los 'creadores') y los que obedecen (técnicos, especialistas)?, ¿sujeto a la misma subordinación de la producción a la concepción, el 'despotismo del director' tal y como se produce incluso en los años de la *Nouvelle Vague*?, ¿destinado como mercancía de lujo al 'entretenimiento' en la división social del trabajo y las funciones? Entonces, ¿podría ser el cine en torno a mayo del 68 un punto de partida posible para otra elaboración del recuerdo, más allá de la sobrecarga de ruido a la que llamamos 'conmemoración'?

Cine y movimiento social

Mayo del 68 por sí mismo fue el título escogido para estrenar en 1978 un conjunto de películas, como *Grands soirs et petits matins* de William Klein, *Le Droit à la parole o CA13* del Grupo ARC, que habían sido rodadas durante el propio acontecimiento. Una temprana y decidida afirmación de que el medio cinematográfico poseía el privilegio de conservar los perfiles de una experiencia de ruptura que ya, tan sólo diez años después de haberse producido, se estaba haciendo paradójicamente invisible por un exceso de reinterpretaciones que tendían a aniquilar toda su radicalidad. Las películas registran las prácticas políticas características de mayo, como las manifestaciones, las ocupaciones de fábricas, los enfrentamientos con la policía, la reapropiación de la calle, los Comités de Acción, la vertiginosa toma de la palabra por parte de aquellos que siempre han estado excluidos de ella. Así, la plena visibilidad de la imagen aliada a la evidencia de la palabra -frente a la muda presencia de las mucho más difundidas fotografías del período, la palabra (escrita, hablada o cantada) era básica en todas las películas proyectadas entonces- posibilitaban que mayo pudiera expresarse 'por sí mismo' a través del cine. Treinta años más tarde, creemos que el éste mantiene intacta la potencia que permite el acceso directo a ese 'otro mayo' de las prácticas concretas, borrado, silenciado y sepultado a lo largo de décadas por los estereotipos y clichés desgraciadamente por todos conocidos, ofreciendo de ese modo a cada cual la posibilidad de ver y pensar de qué materia estuvo hecho el acontecimiento. Ningún otro medio parece aferrar tan vívidamente la atmósfera de mayo en el Barrio Latino como lo hacen las imágenes de *Grands soirs et petits matins* o la dureza del combate obrero y militante contra la vuelta al trabajo como *Oser lutter, oser vaincre* (1969) de Jean-Pierre Thorn, pero también su derrota, como *La reprise du travail aux usines Wonder* (Hervé Le Roux, 1968). Testimonios que desmienten el blanqueo actual del recuerdo de mayo -expurgado de violencia, de conflicto y de política- y que funcionan como vibrantes trazas del acontecimiento. Sin duda ello es debido a que estos fotogramas no pretendieron simplemente mostrar lo que ocurría, sino también participar activa y creativamente, no quedarse aislados de lo social, sino confundirse con los hechos.

“¿Cuál sería hoy el espacio político y social que debería ocupar una película militante? Estar en la calle (...) seguir el movimiento” (Le Roux, 2008). La respuesta de Hervé Le Roux, director de *Reprise* (1996), en una entrevista de 1998⁴, es válida retrospectivamente para describir la voluntad que anima el cine en torno a mayo del 68: salir del estudio y dejarse afectar por 'las influencias de la

calle' como lugar de encuentros, espacio de lo imprevisto, medio ambiente de la política. Romper con los circuitos autorreferenciales *donde nada pasa* (el arte para artistas, la filosofía para filósofos, especialistas que se dirigen a especialistas) y sumergirse en el movimiento que desordena y desafía los esquemas a priori, las ciencias de la historia, las representaciones ideales e idealizadas de lo que sucede. Insertar la creación cinematográfica en la sociedad: encontrarse y acompañar procesos colectivos, preguntar por la vida cotidiana, cuestionar así la propia función del cine y del cineasta como mero creador de obras destinadas a una contemplación pasiva.

Pero ese impulso no lleva sólo lejos del estudio cinematográfico. Durante los años cincuenta y sesenta empieza a desarrollarse en Francia, al calor de las movilizaciones contra la Guerra de Argelia, un cine militante en los márgenes de los espacios hegemónicos de la política hasta el momento (el PCF y la CGT). Se trata de un desplazamiento de la mirada contemporáneo a un movimiento silencioso y subterráneo de lo político que irrumpe luego visiblemente en mayo. Ese desplazamiento abandona y vacía poco a poco la idea de que existe un centro jerárquico de sentido (Teoría, Partido, Vanguardia) y su correlato organizativo correspondiente: el 'cuadro militante' que orienta y esclarece a 'las masas' con la brújula de la teoría omnipotente y la 'línea justa'. Por el contrario, la nueva sensibilidad nacida entonces, que afecta a militantes o cineastas, recusa profundamente la figura del trabajador intelectual como experto o especialista, palabra autorizada. E indica más bien que únicamente en el interior de los procesos sociales pueden construirse nuevas formas de expresión y de legibilidad de las vidas, las luchas y el mundo.⁵ En este proceso una película como *Loin du Vietnam* (Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Chris Marker & Alain Resnais), rodada en 1967, cumple a la vez el papel de gozne y catalizador decisivo.

Si la función tradicional asignada al cine político –y, más en general, a la 'comunicación política'– era la de 'explicar' las cosas a quien no sabe, agitar las conciencias, servir de 'canal y órgano de expresión' de tal o cual verdad (en el cine ligado a las grandes organizaciones obreras, los dirigentes tienen siempre la palabra), las prácticas cinematográficas en torno a mayo ensayan modos de ir más allá de esa diferencia jerárquica entre el movimiento y su representación: así, *la representación se vuelve autorrepresentación*. Partir de esa crítica radical obligaba entonces replantear enteramente la función y la actividad cinematográfica militante: ¿qué hacer? ¿Cómo co–producir y elaborar conjuntamente el sentido de lo que pasa y de lo que se hace?

Las líneas de experimentación son plurales y comprenden la interrogación sobre los mecanismos, el estatuto y los fundamentos de la imagen; la interrupción de las formas de transmisión y percepción codificadas, como en las películas de Maurice Lemaître o Pierre Clémenti; la ruptura de barreras sociales entre sujetos y mundos que la sociedad instituida separa cuidadosamente (obreros, estudiantes, cineastas, intelectuales), tal y como se produjo en la formación de los grupos Medvedkin; la misma decisión de Jean–Pierre Thorn de 'establecerse' en la fábrica de Alsthom durante casi una década, animado por el deseo de filmar la rebelión obrera desde dentro; la práctica de ensayos de autoría y creación colectivas, como en el caso de los grupos ARC y Dziga Vertov, o incluso de políticas del anonimato; el establecimiento de circuitos de realización y distribución alternativos como los planteados por los Estados Generales del Cine.

Esa pluralidad no coexiste sin divergencias: entre el gesto inmediato de poner la cámara, el antiespontaneísmo de quien concibe más bien el cine como 'escritura' que requiere cierto oficio y aquellos que tienen la convicción de que el audiovisual está al alcance de todos; entre la voluntad de hacer tabla rasa y la reivindicación de la historia de las formas cinematográficas; la distinta relación establecida con las estructuras sindicales y de partido... Pero lo común en esta multiplicidad es que el cine en torno a mayo *es productivo*, no sólo 'representa', 'ilumina' o 'agita'. No es un simple 'añadido' a lo que verdaderamente importa (ideología u organización), sino que produce vínculos entre distintas iniciativas de base, interferencias en los códigos de sentido dominantes, preguntas sobre lo vivido, procesos de toma de palabra y empoderamiento desde abajo, discusiones y debates militantes...

En todo caso, el conflicto entre el viejo orden de la representación y la nueva sensibilidad expresiva no está resuelto en mayo del 68 a favor de la segunda, sino que más bien lo atraviesa. Esa tensión es, por ejemplo, visible en *Le Droit à la parole* del Grupo ARC: la cámara capta *desde dentro* el discurrir (físico, poético, organizativo) de un movimiento que, como explica impecablemente Jean–Franklin Narodetzki (*Narot*), supuso "la actividad multiforme y transversal a todos los sectores de la vida social

(...) de un conjunto de componentes heteróclitos cuya convergencia vino a erosionar ampliamente las particularidades irreconciliables (...) un conjunto no cuantificable, sin límites espaciales exactamente *assignables*” (Narodetzki, 2008). Sin embargo, la voz en *off* pretende imponer sobre esta dispersión espontánea que se escapa por todas partes un saber político a priori, con base en las tesis leninistas clásicas acerca de la conciencia que viene del exterior al proletariado.

Esa lucha entre lo nuevo, que busca su lenguaje, y lo viejo, que lo recodifica siguiendo fórmulas del pasado, es característica de mayo. Por un lado, la tendencia hacia la autonomía y los procesos de invención que parten de ella, experimentales, frágiles, abiertos, heterogéneos, situacionales. Por otro, los saberes previos, materializados en estructuras organizativas o ideológicas blindadas al acontecimiento y a la nueva sensibilidad que le es propia, que recusan la situación y son desbordadas una y otra vez por el movimiento. Tal vez sea *Grands soirs et petit matins* la película que mejor muestra -tanto en su propia forma como en el contenido de las imágenes- ese conflicto. Si la representación enmudece lo representado y además lo expurga de sus sombras, contradicciones y problemas, Klein opta por prescindir de cualquier voz en *off* para mostrar directamente la multiplicidad y las dificultades de la toma de palabra ⁶. La autonomía, la autorrepresentación, es pregunta, proceso y construcción, no respuesta, ideología ni dato.

Aunque “colocar la cámara donde ya no es audible la palabra de los excluidos” (Thorn, 2008) fue también la preocupación de Jean-Pierre Thorn o del Grupo Dziga Vertov en *Un film comme les autres* (Godard, 1968), quizá fue la iniciativa de los Grupos Medvedkin la que llevó hasta el extremo el gesto de ‘dar la palabra’ y la ruptura de las fronteras sociales. Si cualquiera puede autoorganizar sus propias luchas sin necesidad de formas y saberes externos, ¿por qué no va a poder producir también cualquiera sus propias imágenes, sus medios de comunicación, sus vías de expresión? La huelga de Rhodiaceta en invierno de 1967, que anticipa en numerosos sentidos mayo del 68 (Duteuil, 2008a), fue la ocasión y el escenario de esta alianza imprevisible entre cineastas militantes y militantes obreros. *À bientôt, j’espère* (Chris Marker, Mario Marret, 1967-1968) es todavía “una película militante sobre la condición obrera”. Entre la lucha y su imagen, hay un hiato que ocupa el punto de vista del cineasta. Pero, tras los debates que suscitó (registrados en la ‘película’ *La Charnière* (1967)), se crearon los Grupos Medvedkin que filman ya ‘películas obreras militantes’. Una mutación que no supuso poner a los cineastas ‘al servicio de los trabajadores’ ni prescindir de ellos, sino producir colectivamente películas sobre la condición obrera. Inicialmente son películas -como *Classe de lutte* (Chris Marker, 1969)- que, allí donde Marker y Marret marcaban los problemas de la experiencia obrera, tienden a enfatizar la importancia de la militancia diaria, la épica del trabajo cotidiano de organización de hombres y mujeres anónimas. Más adelante, la iniciativa de los Grupos Medvedkin se complejiza ella misma, formalmente, enriqueciendo su repertorio expresivo, despegándose más y más del cine de denuncia tradicional, tal y como demuestra la hermosa y casi abstracta reflexión de la *Lettre à mon ami Pol Cèbe* (Michel Desrois, 1971).

Cine de colectivos: Medvedkin, ARC, Dziga Vertov

La formación de grupos como los Medvedkin, ARC o Dziga Vertov, ya anunciada por la labor común de cineastas desarrollada durante la realización de *Loin du Vietnam*, responde a una nueva actividad horizontal y cooperativa que se opone a la estricta y jerárquica división piramidal de tareas tal y como impone tradicionalmente la industria cinematográfica. Asumen una de las dimensiones cruciales del propio mayo, como fue el carácter anónimo y colectivo del movimiento. Esta nueva forma de hacer valoriza sobre todo la igualdad, la vivencia común y la apertura hacia el otro. Una práctica y también una invitación: el anonimato de los *cinétracts*, equivalente al de los carteles de mayo, con los que comparten técnicas sencillas e impacto visual, puede entenderse desde esta perspectiva como un modo de afirmar la posibilidad de cualquiera para utilizar el medio cinematográfico.

La Charnière es el ejemplo en vivo de otro rasgo fundamental del cine en torno a mayo. Éste no se concibe como algo acabado en sí mismo, sino que busca prolongarse en los efectos que produce, seguirlos y motivarlos. Todos los mensajes pueden ser asimilados en y por el infinitamente elástico aparato digestivo capitalista. La politicidad no puede reducirse entonces al mensaje. El cine debe ser además recurso activo de organización, debate, interrogación, vínculo. Agnès Varda afirmaba de *Loin du Vietnam* que era en primer lugar una herramienta de trabajo para militantes ⁷. Pol Cèbe hablaba también sobre este carácter útil (pero no utilitario) del cine de los Grupos Medvedkin. ¿Como una octavilla? Eso quizá explicaría la cantidad de películas que no han llegado a nosotros, como algunos

cinétracts o metraje del grupo ARC y de las producciones Zanzibar. Si el aura se opone en la obra artística a su perfectibilidad y reproductibilidad, este cine sería completamente ‘anti-artístico’: por un lado, su sentido se ‘completa’ en la discusión con los públicos (generales y específicos) a los que se busca; por otro, su naturaleza misma anima a que sus propuestas sean actualizadas, reutilizadas, resignificadas, multiplicadas, infinitamente desviadas.

Fue precisamente tal voluntad de ‘crear un público’ la que hizo chocar a *Loin du Vietnam* con los canales de distribución dominantes que imposibilitaron una circulación libre de la copia, abriéndose con ello un nuevo desafío, una nueva dimensión de politicidad del cine: la necesidad de crear otros circuitos, autónomos e independientes, donde la recepción no estuviera media(tiza)da por los propietarios de los canales tradicionales. Así nació SLON, cooperativa independiente impulsada por Chris Marker y que aún funciona hoy bajo el nombre de Iskra. Otra tentativa es la que se plantea desde los Estados Generales del Cine.

De ese modo, el significado político de una película se ensancha: ya no sólo impugna las relaciones jerárquicas entre quienes hacen cine (director-técnico), ni entre quienes filman y son filmados, sino también entre producción y recepción, autores y público, mediante la creación de otros contextos y la recepción alternativa que permiten. No sólo es creación de obra, sino también creación del mismo espacio donde la obra ‘se hace’ y creación del mismo espacio donde la obra ‘se ve’. Esa es la sustancia de la máxima del Grupo Vertov: “no es decir, yo, cineasta, voy a realizar películas políticas, sino, por el contrario, voy a realizar políticamente películas políticas” (Godard, 2008).

Insistente, aparece en estas películas el problema de la forma. La forma cinematográfica es sometida a una perpetua interrogación a través de unas prácticas que, aún en su diversidad, recusan igualmente cualquier didactismo o modelo documental convencional basado en dispositivos tradicionales. Si mayo del 68 aparece como un acontecimiento, es decir, como una experiencia de ruptura, filmarlo exigirá el desarrollo de unos procedimientos que permitan la captura de las posibilidades que éste abre y sean capaces de medir las capacidades de un cine que se quiere asimismo revolucionario. Un primer contramodelo es, lógicamente, el de los *media*. Frente a la mutua confirmación que palabra e imagen efectúan en el discurso oficial, se impone la necesidad de un desmantelamiento. Ejemplos de esta operación son el sabotaje que lleva a cabo Klein mediante la alteración de la señal televisiva durante los discursos de Pompidou o De Gaulle en *Grands soirs et petit matins*; la estrategia de desvío a partir de secuencias extraídas de noticias, películas comerciales o publicitarias en la obra de Debord; o en *Le Soulèvement de la jeunesse en Mai 68* (Maurice Lemaître, 1969), las palabras rotuladas e intertítulos que indagan permanentemente sobre las fotografías en la labor contrainformativa de los *cinétracts*. “Quien dice contenido nuevo debe decir formas nuevas, quien dice formas nuevas debe decir nuevas relaciones entre contenido y forma” señala Godard (2008). La utilización de inéditos procedimientos de montaje –como en *Oser lutter, oser vaincre*– se une a un replanteamiento perpetuo del encuentro entre banda sonora, texto e imagen, que se contestan o contraponen, erosionando así su valor de evidencia, tal y como propone Lemaître con el recurso de la discrepancia. Desbordamiento de las taxonomías cinematográficas: ¿cómo establecer un límite entre cine experimental y cine político a partir de las propuestas de Debord, de la heterogeneidad de propuestas y aproximaciones reunidos en *Loin du Vietnam*, de la unión de autobiografía y crónica de los enfrentamientos callejeros que realiza Clémenti en *La Révolution n’est qu’un début. Continuons le combat* (1968), o del propio formato de los *cinétracts*? Se trata de hender las formas. Esas cámaras corporeizadas, donde el uso de la cámara al hombro no sólo corrobora el testimonio directo sino que es una afirmación de que la persona que filma es a la vez pleno participante en el movimiento, posibilitan capturar los distintos *tempi* de la revuelta. Los momentos más espectaculares, los de sus aceleraciones y raudas intensidades, como hace Klein en *Grands soirs et petit matins* o el Grupo ARC en *Le Droit à la parole*, pero también los más cotidianos, ligados al trabajo político diario en los comités de acción, como *CA 13*, o los de la lucha y la violencia, como en *Sochaux, 11 juin 68*, o finalmente los momentos de su disolución, cuando las dudas e interrogantes afloran al final del movimiento, algo que Godard/Grupo Dziga Vertov transmite en *Un film comme les autres* a través de esa cámara dubitativa que se mueve en torno al pequeño grupo de obreros y estudiantes que discuten las diversas preguntas abiertas después de la insurrección...

Acabado mayo, difuminados sus efectos más inmediatos –a finales de los setenta en Francia– tras años de movimientos sociales nacidos a partir de él⁸, se inicia un proceso ambivalente. El retorno de la política al primer plano, cuestionado por la irrupción de lo político en mayo del 68, implica un

retorno paralelo de la representación y sus presupuestos: la individualización de la cooperación y el fetichismo de la autoría, del individuo genial y propietario; la concepción de la 'opinión pública' como enunciación desencarnada y de los oprimidos como víctimas sufrientes, silenciosas, pasivas; la figura del intelectual como palabra autorizada y la demonización del discurso crítico por el consenso y sus expertos, etc.

En el décimo aniversario, los medios de comunicación comienzan la tarea de despolitización masiva del recuerdo de mayo en estrecha alianza, inicialmente, con los denominados 'Nuevos Filósofos': el carácter anónimo y colectivo se fue diluyendo al ser identificado en buena medida con la trayectoria y la palabra de unos pocos individuos, convertidos a la fe en la democracia-mercado como 'mal menor'. La vuelta al orden inspecciona incluso los textos y películas de mayo desde esa óptica reterritorializadora: qué panfleto del Comité de Escritores-Trabajadores escribió Maurice Blanchot, qué *cinétract* realizó Godard, quién rodó qué en los Estados Generales del Cine, etc. Se produce también un paradójico proceso. Diversos cineastas se ven obligados a vender el metraje que habían filmado durante mayo y junio de 1968 a otros directores⁹ o a los *media*, como el único modo de obtener financiación para revelar y distribuir sus propias películas. Imágenes que así pierden su forma original, imágenes que ya no son cine¹⁰ y que se convierten en cierto modo en una memoria expropiada al servicio de interpretaciones ajenas.

Sin embargo, el orden de la representación no vuelve ya a ser lo que era. Por un lado, tal y como explicaba Guy Debord, si antes la sociedad del espectáculo hacía promesas y afirmaba que "lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece" (Debord, 1999) a partir de las luchas del año 68 en el mundo entero se limita a anunciar simplemente que "las cosas son así" (1999). El mismo fenómeno nihilista de las 'mayorías silenciosas' analizado por Baudrillard en los años setenta, es síntoma de esa profunda crisis de la representación, del vínculo entre gobernantes y gobernados. Por otro lado, el espíritu de mayo persiste en sus 'vidas posteriores', es decir, en la búsqueda de distintas vías de actualización de la experiencia de organización, expresión y comunicación directa. Como explica Jean-Henri Roger, muchos de los cineastas afectados por mayo se negaron, como la obrera que protagoniza *La reprise du travail aux usines Wonder*, a volver a la fábrica y hacer películas como antes, siguieron preguntándose por dónde pasaba la fidelidad a mayo y cómo podría actualizarse en condiciones diferentes (Bouquet & Lounas, 1998).

Actualidades

'¿Qué queda de mayo del 68?' es la pregunta más repetida en el 40 aniversario. La respuesta generalizada y dominante confirma las condiciones existentes por la vía de señalar que la herencia de mayo se halla en determinados aspectos, más o menos relacionados realmente con el movimiento, incorporados ya en el funcionamiento cotidiano de nuestras sociedades. Por el contrario, habría que afirmar que lo que *queda* de mayo es lo que todavía no *es*. Aquello que sigue interrogando, desafiando y planteando exigencias al presente.

Entonces, ¿cómo no va a tener actualidad mayo, cuando hoy se neutraliza lo político por la acción conjunta del sistema mediático y de partidos que codifica cualquier problema social en el tablero de ajedrez político y el espectáculo mediático, ahogando cualquier voz independiente que pretenda plantear preguntas propias y construir respuestas desde abajo? De hecho, mayo es quizá más contemporáneo que otras luchas posteriores, porque aspiraba a tejer lo común entre gente distinta y no reivindicaba simplemente el reconocimiento de las identidades (y las diferencias). Estudiantes, intelectuales, obreros, inmigrantes y campesinos se buscaron una y otra vez en la calle y en los Comités de Acción, tratando de sortear la compartimentación instrumental de las luchas desde arriba, deshaciendo identidades impuestas y propiciando alianzas imprevisibles. mayo nos habla de luchas que se necesitan, de luchas que van más allá de sí mismas e *interpelan a todos sin hablar por todos*. Un recuerdo especialmente relevante hoy en día, cuando el poder se define como estrategia compleja de individualización de los problemas colectivos y las luchas tienen tantos problemas para universalizarse desde abajo y romper los corporativismos.

Y, ¿cómo no a va a tener hoy una potencia disruptiva el cine en torno a mayo del 68, cuando una formidable ingeniería empresarial, mediática y política define nuestra actualidad, coloniza nuestra atención, dirige nuestra percepción y nos impone y expropia a la vez de la palabra y la imagen? ¿No resuena este cine con un sinfín de prácticas contemporáneas de nuevos modos de

autorrepresentación, más allá de toda mediación instrumentalizadora?

Por supuesto, todo debe ser repensado y actualizado en un nuevo contexto: la ‘gran transformación’ de la sociedad-fábrica (la sociedad modelada enteramente a imagen y semejanza de la fábrica) a la sociedad-red que convoca a la vez todas las formas de dominio que ha conocido la historia. Si la sociedad burocrática reprimía toda iniciativa autónoma, palabra libre o cooperación, que se daban entonces de modo clandestino e inmediatamente subversivo, la movilización total de la sociedad-red exige nuestra autoactivación permanente, nuestra iniciativa, la autonomía del Yo. Paradójicamente, en el mismo momento en que la aparición de la Red hace estallar los monopolios clásicos de la palabra (televisión, prensa, etc.), la mediatización de la producción de sentido parece cada vez más fuerte: nos dicen lo que decimos, nos muestran lo que vemos y de pronto ya no nos escuchamos entre nosotros mismos al hablar.

El impulso de mayo del 68 debe ser enteramente resituado y traducido en este nuevo contexto: ¿Qué significa hoy ‘estar en la calle’? ¿Cómo se dibujan y desdibujan las nuevas fronteras sociales que dividen a la sociedad y la hacen gobernable? ¿Por dónde pasa hoy la autorrepresentación? ¿Qué supone una ‘toma de la palabra y de la imagen’ cuando nuestro peor enemigo no es quizá ya el silencio, como gritó Mario Marret a los obreros de la Rhodia el mismo día de su llegada en compañía de Chris Marker, sino el ruido, el bombardeo de estímulos, la saturación mediática de preguntas/respuestas dirigidas?

La ‘repolitización del cine’ no puede significar tan sólo la propuesta de otros contenidos (críticos, reivindicativos, alternativos) aceptando el contexto establecido –sus modos de producción, sus lenguajes expresivos. Menos aún un posible retorno al agit-prop que expropia al público de su facultad de pensar. Las preguntas abiertas por el cine en torno a mayo están muy vivas: “no se trata sólo de hacer películas políticas...”. Sí, como proclamaba uno de los textos redactados por los Estados Generales del Cine durante la insurrección de mayo, *el cine se rebela*.

Bibliografía

- Badiou, A. (2008). Pensar el surgimiento del acontecimiento. *Archipiélago*, (80-81). Barcelona.
- Bouquet, S. & Lounas, T. (1998). Defense du cinéma. Entretien avec Jean-Henri Roger. *Cahiers du cinéma, hors-série* (68).
- Cohn-Bendit, D. (2008). *Forget 68. Entretiens avec Stéphane Paoli et Jean Viard*. Paris: de l’Aube.
- Debord, G. (1999). Prefacio a la cuarta edición italiana de La sociedad del espectáculo. En *Comentarios a La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- Duteuil, J. P.(2008a). Luchas que anticipan Mayo del 68. *Archipiélago*, (80-81). Barcelona.
- Duteuil J. P.(2008b). *Mai 68. Un mouvement politique*. La Bussière: Acratie.
- Foucault, M. (1997). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza.
- Godard, J. L.(2008). Para escuchar mejor a los demás. Entrevista con Jean-Luc Godard por Yvonne Baby. En D. Cortés & A. Fernández-Savater (Eds.). *Con y contra el cine. En torno a mayo del 68*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. Sevilla: UNIA arteypensamiento.
- Layerle, S. (2008). La imposible síntesis. Grands soirs et petits matins, extraits d’un film qui aurait dû exister (William Klein, 1968-1978). En D. Cortés & A. Fernández-Savater (Eds.). *Con y contra el cine. En torno a mayo del 68*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. Sevilla: UNIA arteypensamiento.
- Le Roux, H. (2008). Palabras y cuerpos de fábrica. Entrevista con Hervé Le Roux por Bernard Benoliel. En D. Cortés & A. Fernández-Savater (Eds.). *Con y contra el cine. En torno a mayo del 68*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. Sevilla: UNIA arteypensamiento.
- Narodetzki, J.F.(2008). Mayo del 68 contado a los niños. *Archipiélago*, (80-81). Barcelona.
- Rancière, J. (2007). *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: La Cebra.

Ross, K. (2008). *Mayo del 68 y sus vidas posteriores*. Madrid: Acurela & Antonio Machado.

H. Simon (Ed.). (2007). *Socialisme ou barbarie. Anthologie*. La Bussière: Acratie.

Thorn, J. P.(2008). ¡Rebelarse, filmar!. En D. Cortés & A. Fernández-Savater (Eds.). *Con y contra el cine. En torno a mayo del 68*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. Sevilla: UNIA arteypensamiento.

Véray, L (2008). Loin du Vietnam: una concepción creativa y colectiva del cine político. En D. Cortés & A. Fernández-Savater (Eds.). *Con y contra el cine. En torno a mayo del 68*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. Sevilla: UNIA arteypensamiento.

Notas

1

Daniel Cohn-Bendit lo ha condensado en el título del libro que ha publicado en el cuarenta aniversario: *Forget 68* “Olvidad el 68... porque ya ha triunfado” (2008).

2

Véase Rancière, 2007.

3

Tal vez haya sido el grupo revolucionario Socialismo o Barbarie quien hizo un análisis más preciso de la naturaleza de la burocracia como articulación social. Véase (2007). *Socialisme ou barbarie. Anthologie*.

4

Palabras y cuerpos de fábrica. Entrevista con Hervé Le Roux por Bernard Benoliel. En En D. Cortés & A. Fernández-Savater (Eds.) (2008).

5

Kristin Ross ha analizado detenidamente la importancia decisiva de este tipo de ‘trayectos’ en la preparación de mayo del 68: rupturas con el propio medio, fracturas en las señas de identidad, atracción por el ‘otro’ mundo que representaba el proletariado industrial o los trabajadores inmigrantes, etc. (Ross, 2008).

6

Véase el texto de Sébastien Layerle, La imposible síntesis, en D. Cortés & A. Fernández-Savater (Eds.) (2008).

7

Véase el artículo de Laurent Véray, Loin du Vietnam (1967), en D. Cortés & A. Fernández-Savater (Eds.). (2008).

8

Seguimos la secuencia establecida por Jean-Pierre Duteuil (2008b) en *Mai 68. Un mouvement politique*.

9

Es el caso del metraje del Grupo ARC utilizado por Gudie Lawaetz en su documental *Mai 68* (1974).

10

Michel Andrieu lo explicaba en esos términos durante la presentación de *Le Droit à la parole* y *CA13* el 12 de junio de 2008 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Como citar: Fernández, A., Cortés, D. (2009). Cine y mayo del 68, *laFuga*, 10. [Fecha de consulta: 2022-08-14] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/cine-y-mayo-del-68/364>