

Imágenes del enojo, la historia y la violencia

Cuando se cumplen 50 años de las revueltas de Mayo de 1968, y el mundo entero vuelve los ojos a las calles de París, Filmoteca Española se pregunta por los ecos cinematográficos, políticos y sociales que se sucedieron a aquellos días del mayo francés por todo el mundo; movimientos ajenos al núcleo parisino que, más que réplicas de un movimiento central, fueron explosiones simultáneas en una red que sacudió los órdenes de lo conocido, de lo decible, de lo pensable, de lo filmable, y las formas de hacerlo. Tomando pie en París con la presentación del cortometraje de Philippe Garrel *Actua I* (1968), perdido durante muchos años hasta la recuperación en 2012 de sus negativos originales, y del que Godard dijo alguna vez que era la película más hermosa sobre el mayo francés, el ciclo “Las otras revueltas” se expande para abarcar otros países, otras geografías, otras nacionalidades y otras formas cinematográficas, tratando de hacer un retrato, incompleto por necesidad, de cómo el cine acompañó y transformó sus formas, su lenguaje y su retórica al calor de las energías revolucionarias.



White Christmas (Harun Farocki, 1968)

son películas cuya propia identidad, y también la forma en que circularon, cuestionan las normas establecidas al tiempo que proponen imágenes nuevas para un mundo nuevo.

Diálogo con Che, del artista puertorriqueño José Rodríguez-Soltero, es uno de los casos más claros de ese cine que explora los retos políticos proponiendo formas (radicalmente) nuevas: la primera película sobre el Che Guevara rodada en Estados Unidos, financiada y escrita parcialmente por Andy Warhol, fue hasta hace poco tiempo una película invisible, porque nunca se subtuló al inglés, lo que limitó su distribución y cayó en el olvido tras su escandaloso estreno en los festivales de Cannes y Berlín. Concebida para una doble proyección en 16 mm, y restaurada recientemente por la Filmmakers' Coop de Nueva York, la película de Rodríguez- Soltero propone una crítica a las imágenes mediáticas, y superficiales, que ya entonces se multiplicaban en torno a la figura del revolucionario, en un proceso de vaciado de sentido que no haría sino crecer exponencialmente, y frente al que reacciona la película. También desde el Caribe, el cubano Santiago Álvarez, director de los informativos estatales en los años posteriores a la Revolución, y haciendo de la necesidad virtud, reinventó, estiró y revolucionó las formas de la (contra)propaganda y el cine militante e informativo, en una mezcla insólita de trabajo de archivo, *rock & roll* y diálogos con las vanguardias soviéticas.

El cortometraje de Garrel, realizada en el entorno del colectivo Zanzibar, ejemplifica también otra de las propuestas esenciales del cine de aquel momento: la (cuasi) desaparición del autor en favor de un trabajo colectivo y colectivista, como el caso de la película mexicana *El grito*, rodada por un grupo de estudiantes que decidió tomar las cámaras de la universidad y documentar ellos mismos y de forma clandestina las protestas contra un gobierno corrupto que terminarían desembocando en la matanza de Tlatelolco, en la que morirían más de 300 estudiantes a manos del ejército mexicano. Los estudiantes, protagonistas de muchas de aquellas revueltas por todo el mundo, son también los protagonistas de *Prehistory of the Partisans*, de Masao Tsusumi y Noriaki Tsuchimoto, que documenta la peculiar militancia paramilitar de un grupo de estudiantes japoneses. Una película que, en la línea del cine de Shinsuke Ogawa, trató de hacer cine “con el pueblo y para el pueblo”. Y si hubo un cineasta del pueblo, este fue Pier Paolo Pasolini, quien en 1965 y en tono de comedia (amarga y política) realizó *Pajaritos y pajarracos*, una suerte de fábula narrada en prosa. Religión, marxismo y mitos se cruzan en una película que, como pocas, recoge el espíritu convulso de la época que terminaría por germinar en el mayo del 68.

Películas militantes que convierten la política en una praxis cinematográfica, que llevan los interrogantes sobre el mundo a las formas y el lenguaje cinematográfico, dudando del mundo al tiempo que dudan del cine mientras lo inventan de nuevo, o en palabras de una de las participantes anónimas del cortometraje de Garrel: “Si crees que las pancartas son suficientes, te equivocas. Si crees que las consignas son suficientes, te equivocas. Si crees, te equivocas”. La crítica de la representación, además de la crítica al mundo, es la señal de identidad de la verdadera revolución (en lo cinematográfico, pero también en lo político) del 68: un cine que es político no porque trate, filme o aborde las revueltas, no porque denuncie situaciones de opresión, no porque acompañe las luchas con la cámara, sino porque incluye al propio cine, a sus herramientas, a sus modos de producción, a sus formas y su relato, en la crítica política;

En torno a aquellos años aparecen también los primeros trabajos del alemán Harun Farocki, que se recuperan para el ciclo incluyendo dos considerados perdidos, y restaurados hace escasos meses. Un grupo de piezas cortas que siembran ya las semillas de lo que serán las bases de su trabajo: la desconfianza en las imágenes y la necesidad de plantear una lectura crítica sobre el mundo y sus representaciones. O como escribió Georges Didi-Huberman a propósito de Farocki: “Eleva el propio pensamiento hasta el nivel del enojo (el enojo provocado por toda la violencia que hay en el mundo, esa violencia a la que nos negamos a estar condenados). Eleva el propio enojo hasta el nivel de una tarea (la tarea de denunciar esa violencia con toda la calma y la inteligencia que sean posibles)”, una frase que bien puede aplicarse a gran parte del cine del 68. Un cine del enojo y la inteligencia, de las imágenes y la violencia, de la tarea de entender el mundo y por qué lo filmamos. ●

Gonzalo de Pedro
Programador