

La praxi crítica

José Enrique Monterde Lozoya

PID_00194928



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

Introducció	5
1. El cinema polític	7
1.1. La naturalesa del cinema polític	7
1.2. Geografia del cinema polític	12
1.2.1. França	12
1.2.2. Itàlia	19
1.2.3. Alemanya	25
1.2.4. Els EUA	26
1.2.5. Espanya	27
2. El cinema d'autor	29
3. El cinema militant	34
3.1. La naturalesa del cinema militant	34
3.2. Els antecedents del cinema militant	37
3.3. El Maig del 68 i el cinema militant	41
3.4. Els col·lectius militants a França	45
3.4.1. El grup Dziga Vertov (DV)	45
3.4.2. SLON/ISKRA	50
3.4.3. Groupe Medvedkine	51
3.4.4. L'ARC	51
3.4.5. DYNADIA	52
3.4.6. UNI/CI/TE	52
3.4.7. Cinéma rouge	52
3.4.8. Cinélutte	52
3.4.9. Altres grups	53
3.5. El cinema militant en altres països	54
3.5.1. Itàlia	55
3.5.2. Els EUA	57
3.5.3. L'Amèrica Llatina	58
Bibliografia	61

Introducció

En aquest mòdul s'estudien les **diverses variants d'ús del cinema com a dispositiu crític**, segons les propostes del mòdul "Ideologia, cinema i política". Així, revisem la naturalesa i els principals exemples de **cinema polític** en el moment en què va estar de moda, en la cruïlla dels anys seixanta i setanta, com a paradigma de l'intent de treball polític en el si de la institució cinematogràfica. En el límit d'aquesta, o si més no amb un grau més alt de llibertat personal, tractem l'assumpció de la crítica política en relació amb el **cinema d'autor**. I, finalment, veurem el terreny del **cinema militant**, potser el fenomen més específic d'aquells anys de la contestació, completament al marge – o fins i tot en contra– ja de la institució.

1. El cinema polític

1.1. La naturalesa del cinema polític

Poc després dels esdeveniments del 68 es va desenvolupar un tipus de film que va encarar obertament la politització de l'enunciat, amb una intensitat especial a França i Itàlia, si bé després es poden trobar mostres en altres focus de producció. Es percep completament inserit en el cinema institucional pel que fa als aspectes següents:

- Mecanismes de producció i circuits de difusió.
- Usdefruit sense vacil·lacions del cinema de gènere i de l'*star-system*.
- Assumpció dels valors espectaculars del cinema d'intriga i acció.
- Cerca d'un públic majoritari i interclassista.

I això sense negar-ne la situació gairebé exclusiva en una perspectiva més o menys vagament progressista o cap a l'esquerra (fet que en motiva l'adjectivació freqüent com a "ficció d'esquerres"), però assumible des del sistema establert.

"El cine político surge al amparo de las convulsiones de los años sesenta, triunfando sobre todo en Francia e Italia en el período 1968-1975, al socaire de las estrategias reformistas de sus respectivos partidos comunistas. Este tipo de cine se caracteriza porque la política en sus manifestaciones más concretas (partidos, sindicatos, sistema judicial, etc.) es el referente directo de las tramas argumentales. Estas películas utilizan los más clásicos recursos del cine de género tradicional, particularmente la ficción policíaca o la indagación periodística. Su objetivo es claro: introducir un discurso crítico de denuncia —una pedagogía moralizante— en el seno de la industria capitalista del cine. Por consiguiente, no se cuestionan ni los modos de representación cinematográfica ni la relación espectador/filme (el espectador va a una sala normal, paga su entrada, asiste a un espectáculo entretenido, se identifica con los protagonistas, se indigna un poco por las injusticias mostradas, y luego se va a su casa) [...]. Como es comprensible, estas estrategias culturales, paralelas a las estrategias puramente políticas de 'frente democrático' de los partidos comunistas tradicionales, fueron duramente criticadas por la izquierda extraparlamentaria."

M. Trenzado (2000, octubre-diciembre). "El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política". *REIS (Revista Española de Investigaciones Sociológicas)* (núm. 92).

Es podria definir com ho fa David Faroult:

"[...] aquells films que, des del punt de vista de la seva organització, de la seva escriptura, busquen respectar els «hàbits del públic», hàbits òbviament forjats per... el cinema dominant! Aquesta elecció es realitza en nom de l'eficàcia: el respecte als codis del cinema dominant permetria arribar a un públic més ampli."

D. Faroult; G. Leblanc (1998). *Mai ou le cinéma en suspens* (pàg. 9). París: Syllepse.

O com ho fan dos especialistes en la matèria, el cineasta grec Costa-Gavras i el guionista espanyol Jorge Semprún, autors de *Z* (*Z*, 1969), la pel·lícula l'èxit comercial de la qual –a més de rebre la Palma d'Or en el festival de Canes– va propulsar la irrupció i l'expansió d'aquesta modalitat fílmica:

“El cinema polític seria, per a nosaltres, el cinema que es proposa deliberadament, conscientment, tractar la política com a matèria dramàtica i el contingut de la qual sigui, d'una certa manera, rel·ligat a l'actualitat.”

Costa-Gavras, J. Semprún (1970). Entrevista a *Cinéma 70* (núm. 151, pàg. 40).

Respecte a l'adscripció genèrica, el model indubtable, gairebé únic, és el *thriller*, varietat del cinema criminal, amb una àmplia tradició no solament a Hollywood, sinó també a França i Itàlia. Precisament en aquests anys es consolida el *thriller* francès –reconegut popularment com a *polar*–, revitalitzat des dels anys cinquanta en relació directa amb el llançament de la *série noire* literària, fenomen que en una escala inferior també es desenvolupa en la Itàlia d'aquells anys. Evidentment, tant l'una com l'altre –literatura i cinema– prenen la tradició americana com a model llunyà, però tenen suficients trets pròpiament francesos per a desmarcar-se del pur mimetisme.

Els elements bàsics de l'armadura argumental i narrativa del *thriller* polític en la tasca de ficcionalitzar el real, subjectes als codis del cinema hegemònic, són els següents:

- Un succés o esdeveniment de caràcter més o menys explícitament criminal de partida, però que en algun moment –d'entrada o gradualment– adquireix un rerefons que comprèn el món de la política, tant per l'entitat dels personatges que es veuen afectats com per qualsevol altra circumstància que implica els aparells de l'estat.
- Un procés d'indagació en relació amb aquell succés, dut a terme o bé des dels aparells de l'estat (la policia, els serveis secrets, la fiscalia, la judicatura, etc.), o bé des de l'exterior a aquests aparells (el periodista, l'investigador privat, el sindicalista, l'escriptor, etc.), que pretén aclarir-ne les circumstàncies, els motius i les derivacions.
- Un conjunt d'obstacles generats des d'instàncies del poder –oficial o bé qualsevol altre més o menys ocult o clandestí– que problematitzen la resolució del problema criminal.
- Una resolució de l'assumpte més o menys (generalment, menys) definitiva, ja que la seva revelació pot perjudicar interessos polítics o desencadenar convulsions en el sistema establert. Així, encara que sovint s'esclareixi l'enigma o problema inicial, quedarà silenciada o tergiversada per a l'opinió pública.

El tret essencial del **thriller polític** és la naturalesa política dels esdeveniments, encara que el seu desenvolupament –acció d’origen, procés indagatori i resolució del cas– es regeixi pels paràmetres de la intriga, el suspens, l’acció, els estratagemes del poder (o de la seva oposició), l’espectacularitat, la identificació còmplice, etc., propers a la tradició del *thriller* criminal.

Costa-Gavras i Semprún ho reconeixen sense pal·liatius:

“[...] el film polític exigeix absolutament ser vist ja que té com a motiu, si no modificar la realitat, com a mínim influir sobre els espectadors i informar-los. Cal, doncs, passar per l’espectacle de forma tradicional –construcció dramàtica i ús d’actors– perquè les persones es vegin afectades i perquè el film serveixi per a alguna cosa [...]. El públic prefereix patir amb algú en la pantalla que veure imatges comentades, que ser obligat a reflexionar sobre una situació realment viscuda però que li és estranya d’entrada [...]. En els terrenys dialèctic i ideològic, la feina de l’actor és evidentment una facilitat [...] però per a nosaltres l’eficàcia és la primera virtut.”

Costa-Gavras, J. Semprún (1970, pàg. 40).

Alhora que insisteixen sobre el **criteri d’eficàcia immediata** de la seva feina des d’una **perspectiva possibilista**:

“Pot ser que una de les virtuts de *Z* i de *L’aveu* sigui justament haver trencat la noció de cinema polític comprès com un cinema exclusivament militant, reservat a una minoria activa o ja convençuda i presentat en ocasió de les festes dels partits o *meetings* de propaganda [...] val més utilitzar totes les possibilitats ofertes pel sistema per a excavar des de l’interior alhora que és empès a la seva destrucció des de l’exterior, més que tancar-se una via i condemnar qualsevol film produït o distribuït de manera capitalista.”

Costa-Gavras, J. Semprún (1970, pàg. 41 i 46).

Sense que això impliqui no ser conscients del poder recuperador del sistema hegemònic, inevitable per a molts:

“[...] el problema de la recuperació incita desgraciadament a un gran pessimisme en la societat burgesa i capitalista en què vivim. Aquesta societat té unes capacitats d’absorció tals que, per a evitar ser recuperat, l’artista no té cap altra solució que la pàgina en blanc, la pel·lícula verge, el silenci –que pot ser una via molt eficaç en certs casos i èpoques– en definitiva, el suïcidi artístic [...]. Cinema i revolució són dos conceptes absolutament antitètics [...] l’estructura mateixa del cinema no permet fabricar obres que empenyin a la revolució.”

Costa-Gavras, J. Semprún (1970, pàg. 46).

La cerca –o coartada– de l’eficàcia implica moltes vegades **altres conseqüències** que es van utilitzar per a **denigrar el thriller polític des del purisme revolucionari**. Així, podríem parlar dels elements següents:

- **Esquematisme**: la simplificació de la complexitat de les relacions polítiques i la subordinació del relat a la claredat expositiva i narrativa (per exemple, en el terreny de la causalitat) disminueixen en aquests films la capacitat d’anàlisi profunda de les circumstàncies i les seves causes, en benefici d’un plantejament més fenomènic.

Citació

En el mateix número de *Cinéma 70*, consagrat a “Cinema i política”, Marcel Martin postil·la sobre aquest tema: “Aquesta doble alienació (la del consumidor, la de les formes i els mitjans de consum) condiciona al seu torn la llibertat del creador (la seva sinceritat no es qüestiona) i porta a rebutjar les temptacions il·lusòries del voluntarisme purista en profit de la constatació realista que en política el mal menor és inevitablement preferible a l’abstenció o a la deserció.”

M. Martin (1970). *Cinéma 70* (núm. 151, pàg. 31).

Per la seva banda, el cineasta René Allio afegeix: “L’obra que més bé es pot caracteritzar com a política és la que aporta o activa canvis en el que la contempla o la consumeix: s’ha de partir d’aquí per parlar d’obstinació política.”

R. Allio (1970). *Cinéma 70* (núm. 151, pàg. 66).

- **Maniqueisme:** la tradició del cinema de consum hegemònic porta a una clara distinció entre “bons” i “dolents”, de manera que es perden molts matisos dels personatges i situacions, clarament delimitades a favor de la identificació gratificadora i de la presa de consciència en relació amb el nucli de l’assumpte tractat, no tant en el terreny politicoideològic com en l’eticosocial.
- **Didactisme:** com a motiu de l’esquematisme i el maniqueisme, la idea que el film pot “ensenyar” a un públic mancat d’instruments i capacitats per a l’anàlisi política. Aquest didactisme trivialitzador porta sovint a un també gratificant efecte de **reconeixement**, més que de nou coneixement. La comparació amb les formes del didactisme brechtia serà una prova negativa per al cinema polític.
- **Possibilisme:** des de la convicció que és impossible “fer la revolució” des d’un film o que fora del sistema institucional cinematogràfic hi hagi lloc per a l’eficàcia política sobre les masses, s’addueix com a argument legitimador de les formes del relat i els efectes que té sobre l’espectador, fruit també d’una desconfiança real en la capacitat de les masses.
- **Reformisme:** aquesta convicció de la impossibilitat revolucionària del cinema, que alguns podrien traslladar a la simple impossibilitat de la revolució, justifica les posicions revisionistes. Per aquest motiu, una bona part del cinema polític entès d’aquesta manera s’associa als dissenys dels partits de l’esquerra institucionalitzada, qualificables com a reformistes.
- **Passivitat:** reiterant les condicions espectaculars del cinema hegemònic, aquesta modalitat del cinema polític no incideix realment en l’activació de l’espectador en el camí de l’acció (revolucionària), ja que en definitiva transforma la dinàmica de l’espectacle, amb tots els components alienadors ja que, com va dir Norman Brown, l’espectador (i, en general, el consumidor) és com “un eunuc en un harem”.
- **Emotivitat:** davant la presa de consciència basada en l’anàlisi i el coneixement, la construcció d’una dramaturgia convencional desencadena una adhesió molt més emocional que no racional al missatge progressista voluntariosament vehiculat en el film.
- **Populisme:** la reducció del rigor de l’anàlisi i de l’acció que haurien de caracteritzar una proposta autènticament revolucionària porta a unes propostes en la línia de populisme sensacionalista i manipulador.

El *thriller* polític s'ofereix des de dues situacions temporals: l'actualitat propera i la distància històrica. Si bé al principi la contemporaneïtat és essencial, al cap de poc temps començaran algunes projeccions dels esquemes del *thriller* polític sobre el passat històric recent. En el primer cas, aquest cinema s'aproximaria a la crònica periodística; en el segon, a la reconstrucció històrica. D'aquesta dimensió periodística, que fins i tot moltes vegades es veu reforçada per una construcció que evoca les formes documentals, pot derivar un cert sensacionisme, mentre que la retrovisió històrica es vol amb vocació exemplificada o com a solució metafòrica, i es desplacen al passat llargs sociopolítics dels quals no es pot parlar en present.

L'**actitud de la crítica esquerrana** de l'època es va dividir segons la situació politicoideològica: **la més radical no va ser en absolut benèvola**, ja que com retreu Lebel:

"[...] la prensa de izquierda en general ha juzgado mal a films como *Z* o *Le Temps de vivre*. No los ha colocado en su perspectiva, sino que los ha considerado en sí. O los ha alabado o los ha rechazado con relación a un modelo de film «político» [...]. Pensar que el único film realmente revolucionario posible es el que une a la vez la mayor revolución ideológica a la mayor revolución estética (lo que es verdad de derecho) es una utopía de hecho (salvo algunas obras excepcionales."

J.-P. Lebel (1973). *Cine e ideología* (pàg. 98). Buenos Aires: Granica.

Es va tractar d'un evident **moralisme d'esquerres**, en què els diners –matèria primera del capitalisme– eren un element d'acusació per als que els aconseguissin amb les seves pel·lícules i neutralitzava, a més, tota la seva vàlua política. La crítica des de l'**esquerra ortodoxa va adoptar una posició més possibilista**:

"És per això que la justa presa de consciència de les condicions materials de la producció cinematogràfica, com a indústria capitalista, porta a no condemnar dogmàticament els cineastes que intenten inserir-se en el sistema per lliurar el seu missatge: d'altra banda, l'experiència prova que el sistema no és cec i que els films que s'associen als seus tabús fonamentals no són «recuperats» per ell [...]. Per aquest motiu, tot el cinema polític a França és un cinema d'esquerres [...]; el cinema polític de dretes (entenguem-nos: un cinema que defensaria de manera clara i sistemàtica les idees de la dreta) no existeix entre nosaltres, simplement perquè no té raó de ser."

M. Martin (1970). *Cinéma 70* (núm. 151, pàg. 31).

I concretament en relació amb el cas de *Z*, Lebel afegeix:

"Los que han hablado a propósito de *K* de «recuperación» y de efecto ideológico puramente negativo a causa de su éxito y de su sistema formal han invertido de hecho la cuestión real. *Z* era un film concebido para tener éxito ante cierto público (el «gran» público, el que «hace» los éxitos del film), fabricado, en consecuencia, según las normas formales propias para conmovier a ese público; el problema estaba, pues, en apreciar su éxito con relación al progreso ideológico y estético que él introducía en el interior mismo de ese sistema formal, en los límites que le asignaba su punto de mira ideológico."

Lebel (1973, pàg. 99).

Documentalització de la ficció

Aquesta documentalització de la ficció –anterior a la ficcionalització del que més endavant es coneixerà com a *fals documental*– passa per una sèrie de recursos visuals i sonors: inserció de textos escrits introductoris o de clausura (explicant, per exemple, les conseqüències posteriors dels fets narrats més enllà del final del film), cronologia dels esdeveniments explícitament expressada en la pantalla, veu *over* que introdueix o ressegueix el que succeeix en el relat, etc.

1.2. Geografia del cinema polític

La variant de l'enunciat **polilitzat** que va fonamentar la moda del cinema polític va arrencar com s'ha dit dels focus francès i italià gairebé simultàniament. Més enllà dels possibles antecedents –com *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*; G. Pontecorvo, 1965), clàssic exemple de ficció documentalitzada– són **dos títols els que inicien** la nova moda o filó del **cinema polític**: l'esmentada *Z* a França i *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha*, de l'italià Elio Petri. A partir d'aquí, mencionarem alguns dels títols més significatius, en primer lloc entre els desenvolupats en aquests dos països i després l'extensió cap a altres àmbits. Evidentment, a cada país es van adoptar matisos propis de les circumstàncies polítiques nacionals (per exemple, el paper molt diferent del terrorisme en el cinema italià o l'alemany i en el francès), però dins d'unes estructures bàsicament comunes. També és significatiu el fet que durant la seva plenitud aquest cinema polític va generar autèntics directors especialistes en la matèria. Aquesta especialització va arribar també a alguns actors, cas de Yves Montand, Gian Maria Volonté o Franco Nero.

1.2.1. França

Juntament amb *Costa-Gavras*, probablement Yves Boisset és el més pertinaç pràcticament del cinema polític, si bé amb una repercussió internacional molt inferior.

Costa-Gavras

Veurem diversos aspectes de la controvertida i reeixida trajectòria d'aquest grec instal·lat a París, abans que marxés a treballar al cinema *hollywoodià* (on també tractarà temàtiques polititzades, com *Desaparecido* [*Missing*, 1982], *El sendero de la traición* [*Betrayed*, 1988] i *La caja de música* [*Music Box*, 1989]).

1) **El film Z** (1969): es va rebre amb unes certes reticències, com les que manifesten crítics gens extremistes com Louis Seguin (“Z està feta per a donar bona consciència a l'espectador d'esquerres del dissabte a la nit”, *Positif*, núm. 113, pàg. 12, 1970) o Bertrand Tavernier (“[...] Z recorre a una dramaturgia precisa, que els espectadors coneixen, familiar, tranquil·litzadora”, *Positif*, núm. 113, pàg. 12, 1970), davant contradiccions com la de ser distribuïda per la mateixa empresa que ho va fer amb la comèdia de Bourvil i Louis de Funès ambientada en temps de l'Ocupació, *La gran juerga* (*La Grande vadrouille*; G. Oury, 1966), de manera que l'avenç en distribució va permetre la producció del film. Basada en “fets reals” (aspecte reiterat en molts films polítics) i en un llibre de Vassili Vassilikos, se centra en la indagació per part d'un magistrat excepcionalment íntegre sobre la mort en una manifestació d'un diputat d'esquerres –el cas Lambrakis– en la Grècia immediatament anterior a la dictadura dels coronels, que queda plantejada com a suposada conseqüència directa dels resultats

d'aquesta investigació. En paral·lel es desenvolupa la investigació d'un periodista –una altra constant del filó– que associa el crim a militants d'extrema dreta al servei dels mateixos aparells de l'estat.

Amb l'ajut d'un repartiment ple d'estrelles del cinema francès (Montand, Trintignant, Perrin, Denner...) i la grega Irene Papas, es va convertir en el perfecte model tant de la construcció narrativa deutora del *thriller* policíac com de gratificació per a un espectador ja conscienciat dels camins que porten cap al feixisme, això sí, en un lloc aliè a la mateixa França. Aquest desplaçament geogràfic –i de vegades cronològic– va ser un altre dels retrets dedicats a Costa-Gavras, encara que el seu referent polític no va disgustar a una part de l'esquerra oficial, cosa que no es repetiria en el film que faria a continuació.

2) **La confesión** (1970): explica les vicissituds del comunista txec Arthur London en la confrontació que va tenir amb l'estalinisme –a partir de la pròpia autobiografia– amb motiu dels processos de Praga (1952) i que aquesta vegada no va agradar a l'aparell del PCF, encara notablement tributari de la línia prosoviètica. Clarament determinat per la pròpia trajectòria dissident del guionista Semprún, semblava que equilibrava la denúncia antitotalitària del film anterior, sempre des d'una difícil equidistància progressista. Per això mateix va generar una exègesi crítica més gran que *Z*, tant per part de la crítica més radical com de la més propera al PCF. Així, pel que fa a la primera:

“[...] fins i tot si al nivell del seu missatge polític «declarat», (el film) no creu que torna a plantejar els temes d'aquesta ideologia (la ideologia dominant, anticomunista), sí que els reconduïx sota una forma emmascarada, la de més violència, i reconduïx les maneres de formulació i d'inculcació.”

J.-L. Comolli (1970, octubre). *Cahiers du cinéma* (núm. 224).

Mentre que Marcel Martin es remetia al mateix Comolli:

“La forma dramàtica del film (la hiperdramatització, que porta a la identificació afectiva de l'espectador amb el protagonista) i les insuficiències de l'obra en l'àmbit polític (la falta d'una veritable anàlisi del fenomen estalinista) van plegades.”

i conclou que

“[...] la dramàtica passional, i per tant alienant, del film prohibeix a l'espectador prendre una actitud crítica amb vista a una situació històrica que, d'altra banda i al mateix moment, és presentada d'una manera políticament incorrecta.”

M. Martin (1970). *Cinéma 70* (núm. 151, pàg. 28-29).

Lebel no dubta a distingir entre l'elecció correcta del tema antifeixista en *Z* i el desviament de *La confesión* en la mateixa direcció que la ideologia dominant.

Citació

És interessant retenir les àmplies objeccions que va posar Lebel, tan afí com era al PCF:

“El «expresionismo» de la puesta en escena, la violencia de los efectos de luz, los anteojos de Montand-London, las vociferaciones, las alusiones, la utilización misma de los decorados, que sugieren el ahogo, la opresión o el absurdo por su color (los tonos glaucos –

el verde-pardo dominante— que unen en la misma tonalidad afectiva las diferentes prisiones con la oficina del secretario del Partido, el departamento de London, la fábrica o el interior del tranvía) o por su elección (el aspecto desértico e inmenso de la plaza en la que London, después de su rehabilitación, se encuentra con Kohoutek, que confiere a la escena su aspecto «kafkiano» y su carácter de absurdo recommienzo), los procedimientos del montaje (como después del proceso, los efectos del montaje destinados a sugerir la mecanicidad de las condenas y de las confesiones de los condenados, que en su totalidad aceptan el veredicto), etc., todo tiende a situar la significación en el (único) nivel de la afectividad.”

“[...] si los agentes de Seguridad son presentados como los «malos» no es por lo que hacen o por las razones por las cuales lo hacen. Sino por lo que son, es decir por la manera en que son mostrados [...] porque para nosotros (en Occidente), siendo checos, son insólitos por su forma tan diferente de la de los coches que conocemos, se hacen especialmente inquietantes y adquieren un poder maléfico que los connota en el plano de la significación. Ahora bien, en lugar de esforzarse por borrar ese efecto ideológico suplementario, previsible en el marco de la sensibilidad occidental, Costa-Gavras especula con él. [...] Del mismo modo, la rigidez y la severidad de la indumentaria de sus personajes contribuyen a materializar el juicio ideológico con que se los observa [...] No se trata de decir que esos trajes y esos coches no sean «verdaderos» [...] sino que el sentido que toman está fuera de lugar; el carácter significativo que el film les confiere no tiene nada que ver con el fondo del problema. El estalinismo, las deformaciones de la legalidad socialista no dependen de la forma de los coches, del color de los capotes o de la forma de los impermeables checoslovacos...”

J.-P. Lebel (1973). *Cine e ideología* (pàg. 213-214). Buenos Aires: Granica.

Posteriorment Costa-Gavras, ara amb Franco Solinas de guionista, va traslladar l'acció d'*Estado de sitio* (1973) a la llunyana Uruguai en plena activitat *tupamara*, amb el cas del segrest i l'execució de Dan Mitrione, agent de la CIA. Aquí, doncs, s'introdueix el contemporani tema del terrorisme (o de la guerrilla urbana, o de l'acció armada), si bé l'eficaç trama i un no menys vertiginós desenvolupament desplacen l'atenció del terreny polític a l'ètic i sentimental. Finalment, amb *Sección especial* (1974) per fi es va centrar en terra francesa, tot i que ara es desplaça al temps de l'Ocupació, i s'incorpora a la combinació entre el *thriller* polític i la moda *retro* que aleshores era vigent a França.

Yves Boisset

L'obra “política” d'Yves Boisset va ser molt menys atesa per la crítica, potser perquè tenia menys pretensions polítiques, hi havia una voluntat més petita d'estil personal i tenia un disseny de producció més modest. No obstant això, Boisset es va centrar preferentment en assumptes en què França estava directament afectada. Vegem els seus títols més significatius:

1) *Un condé* (1970): es tracta d'un film en què l'aspecte polític apareix en segon pla, inscrit en la política municipal i molt lligat amb dos temes que interessaven especialment al cineasta: les relacions entre les activitats mafioses i la política, i la personalitat del policia i les temptacions autoritàries i de venjança que té més enllà de la llei. En realitat, encara és un *polar* clàssic amb implicacions polítiques, com succeeix amb el film que va fer a continuació, *Los secuaces* (1971), ara centrat en l'enfrontament entre dos grups criminals marsellesos, implicats també en la política municipal i en l'activitat dels parafascistes i gaullistes del SAC (Services d'Action Civique).

2) *El atentado* (1972): del local aquí passem a l'internacional, ja que Boisset hi tracta un dels escàndols polítics més destacats dels anys seixanta: el segrest i assassinat a París el 1965 de Mehdi Ben Barka, opositor a la dictadura del rei Hassan II, a càrrec de la connivència entre els serveis secrets marroquins i francesos. Desfigurant mínimament els fets, el film desplaça la dimensió estrictament policial al terreny del film sobre l'acció dels serveis d'intel·ligència com a suport narratiu per a la denúncia del postcolonialisme francès i del caràcter repressor del Marroc de l'època. Aquests elements en certa manera es veuen perllongats en *R.A.S.* (1973), en què rememora la guerra d'Algèria a partir de l'activitat dels militars francesos, i denuncia els mètodes que utilitzaven, especialment l'ús de la tortura.

3) *Crónica de una violación* (1975): ara el racisme està plantejat en terra francesa i en l'àmbit quotidià. Un campista mata una noia quan intenta violar-la, però els prejudicis porten a culpar un immigrant magrebí que, malgrat els dubtes d'un policia –que finalment transigeix amb l'engany a favor de la seva carrera–, serà acusat i morirà tràgicament. Es tracta, doncs, d'abordar un altre tema que agrada al cinema polític: la denúncia del feixisme i el racisme quotidians, de classe mitjana. Però les coartades de Boisset –des de la ignorància del terreny estrictament polític a favor de l'ètic fins a la consoladora mort final del repugnant assassí– perjudiquen la denúncia del cineasta, cosa que no va impedir que tingués un gran (i significatiu) èxit comercial.

4) *Le juge Fayard, dit le "sheriff"* (1977): inspirat en l'assassinat de François Renaud (Lió, juliol del 1972) –el primer jutge assassinat des de l'Ocupació–, probablement a càrrec de militants del SAC, segueix la fatal trajectòria d'un jutge provincià, jove i poc ortodox que desenvolupa una investigació que implica persones notables de la ciutat.

Altres pel·lícules

Sense entrar en els detalls tan concrets d'altres films, traçarem unes quantes opcions temàtiques que comprenen diversos films que es poden adscriure al cinema polític o, si més no, a un cert cinema sociopolític:

1) La denúncia social

Es tracta de films en què l'aspecte polític apareixia com a simple rerefons o objecte de referències secundàries, ja que l'objectiu central seria la denúncia de determinades xacres socials o de temes sensacionalistes d'actualitat. Un especialista que ja va freqüentar aquesta via als anys cinquanta, André Cayatte, va tornar en una sèrie de films a aquest cinema de denúncia a l'empara de les noves modes: una injusta acusació de pedofília en l'àmbit escolar provincià (*Les risques du métier*, 1968); els perills de la nova joventut (*Los caminos perdidos de Katmandú*, 1969); els amors prohibits d'una professora i un jove alumne en el context del Maig del 68 (*Morir de amor*, 1971); l'assassinat d'un militant d'esquerra quan enganxava cartells en el marc d'unes eleccions locals en la

banlieu parisenca que desencadena un escàndol sexual i una sèrie de morts i afecta els candidats de la dreta (inspirat en la *fusillade de Puteaux*, que reapareixerà a *Muerte de un corrupto*) a *No hay humo sin fuego* (1973); els dubtes d'un jutge a punt de retirar-se davant un acusat de violació (*Verdicto*, 1974), i un cas de venda il·legal de míssils a un país africà per part de França que significarà la mort dels que ho pretenen denunciar (*La raison d'Etat*, 1978), amb una denúncia del postcolonialisme que també va plantejar *L'Etat sauvage* (1978). Una altra forma de denúncia social es va referir a determinades professions alienes als aparells de l'estat, com la medicina a *Rak* (C. Belmont, 1971) i *7 muertes por prescripción facultativa* (J. Rouffio, 1975).

2) El rerefons de la política i la justícia

La combinació de campanyes electorals viciades, candidats corruptes, difamacions diverses, sacrificis familiars a canvi d'èxits polítics (cas de *La Race des seigneurs*, 1974), etc., es troben en nombrosos films d'aquest període: Mocky fustiga corrupcions polítiques a *L'Albatros* (1971) i *Un linceul n'as pas de poches* (1975), tal com fa Nadine Trintignat a *Défense de savoir* (1973); Carné va denunciar la insuficiència de la justícia davant la inviolabilitat de la Policia a *Les Assassins de l'ordre* (1971), mentre que Drach va posar en qüestió una de les últimes execucions a França, resultat del marsellès afer Ranucci, a *Le pull-over rouge* (1979).

3) La vida proletària

Rarament present, va aparèixer a l'empara de la politització generalitzada. Hi destaquen en primer pla títols com *Beau Masque* (B. Paul, 1972) segons una novel·la de Roger Vailland; *Valparaiso, Valparaiso* (P. Aubier, 1970) i *Il pleut toujours où c'est mouillé* (J. D. Simon, 1975).

4) La immigració i el racisme

Subjectes principals de títols amb la guerra d'Algèria de fons, com *Élise ou la vraie vie* (M. Drach, 1970), però també senyal d'un tema incipient que després sortiria molt en el cinema francès: la immigració. Amb el gran precedent de *La noire de...* (1967), del senegalès Ousmane Sembene, van aparèixer diversos films, sovint deguts als mateixos immigrants, com *Mekhtoub* (1969) i *Rachid ou l'autre France* (1974) de Ghalem; *Soleil O* (1973) i *Les Bicots-Nègres vos voisins* (1974) del maurità Med Hondo; *Le Bounoul* (1974) de D. Moosman; *Nationalité: immigré* (1975) de Sidney Sokhona i *Les Ambassadeurs* (1976) de Nacer Ktari.

5) Excèntrics i provocadors

Molt menys centrats en l'explícitament polític i fent gala d'un irònic –i en alguns casos sardònic– sentit de l'humor, es van realitzar uns quants films inclassificables, però en alguna mesura fruit de la irreverència i el sentiment

Lectura recomanada

Sobre la temàtica migratòria, vegeu:

J. E. Monterde (2008). *El sueño de Europa. Cine y migraciones desde el Sur*. Còrdova: Festival de Granada, Filmoteca de Andalucía.

àcrata manifest en el Maig del 68. D'una banda, els dos films de Claude Faraldo: *Bof... Anatomie d'un livreur* (1971), autèntica exaltació del "dret a la mandra" que cent anys abans va proclamar Lafarge, i *Themroc* (1973), un autèntic i feroç manifest que arriba a propugnar el canibalisme. Menys virulent seria el cant llibertari de la protagonista de *La novia del pirata* (1969), Nelly Kaplan, o l'evocació històrica del principi de segle d'una banda anarquista: *La bande Bonnot* (1969). Un altre tipus d'humor va ser el de Jean Yanne en la sàtira *Los chinos en París* (1974), capaç de barrejar l'aspecte atrabiliari del maoisme i el record d'una ocupació anterior.

6) La crítica històrica

Un altre bloc significatiu en la perspectiva de la politització de l'enunciat afecta l'àmbit de la reconstrucció històrica. Sens dubte, un film clau com el muntatge documental *Le Chagrin et la pitié* (1969), de Marcel Ophuls, acabat l'any següent del Maig del 68, va ser un revulsiu en el tractament que feia de l'Ocupació, ja que denegava el mite heroic de la Resistència, tan important com a sustentació d'un règim gaullista que, si bé va sobreviure a la contestació, n'havia certificat la mort. La mateixa prohibició d'emetre'l televisivament –l'ORTF va ser-ne la productora, i el va vetar fins al 1981– i després una estrena minoritària, acompanyat d'un èxit notable, va significar la revisió del col·laboracionisme en la França profunda (concretament, Clarmont), un tema que no havia quedat soterrat per la història i per tant era molt vigent en el front polític.

Després d'aquest títol van arribar diversos films que tractaven aquest confús període històric, i projectaven cap al passat interessos polítics contemporanis, segons diverses alineacions: mentre que Jean-Pierre Melville feia un gran film glorificador de la Resistència –*El ejército de las sombras* (1969)– però sense escamotejar-ne alguns aspectes foscos –molt allunyat, doncs, de la celebració de títols com *¿Arde París? (Paris, brûle-t-il?)*; R. Clement, 1966)–, Louis Malle insistia que *No todos fueron héroes* (títol espanyol de Lacombe Lucien), ja que mostrava un jove integrat en les milícies de Vichy per despit després de ser rebutjat per la Resistència, i Frank Cassenti tractava en clau gairebé brechtiana la tasca resistent a *El affiche rojo* (1976). Altres títols van ser *Les guichets du Louvre* (M. Mitrani, 1974) i *Los violines del baile* (M. Drach, 1974), juntament amb altres aproximacions més banals com les de *La ironie de la sort* (E. Molinaro, 1974), *El viejo fusil* (R. Enrico, 1975), a més de la ja esmentada *Sección especial*.

Aquest revisionisme també va tractar un problema més recent, la guerra d'Algèria, ja que, juntament amb l'esmentada *R.A.S.*, van tenir una repercussió notable la visió des de la metròpoli d'*Eliseou la vrai vie* (M. Drach, 1970); un muntatge documental neutre –*La Guerre d'Algerie* (Y. Courrière, 1972)–, un film ambigu sobre els terroristes conspiradors de l'OAS –*Le Complot* (R. Gainville, 1973)– i un altre en les antípodes de l'anterior, *Avoir vingt ans dans les*

Aurès (1972), l'única ficció difosa comercialment de René Vautier, un cineasta militant conspicu, i l'adaptació fílmica de la mobilitzadora novel·la de Henri Alleg *La cuestión* (L. Heynemann, 1977), un dur al·legat contra la tortura.

Filmografia

El cinema polític francès

Sobra un hombre (*Un homme de trop*; Costa-Gavras, 1967).

Les Risques du métier (A. Cayatte, 1968).

Z (*Z*; Costa-Gavras, 1969).

El ejército de las sombras (*L'Armée des ombres*; J. P. Melville, 1969).

Mekhltoub (A. Galhem, 1969).

La bande Bonnot (P. Fourastié, 1969).

La confesión (*L'aveu*; Costa-Gavras, 1970).

Un condé (Y. Boisset, 1970).

Valparaiso, Valparaiso (P. Aubier, 1970).

Solo (J. P. Mocky, 1970).

Élise ou la vraie vie (M. Drach, 1970).

L'Albatros (J. P. Mocky, 1971).

Los secuaces (*Le Saut de l'ange*; Y. Boisset, 1971).

Morir de amor (*Mourir d'aimer*; A. Cayatte, 1971).

Les Assassins de l'ordre (M. Carné, 1971).

Rak (C. Belmont, 1971).

Bof... Anatomie d'un livreur (C. Faraldo, 1971).

El atentado (*L'Attentat*; Y. Boisset, 1972).

Beau Masque (B. Paul, 1972).

El heredero (*L'Héritier*; P. Labro, 1972).

Avoir vingt ans dans les Aurès (R. Vautier, 1972).

Défense de savoir (N. Trintignant, 1973).

R.A.S. (Y. Boisset, 1973).

Estado de sitio (*Etat de siège*; Costa-Gavras, 1973).

No hay humo sin fuego (*Il n'y a pas de fumée sans feu*; A. Cayatte, 1973).

Soleil O (M. Hondo, 1973).

Le Complot (R. Ganville, 1973).

Themroc (C. Faraldo, 1973).

Moi y en a vouloir des sous (J. Yanne, 1973).

No todos fueron héroes (*Lacombe Lucien*; L. Malle, 1974).

Les Bicots-Nègres vos voisins (M. Hondo, 1974).

Veredicto (*Verdict*; A. Cayatte, 1974).

Creezy, mujer objeto (*La Race des seigneurs*; P. Granier-Deferre, 1974).

Los violines del baile (*Les violons du bal*; M. Drach, 1974).

Le Bognoul (D. Moosman, 1974).

Les Guichets du Louvre (M. Mitrani, 1974).

L'Ironie du sort (E. Molinaro, 1974).

Los chinos en París (*Les Chinois à Paris*; J. Yanne, 1974).

El viejo fusil (*Le vieux fusil*; R. Enrico, 1975).

Sección especial (*Section spéciale*; Costa-Gavras, 1975).

Crónica de una violación (*Dupont-Lajoie*; Y. Boisset, 1975).

Il pleut toujours où c'est mouillé (J. D. Simon, 1975).

Muerte de un corrupto (*Adieu Poulet*; P. Graner-Deferre, 1975).

7 muertes por prescripción facultativa (*Sept Morts sur ordonnance*; J. Rouffio, 1975).

El affiche rojo (*L'Affiche rouge*; F. Cassenti, 1976).

Una mujer en la ventana (*Un femme à sa fenêtre*; P. Granier-Deferre, 1976).

Le Juge Fayard, dit "le sheriff" (Y. Boisset, 1977).

La cuestión (*La Question*; L. Heynemann, 1977).

La Raison d'état (A. Cayatte, 1978).

L'Etat sauvage (F. Girod, 1978).

Le pull-over rouge (M. Drach, 1979).

1.2.2. Itàlia

També en el cinema italià podem detectar autèntics especialistes en cinema polític, fins i tot més perseverants que en el cas francès. Si bé el llançament de la moda és indubtablement obra d'**Elio Petri**, amb la *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha*, cal reconèixer que el pioner va ser un cineasta de més recorregut: **Francesco Rosi**. Com en l'apartat anterior, ens centrarem amb més detall en l'obra de tots dos, abans de revisar de manera breu altres exemples produïts en aquests primers anys setanta.

Francesco Rosi

Les dues primeres aportacions de ressò de Francesco Rosi al cinema polític van ser una reconstrucció històrica documentitzada sobre el famós bandit sicilià *Salvatore Giuliano* (1962) i una dura denúncia de l'especulació immobiliària contemporània i les complicitats polítiques d'aquesta en la seva Nàpols natal, a *Le mani sulla città* (1963). Després d'una pausa –en què va rodar a Espanya la història denúncia d'un jove bracer andalús emigrat a Barcelona i fatalment convertit en una estrella famosa del toireig, *El momento de la verdad* (1965)– va filmar un al·legat antibel·licista ambientat en la Gran Guerra, *Hombres contra la guerra* (1970). Finalment, el 1972 va iniciar el seu cicle més polític, en

què, juntament amb l'aproximació a la figura del famós gàngster *Lucky Luciano* (1973) i les seves connivències amb els governs nord-americà i italià, va oferir **les seves dues millors mostres del cinema polític** que ens interessa:

- ***El caso Mattei*** (1972): reconstrueix ficcionalment la trajectòria del transcendent empresari Enrico Mattei, capdavanter de l'ENI, companyia petrolera de gran impacte en el Tercer Món i amb gran pes en el miracle econòmic italià, i situat en l'esquerra de la DCI. Rosi es pregunta qui podia estar al darrere del possiblement provocat accident de l'avió en què va morir, l'octubre del 1962. Plantejada en forma d'investigació amb vista a resoldre l'enigma de la mort de Mattei, Rosi tracta tot un seguit d'afers decisius tant en la política italiana de l'època (la de *l'apertura a sinistra*) com internacional (el suport a l'FLN en la guerra algeriana, a la recerca de contractes en relació amb el petroli i el gas en el futur país independent), en un dels exemples més aconseguits d'aquest cinema polític, també reconegut amb la Palma d'Or a Canes.
- ***Excelentísimos cadáveres*** (1975): adaptant la novel·la *Il contesto* de Leonardo Sciascia, el que en principi és l'assassinat en sèrie de diversos magistrats en una regió del sud d'Itàlia investigats per un inspector de policia, esdevé el descobriment d'una conspiració colpista que utilitza l'"estratègia de la tensió" per a provocar-lo i que assassina el secretari general del PCI. És una ficció novel·lística, però plagada d'elements derivats d'una situació política que començava a viure els seus anys del plom.

Elio Petri

Pel que fa a l'obra política central de Petri, els quatre títols essencials que cal destacar són els següents:

- ***Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha*** (1969): ficció organitzada al voltant d'un cap del departament d'homicidis romà, interpretat per Volonté, que el mateix dia del seu nomenament assassina la seva amant per demostrar el poder i la impunitat que té, encara que el sentiment de culpa el portarà per recòndits meandres vitals. És una barreja de *thriller*, de reflexió sobre el poder i la culpa (amb anotacions que van de Dostoievski a Kafka), de certes situacions pròpies del moment de l'estrena (l'atemptat de Piazza Fontana, la mort de l'anarquista Pinelli en mans de la policia i la detenció de l'innocent Pietro Valpreda, les acusacions al comissari Calabresi, etc.) que va tenir un gran èxit internacional i a Itàlia, on va provocar un gran escàndol i molts debats. L'única conseqüència realment negativa va ser la introducció de la moda dels títols llargs en el cinema polític.
- ***La clase obrera va al paraíso*** (1971): amb guió d'Ugo Pirro i guanyadora en el festival de Canes, ens presenta un obrer fabril que després d'un accident canviarà la seva alienació i embrutiment laboral per una presa de

consciència que el porta en primer lloc a la rebel·lió, després a l'aïllament per la incomprensió d'un grupuscle estudiantil i l'abandó del sindicat, i finalment, ja en plena bogeria, a la reintegració a la fàbrica, on només la bogeria li permet suportar les condicions de treball, que són el "paradís" de la classe obrera. Malgrat tots els excessos i les grandiloqüències que llasten els seus films, Petri i Pirro s'atreveixen a una gairebé insòlita entrada a l'interior de la fàbrica per mostrar les alienants condicions laborals. Per tot això, quan es va estrenar la pel·lícula no va satisfer ni els sindicats, ni els moviments estudiantils ni la crítica d'esquerres.

- ***La proprietà no è più un furto* (1973)**: amb un plantejament i una posada en escena encara més definidament grotesca que en els seus films anteriors, tanca la trilogia "de la neurosi". *Investigación sobre...* i *La clase obrera...* se centraven respectivament en l'alienació pel poder i pel treball, mentre que aquí es tracta l'alienació provocada pels diners a partir de l'al·lèrgia als bitllets de banc que pateix un caixer i l'obsessió que té pel seu client més ric, un carnisser poc escrupolós, al qual progressivament va despullant dels seus béns.
- ***Todo modo* (1975)**: lliurement inspirat en un llibre de Leonardo Sciascia, és encara una proposta més al·legòrica, expressionista i grotesca que les anteriors, ja que presenta la clausura en un convent dels màxims dirigents del partit que hi ha en el poder, durant una epidèmia de pesta, per a decidir el nou repartiment del poder. Les discussions i els retrets entre ells, malgrat la mediació del capellà que dirigeix aquests suposats exercicis espirituals, donen pas a l'eliminació física gradual d'ells, mentre el màxim capdavanter (èmul d'Aldo Moro?) intenta preservar la seva posició. Tot això esdevé una àcida paràbola sobre la situació del principal partit italià des de la guerra, la DCI. Un cop més, va disgustar a gairebé tothom: la DCI perquè es va veure al·ludida, el PCI perquè aleshores estava en la línia del "compromís històric", l'Església per les referències a les seves intrigues i poder; finalment, després d'impedir-ne l'estrena als EUA i d'escurçar-ne la difusió quan es va produir el segrest i l'assassinat de Moro, s'ha considerat el principi de la fi del nucli central del cinema apolític "a la italiana".

Altres films

A una escala menys espectacular, entre el 1970 i el 1976 es van produir nombrosos films que no es poden inscriure en el marc del cinema polític, i que tenen una variant important respecte a altres geografies del cinema polític: el **thriller no va ser l'únic suport genèric**, sinó que la forta tradició de la **commedia all'italiana** també va penetrar en aquest camp. En proposem una classificació, com hem fet en el cas francès:

1) La crítica de l'acció policial

L'èxit d'*Indagación sobre...* va despertar l'interès pel paper de la policia, aparell repressiu fonamental de l'estat en la convulsa època de la contestació estudiantil, sindical i esquerrana. En aquest sentit, destaca un film de Damiano Damiani (que ja havia fet algun film sobre la màfia), *Confesiones de un comisario* (encara que el títol complet a Itàlia va ser el llarg *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica*), en què es tracten les relacions corruptes entre un empresari de la construcció i els mitjans policials i judicials a la ciutat de Palerm, capaces d'obstaculitzar la indagació i fins i tot de provocar la mort del policia que la dirigeix. En aquesta línia també se situarien dos títols significatius més: *La policía agradece* (1972) i *La policía detiene, la ley juzga* (el títol original de la qual tenia un matís diferent: *La polizia incrimina, la legge assolve*).

2) La crítica de la institució judicial

També Damiani va entrar en aquest terreny amb dos films: *El caso está cerrado: olvídalo* (1971) i *¿Por qué se asesina a un magistrado?* (1976). En la primera es denuncia –tal com en termes més propers a la comèdia també va fer Nanni Loy el mateix any a *Detenido en espera de juicio* (1971)– la detenció preventiva, aquí d'un arquitecte empresonat després d'un accident de circulació, que acabarà com a còmplice de la liquidació a la presó d'un testimoni en testificar el seu suïcidi per aconseguir mantenir-se en l'*status quo* de la presó. En la segona, l'assassinat d'un magistrat en certa manera acusat de pràctiques corruptes en un film, motiva el responsable d'aquesta –assetjat per la culpa– a investigar sobre les causes de la seva mort. Hi afegim un altre breu títol, *Proceso a un estudiante acusado de homicidio* (1972), i assenyalem un altre film de gran impacte, ara en clau de comèdia, del gran comediògraf Dino Risi, *En nombre del pueblo italiano* (1972).

3) El periodisme sensacionalista

Més enllà d'una presència col·lateral en nombrosos films, és objecte central d'atenció en dos films: *Lettera aperta a un giornale della sera* (F. Maselli, 1970) i *Noticia de una violación en primera página* (1972), obra de Marco Bellocchio, un dels noms importants de l'anomenat *nou cinema italià*.

4) El neofeixisme

Presentat per un altre gran comediògraf, Mario Monicelli, de manera paròdica a *¡Queremos los coroneles!* (1973), sobre un suposat intent de cop d'estat feixista, molt semblat a l'organitzat per Junio Valerio Borghese el 1970; en forma de *thriller* sobre la violència neofeixista a *Il cittadino si ribella* (1974), i en clau d'anàlisi del feixisme quotidià "de classe mitjana" a *Un burgués pequeño, pequeño* (1977), del mateix Monicelli, amb Alberto Sordi, l'italià mitjà per excel·lència, com a protagonista.

5) La crítica històrica

També el cinema polític italià tracta qüestions de tipus històric, en alguns casos com una clara metàfora sobre la llibertat de pensament i expressió, com a *Galileo* (1968), de la polèmica Liliana Cavani, i *Giordano Bruno* (1973), en què el màrtir va ser interpretat per l'omnipresent Volonté. Un altre moment evocat com a metàfora de la revolució fallida va ser el segle XIX, en el període de les lluites entre liberals (*carbonaros*) i reaccionaris: dos títols dels germans Taviani amb una gran càrrega autoral són els més significatius: *No estoy solo* (1972) i *Allonsanfan* (1973).

La tradició anarquista italiana també va motivar diversos films, com *Metello* (1970), en què Bolognini adapta la novel·la de Vasco Pratolini; *Sacco y Vanzetti* (G. Montaldo, 1971), una reconstrucció de la vida i la mort dels dos sindicalistes d'origen italià executats als EUA dels anys vint, i en clau de farsa, *Film de amor y de anarquía* (L. Wertmüller, 1973). Aquesta darrera, sobre un intent d'atemptat anarquista contra Mussolini, ens introdueix una altra dimensió històrica important que s'orienta cap a la revisió del període feixista.

A diferència de França, aquesta revisió del passat proper havia començat ja al principi dels anys seixanta, tant en el marc de la *commedia all'italiana* com de la forma més dramàtica del cinema bèl·lic o del drama familiar i polític. Aquí el revulsiu havia estat l'aparició del neofeixisme en aquests anys, al compàs de la primera *apertura a sinistra* del règim democristià. Entre els títols més interessants, esmentem dos apassionants films de Bertolucci, *La estrategia de la araña* (1970) i *El conformista* (1970), i també el drama familiar basat en la novel·la de Bassani, *El jardín de los Finzi-Contini* (V. De Sica, 1971); *El veraneo* (M. Leto, 1973), que presenta l'internament en una illa mediterrània d'un dissident del feixisme; *El delitto Matteotti* (F. Vancini, 1973), que reconstrueix un dels crims del feixisme que va contribuir a la fi del parlamentarisme; *La sospecha* (F. Masselli, 1975), sobre les dissensions internes del PCI en l'oposició al feixisme; *Mussolini: ultimo atto* (C. Lizzani, 1974), que narra el final del Duce; *La carrera de una doncella* (D. Risi, 1976), en què una pobra noia convertida en estrella del cinema feixista serà executada al final de la guerra (com ho va ser l'actriu Luisa Ferida...), i *Una jornada particular* (1977), en què Scola tracta l'estranya relació entre una mestressa de casa i un homosexual represaliat el dia de la visita de Hitler a Roma. Tancarem, però, aquest bloc novament amb Bernardo Bertolucci, autor del gran fresc històric *Novecento* (1976), això sí, amb vista molt immediata a la nova política del PCI: el "compromís històric".

6) La lluita antiimperialista

Cal destacar encara uns quants films –de caràcter molt diferent entre si– que s'inscriuen en la solidaritat de les lluites antiimperialistes: l'un amb remissió històrica com *Queimada* (1969), una superproducció multinacional dirigida per Gillo Pontecorvo amb Marlon Brando com a mercenari britànic promotor de la independència de Portugal d'una petita illa del Carib al segle XIX. De

tema més proper, dos films centrats en la figura del mític guerriller Ernesto Che Guevara: *El Che Guevara* (P. Heusch, 1968) i *Sierra Maestra* (A. Giannarelli, 1969).

Filmografia

El cinema polític italià

Salvatore Giuliano (*Salvatore Giuliano*; F. Rosi, 1962).

La batalla de Argel (*La battaglia di Algeri*; G. Pontecorvo, 1966).

El Che Guevara (P. De Heusch, 1968).

Sierra Maestra (A. Giannarelli, 1969).

Queimada (*Quemada*; G. Pontecorvo, 1969).

Indagación sobre un ciudadano libre de toda sospecha (*Indagine suun cittadino al di sopra ogni sospetto*; E. Petri, 1970).

Hombre en contra (*Uomini contro*; F. Rosi, 1970).

Lettera aperta a un giornale della sera (F. Maselli, 1970).

Metello (*Metello*; M. Bolognini, 1970).

Contestazione generale (L. Zampa, 1970) [Episodi I: *La bomba alla televisione*].

El jardín de los Finzi-Contini (*Il giardino dei Finzi-Contini*; V. De Sica, 1970).

La clase obrera va al paraíso (*La clase operaia va in paradiso*; E. Petri, 1971).

Confesiones de un comisario (*Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica*; D. Damiani, 1971).

El caso está cerrado: olvídelo (*L'istruttoria è chiusa: dimentichi*; D. Damiani, 1971).

Sacco y Vanzetti (*Sacco e Vanzetti*; G. Montaldo, 1971).

Detenido en espera de juicio (*Detenuto in attesa di giudizio*; N. Loy, 1971).

En nombre del pueblo italiano (*In nome del popolo italiano*; D. Risi, 1971).

El caso Mattei (*Il caso Mattei*; F. Rosi, 1972).

La policía agradece (*La polizia ringrazia*; S. Vanzina, 1972).

Proceso a un estudiante acusado de homicidio (*Imputazione di omicidio per un estudiante*; M. Bolognini, 1972).

Giordano Bruno (G. Montaldo, 1973).

Lucky Luciano (*Lucky Luciano*; F. Rosi, 1973).

La propiedad no è più un furto (E. Petri, 1973).

El delito Matteotti (*Il delitto Matteotti*, F. Vancini, 1973).

Film de amor y de anarquía (*Film d'amore e d'anarchia*; L. Wertmuller, 1973).

La policía detiene, la ley juzga (*La polizia incrimina, la legge assolve*; E. Castellari, 1973).

¡Queremos los coroneles! (*Vogliamo i colonnelli*; M. Monicelli, 1973).

Bisturí, la mafia blanca (*Bisturi, la mafia bianca*; L. Zampa, 1973).

Il cittadino si ribella (E. Castellari, 1974).

Mussolini: ultimo atto (C. Lizzani, 1974).

Todo modo (*Todo modo*; E. Petri, 1975).

La sospecha (*Il sospetto*; F. Maselli, 1975).

Excelentísimos cadáveres (*Cadaveri eccellenti*; F. Rosi, 1976).

¿Por qué se asesina a un magistrado? (*Perché si uccide un magistrato*; D. Damiani, 1976).

San Babila ore 20: un delitto inutile (C. Lizzani, 1976).

Un burgués pequeño, pequeño (*Un borghese piccolo piccolo*; M. Monicelli, 1977).

Operación Ogro (*Ogro*; G. Pontecorvo, 1979).

1.2.3. Alemanya

Els temes centrals del que podríem considerar el cinema polític alemany dels anys setanta són els dos següents:

- La **noció de rebel·lió**, tant propera com històrica, però en tot cas inevitablement relacionada amb els aires contestataris del final dels seixanta.
- L'**emergència del terrorisme**, en una Alemanya també destinada a viure els seus anys del plom.

La idea de **rebel·lió** o revolució inspira dos films de Völker Schlöndorff: *El rebelde* (1968), sobre el relat de Von Kleist ambientat al segle XVII, i *La repentina riqueza de los pobres de Korbach* (1972), sobre la rebel·lió –en forma d'assalt al recaptador de tributs– per part d'uns paupèrrims camperols de Hesse, que pagaran amb la vida el seu fracàs. Precisament un assaltador contemporani de bancs protagonitza *El embrutecimiento de Franz Blum* (1973), i un segrestador, *Libertad, fin de trayecto* (1980), de Reinhard Hauff, un dels conspicus realitzadors “polítics” de la segona onada de l'anomenat *nou cinema alemany*, que ja d'una manera directa tractarà la qüestió terrorista en films posteriors: *El cuchillo en la cabeza* (1979) i *Stanheimm* (1986).

També Schlöndorff tracta el tema del **terrorisme** i el sensacionalisme periòdic –a partir d'un text de Heinrich Böll– a *El honor perdido de Katherina Blum* (1975), mentre que la seva exdona, Margareth von Trotta ho fa en *Las hermanas alemanas* (1979) i *Los años del plomo / El balance de la felicidad* (1981). Fassbinder tampoc no és aliè al palpitant tema: *Viaje a la felicidad de mamá Kusters* (1975), en què –com va fer Schlöndorff aquest mateix any– es vincula el terrorisme amb la premsa sensacionalista, i sobretot *La tercera generación* (1979), una de les aportacions més dramàtiques a l'evocació de l'acció terrorista. La culminació de la complexa aproximació cinematogràfica a l'apogeu del terrorisme va arribar amb un film col·lectiu, *Alemania en otoño* (1978), una barreja d'episodis documentals i de ficció que tracten diversos aspectes del fenomen terrorista: des del segrest i la mort del president dels empresaris alemanys fins a la repressió antiterrorista o l'escenificació del mite d'Antígona.

Filmografia

El cinema polític alemany

El rebelde (Michael Kolhaas; V. Schlöndorff, 1968).

La repentina riqueza de los pobres de Kombach (*Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach*, 1972).

El embrutecimiento de Franz Blum (*Die Verrohung des Franz Blum*, 1974).

El honor perdido de Katharina Blum (*Die Verlorene Ehre der Katharina Blum*; V. Schlöndorff, 1975).

Viaje a la felicidad de mamá Kusters (*Mütter Kusters Fahrt zum Himmel*; R. W. Fassbinder, 1975).

Alemania en otoño (*Deutschland im Herbst*; Diversos autors, 1978).

Las hermanas alemanas (*Die bleierne Zeit*; M. von Trotta, 1979).

Los años del plomo / El balance de la felicidad (*Schwester oder Die Balance des Glücks*; M. von Trotta, 1979).

La tercera generación (*Die dritte Generation*; R. W. Fassbinder, 1979).

El cuchillo en la cabeza (*Messer im Kopf*; R. Hauff, 1979).

Libertad, fin de trayecto (*Endstation Freiheit*; R. Hauff, 1980).

Stammheim, el proceso (*Stammheim*; R. Hauff, 1986).

1.2.4. Els EUA

La fortalesa del cinema institucional als Estats Units d'Amèrica –identificat amb la factoria *hollywoodiana*– estableix molt clarament els límits del “dicible” fílmic, de manera que difícilment hi pugui funcionar el cinema com a dispositiu crític, opció que quedarà reduïda a alguna de les tendències del cinema *off-Hollywood*. Però, tot i així, en plena crisi final del model clàssic *hollywoodià*, es van produir unes certes esclatxes que a l'empara de l'efecte que també allí havien tingut els moviments contestataris van significar l'emergència d'un cinema proper al que entenem com a cinema polític.

Deixant de banda els nombrosos films que tracten qüestions relatives al profund canvi social de l'època i centrant-nos en els que d'alguna manera “posen en escena” la política, cal assenyalar uns quants títols. Una constant en moltes és l'atenció que posen a suposats **fenòmens conspiratius** que condicionen la vida política, amb una referència especial a una desgraciada tradició magnicida del país. Encara proper l'assassinat del president Kennedy –i d'altres personalitats, des del seu germà Robert fins a Malcolm X, passant per Luther King– no ens pot estranyar aquest extrem. En alguns casos es va tractar en clau conspirativa, com a *Acción ejecutiva* (1973), una rememoració explícita de la mort del president. En d'altres, en la forma tradicional del *thriller* polític, com en *L'últim testimoni* (1974), en què els set periodistes testimonis de l'assassinat d'un candidat al Senat són assassinats successivament. Però també hi tenen lloc les al·lusions molt més al·legòriques, tal com proposa Robert Altman en *El volar es para los pájaros* (1970).

La vida política també va esdevenir present en aquells anys setanta en el cinema nord-americà, reprenent una tradició que havia produït grans obres en èpoques anteriors, com demostren títols com *El candidato* (M. Ritchie, 1972), sobre un jove polític de perfil kennedyà que inicia la seva carrera al Senat i coneix els desenganys de la professió; i, per descomptat, *Todos los hombres del presidente* (1976), en què Pakula reconstrueix –amb el suport de la presència d'estrelles com Robert Redford i Dustin Hoffman– el cas Watergate que va posar fi a la presidència de Richard Nixon.

1.2.5. Espanya

Les especials condicions polítiques que van envoltar el cinema espanyol fins a l'arribada de la transició política no van permetre el desenvolupament del dispositiu crític dins de la institució cinematogràfica. Per descomptat que el cinema durant el franquisme en alguns casos va ser un cinema polític, però sobretot va predominar –lògicament per la voluntat despolititzadora de la dictadura– el component més ideològic, que no significa estrictament d'acció política. El que ens interessa aquí, però, és la idea d'un cinema polític que, malgrat que treballa dins del sistema o institució cinematogràfica hegemònica, adopta –en certa mesura– un to crític. Si repassem el cinema espanyol de la segona meitat dels anys setanta, hi trobem un grapat d'exemples.

El cas més evident és la versió hispana del tema del magnicidi; l'atemptat contra el vicepresident Carrero Blanco va ser reconstruït a *Comando Txiquíu* (1976), des d'una dubtosa òptica neofranquista, i pel cineasta italià Gillo Pontecorvo, l'autor de *La batalla d'Alger*, a *Operación Ogro* (1979). Aquestes primeres aproximacions fictionals a l'activitat etarra –completades pel documental *El proceso de Burgos* (I. Uribe, 1979)– es completa amb *La fuga de Segovia* (I. Uribe, 1981). De manera superposada i ambigua es pot assenyalar també *El francotirador* (C. Puerto, 1978) i *El terrorista* (V. Alcázar, 1978), totes dues sobre suposats intents de magnicidi contra Franco i Suárez, respectivament, mentre que el terrorisme d'extrema dreta apareix a *Camada negra* (M. Gutiérrez Aragón, 1977) i sobretot a *7 días de enero* (J. A. Bardem, 1979), una reconstrucció de l'assassinat dels advocats laboralistes al carrer d'Atocha el 24 de gener de 1977.

Amb el registre d'una reflexió sobre la militància política en l'oposició comunista al franquisme se situa *Sonámbulos* (1977), i les maneres polítiques del franquisme són presents a *Furtivos* (1975), un film de José Luis Borau que ja havia fet abans un abstracte thriller polític a *Hay que matar a B* (1973), i –amb una perspectiva sensacionalista– en alguns films d'Eloy de la Iglesia: *El diputado* (1978), *La mujer del ministro* (1981) i *El pico* (1983). Per la seva banda, algunes reconstruccions d'aquesta època es poden entendre com una reflexió contemporània transferida al passat històric: *La ciudad cremada* (M. Ribas, 1976), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (P. Olea, 1978), *La verdad sobre el caso Savolta* (A. Drove, 1978) i *El crimen de Cuenca* (P. Miró, 1979).

Filmografia

El cinema polític nord-americà

El volar es para los pájaros (Brewster McCloud; R. Altman, 1970).

El candidato (*The Candidate*; M. Ritchie, 1972).

Acción ejecutiva (*Executive Action*; D. Miller, 1973).

El último testigo (*The Parallax View*; A. J. Pakula, 1974).

Todos los hombres del presidente (*All the President's Men*; A. J. Pakula, 1976).

Filmografia

El cinema polític espanyol

Hay que matar a B (J. L. Borau, 1973).

Furtivos (J. L. Borau, 1975).

Comando Txiquía (J. L. Madrid, 1976).

Pascual Duarte (R. Franco, 1976).

La ciutat cremada (A. Ribas, 1976).

Sonámbulos (M. Gutiérrez Aragón, 1977).

Camada negra (M. Gutiérrez Aragón, 1977).

El francotirador (C. Puerto, 1978).

El terrorista (V. Alcázar, 1978).

El diputado (E. de la Iglesia, 1978).

Un hombre llamado Flor de Otoño (P. Olea, 1978).

La verdad sobre el caso Savolta (A. Drove, 1978).

El crimen de Cuenca (P. Miró, 1979).

7 días de enero (J. A. Bardem, 1979).

Operación Ogro (G. Pontecorvo, 1979).

El proceso de Burgos (I. Uribe, 1979).

La fuga de Segovia (I. Uribe, 1981).

La mujer del ministro (E. de la Iglesia, 1981).

2. El cinema d'autor

La noció d'*autoria* –i la derivada *política dels autors*– va ser un dels pilars de la modernitat cinematogràfica, tant en el terreny creatiu com crític. Una modernitat que va entrar en una crisi definitiva en els temps que ens ocupen, el final dels anys seixanta i la primera meitat dels setanta, i que també es va veure afectada per l'onada polititzadora que recorre el cinema d'aleshores. Cal retenir dues apreciacions importants:

- El **cinema d'autor** implica “una altra forma” d'institucionalització respecte al cinema clàssic o simplement les seves derivacions academicistes, però **no se situa al marge de la institució**, sobretot amb l'etiqueta de *nou cinema*; en la major part dels casos no s'hauria desenvolupat sense els suports estatals, sense festivals de cinema, sense l'atenció crítica, sense la font de les escoles de cinema, etc. I això perquè, tot i que depenia només de certs segments de la indústria tradicional (productors també “autorals”, distribuïdores especialitzades, circuits d'exhibició minoritaris, d’“art i assaig” o cineclubístics), no hi trenca.
- El cinema d'autor **no és un compartiment estanc respecte al que podem anomenar *cinema comercial***, és a dir, cinema de gènere, que rep el suport de l'*star-system*. Els transvasaments són abundants, de manera que cert “autors” reconeguts –tipus Visconti o Fellini– van emprendre projectes ambiciosos i molt més cars (encara que d'altres com Bresson, Bergman o Antonioni van necessitar una altra classe de mitjans per a ser fidels als seus estils). Entre els representants més conspicus del nou cinema no falten els que eventualment s'integraran al cinema més institucionalitzat. Quan hem presentat l'anomenat *cinema polític* ja hem fet referència a alguns noms gens refractaris a la síntesi entre els seus interessos i estil personal amb les pautes tipològiques de l'enunciat polititzat.

En parlar del cinema italià hem esmentat cineastes com Bertolucci, Bellochio, Taviani, Cavani, etc., amb algunes obres significatives dins d'aquest cinema crític i polític. Hem parlat de Bellocchio, del qual hem proposat *Noticia de una violación en primera página* com a exemple del cinema de denúncia politico-social, però no podem oblidar altres films seus d'aquesta època que ataquen implacablement altres institucions: l'escola religiosa a *El nombre del padre* (*Nel nome del padre*, 1972) o l'exèrcit a *Marcha triunfal* (*Marzia trionfale*, 1976), a més de la seva participació juntament amb Silvano Agosti en la més alternativa *Locos a desatar* (*Matti da slegare*, 1972), una crítica de la institució psiquiàtrica basada en la presència de l'antipsiquiatre Sandro Petraglia.

En el cas francès també trobaríem algun exemple de cineastes de primera fila en la *nouvelle vague* o els seus contigus al servei d'una causa eminentment política. Potser aquesta està diferida al futur en la distopia que François Truffaut –a partir de Bradbury– va proposar a *Fahrenheit 451* (1966), tot i que són molt més canònics dos films d'Alain Resnais –*La guerra ha acabado* (1966) i *Stavisky* (1974), evocació del famós afer que va convulsionar la Tercera República el 1935– o diversos de Claude Chabrol. Sobretot, la fallida *Nada* (1974), una de les escasses aproximacions en aquella època al terrorisme a França, fenomen residual després de la guerra d'Algèria; després el rerefons polític en alguns films centrats en la classe mitjana provinciana, a partir de *Relaciones sangrientas* (1973), tema que serà més habitual en etapes molt posteriors de la seva filmografia, i finalment, certes reconstruccions històriques esdevingudes denúncia de la hipocresia social davant successos com els que es narren a *Prostituta de día, señorita de noche* (1978), sobre el famós cas de la parricida Violette Nozière, defensada pels surrealistes perquè consideraven la seva actitud “antiburgesa”, o molt més endavant *Un asunto de mujeres* (1988), sobre Marie-Louis Giraud, una de les últimes dones guillotinaades, durant el règim de Vichy, per les seves pràctiques avortistes. I una cosa semblant podríem dir de cineastes que ja hem tractat en el bloc anterior, com Schlöndorff, Fassbinder, Borau o Gutiérrez Aragón.

De totes maneres, si obrim aquest bloc sobre la politització del cinema d'autor no és per reiterar el que hem exposat en l'anterior, sinó perquè significa que hi hauria **una altra via del treball polític crític** en el cinema dels seixanta i els setanta característic de l'autoria modernista.

Es tracta de films que sense separar-se de les pautes d'aquest modernisme aconseguen inserir les preocupacions i les reflexions polítiques en la seva pròpia personalitat estilística.

L'exemple més evident s'esdevé entre els cineastes del **nou cinema italià**, amb una menció especial al cas de **Pier Paolo Pasolini**, que, juntament amb l'activisme polític que exerceix des de la premsa, tracta la reflexió política en el seu cinema sense cap proximitat a les formes del cinema polític en voga. Aquesta actitud es revela preferentment en tres dels seus films més significatius, encara que es podria llegir des de diversos camuflatges en alguna altra (és el cas de la relació entre la lectura que fa de l'evangeli segons Mateu i la revolució que va significar el concili II del Vaticà, o les reflexions etnogràfiques que duu a terme en diversos films del final dels anys seixanta sobre mites constituents de la civilització mediterrània, com ara Èdip, Medea o els personatges de l'Oresttiada...). Els films a què ens referim, realitzats en plena efervescència contestatària, són els següents:

- **Pajaritos y pajarracos** (*Uccellacci i uccellini*, 1966): ens proposa una rondalla en què es barregen elements franciscans –propis de la concepció

Lectura recomanada

Sobre Pasolini:

Silvestra Mariniello (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Cátedra.

Adelio Ferrero (1977). *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venècia: Marsilio.

N. Naldini (1992). *Pasolini, una vida*. Barcelona: Circe.

Franco Fortini (1993). *Attraverso Pasolini*. Torí: Einaudi.

que té del cristianisme– i marxistes, a partir de la vagabunderia d'un pare i un fill pels camins d'una perifèria inconcreta, acompanyats d'un corb intel·lectual que parla i que és la veu de la consciència marxista; per mitjà d'aquesta estranya i irrealista història, en què es produeixen diverses trobades i vicissituds, es narra el conte de dos franciscans que prediquen a pardals i falcons fins a descobrir que un falcó devora un pardal. Però el fracàs de la utopia franciscana no és més gran que el de la utopia comunista, de manera que al final els caminants es menjaran el corb... Pasolini reflexiona sobre la situació política concreta de la Itàlia de l'època (una de les trobades és amb l'enterrament de Togliatti, el mític secretari general del PCI), però també sobre l'esdevenir d'un pensament marxista bolcat cap a la teoria i incapaç d'una praxi revolucionària.

- **Teorema** (1968): també de plantejament al·legòric, es produeix la irrupció d'un estrany personatge (àngel o diable?), lector de Rimbaud, en el si d'una família característica de l'alta burgesia italiana, els membres de la qual anirà seduïnt successivament, i que deixarà desestructurada després de marxar, de manera tan misteriosa com va arribar. El personatge proletari de la criada és l'únic que transcendirà la situació amb una escena de levitació, donant origen a una nova font de vida, mentre la família mostra la ineluctable decadència de la seva institució i la seva classe.
- **Pocilga** (*Porcile*, 1969): dues històries creuades, situades respectivament en un mític, metahistòric, escenari desèrtic i en l'Alemanya del miracle econòmic, amb un element comú: la rebel·lia de dos joves que acabaran devorats per feres o porcs com a càstig pel canibalisme en el primer cas, i per la renúncia a integrar-se en un sistema capitalista que fos còmplice del nazisme, en el segon.

Al cap d'uns quants anys, després de l'optimista "trilogia de la vida", Pasolini va fer un gir pessimista amb la revisió que va fer a partir de Sade dels últims dies de la república feixista de Salò, a *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975).

La **forma al·legòrica**, allunyada de tot realisme i aliena absolutament a les estructures genèriques, encoratja altres films italians, com si el realisme no fos una opció possible per a comprendre el temps present. Entre altres títols – com *Trio* (G. Mingozzi, 1967), *Fuoco!* (G. V. Baldi, 1968), *El semen del hombre* (*Il seme dell'uomo*, 1969) i *La audiència* (*L'udienza*, 1971), totes dues de Ferreri, *La estratègia de la araña* (1970), etc.– destaquem els següents:

- **I sovversivi** (1967): els germans Taviani, que ja havien fet una aproximació postneorealista al sacrifici d'un dirigent sindical sicilià assassinat per la màfia a *Hay que quemar a un hombre* (1962), proposen aquí una reflexió sobre la significació de la mort de Togliatti (1964), per a la qual cosa barrengen material d'arxiu del seu enterrament amb fragments de ficció centrats

en la història de quatre personatges afectats per la desaparició del dirigent comunista, tots ells militants de diverses esquerres.

- **Partner** (1968): abans de flirtejar amb el cinema més institucional, Bertolucci –al qual es devia *Antes de la revolución*, un film sobre les il·lusions i els desencanys d'un jove burgès que renuncia al compromís polític, després d'haver conegut "...la dolçor de viure abans de la revolució"– assumeix ara l'esquizofrènia com a centre d'atenció de la seva molt lliure versió d'*El doble* de Dostoievski, projectant-la sobre el desconcert de la joventut contestatària, reflectit també en la neuròtica posada en escena amb clares resonàncies godardianes.
- **Amore e rabbia** (1968): film d'episodis que n'inclou un sobre la contestació estudiantil –*Discussiamo, discutiamo* de Bellocchio– i un altre d'interpretat per Julien Beck, líder del Living Theatre, en què, amb el títol de la paràbola *Il fico infruttuoso*, Bertolucci ens parla de la futilitat de les pompes mundanes.
- **Dillinger ha muerto** (1969): film de càmera amb menys de dos personatges, és una claustrofòbica història d'un personatge normal que passejant avorrit per casa, que és plena d'objectes banals de consum, trobarà un revòlver que podria haver pertangut al famós criminal. Hi juguinejarà, divagarà en solitari, temptarà el suïcidi i, finalment, matarà la dona mentre dorm. Després el veurem en una utòpica fugida, navegant en un vaixell petit pels mars del Sud.
- **Sotto il segno dello scorpione** (1969): novament els Taviani proposen una altra rondalla metahistòrica sobre la (im)possibilitat de constituir una societat raonable, amb els personatges subjectes a les seves pulsions més bàsiques.
- **Los caníbales** (*I canibali*, 1970): transposició del mite d'Antígona a una Milà sembrada de cadàvers insepultats després de la repressió d'una rebel·lió juvenil, a càrrec de Liliana Cavani. Es tracta, doncs, d'una altra visió pessimista dels temps després de la revolució (fallida).

Molt menys productius en aquest sentit de la reflexió política, de la commoció vital, van ser els autors d'altres cinematogràfiques, llevat d'excepcions inequívokes tan importants i radicals com les de **Jean-Marie Straub** i **Danièle Huillet**, probablement en el límit entre el cinema d'autor i les operacions desconstructores proclius als postulats teòrics de la crítica francesa i italiana. Assenyalem en aquest sentit el paper de títols com la revisió materialista de la figura de l'artista explícita a *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968); les aproximacions profundament brechtianes d'*Othon / Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer / Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir* (1969), una autèntica provocació en el seu moment, objecte d'una escissió radical de la crítica, en definitiva un autèntic Hernani del cinema modern; o *Geschichtsun-*

territch / Lessons d'histoire (1973), a partir de Brecht. També en l'àmbit alemany cal recuperar els treballs *collage* d'Alexander Kluge, la denúncia del feixisme quotidià d'*Escenas de caza en la baja Baviera* (P. Fleischmann, 1969) i les operístiques reflexions històriques de Hans-Jurgen Syberberg, sobretot els seus films sobre la història d'Alemanya, des de la unificació fins al nazisme.

Citació

Straub sobre Othon, una adaptació personal de la tragèdia de Corneille:

“La intuïció d'un film sobre la decadència de l'Imperi Romà, sistema que ha secretat la seva pròpia ruïna, com el capitalisme..., i sobre l'absència del poble en política, que encara dura [...]. La profunditat de camp permet inscriure la situació de l'acció (antiga: personatges amb toga en primer pla) en un lloc contemporani (la circulació automòbil al fons). Aquí, la funció (suposada) especular de la profunditat de camp contribueix a l'operació de confrontació d'èpoques que ha de fer l'espectador.”

I sobre el cinema polític:

“[...] no hi pot haver un film polític respectuós amb els hàbits de producció actuals, i encara menys un film pretès contra el capitalisme que recorri a l'estètica de la publicitat i als mètodes del capitalisme [...]. El cinema polític ha de ser un cinema de reflexió i anàlisi. Juntament amb el cinema social (que té un valor de document per a la història d'una època determinada) i del cinema més específicament polític, veig una tercera categoria que són els films d'agitació: si bé aquests potser són els més difícils de fer, ja que hi ha més risc de ser deglutit per les formes d'expressió de moda. Però, per a mi, el veritable cinema polític és Mizoguchi.”

J. M. Straub (1970). *Cinema 70* (núm. 151, pàg. 77).

En altres llocs podríem situar alguns altres noms significatius d'aquesta dimensió autoral del cinema polític tan variats com Miklòs Janncsò, Andrzej Wajda, Theo Angelopoulos, Dusan Makavejev, Jerzy Skolimowski, Thomas Koerfer o Carlos Saura, al costat d'alguns més radicals en aspectes formals, com Marguerite Dures, Chantal Akerman o Carmelo Bene. I no oblidem com a molts d'aquests films també van ser interpretats per un conjunt d'actors esdevinguts en autèntiques icones de la contestació cinematogràfica: Jean-Pierre Leaud, Pierre Clementi, Lou Castel, Giulio Broggi, Laura Betti, Anne Wiazemski...

3. El cinema militant

3.1. La naturalesa del cinema militant

Dins del cinema amb intencionalitat clarament política hem considerat els casos o tendències que no s'apartaven tant de la via institucional com dels circuits industrials i comercials establerts. Hem proposat dues opcions, en la mesura que l'anomenat *cinema d'autor* tendeix a una difusió minoritària dins dels circuits comercials, però que, no per això, rebutja les seves pròpies formes d'institucionalització. També és cert que en el cas del cinema (polític) comercial el principi bàsic és l'enunciat polititzat, mentre que en el cinema d'autor, sense renunciar a aquesta via, s'hi esdevenen formes molt més variades, i en molts casos s'arriba a posicions més radicals que donen lloc a l'assumpció del que hem definit com a *enunciació polititzada*.

Els principis generals del cinema militant són els següents:

- Voluntat de desmarcar-se de la institució cinematogràfica, encara que no s'assumeixi necessàriament un caràcter avantguardista.
- Voluntat d'intervenció més o menys immediata sobre la realitat políticsocial del moment.
- Voluntat de constituir-se en una alternativa al cinema dominant (per aquest motiu sovint s'identifica amb el cinema alternatiu).
- Voluntat de vincular-se activament amb les lluites polítiques i socials.
- Voluntat de contrarestar la propaganda emesa des del poder, en la idea de constituir una contrapropaganda.
- Voluntat de conscienciar –per convicció o bé emocionalment– la classe treballadora i els seus aliats de la necessària transformació política i social.
- Voluntat d'impugnar les maneres del consum cinematogràfic, per exemple trencant la passivitat (intel·lectual) de l'espectador cinematogràfic majoritari.

Si bé tot seguit en buscarem els antecedents, es considera que la consolidació (encara efímera en el temps) del cinema militant es va produir en la cruïlla dels anys seixanta i setanta, sobretot amb l'impuls dels esdeveniments del Maig del 68 i els moviments que van actuar en el seu context. De fet, els mateixos Estats Generals del Cinema parisencs ja van publicar en el seu butlletí un manifest intítulat "Pour un cinéma militant", en què es deia:

"Per realitzar una ruptura ideològica amb el cinema burgès, ens proposem la utilització del cinema com a arma política."

En aquest manifest apareixen tres propostes concretes:

- Que els films siguin utilitzats com a base d'intercanvis d'experiències polítiques, seguides de debats.
- Que siguin realitzats i difosos en connexió amb accions polítiques.
- Que vagin acompanyats amb informació complementària.

La producció de cinema militant es pot donar tant en el camp del cinema de ficció com en el de no-ficció, si bé aquest segon va ser –de bon tros– el predominant, tant per motius econòmics –atès el seu baix cost adequat a la manca de mitjans– com instrumentals. De manera que **les tècniques experimentades pel cinema directe** –càmeres lleugeres i silencioses de 16 mm (com la Coutant) o super-8 mm, els magnetòfons portàtils Nagra per a la presa sincrònica de so– **van ser la base majoritària del cinema militant** (fins i tot es podria dir que impliquen la politització del cinema directe).

Així mateix, l'escassetat de mitjans econòmics, juntament amb la immediatesa moltes vegades dels assumptes tractats, tant pel que fa a la possibilitat d'enregistrament (una manifestació, una vaga, una ocupació...) com a la desitjada immediatesa en la difusió, va portar a durades molt diverses en les pel·lícules militants, en absolut subjectes a la durada estàndard dels llargmetratges de ficció o dels noticiaris. Escassos llargmetratges, bastants migmetratges d'extensions molt diverses i nombrosos curtmetratges, fins a arribar al minimalisme dels *ciné-tracks* (de fins a tres minuts de durada), que podem entendre com el resultat de la politització de les tradicionals "actualitats filmades". De la mateixa manera, abunden els materials rodats en blanc i negre sobre el color, atesa la sensible diferència de cost en un cas i en l'altre.

També predomina l'ús de la veu *over*, excepte en el cas de les freqüents i abundants entrevistes o de les veus provinents de les mateixes situacions enregistrades, més enllà de la predeterminació dels autors (per exemple, eslògans i càntics en una manifestació, crits i discursos en un míting, etc.). Un altre recurs freqüent dels films militants és l'ús de rètols, diagrames, esquemes, mapes i altres elements gràfics que permeten fer generoses el·lipsis en el desenvolupament del film, de manera que se substitueixen imatges la realització de les

Vegeu també

Hem estudiat els Estats Generals del Cinema en l'apartat "El Maig del 68 i el cinema" del mòdul "Ideologia, cinema i política".

quals queda fora de l'abast dels autors, es resumeixen fragments que requerien una extensió o un cost més grans del film i s'adquireix un valor didàctic (fins i tot a partir de la seva redundància amb les imatges o el so).

A aquesta urgència que sovint revela el cinema militant, a aquesta **precarietat de mitjans**, s'uneix moltes vegades el pes de la improvisació, de l'escassa planificació i preparació prèvies de cada projecte; en definitiva del que habitualment serà adduït com a defecte: l'**espontaneisme**. A això a més contribueix l'escassa –en alguns casos mínima– formació dels artífexs del cinema militant: tant si és l'absència de formació cinematogràfica prèvia com la modalitat col·lectiva del treball que deriva en nombroses discussions i debats sobre la marxa del projecte, en absència d'una presa de decisions centralitzada i d'unes conseqüències jerarquitzades, tot això contamina els films militants d'aquest **espontaneisme** i d'aquesta **imperfecció que desvien l'atenció de qualsevol intenció (i interès) artístic**, en les antípodes tant de l'eficàcia espectacular del cinema polític convencional com de la brillantor i la consciència estètica del cinema d'autor. Els **principis estéticoartístics queden relegats** –en alguns casos explícitament rebutjats perquè s'identifiquen amb la ideologia artística burgesa– davant l'evidència de la intenció política, cosa que apropa molts d'aquests films militants al clàssic pamflet.

En alguns casos aquests inconvenients es veuran més o menys pal·liats gràcies a la intervenció com a assessors o col·laboradors per part de cineastes i tècnics professionals, tant si són externs com integrats en els col·lectius. Al seu torn, aquesta ajuda o col·laboració sovint va generar un altre tipus de discussió, en què els valors i les intencions polítiques dels uns podien xocar amb les aspiracions qualitatives o l'experiència dels altres, de manera que es reproduïa a l'interior de la pròpia activitat militant un debat més general entre les formes institucionalitzades i les espontaneistes:

“Es decir, que no se incorporan a la propaganda de conjunto (o de un movimiento) según una integración concebida en función de tesis políticas y de temas ideológicos levantados por ese partido en razón de la coyuntura política e ideológica, sino también en función de otros medios de propaganda utilizados simultáneamente por ese partido o ese movimiento.”

J.-P. Lebel (1973). *Cine e ideología* (pàg. 151). Buenos Aires: Granica.

I tampoc no s'han d'oblidar els casos en què directament, de manera anònima o col·lectiva, prestigiosos cineastes considerats autors desenvolupen ells mateixos accions militants.

Seria equivocat enfocar l'atenció sobre el cinema militant només –o preferentment– en les característiques que té com a producte o en les condicions de producció. La sort i l'eficàcia del cinema militant és determinada molt especialment per les **circumstàncies** i les **condicions de difusió**. Rebutjant d'entrada –com a principi– els canals habituals del cinema comercial en totes les vari-

ants, necessitava **construir uns canals de distribució i exhibició propis**; o com a mínim aprofitar els circuits ja constituïts al marge si més no de la dimensió comercial dels films.

La fragmentació de la producció militant, en nombrosos grups i grupuscles més o menys organitzats, amb molt poca estabilitat, dependents moltes vegades dels avatars d'una lluita política que, per la seva banda, ja tendia a una fragmentació o escissió semblant, etc., van ser d'altres límits per a adequar aquests canals alternatius implicats en el projecte militant. Cada grup de producció, gairebé sempre d'activitat curta en el temps, no podia muntar el seu propi sistema de distribució de films, de manera que la solució va passar – quan era possible – per centralitzar la distribució en altres col·lectius –relacionats o no amb la pròpia producció– prou potents per a fer circular els films. L'alternativa a la centralització era, a tot estirar, anar amunt i avall amb els films sota el braç per part dels autors o col·lectius responsables.

Juntament amb els problemes de la distribució hi havia els de l'exhibició. Fora del parc de sales comercials convencionals es podia disposar de punts d'exhibició ja constituïts –és el cas dels cineclubs i equivalents– o aprofitar-ne d'altres la finalitat primordial dels quals no era la cinematogràfica: comitès d'empresa, sindicats, parròquies, centres d'ensenyament, associacions veïnals o de qualsevol altre tipus, etc. Però aquesta dispersió, que en algun sentit podia contribuir a una difusió més àmplia dels films, implicava unes dificultats de distribució considerables; i d'altra banda, un complicat i escàs reintegrament dels costos de producció. A més a més, en molts casos aquesta **difusió resultava minoritària** –molt més comparada amb la comercial– arribava només als que ja estaven convençuts per endavant, de manera que les sessions es convertien en celebracions autosatisfetes i els debats rarament se centraven en aspectes propis de les pel·lícules, i s'adreçaven cap a allò que aquestes evocaven i per tant es reiteraven les habituals i interminables discussions de les assemblees de treballadors o estudiants.

El cinema militant es va anar caracteritzant per una obertura gradual cap a diversos subjectes de l'acció crítica: si el Maig del 68 els estudiants i els obrers van ser els protagonistes centrals, més endavant el ventall d'opcions es va obrir cap a altres sectors contestataris heterogenis: dones, camperols, immigrants, minories sexuals o racials, etc.

3.2. Els antecedents del cinema militant

Les característiques generals que defineixen el cinema militant es poden rastrejar al llarg de la història del cinema, si bé va arribar a la màxima esplendor entre els anys seixanta i setanta. Els antecedents més significatius són els següents:

Citació

“Revelar les desigualtats o les injustícies socials, satiritzar o desmitificar els dirigents o les institucions, testimoniar els conflictes i els problemes socials, exhortar a la violència extrema o a la revolució pacífica, provocar en l'espectador una nova presa de consciència, aquestes tasques són les del cinema revolucionari.”

A. Vogel (1977). *Le cinéma: art subversive* (pàg. 102). París: Buchet-Chastel.

1) El col·lectiu de tendència anarcosindicalista *Cinéma du peuple*, actiu cap als anys 1913 i 1914 amb la direcció de Bidamant. Se'ls adjudiquen els documentals *L'hiver, plaisir des riches, souffrances des pauvres* i *Les misères de l'aiguille*, a més de dos projectes fallits: *La Commune* i *Biribi*.

2) Durant la República de Weimar a Alemanya, tant el Partit Socialista (SPD) com el Comunista (KPD) desenvolupen activitats de producció i difusió cinematogràfica per a les seves finalitats propagandístiques. Així, l'SPD constitueix el Volksfilmbühne (Cinema del Poble); entre els títols produïts hi ha *Soehne des Volkes* (*Los hijos del pueblo*), *Die Waffen nieder* (*Abajo las armas*), *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit* (*Libertad, igualdad, fraternidad*), *August Bebel* i *Pax Aeterna*. Més endavant, l'SPD va constituir el Film und Lichtbilddienst (Servei de Cinema), que, juntament amb la distribució de films argumentals i documentals militants, va produir títols argumentals com *Lohnbuchhalter Kremke* (*El contable Kremke*), dirigida per M. Harder (1930), que acaba amb una gran manifestació d'aturats davant el Reichstag, i sobretot *Brüeder* (*Hermanos*), de W. Hochbaum (1929), sobre la vaga d'estibadors d'Hamburg el 1896.

Per la seva banda, la Rotes Frontkämpferbund (Associació pel Front Roig) va produir diversos documentals propagandístics, com *Mittel-Deutsches treffen des RFB in Magdeburg* (*Reunión del frente Rojo en Magdeburg*) i *Die Rote Front Marschiert* (*El Frente Rojo en marcha*). També en l'òrbita comunista va funcionar la Weltfilm-Gesellschaft (Societat Mundial del Cinema) que, al marge del circuit comercial, va produir i va difondre dos documentals militants importants: *Blut Mai* (*Mayo sangriento*), signada per Phil Jutzi el 1929, sobre la gran manifestació al barri berlinès de Wedding, captada amb càmeres ocultes en teulades i automòbils, i *Welt der Arbeit* (*Mundo del trabajo*), exemple de noticiari de contrainformació respecte al canònic, influent i ultradretà noticiari de la productora UFA.

En el camp argumental de l'anomenat *cinema proletari*, el KPD va impulsar diversos films de més difusió, com *El viaje a la felicidad de mamá Krausen / El infierno de los pobres* (*Mutter Krausens fahrt ins glück*), sobre la vida proletària als barris del nord de Berlín, i *Unser tägliches Brot* (*Nuestro pan de cada día*), sobre les condicions laborals en les mines de Woldenburg (Baixa Silèsia), totes dues dirigides per Phil Jutzi el 1929. Per la seva banda, la Prometheus va produir una mica més endavant –ja en el cinema sonor– un títol clau: *Kuhle Wampe* (*Vientres fríos*) (1932). En aquesta darrera, el cineasta búlgar comunista Slatan Dudow va dirigir un guió escrit específicament per Bertolt Brecht.

3) L'activitat difusora a França de Les Amis de Spartacus cap als anys 1928 i 1929, centrada sobretot en el cinema revolucionari soviètic (que no considerem cinema militant en el sentit ple que hem assumit, ja que sorgeix dels aparells de l'estat soviètics).

4) Diversos documentals amb intenció social produïts a França en els últims temps del cinema mut com *A propos de Nice* (J. Vigo, 1929), *La Zone* (G. Lacombe, 1928) o *Nogent, Eldorado du dimanche* (M. Carné, 1930).

5) L'arrencada del gran documentalista militant Joris Ivens amb la realització –juntament amb Henri Storck– de *Borinage* (1932), sobre les vagues mineres a Bèlgica, finançat pel Ciné-club de l'Ecran de Brussel·les i prohibit a tot Europa.

Citació

Al cap de molts anys després, Ivens manifestava:

"[...] he esdevingut un cineasta militant. He estat tota la meua vida una mica com un pioner en el front del film polític, he estat durant molt temps un dels pocs cineastes combatents amb els meus films sobre temes internacionals i sobre els alliberaments nacionals, els moviments revolucionaris i la lluita antiimperialista."

J. Ivens (1979). *Cinéma 70* (núm. 151, pàg. 79).

6) El film més emblemàtic del cinema militant francès anterior a la Segona Guerra Mundial va ser *La Vie est à nous* (1936), un film col·lectiu sota la direcció de Jean Renoir, finançat pel PCF amb motiu de les eleccions que van donar el triomf al Front Popular. Barrejant elements de ficció amb reconstruccions i materials documentals es va constituir en un gran model que calia evocar en el futur del cinema militant.

7) El grup Ciné-liberté (que integra entre d'altres cineastes com Jean-Paul Dreyfus –conegut com "Le Chanois"– i Jacques Becker), que després de la producció de *La Vie est à nous* prossegueix la seva tasca, i produeix títols com *Grèves d'occupation de juin 36*, prohibida com l'anterior per a ser exhibida públicament, però sobretot construeix una important xarxa de difusió sindical i cineclubística.

Paral·lelament, també els socialistes de l'SFIO van crear un servei cinematogràfic el 1935 i una cooperativa de producció (*L'équipe*) dirigida per Marceau Pivert.

8) La producció de col·lectius nord-americans com *Nykino* (1935), després coneguda com a *Frontier Film*, en què intervenen destacats documentalistes com Paul Strand, Ralph Steiner, Jan Leyda, Herbert Kline, Leo Hurwitz, Sidney Meyers, John H. Lawson, Ben Maddow i Irving Lerner. Entre els seus films trobem *Redes* (1934), *People of Cumberland* (1938), *United Action* (1940), sobre les vagues automobilístiques de Detroit, i *Native Land* (1938-42). Paral·lelament, van desenvolupar altres treballs documentals promoguts pel govern federal.

9) Un cop passada la Segona Guerra Mundial, hi va haver un clar reflux de l'acció militant cinematogràfica, sota la influència de la guerra freda. No obstant això, el PCF va crear Procinex, que va produir el curt *La grande lutte des mineurs* (1948), a càrrec dels tècnics inscrits en la CGT (supervisats per Louis Daquin), sobre la gran vaga del 1948 i la repressió d'aquesta per l'exèrcit. En una línia semblant es va situar *Vivent les dockers* (R. Menegoz, 1949), però rà-

Lectura recomanada

A banda de les nombroses monografies dedicades al cinema de Jean Renoir o al cinema francès del Front Popular, cal esmentar la crítica sobre el film que va publicar **Goffredo Fofi** a *Positif* (1970, febrer, núm. 113, pàg. 43-47).

Vegeu també:

F. Garçon (1984). *De Blum à Pétain*. París: Les Editions du Cerf.

G. Guillaume-Grimaud (1986). *Le Cinéma du Front Populaire*. París: Lherminier.

Lectura recomanada

Trobareu més informació sobre aquest grup en la referència bibliogràfica següent:

E. Strebel (1976). "Flashback sur Ciné-liberté". *Ecran 76* (núm. 44, pàg. 3-4).

pidament l'escàs cinema militant francès –subjecte a una intensa censura– es va orientar cap a la causa anticolonialista, en què va debutar una de les grans figures del cinema militant, René Vautier, amb *Afrique 50* (1950), que va estar prohibida quaranta anys i al realitzador li va costar un any de presó; després va participar en el treball col·lectiu *Une nation, l'Algerie* (1955), i més endavant va rodar *L'Algerie en flammes* (1958), en col·laboració amb l'FLN i que li va fer perdre la nacionalitat francesa, i *J'ai huit ans* (1962), corealitzada amb un altre nom rellevant del cinema militant, Yann Le Masson. A aquestes s'afegeix la també prohibida *Les statues meurent aussi* (A. Resnais, C. Marker, 1952), i la militància proalgeriana culmina amb *Octobre à Paris* (J. Panijel, 1962), un documental sobre la massacre de nord-africans durant una manifestació a París pro-Algèria independent que va causar centenars de morts a causa de la repressió policial. Aquestes produccions estaven acompanyades per la tasca militant d'alguns cineclubs, com el Ciné-Club Action entre el 1958 i el 1963.

Citació

Amb motiu de *J'ai huit ans*, Vautier, Le Masson i Olga Baïdar-Poliakoff van publicar en aquell mateix 1962 un "Manifeste pour un cinéma parallèle":

"Aquesta pel·lícula és la primera d'una sèrie que volen produir i realitzar un grup de tècnics de cinema joves que han decidit tractar alguns temes tabú, com a mínim a França, des de fa molt de temps, com ara Algèria, l'avortament, l'exèrcit, els comunistes, els obrers, el clero, la sexualitat o les persones grans. Uns temes que s'enfronten a un conformisme beat i contra els quals vetlla la Censura, tant la del poder com la dels diners. El nostre cinema s'ha convertit en el més ximple, el més inofensiu i el més poruc de tots. Per tal de poder distribuir les seves pel·lícules, els Resnais, Marker, Autant-Lara i altres cineastes valents han d'escollir l'ambigüitat. Les seves intencions secretes no tenen cap possibilitat de ser compreses pel gran públic, per dir-ho suaument. Però és que potser resulta que no hi ha res per entendre. Volen aquests cineastes tirar pel dret i realitzar *Les statues meurent aussi*, *Cuba si*, *Morambong* o *Tu ne tueras point?* La repressió i la prohibició planen. La víctima és l'únic jutge legítim: el públic. I és aquest públic el que ens pot ajudar. Ha de protestar, ha de reclamar un espectacle que no es limiti a entretenir-lo, sinó que també li expliqui la veritat.

A França, la producció cinematogràfica està summament estructurada. Des del Centre National de la Cinématographie fins als capitosts de la distribució, passant pel Banc Nacional i les productores, el nostre «mitjà d'expressió» passa per una sèrie de sedassos al final dels quals es troba tal com ha decidit el Príncep. No volem que ens laminin. És potser una pretensió vana? Sí, si actuem sols. Juntament amb el públic, no. Un cinema paral·lel que donaria resposta a aquestes exigències, que les sostindria, ja fora de l'àmbit dels somnis i dins l'àmbit de la realitat de les possibilitats concretes. A la França de l'any 1962 hi ha un munt de petits organismes culturals, com ara cineclubs, seccions de sindicats, comitès de defensa, grups, grupuscles i camarilles. Aquests organismes són privats i, a casa seva, són lliures de dir tot el que els sembla. Es troben fora del circuit dels diners, del jou dels beneficis, i per això escapen, encara que només sigui parcialment, de les obligacions que ofeguen la llibertat d'expressió. La nostra aposta és la següent: no tenim diners ni autorització, però volem fer un cinema de veritat.

Tenim les competències necessàries. El públic ens donarà les idees i els mitjans. Els espectadors mateixos són els que escolliran els temes. Ens escriuran. Discutiran amb nosaltres. Si poden, ens aportaran una ajuda financera. Si hi ha deu mil espectadors que ens envien deu francs nous cadascun, ja podrem produir sis curtmetratges. I encara més. Si hi ha deu organismes que ens compren cadascun una còpia de les nostres pel·lícules, aquestes ja hauran passat al domini públic, malgrat tots els vigilants. Potser aquesta primera pel·lícula és la promesa de moltes altres. Seran les que vosaltres vulgueu que fem."

3.3. El Maig del 68 i el cinema militant

L'eclosió del cinema militant va arribar amb l'esclat del 68, encara que el seu començament es pot situar una mica abans. El 1967 es va formar el grup SLON (Service de Lancement des Œuvres Nouvelles) compost per un notable grup de cineastes professionals¹ reunits per realitzar un film col·lectiu en episodis, *Loin du Vietnam*, inscrit en la campanya contra la intervenció nord-americana al Vietnam. Si bé aquest títol va ser rebut escèpticament per la crítica i no va tenir massa repercussió pública, va significar l'arrencada d'una nova època del cinema militant.

Citació

Andrés Linares va opinar sobre *Loin du Vietnam*:

“Creemos que el film fue un fracaso, debido fundamentalmente a que la buena voluntad sólo servía para ocultar una mala conciencia en la mayoría de los casos. Algunos participaron en el film para lograr una especie de absolución, pero sin intentar replantearse ni su forma de trabajo ni el tipo de films que hacían dentro del sistema comercial de producción/distribución [...]. Era un film marcado por la confusión, el engaño, dominado por puntos de vista individualistas. En cierto sentido, la secuencia de Godard era la más interesante de todas, porque se enfrentó honestamente a su mala conciencia, y explicó que no podía hacer un film sobre Vietnam, debido a sus condicionamientos culturales burgueses...”

A. Linares (1976). *El cine militante* (pàg. 55). Madrid: Castellote.

Sota l'impuls principal de Chris Marker, SLON va realitzar un altre film, *À bi-entot j'espère*, amb unes condicions de producció i uns objectius molt diferents. El motiu va ser la vaga que es va dur a terme a la fàbrica tèxtil Rodhiaceta de Besançon –pertanyent al trust Rhône-Poulenc– el març del 1967 i els responsables bàsics –juntament amb Marker– van ser els militants comunistes Mario Maret, Antoine Bofanti i Bruno Muel, en col·laboració amb els mateixos obrers vaguistes. No obstant això, el més significatiu va ser que una vegada realitzat un muntatge de la pel·lícula, els obrers van mostrar disconformitat davant una visió massa romàntica per a uns o massa pessimista per a uns altres, i retreien a més el tractament insuficient del paper dels sindicats tradicionals. Llavors Marker, aprofitant una nova vaga el desembre del 1967, va convidar els obrers a fer ells mateixos el film, ara amb la denominació de *Groupe Medvedkin*, en homenatge a l'heterodox cineasta soviètic, tan apreciat per Chris Marker:

“Igual que per al seu alliberament, la representació i l'expressió del cinema de la classe obrera serà la seva obra mateixa! [...] No es pot expressar realment més que el que es viu!”

Cal dir que aquest migmetratge de quaranta-tres minuts va ser emès per la televisió francesa el març del 1968, com un més dels antecedents de l'immediat Maig, una cosa estranya en la mesura en què no gaire abans es va vetar per subversiva l'emissió del reportatge *Le 1er Mai à Saint-Nazaire*, rodat el 1967 per al programa magazín *Cinq colonnes à la une* i en què s'oferien els testimoniatges dels obrers dels Chantiers de l'Atlantique i de Sud-Aviation que van resistir dos mesos de vaga. En certa manera, SLON seria la matriu de diversos

⁽¹⁾Els principals integrants inicials de SLON van ser: Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais, Joris Ivens, Claude Lelouch, William Klein, Agnès Varda, Jean Rouch i René Vautier, amb els operadors Pierre Lhomme i Jacques Loiseleux.

Lectures recomanades

Sobre el grup SLON podeu llegir els articles publicats en el número 151 de *Cinéma 70* (desembre 1970) i en els números 12 i 24 d'*Ecran 73* i *Ecran 74* (març del 1973 i abril del 1974, respectivament).

grups de cinema militant als anys següents; més endavant reapareixeria com ISKRA, centrat sobretot en la distribució del cinema militant, més enllà de la producció pròpia.

Citació

Sobre els postulats de SLON:

“Realitzem films polítics, però no films d'autor. Volem que la gent parli per si mateixa, i fins i tot que filmi ella mateixa sempre que sigui possible; especialment la gent com els treballadors, que no han tingut mai l'oportunitat d'expressar-se sota el sistema polític dominant. Finalment, volem fer films que s'atenguin estrictament a la realitat; això és el que ens diferencia, per exemple, del grup Dziga Vertov [...]. SLON és un grup d'esqueres, però no som sectaris. Estem oberts a diferents corrents progressistes, i dins de nosaltres hi ha diverses tendències. No hi ha ningú que traci la línia de SLON. És impossible assenyalar una posició concreta. Naturalment, si fem un film sobre una vaga, en discutim l'orientació amb els treballadors que hi participen. Hi ha moltes discussions. Però no creiem que la solució als problemes estratègics o ideològics amb què ens enfrontem avui dia vindrà del cinema [...]. No tenim cap línia definida, llevat d'una línia general anticapitalista i antiimperialista [...]. Treballem fonamentalment per a la base de la classe obrera. No treballem per a una organització concreta. La línia sorgirà de la nostra base a la classe obrera, dels mateixos treballadors. No és missió nostra traçar-la [...]. No creiem que les noves formes cinematogràfiques puguin sorgir del no-res, que es puguin crear en un laboratori [...]. Una forma no existeix tota sola, sinó únicament en relació amb un contingut. en primer lloc hem de saber el que volem dir, i després trobar les millors formes de fer-ho.”

Cinéma 70 (1970, desembre, pàg. 58-59).

En plens esdeveniments del maig al juny del 1968 hi va haver una intensa tasca de producció militant, a càrrec dels mateixos Estats Generals del Cinema o de grups com Ligne Rouge, l'Atelier de Recherche Cinématographique, els estudiants de l'IDHEC o cineastes autònoms com Jean-Louis Comolli i André Labarthe. Com molt bé s'ha dit, no es va tractar tant de fer reportatges “sobre” el Maig del 68, sinó de filmar “en” el Maig del 68 i mostrar la història en ple desenvolupament. No es tractava tant de constatar o enregistrar per al futur com d'**intervenir i participar mitjançant l'arma cinematogràfica**.

Dels films realitzats, que es comptabilitzen per desenes de tot tipus de durada i format, n'assenyalem una dotzena entre els més significatius (i els que van subsistir a la persecució policial impresa el setembre del 1968, a la recerca de materials fílmics considerats clandestins en escoles, facultats, sindicats i fàbriques):

- **Cléon**: realitzat per Alain Laguarda sobre la vaga i l'ocupació de la fàbrica Renault a Cléon, és la primera a desencadenar-se el Maig del 68. Se segueixen el desenvolupament de l'ocupació, les reivindicacions dels treballadors, els seus debats, etc.
- **Nantes Sud Aviation**: sobre la vaga de les fàbriques de Sud-Aviation a Nantes.
- **Le Joli mois de mai**: realitzat pel col·lectiu ARC (Atelier de Recherche Cinématographique) i centrat en el moviment estudiantil, amb una atenció especial a la manifestació del 10 de maig a la plaça Denfert-Rochereau, la

Vegeu també

Hem vist aquests aspectes en l'apartat “El Maig del 68 i el cinema” del mòdul “Ideologia, cinema i política”.

Lectura recomanada

Un llibre exhaustiu sobre el cinema militant generat en el Maig del 68, amb la catalogació de tots els films coneguts generats en aquests moments, la sinopsi corresponent *in extenso* i la reproducció de comentari sonor de molts d'ells, és:

S. Layerle (2008). *Caméras en lutte en Mai 68*. París: Nouveau Monde ed.

primera “nit de les barricades”, la marxa dels estudiants cap a la fàbrica Renault de Boulogne-Billancourt el 17 de maig, els enfrontaments amb els CRS (Compagnies Républicaines de Sécurité), la manifestació pro-De Gaulle en els Camps Elisis el 30 de maig o l’enterrament l’11 de juny de l’estudiant ateneïsta Gilles Tautin, un dels pocs morts en aquells esdeveniments.

- **Flins 68-69, continuons le combat:** a càrrec d’un grup pertanyent a la Gauche Prolétarienne (els Cinéastes révolutionnaires prolétariens), que postula una resposta violenta i l’enfrontament amb les forces de l’ordre, la pel·lícula revisa al cap d’un any del Maig del 68 els esdeveniments ocorreguts i les conseqüències que han tingut.
- **Le Droit à la Parole:** produïda per la Lanterne i dirigida per Michel Andrieu, tracta sobre l’univers estudiantil durant els fets del Maig del 68 i els seus intents de diàleg amb el món obrer.
- **Citroën-Nanterre:** filmat per Edouard Haven, parla sobre la vaga a l’homònima fàbrica d’automòbils dels afores de París, iniciada el 20 de maig de 1968.
- **Oserlutter, oser vaincre:** llargmetratge realitzat per Jean-Pierre Thorn, estudiant a l’École pratique des Hautes Études, proper a les tendències maoïstes, i cofundador del grup Cinéma-Liberté. El film se centra en els esdeveniments ocorreguts a la fàbrica de la Renault a Flins: l’arrencada i el desenvolupament de la vaga, els enfrontaments amb els CRS, l’assassinat de l’estudiant Gilles Tautin que s’havia unit als obrers, la “traïció” de la CGT, etc. El plantejament que ha desenvolupat a partir dels materials de procedències diferents, però enfocats a una crítica radical del sindicalisme tradicional, el va convertir per a alguns especialistes en el millor exemple d’un cinema militant productiu.

Citació

“Tenia vint anys i era estudiant. Intentava entrar en la professió cinematogràfica. Mai no havia fet cinema directe. Llavors, va arribar el Maig del 68 i vaig agafar la càmera. Era una petita Pathé-Webo associada a un magnetòfon no sincrònic i amb aquests estris vaig partir cap a Flins perquè era a prop dels estudiants del moviment juvenil maoïsta que tenien una publicació anomenada *Servir le peuple*. Amb una ingenuïtat total, això era posar-se al servei de les lluites obreres tenint el sentiment que el que passava al Barri Llatí només era una part del 1968, que la part més desconeguda i submergida passava a les fàbriques [...]. Se superaven cadascun dels nostres individualismes per intentar captar imatges d’aquestes realitats [...] al servei del poble, de la classe obrera.”

J. P. Thorn.

- **Les cheminots:** ens presenta un ferroviari anomenat Charles Walbrou que entra per primera vegada en la vida a la Sorbona.
- **L’ordre règne à Simcaville:** rodat per Catherine Moulin i Jean-François Comte a les fàbriques Simca de Poissy (Yvelines), una de les poques que

Lectura recomanada

Trobareu una ressenya del film en la secció “La Vie est à nous” a càrrec de Serge Le Peron a *Ecran 74* (núm. 25, pàg. 79-80).

no van seguir la vaga general, a causa del predomini de treballadors immigrants que s'arriscaven a ser retornats als seus països.

- ***Les Deux marseillaises***: llargmetratge documental realitzat pels crítics vinculats a *Cahiers du cinéma* Jean-Louis Comolli i André S. Labarthe per a la productora d'art i assaig Argos Films. Se centra en la campanya electoral del juny del 1968 en la segona circumscripció d'Hauts-de-Seine, i segueix els tres candidats fins al resultat final: la victòria del gaullista Albin Chalandon.
- ***Un film comme les autres***: llargmetratge signat pel mateix Jean-Luc Godard –que va promoure i va col·laborar en nombrosos films aliens– que ens mostra la discussió entre tres obrers de la fàbrica Renault i dos estudiants de Nanterre sobre els fets del Maig del 68 en la gespa dels jardins d'una barriada obrera de Flins. Sobre les bandes d'imatges i sons es barregen materials molt diversos: textos teòrics, intervencions del mateix Godard, imatges mudes rodades en el mes de maig, etc.

Citació

Godard, sobre el seu film, declara el següent:

“Experiència extrema, el film busca amb prou feines sol·licitar l'atenció de l'espectador, fins i tot decebre-la, per tal que imitant el film, l'espectador es posi a discutir els esdeveniments del Maig i posteriors, amb els altres espectadors, fins i tot durant la projecció.”

J. L. Godard a: David Faroult, Gérard Leblanc (1998). *Mai 68 ou le cinéma en suspens* (pàg. 15). París: Syllepse.

- ***La reprise du travail aux usines Wonder***: potser la més dramàtica clausura de la fallida utopia. Es tracta d'un pla seqüència de prop de deu minuts de durada rodat per alumnes de l'IDHEC (amb Jacques Willemont com a director i amb material tècnic de la mateixa escola) que mostra les agitades discussions a la sortida de la fàbrica de Saint-Ouen per decidir la tornada o no a la feina el 9 de juny de 1968, després de tres setmanes de vaga, amb un èmfasi especial en l'expressió de derrota i la impossible resignació d'una treballadora davant la decisió de replegament dels vaguistes. L'estiu del 1968 Jacques Rivette va dir d'aquesta pel·lícula:

“L'únic film interessant sobre els esdeveniments (del Maig del 68), l'únic veritablement fort que hagi vist, és aquest de la tornada a la feina de les fàbriques Wonder, rodat pels estudiants de l'IDHEC, però és un film terrorífic, que fa mal. És l'únic film veritablement revolucionari, potser perquè és un moment en què la realitat es transfigura fins a un punt que permet condensar tota una situació política en deu minutus de boja intensitat dramàtica.”

De la significació del film n'hi ha prou de dir que gairebé trenta anys després Hervé Le Roux va realitzar *Reprise* (1996), un documental sobre el rodatge del film militant el 1968, en què localitzava i entrevistava l'obra que tant va contribuir amb la seva actitud rebel a l'impacte del film originari.

Hem d'acabar aquest recorregut pel cinema militant impulsat des del Maig del 68 amb alguns films posteriors, sobretot muntatges documentals, que recullen materials filmats en aquells dies per evocar-los o reflexionar-hi. Aquí se situarien títols com *La CGT en mai 1968* (P. Seban, 1969), *Mai 68* (G. Lawaetz, 1974), *Grands soirs et petits matins* (W. Klein, 1978) i *Le fond de l'air est rouge* (C. Marker, 1978), sense oblidar alguns treballs televisius com *Histoire de Mai* (P. A. Boutang, A. Frossard, 1978), *Mai 68, quinze ans après* (J. Labib, 1983) o *Génération* (D. Edinger, H. Hamon, P. Rotman, 1988).

3.4. Els col·lectius militants a França

L'eclosió del cinema militant al voltant del Maig del 68 va desencadenar a França la constitució de nombrosos col·lectius dedicats a la producció i la distribució de la manera aparentment més neta i directa de l'ús del cinema com a dispositiu crític.

Fins a mitjan anys setanta i en paral·lel –i en convergència molt relativa– amb els desenvolupaments teoricocrítics cinematogràfics i amb l'emergència dels grupuscles esquerrans es va estendre la vigència del cinema militant en les diverses variants: cinema directe, documental, muntatge documental, ficció, barreja de tot això, etc. Situem els casos més rellevants de la producció alternativa i ens centrarem en els col·lectius més significatius.

3.4.1. El grup Dziga Vertov (DV)

Sens dubte, el col·lectiu més famós i polèmic entre els sorgits durant el 68 o immediatament després va ser **Dziga Vertov**, sobretot perquè l'impulsor principal va ser un cineasta famós, estandard de la *nouvelle vague*: **Jean-Luc Godard**. Aquest, juntament amb **Jean-Pierre Gorin**, van ser els responsables d'una sèrie de **films que s'apartaven dels cànons narratius en voga** –fins i tot en el cinema d'autor de la modernitat– per **desconstruir les formes fílmiques dominants**, però també per a **dissoldre la mateixa condició autoral**. La intenció manifesta de Godard era estrictament dissoldre la seva pròpia figura reconeguda com a autor en el marc d'un col·lectiu, a partir de la **identificació de la noció d'autor amb la propietat privada** que sustenta l'ordre burgès i capitalista. Es tractava, doncs, d'impugnar no solament unes formes cinematogràfiques, sino també una manera de fer cinema i aquells que ho fan amb la identificació artística del seu treball. Tot i que això no implicava –en el fons– renunciar al valor del nom del mateix Godard.

Lectura recomanada

Per ampliar les posicions del grup "Dziga Vertov" vegeu l'entrevista amb Godard publicada a *Cinéma 70* (núm. 151, pàg. 88-98).

Citació

Sobre la dissolució de la figura de l'autor, el mateix Godard assenyala:

"Per lluitar contra la noció burgesa d'Autor i la pràctica que implica, podeu començar agrupant diverses persones. És un primer pas. Al final podeu obtenir una discussió lliure. Però si no aneu més lluny, si no us organitzeu sobre una base política, mai no tindreu

res més que una discussió lliure. I el treball col·lectiu només serà un àpat col·lectiu al restaurant.”

J. L. Godard a: R. Font (1976). *Jean-Luc Godard i el grup Dziga Vertov* (pàg. 8 [pròleg]). Barcelona: Anagrama.

El nom triat va ser significatiu, segons la declaració dels mateixos integrants:

“Creiem que Dziga Vertov va ser un autèntic cineasta bolxevic, mentre que Eisenstein fou sempre un cineasta burgès, progressista però burgès.”

Take One (1971, vol. 2, núm. 10, pàg. 16).

I això era així perquè per al grup

“fer films és una tasca secundària [en relació amb les altres tasques revolucionàries] de la qual nosaltres hem fet la nostra activitat principal.”

Take One (1971, pàg. 16).

No hem d'oblidar, no obstant això, que tots els films realitzats per DV van ser finançats per televisions públiques de diversos països, encara que gairebé mai no els van emetre.

El grup DV sorgeix després de l'esclat de la UJC(ML) (Unió de les Joventuts Comunistes-marxistes leninistes) l'estiu del 1968, quan Godard –molt actiu entre les primeres activitats militants del moment– s'uneix al grup maoista Oser lutter on retroba un antic militant de la UJC(ML), Jean-Pierre Gorin, amb qui crea el grup el 1969, i és mantingut fins a la seva dissolució el 1972, poc després de la relativa tornada de Godard al cinema d'autor convencional amb *Todo va bien* (*Tout va bien*, 1972). Els altres integrants del grup van ser Gérard Martin, Nathalie Billard, Armand Marco i, intermitentment, Jean-Henri Roger i Paul Burron.

Les primeres aparicions públiques de DV van ser la publicació de l'article “Premiers sons anglais” (*Cinéthique*, setembre-octubre 1969, núm. 5) i la projecció de *Pravda* al Museu d'Art Modern de París. Després, els diversos films realitzats no van arribar a ser exhibits en els circuits comercials, sinó que van ser difosos en àmbits alternatius: facultats, cineclubs, *maisons de jeunes* i *maisons de culture*, etc. En general van rebre –quan fou el cas– una atenció i una acollida crítica escasses, tant amb acusacions d'elitisme com per la línia política assumida en aquests films.

Citació

Algunes mostres d'aquestes crítiques són aquestes:

“La confusió de Godard reenvia a la confusió del real mentre que l'artista justament ha d'aclarir el real [...]. Finalment fa una altra forma de fenomenologia en un art revolucionari que es guarda bé de voler captivar qualsevol moment, atrapar el públic i crec que això és finalment el costat nihilista de Godard.”

Michel Ciment (1970, febrer). “Debat”. *Positif* (núm. 113, pàg. 22-23).

“En els films de Godard finalment l'acció no importa gaire, se'ns imposa la bellesa del pla, de l'enquadrament, que veritablement existeix. Els enquadraments de Godard estan bastant ben fets, són força bells, l'ús del color hi és bastant luxós, però la «vedette» en les

pel·lícules de Godard no són sinó els discursos i aquests, com més ininterromputs són, més importància adquireixen en el muntatge i en la concepció general del film, menys intel·ligibles són i finalment en la posada en escena obtenen un resultat invers al que volien provar.”

Robert Benayoun (1970, febrer). *Positif* (núm. 113, pàg. 22).

Els films realitzats pel grup es van caracteritzar perquè potenciaven l'**estratègia del collage** que Godard ja va anticipar en els films posteriors a *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965). Així, incloïen insercions d'objectes, fotografies, dibuixos, esquemes, cartells, eslògans, titulars, fotogrames en negre (seguint l'antecedent de *Hurléments en faveur de Sade*, film de Guy Debord realitzada el 1952), *caches* realistes, enquadraments descentrats, pluralitat de veus, diversitat d'accents, sorolls... Amb això, Godard i els seus reafirmaven la condició de les **imatges** i els **sons** com la **materialitat fílmica**, reconoscible com a tal i sustentadora de l'**obstinació per un cinema materialista** que contribuís a la lluita contra la burgesia i el revisionisme polític:

“No busquem formes noves sinó relacions noves. Això consisteix primerament a destruir les antigues relacions, encara que només sigui en el terreny formal, després a adonar-se que si s'han destruït en el terreny formal es deu al fet que aquesta forma procedia de certes condicions d'existència social i de treball en comú que impliquen lluites de contraris, a continuació un treball polític.”

J. L. Godard (1970, desembre). Entrevista a *Cinéma 70* (núm. 151, pàg. 88).

Els films col·lectius promoguts per Godard s'aparten del cinema militant majoritari tant com del cinema polític de moda en aquell moment o del cinema d'autor reconegut. Com assenyala David Faroult:

“Fer políticament els films [...] s'ha de comprendre també com una posada en qüestió de l'organització del treball en vigor en la producció cinematogràfica, i concretament la seva característica principal amb què es pretén trencar: la divisió entre les tasques artístiques i les tècniques [...]. Plantejar políticament la qüestió de la seva producció [...], considerar que la producció col·lectiva del film preval sobre la noció d'autor [...], afirmar la prioritat de la producció dels films sobre la seva difusió.”

D. Faroult; G. Leblanc (1998). *Mai ou li cinéma en suspens* (pàg. 18). París: Syllepse.

Les produccions de Jean-Luc Godard posteriors al Maig del 68, en alguns casos sota l'adscripció del grup DV van ser filmades sempre en 16 mm:

- ***Le Gai savoir*** (1968): rodada entre el desembre del 1967 i el gener del 1968 a Joinville, si bé no es va acabar fins després del Maig del 68, ja que el febrer Godard va fer una gira de conferències per universitats americanes. Produïda inicialment per a ser emesa per televisió, cosa que mai no succeí, va ser prohibida també per la censura cinematogràfica, encara que finalment es va estrenar a París el gener del 1969, i després es va mostrar a Londres, Nova York, Mont-real i Berlín. El film parteix de la presència de dos actors sobre un fons negre –com un quadre o una pissarra negra– que critiquen imatges dirigides a l'espectador. El fons remarca la idea de didactisme, de la tornada a l'escola per educar novament l'espectador, per fer-lo capaç d'escoltar els sons i veure les imatges d'una manera diferent.

- **One Plus One** (1968): rodada a Londres entre el juny i el juliol del 1968, posa l'atenció en el moviment dels Black Panthers, que són mostrats quan preparen la revolució en un cementiri d'automòbils, mentre situa una altra escena en una llibreria pornonazi en què qualsevol comprador té el dret de bufetejar dos petits jueus resignats. En el transcurs de tot el film sona repetidament una cançó dels Rolling Stones, *Sympathy for the Devil*, que acompanya l'aparent deliri post-Maig.
- **Un film comme les autres** (1968): ja l'hem tractat anteriorment quan hem parlat dels films directament sorgits dels esdeveniments del 68 en l'apartat "El Maig del 68 i el cinema militant".
- **One American Movie** (1969): filmada el novembre del 1969 als Estats Units d'Amèrica (concretament, a Harlem, Wall Street, Nova Jersey i Berkeley), en col·laboració amb D. A. Pennebaker i Richard Leacock, presenta de manera destacada una entrevista amb el portaveu del moviment negre, Malcolm X, poc abans de ser assassinat. També apareixen l'actor Rip Torn, els líders negres Eldridge Cleaver i Leroi Jones, l'activista Tom Hayden i el grup musical de la Costa Oest Jefferson Airplane. Només es va poder estrenar en la Cinémathèque Française el desembre del 1971.
- **British Sounds** (1969): aquesta producció de la Kestrel Productions per a South London Weekend Television, filmada el febrer del 1969, pretén mostrar les diverses formes d'explotació capitalista, i focalitza l'atenció sobre subjectes revolucionaris oprimits pel sistema com poden ser els obrers, les dones, els estudiants, etc. El film arrenca amb una citació basada en Marx: "en una paraula, la burgesia crea un món a imatge seva. En aquest cas doncs, camarades, destruïm aquesta imatge".

Citació

En relació amb el moment de *British Sounds*, Godard plantejava el següent:

"A vegades la lluita de classes és la lluita d'una imatge contra una imatge i d'un so contra un altre so. En un film, és la lluita d'una imatge contra un so i d'un so contra una imatge [...]. No hi ha en la representació cap moment en què intervé la plusvàlua? Quan es reproduceix la realitat, no hi ha plusvàlua? No és el concepte marxista de plusvàlua una bona arma per a lluitar contra el concepte burgès de representació? [...]. Hi ha una ciència de la imatge, camarades, comencem a construir-la. Heus aquí uns quants punts de referència: materialisme/dialèctica, documental/ficció, guerra d'alliberament/guerra popular, viscut-emoció/treball polític. Totes les pel·lícules burgeses estan a favor del viscut, de l'emoció [...]. Durant la projecció d'un film imperialista, la pantalla ven la veu del patró a l'espectador: la veu afalaga, reprimeix o colpeja. Durant la projecció d'un film revisionista, la pantalla només és l'altaveu d'una veu delegada pel poble però que ja no és la veu del poble, ja que el poble mira en silenci la seva cara desfigurada. Durant la projecció d'un film militant, la pantalla és simplement una pissarra o encerat escolar que ofereix l'anàlisi concreta d'una situació concreta..."

J. L. Godard (1969, setembre-octubre). "Premiers sons anglais". *Cinéthique* (núm 5).

- **Pravda** (1969): segon film signat pel grup DV i fet el maig del 1969, està dedicat en la primera part a la denúncia del revisionisme soviètic que va subjugar Txecoslovàquia l'any anterior, per passar en la segona part al que anomenen "l'anàlisi concreta" (en veu *off*) de la "situació concreta" (la

banda d'imatges), segons les formulacions del maoisme en voga. De fet, les veus s'ofereixen inaudibles en molts moments, ja que diversos sons se superposen sobre les paraules que pronuncien els representants de les minories convocades.

- ***Le Vent d'Est*** (1969): desconstrucció del gènere *western* coescrita amb el líder del 68 Daniel Cohn-Bendit, en coproducció italoalemanya, inscrita en els temps post-68 i amb l'actor Gian Maria Volonté. Els *cow-boys* encarnen els burgesos, mentre que els indis representen les minories oprimides i la cavalleria evoca la policia. D'aquesta manera es trasllada la crítica de la institució *hollywoodiana* a la crítica de la raó burgesa i viceversa. Apareix una altra forma de desconstrucció del cinema clàssic en les interpel·lacions directes dels actors cap al públic, proposant-los que assumeixin la seva resposta, mentre que l'equip tècnic reunit en assemblea debat el sentit de la producció. El film es tanca remetent directament a la situació sociopolítica en la França i l'Itàlia del moment. Va ser rodada abans de *Pravda*, però muntada posteriorment. S'hi proclama la famosa sentència: "Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image".
- ***Luttes en Italie / Lotta in Italia*** (1969): també signada per DV i realitzada el desembre del 1969 amb el suport inicial de la RAI, centra la primera part en la vida quotidiana d'un jove militant encara dependent de la ideologia burgesa, si bé les escenes es veuen entretallades per pantalles en negre. Més endavant, el canvi ideològic del protagonista es revela quan substitueix aquests moments en negre per altres imatges que mostren les relacions de producció. Per exemple, en l'escena d'un àpat s'intercalen imatges d'una fàbrica, en què es desemmascaren les habituals ocultacions pròpies de la burgesia; s'hi barreja la dimensió ficcional i la documental, dos extrems habituals en el cinema del col·lectiu.
- ***Vladimir et Rose*** (1970): aquest film finançat per la televisió alemanya, que també en rebutjarà l'emissió, treballa en el terreny de la ficcionalització, si bé fa veure "les seves costures", ja que mostra la feina del mateix equip de rodatge, les seves reivindicacions, els seus projectes o fins i tot les seves crítiques. El nucli "argumental" tracta el procés d'"els vuit de Chicago" (després dels esdeveniments de la Convenció Demòcrata del 1968) sobre un fons que remet a la lluita de classes en general. Intercalades amb les escenes del procés, apareixen les intervencions de Godard i Gorin sobre l'abast dels esdeveniments evocats. Malgrat tot, des del mateix film s'adverteix que es tracta d'un encàrrec, assumit exclusivament per la necessitat de diners.
- ***Jusqu'à la victoire*** (1970): amb el subtítol *Méthode de pensée et travail de la révolution palestinienne*; el rodatge a Palestina es va veure interromput i el film va restar inacabat.

La trajectòria del grup es va ressentir del fracàs econòmic de totes les seves produccions, sempre rebutjades en darrer terme, però també del greu accident motociclista sofert per Godard l'11 de juny de 1971, camí d'Orly, que va comportar que estigués immobilitzat fins a la tardor d'aquest any, poc abans de rodar –entre el desembre del 1971 i el gener del 1972– el seu següent llargmetratge, *Todo va bien (Tout va ben)*, signat novament com Godard. Aquest film, ja desmarcat del grup DV, va significar la tornada del cineasta al cinema d'autor convencional, tant en el desenvolupament argumental (l'ocupació d'una fàbrica que sorprèn l'equip televisiu que anava a entrevistar un directiu), com en el recurs a estrelles tan conegudes com Jane Fonda i Yves Montand. Mantenint les posicions hipercrítiques sobre l'actuació reformista del PCF i l'aburguesament de la CGT, va comptar encara amb l'ajut de Gorin en el guió, mentre que el decorat de la fàbrica es va reconstruir a l'estudi. Malgrat tot (Godard: “no faig una cosa diferent sinó que faig el mateix de diferent manera”), el film va ser un fracàs comercial i fins i tot es va comparar de manera negativa amb un altre títol a mig camí entre el cinema militant i el cinema comercial: *Coup par coup* (1971), de Marin Karmitz, aleshores cineasta *engagé* i més endavant un dels productors distribuïdors més importants del cinema francès, amb l'empresa MK2.

3.4.2. SLON/ISKRA

SLON, com s'ha assenyalat, va néixer el 1967, en relació amb la producció de *Loin de Vietnam* i *Á bientôt j'espère*, es va instal·lar a Bèlgica i es va mantenir en actiu amb aquest nom fins que tornà a França i i es transformà en ISKRA (sigles de “Images, Sons, Kinescope, Réalisations Audiovisuelles”, però també títol del primer diari fundat per Lenin) cap al 1974, moment en què va desviar bona part de la seva activitat cap a la distribució militant, no solament de les seves pròpies produccions, de manera que aconseguí un catàleg de més de 160 films. La justificació de la seva tasca va quedar exposada en un manifest del 1971, on es proclamava que:

“SLON neix d'una evidència: que les estructures tradicionals del cinema, pel paper predominant que atribueixen als diners, constitueixen en si mateixes una censura més pesant que totes les censures. Per aquest motiu SLON, que no és cap empresa, sinó una eina –que va ser definida pels qui hi participen concretament– i que es justifica pel catàleg dels seus films, films QUE NO HAURIEN D'EXISTIR!”

En el marc productor de SLON es van situar diversos films del seu fundador essencial: **Chris Marker**. Entre aquestes hi ha *Si j'avais quatre dromadaires* (1967), en què un fotògraf i dos amics seus comenten diverses imatges obtingudes arreu del món; *La bataille des dix millions* (1969), en què s'analitza el transcurs d'un any important per a Cuba, a partir d'un dels famosos discursos de Fidel Castro en què va demanar –infructuosament– un esforç per doblar la producció de canya de sucre davant la catastròfica situació econòmica de l'illa, i *Le train en marche* (1970), al voltant de l'experiència del “cinema-tren” d'Alexander Medvedkin durant 294 dies en l'URSS del 1930.

Produccions de SLON

Entre les altres produccions de SLON, destaquen títols com els següents:

- *On vous parle de Flins* (1970): sobre el procés de Meulan contra els assaltants dels fitxers de l'alcaldia que van permetre denunciar l'explotació i el tràfic d'immigrants, mitjançant la venda de cartes de treball.
- *Souchaux 11 juin 68* (1970): sobre l'assalt policial a les fàbriques Peugeot a Sochaux l'11 de juny de 1968, que va fer dos morts i cinquanta ferits, a partir del testimoniatge de diversos testimonis.
- *Scènes de grève en Vendée* (1973): sobre les obreres de la fàbrica Cousine, a Cérisey (Deux-Sèvres) que, imitant les de LIP, van inventar una nova manera de fer vaga, fabricant en paral·lel en tallers clandestins.

3.4.3. Groupe Medvedkine

A conseqüència del desacord entre els obrers de Besançon i els membres del grup SLON en la producció d'*Àbientôt j'espère*, es va crear el **primer grup Medvedkine**, orientat a l'autoproducció obrera dels seus films militants, encara que amb alguns suports de cineastes professionals com Bruno Muel o Antonio Bonfanti. A aquest primer grup es deuen alguns títols realitzats el 1968, com l'inici d'una sèrie amb *La nouvelle société*, seguida l'any següent per *Images de la nouvelle société* i més endavant diversos lliuraments *Nouvelle société* núm. 5, 6, 7 i 8. Aquesta sèrie –realitzada el 1969, excepte el número 8 (1971)– estava construïda com un conjunt de reportatges alternatius als habituals emesos per la televisió i realitzats íntegrament pels obrers de Besançon, gràcies a una càmera cedida pel cineasta Bruno Muel, sobre problemes laborals en la mateixa ciutat, amb l'excepció del número 8, dedicat a la primera gran vaga a càrrec de treballadors immigrants, a la fàbrica Penarroya a Saint-Denis.

No obstant això, *Classes de lutte* (1969) va ser el títol més important realitzat pel grup de Besançon, paradoxalment acusat de desmobilitzador perquè mostrava els aspectes més penosos de l'acció diària. El migmetratge gira al voltant de la creació d'una secció sindical de la CGT a la fàbrica de rellotgeria Yéma de Besançon per part d'una jove obrera, Suzanne Zedet. Entrevistada –per Pol Cèbe– un any després del Maig del 68, relata com va mobilitzar les seves companyes i es va enfrontar a la desconfiança dels responsables sindicals i les intimidacions de la direcció, per a la qual cosa recull diversos materials procedents d'*Àbientôt j'espère* i d'altres films previs, a més de fotos i documents escrits.

Paral·lelament, va sorgir **un altre grup Medvedkine** en la població de Sochaux, el qual va realitzar –utilitzant diversos materials filmats entre el maig i el juny del 1968– el curtmetratge *Souchaux, 11 juin 1968* (1969), on s'evocava l'assalt per la policia a la fàbrica Peugeot que va fer dos morts.

3.4.4. L'ARC

L'ARC (Atelier de Recherche Cinématographique) va estar animat per alguns professors de l'IDHEC decantats cap al trotskisme, militants fins i tot de l'OCI; entre aquests Michel Andrieu, Jacques Kébadian, Françoise Renberg, Renan

Polles i Michel Andrieu. Els films més significatius produïts pel grup són *Le droit à la parole*, *C'est la révolution papa* i *Le joli mois de mai*, tots rodats durant el Maig del 68.

3.4.5. DYNADIA

Grup creat per Mario Marret el 1968 amb membres escindits de SLON –que després van passar a Unicité– dedicat a la producció en 16 mm al servei de la propaganda del PCF. Entre els seus films destaquen: *Dix ans de gaullisme*, *Le logement*, *Images sauvages*, *Les communistes dans la lutte*, *Les immigrés en France* (dirigida per Robert Bozzi) i un encàrrec de la CGT, *La démocratie syndicale*.

3.4.6. UNI/CI/TE

Unicité (Unité Cinéma Télévision) va ser un grup derivat de Dynadia i, per tant, en l'òrbita del PCF i la CGT (a partir del 1985 i amb el nom de Zoobabel gestionarà els fons cinematogràfics del partit) amb la presència decisiva de Marret i Paul Seban. Dedicat a la producció i la distribució de films propis i aliens, es va vanar de la seva vinculació a una línia de partit suposadament ben definida, com era la del PCF. Entre els films que va realitzar destaquen: *Pourquoi la grève?* (P. Seban); *Paysans* (R. Bozzi), encàrrec de la CGT –com l'anterior– i el diari *La terre*, tracta sobre la situació dels agricultors a França davant el poder dels monopolis i la desaparició de la petita i la mitjana propietat; *Vivre mieux, changer la vie* (J.-P. Lebel), com a propaganda de les eleccions legislatives del 1973 i el programa comú de l'esquerra, vist per dos treballadors; *Bagnolet, Carrefour de l'est parisien* (M. Sebestik), sobre la transformació d'un barri obrer parisenc per l'especulació del sòl i l'augment dels lloguers; *Lip, réalités de la lutte* (A. Dhoually), produït per a la CGT en relació amb la lluita dels obrers de la fàbrica Lip, culminada amb la marxa sobre Besançon el 29 de setembre de 1973, i *La CGT en mai 68*.

3.4.7. Cinéma rouge

Dedicat tant a la producció com a la distribució de films militants francesos i estrangers, va destacar per alguns títols com *Le Charme discret de la démocratie bourgeoise* (1974), que barreja imatges dels esdeveniments de Flins el maig del 68 amb el cop d'estat de Pinochet a Xile, l'entrenament dels CRS o les activitats de les milícies patronals, incloent-hi també la referència a l'assassinat de Pierre Overney o a la campanya racista d'Ordre Nouveau. Altres films van ser *Le Joint français* (1972) i *L'invitation* (1975).

3.4.8. Cinélutte

Aquest grup sorgit el 1973, si bé molts dels seus integrants militaven cinematogràficament des del 1967 (entre els quals, propers al maoisme, destaquen Serge Le Peron, Jean-Pierre Thorn, assimilat però no afiliat, Richard Copans i Jean-Denis Bonan), dedicat a la producció i la distribució (prevalent sempre

Lectura recomanada

Vegeu l'entrevista "Entretien avec «Cinéma rouge»" per Daniel Serceau a *Ecran 75*, núm. 34 (pàg. 86-87).

la difusió sobre la creació), va tenir com a consigna l'abolició de la divisió del treball entre els equips tècnic i artístic, en un reflex que exaltava les lluites obreres, sense entrar en anàlisis crítiques del seu desenvolupament i continuïtat. Per això, David Faroult s'interroga:

“Per a què serveix això? Per a informar sobre la lluita? Però informar a qui? Els obrers o militants també susceptibles de lluitar? Bé, però precisament aquest públic tindria necessitat d'una presentació crítica de la lluita per a no reeditar els mateixos errors. Serveixen aquests films per a la història? La mateixa observació val sempre: cal un punt de vista crític sobre la història per a no repetir els errors del passat [...]. Un rebuig a portar la contradicció als treballadors en lluita, un rebuig a afavorir la ruptura entre les orientacions reformistes i revolucionàries en el si de la lluita [...], un cert seguidisme en relació amb les lluites, característica de la deriva espontaneïsta [...], Aleshores, per a què serveixen aquests films? Ells mostren, amb una certa fascinació (relacionada amb l'exaltació que pretenen produir), que «es lluita» aquí o allà. Això és tot.”

D. Faroult; G. Leblanc (1998). *Mai ou li cinéma en suspens* (pàg. 12 i 13). París: Syllepse.

Els títols principals –des d'un esquerranisme sempre crític amb el PCF i la CGT– que se li deuen són els següents:

- ***Un simple exemple*** (1973): sobre la vaga de la impremta Darboy (Montreuil) en què els obrers van assumir el funcionament de les màquines davant els tres mesos de durada de la vaga.
- ***Margoline*** (1973): a càrrec de Jean-Pierre Thorn; narra l'ocupació d'aquesta fàbrica pels seus obrers, tots immigrants.
- ***Jusqu'au bout*** (1973): dirigida per Jean-Pierre Thorn, pretén demostrar que denúncia i reivindicació s'identifiquen, referides aquí a la desigualtat de drets entre els treballadors francesos i els immigrants, que reclamen permisos de treball, papers i el dret d'expressió, condicions posades en dubte per la famosa circular Fontanet-Marcellin. També es mostra la participació racista del grup d'extrema dreta Ordre Nouveau.
- ***L'autre façon d'être une banque*** (1974): sobre la vaga del Crédit Lyonnais de París, en què apareix una jove militant trotskista que es diu Arlete Laguiller.
- ***Petites têtes, grans surfaces - Anatomie d'un supermarché*** (1974).
- ***Bonne chance, la France*** (1974-1975).

3.4.9. Altres grups

Molts altres col·lectius van tenir activitat en la primera meitat dels anys setanta; sense aprofundir-hi podem esmentar:

- **Groupe Cinéma de Vincennes.**

- **Ligne Rouge.**
- **Crepac-Scopcolor**, compost per periodistes i realitzadors acomiadats per l'ORTF després del Maig del 68 que van realitzar *Extraños y extranjeros*, sobre els immigrants portuguesos i algerians a França, i *La parcelle* (1969).
- **Grain de sable**, creat el 1974 per Jean-Michel Carré, Serge Poljinsky i Yann Le Masson, autèntics “professionals” del cinema militant, als quals es deuen títols com *Liberté au féminin* i *Le Juste Droit* (Poljinsky), *Nucléaire danger immédiat* (Poljinsky), *Le Ghetto expérimental* i *L'Enfant prisonnier* (Carré).
- **Cinéma Libre-APIC.**
- **Les 100 Fleurs.**
- **CRP** (Cinéaste Revolutionnaires Proletariennes), que va produir *Palestine vaincra*.
- **UPCB** (Unité de Production Cinéma de Bretagne), impulsat pel veterà cineasta militant René Vautier.
- **Les films de la Commune**, artífexs de *La Commune*, *Louise Michel et nous*.
- **Torr e Benn**, col·lectiu regional com l'anterior.

Al marge del treball col·lectiu, cal recordar uns quants films més deguts a l'obstinació de cineastes com Robert De Hert, amb *Mort d'un homme sandwich* (1971), dedicat a l'escàndol provocat per la mort del ciclista belga Jean-Pierre Monseré, en què es denunciaven els assumptes bruts d'aquest esport; Bruno Muel a *Avec le sang des autres* (1974), mostra de la duresa del treball en la cadena de muntatge d'una fàbrica Peugeot, però també de les formes alienants de vida fora de la fàbrica, també controlada per la mateixa empresa Peugeot; Dominique Bloch, Isabelle Levy i Philippe Haudiquet amb *Gardarem Lo Larzac* (1974), sobre les lluites camperoles d'aquesta regió durant deu anys, o Pierre-André Boutang i Fred Mohr amb *De qui depend que l'oppression demeure* (1975) sobre la detenció i el procés dels membres de la banda Baader-Meinhoff i la recusació de Klaus Croissant com a advocat seu.

3.5. El cinema militant en altres països

Si bé el focus principal del cinema militant era a França, la seva pràctica es va estendre per molts altres països. Entre altres exemples, podem esmentar distribuïdors com les escandinaves FilmCentrum, que després del cop de Pinochet a Xile va produir *Santiago, ciudad violenta* (1973), i Workshop. També els grups de producció i difusió que es van desenvolupar en l'Espanya encara franquista: des del Colectivo de Cine de Clase (amb Mariano Lista i Helena Lumbreras) fins a la també catalana Central del Curt (amb Joan Martí i Martí

Rom com a impulsors principals), passant pels grups de producció vinculats al PCE i al PSUC (amb la distribuïdora de material clandestí del “Volti”) o algunes individualitats com Llorenç Soler o Pere Portabella, autor a més de diversos curtmetratges –com ara *Abogados laboristas* (1973)–, de dos llargmetratges importants: *El sopar* (1974) i *Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública* (1977). I fins i tot un puixant cinema militant japonès, que assoleix la seva màxima expressió a *Narita: la primavera de la gran ofensiva* (1978), en què un col·lectiu militant narra les lluites de camperols, obrers i estudiants per impedir l’obertura d’un gran aeroport, de manera que el març del 1978 s’arriba a destruir la torre de control.

Però sens dubte els focus més significats del cinema militant seran uns altres tres: Itàlia, els EUA i l’Amèrica Llatina.

3.5.1. Itàlia

Les convulsions contestatàries desenvolupades a Itàlia, sobretot a partir del 1969, van tenir diferents reflexos en el camp del cinema militant. D’una banda es consoliden xarxes de difusió alternativa, tan importants com ARCI (Associazione Ricreativa e Culturale Italiana), que va ser fundada a Florència el 1957 i que va arribar a tenir un circuit d’exhibició constituït per 5.577 cercles locals que incloïen l’activitat cinematogràfica, entre altres activitats culturals, sempre des d’una perspectiva democràtica, antifeixista i antiracista.

D’altra banda, apareixen alguns col·lectius dedicats a banda de la difusió a la producció militant:

- **Unitelefilm**, potser el més important de tots, dependent del poderós PCI i sota la direcció d’un cineasta professional, Ugo Gregoretti, realitzador d’un títol clau, probablement el més reconegut del cinema militant italià, *Apollon, una fabbrica occupata* (1969), dedicat a la vaga i l’ocupació que durant tot un any mantenen els treballadors de la impremta Apollon a Roma i que donaria lloc a una vaga general en la capital italiana. Malgrat certes crítiques², es va convertir en un paradigma internacional, i fou exhibit a França i en molts altres països, clandestinament a vegades, com en el cas espanyol. El conjunt de la producció i distribució d’Unitelefilm es va organitzar en diverses seccions temàtiques: “Problemes italians”, “La ciutat, la fàbrica, el camp i les regions”, “Ulls sobre el món”, “Vietnam en lluita”, “Testimoniatsges sobre el moviment obrer italià”, “Moments de lluita antifeixista”, “Retrats”, “Tradicions populars”, “Documentals d’art” i “Clàssics de ficció”.
- **Centro Documentazione Cine e Lotta di Classe**, situat més a l’esquerra, en l’òrbita de Lotta Continua i entre els títols més representatius del qual s’inscriuen *San Basilio*, testimoniança d’un *quartiere-dormitorio*, *Tutti uniti*

⁽²⁾Pio Baldelli el qualifica d’“operació paternalista i falsejadora” pel fet que es tracta d’una reconstrucció dels fets ocorreguts amb anterioritat a la vaga, de la participació dels autèntics protagonistes juntament amb uns altres que no ho són, del fingiment d’una objectivitat i immediatesa falses, de la manipulació mitjançant el muntatge sense respectar la integritat del que s’ha filmat, etc.

contra la DC (a càrrec de la Commissione Cinema del Movimento Studentesco di Milano) i *La Sicilia e il suo popolo*, a càrrec de Giuseppe Cino.

- **Cinegiornali Libero**, constituït al voltant de Cesare Zavattini, egrègia figura del neorealisme, creador el 1963 del primer dels *Cinegiornali*, una experiència contrainformativa. Aquest primer lliurament –*Cinegiornale della pace*– tindrà la seva continuïtat més radicalment militant –ja amb Zavattini com a promotor i teòric més que no productor– en una segona edició el 1968, ara amb la rúbrica *Cinegiornali libero n° 1 di Roma*, al qual succeiria l'entrega número 2, precisament el citat anteriorment *Apollon: una fabbrica occupata*. Després seguirien –entre el 1968 i el 1970– diversos lliuraments del *Cinegiornali libero* en ciutats com Bolonya, Torí, Parma, Monte Olimpino, Sicília, etc., fins a sumar unes dotze edicions.
- **Comité Cinematografico Antirepressivo**, l'obra principal del qual va ser *12 de dicembre*, centrat en l'atemptat neofeixista contra la Banca dell'Agricoltura de la Piazza Fontana de Milà el desembre del 1969 (gènesi del cas Valpreda) i el “suïcidi” de l'anarquista Giuseppe Pinelli en caure des del quart pis de la prefectura de policia milanesa; destaquem que aquest film inclou una enquesta filmada per Elio Petri a Sicília sobre l'origen social dels policies italians, el mateix any del ressonant èxit d'*Indagación sobre un ciudadano libre de toda sospecha*.

La presència de Petri en un film declaradament militant ens fa remarcar un fet molt més abundant en el cinema italià que en el francès: **l'activitat militant de nombrosos i prestigiosos cineastes professionals, en paral·lel amb la seva producció comercial o autoral**, sovint induïda la primera per la presència destacada del PCI en el sector cinematogràfic i cultural.

Així, entre altres títols que s'estenen fins i tot més enllà del 1975, podem recordar els següents:

- ***La tenda in piazza***: llargmetratge en 16 mm dirigit pel famós actor del cinema polític Gian Maria Volonte, centrat en l'ocupació de fàbriques romanes el 1969.
- ***Viva il primo di maggio rosso***: codirigit per Marco Bellocchio el 1969.
- ***12 Dicembre***: realitzada per sis grups de producció que engloben una trentena de directors, responsables cadascun dels aspectes financers i artístics de cada episodi, de quinze minuts de durada, tots ells focalitzats en la repressió dels anarquistes represaliats després de l'atemptat de Milà. Entre aquests directors trobem Petri, Visconti, Monicelli, Zavattini...
- ***Ipotesi su Giuseppe Pinelli* i *Giuseppe Pinelli***: són les dues parts d'un llargmetratge dirigides respectivament per Elio Petri i Nelo Risi el 1970, amb el suport fonamental del guionista Ugo Pirro. Va ser ideat pel Comitato

Vegeu també

Hem estudiat la figura d'Elio Petri en l'apartat “Geografia del cinema polític” d'aquest mateix mòdul.

cineasti contro la repressione, al qual pertanyien nombrosos cineastes que encara que no havien intervingut finalment en el film, el van signar de manera solidària.

- ***Lotta Continua a Napoli***: documental d'Ettore Scola per al mateix Comitato.
- ***La salute é malata / I poveri muoiono prima***: producció d'Unitefilm el 1971, amb guió i direcció de Bernardo Bertolucci.
- ***Festa dell'Unità a Roma***: producció d'Unitefilm el 1972 a càrrec d'Ettore Scola.
- ***Il silenzio é complicità***: llargmetratge col·lectiu produït el 1976 per la Federazione Giovanelli Comunista Italiana poc després de l'assassinat de Pier Paolo Pasolini, signat per cineastes com Bertolucci, Bellocchio, Monicelli, Ponzi, Scola, Arcalli i Citti, a més de l'actriu Laura Betti i l'escriptora Dacia Maraini.
- ***L'addio a Enrico Berlinguer***: produït per Unitefilm amb motiu de la mort del secretari general del PCI amb la participació de quaranta realitzadors, entre els quals n'hi ha alguns de tan coneguts com Bertolucci, Agosti, Amico, Begnini, Bizarri, Ferrara, Giannarelli, Lizzani, Magni, Maselli, Montaldo, Nelli, Pontecorvo, Scola...

3.5.2. Els EUA

Entre els nombrosos grups militants actius als Estats Units d'Amèrica en aquests anys seixanta i setanta, com Third World Cinema Group, Impact'Film (amb la participació del documentalista Lionel Rogosin), Films for Social Change (radicat a Saint Louis), People's Communication Network i Tricontinental Film Center (tots dos a Nova York), destaca especialment el **Newsreel**. Fundat el 1968 a Nova York amb l'impuls de Robert Kramer, va establir centres de producció a San Francisco, Boston, Chicago, Detroit i Atlanta, a més del mateix Nova York, i es convertí en el màxim exemple del treball alternatiu de contrainformació en plena convulsió social als EUA.

Per la seva banda, l'**American Documentary Films** va dur a terme el seu treball de producció i distribució específicament en diferents àrees recollides en el seu catàleg:

- Guerra del Vietnam i imperialisme.
- Complex militar industrial.

- Desocupació i pobresa (*Appalachia: Rich land, poor people*).
- Organització de treballadors (*Perch of the Evil; Hospital Strike; Rank and File*).
- Història del moviment obrer.
- Política electoral (*The Streets Belong to the People; Yippie!; Failure in the Two Party System*).
- Moviment d'alliberament de dones (*Abortion; Abortion and the Law; Inside the Ladie's Home Journal*).
- Moviment racial (*A Tribute to Malcom X; A Raisin in the Sun; Huey!; Angela, like it is; Ku-Klux-Kan*).
- Moviment *chicano*.
- Medi ambient.
- Institucions repressives (*Rubin on schools; Prison; People's Park; Alternative Media and Social Changes*).

3.5.3. L'Amèrica Llatina

La situació des de la qual es va desenvolupar el cinema militant llatinoamericà va ser molt diferent de la que hi havia en una gran part d'Europa, a causa de la proliferació de règims dictatorials durant els anys seixanta i setanta. Tant si són les constriccions pròpies del nivell socioeconòmic de la major part d'aquests països –en alguns casos, gairebé mancats d'una indústria cinematogràfica estable– com les dificultats inherents a l'acció clandestina, o bé la immediatesa de la lluita política en el marc fins i tot de la lluita armada, de la guerrilla urbana o rural, etc., tot això va delimitar les possibilitats de producció i difusió dels materials militants.

No obstant això, de l'Argentina va procedir una **obra clau del cinema militant**, exemplar des de moltes perspectives: *La hora de los hornos* (1968), realitzada per **Fernando Ezequiel Solanas** i **Octavio Getino**. Amb el subtítol de *Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* i des d'una posició política vinculada al peronisme d'esquerres, aquesta imensa obra de 260 minuts tractava tant aspectes sobre la història recent i l'actualitat argentina –i llatinoamericana–, com una reflexió sobre els mecanismes de l'imperialisme i les formes de lluita contra aquest. Utilitzant des de les tècniques del fullet fins a l'anàlisi que permet el muntatge documental, els autors van consumir probablement el **model** i la **culminació del cinema militant** que conjuminava la reflexió amb la crida a la intervenció política. Més endavant, tots dos van continuar la tasca militant plegats a *Argentina, mayo de*

1969: *los caminos de la liberación* (1969), *Perón: la revolución justicialista* (1971) i *Perón: actualización política y doctrinaria para la toma de poder* (1971). La seva activitat militant va acabar amb el cop d'estat que va condemnar Solanas a l'exili i Getino al silenci.

Altres propostes argentines van arribar de part de col·lectius com Cineastas militantes de Córdoba, amb *Ya es tiempo de violencia*, sobre l'intent de cop militar conegut com el "Cordobazo"; o Cine Liberación, en què Gerardo Vallejo va realitzar *Las ollas populares* (1971), curtmetratge sobre els talladors de canya de sucre aturats pel fet que es mecanitza la recol·lecció per part de les empreses nord-americanes, i *La paz*, en què un discurs del general Onganía sonoritzava les imatges de la misèria de la població argentina. A Vallejo se li deuen altres films militants: *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971), amb guió de Solanas i Getino, i *Compadre vamos pa'lante* (1976), produïda pel GECU (Grup Experimental de Cinema Universitari). Finalment, un altre cineasta argentí important va ser Jorge Cedrón que, després de *Los senderos del libertador* (1971) i *El habilitado* (1971), va realitzar un altre títol bàsic, *Operación masacre* (1973), sobre el judici i l'execució de tretze seguidors peronistes el 1956; després també es va haver d'exiliar, i va morir a París el 1980 amb només trenta-tres anys.

Mario Handler va ser el cineasta militant uruguaià més important, amb curtmetratges com *Elecciones* (1967); *Me gustan los estudiantes* (1968), sobre les protestes estudiantils amb motiu de la reunió de caps d'estat llatinoamericans a Punta del Este, i *Liber Arce, liberarse* (1969), que partia del joc de paraules al voltant del nom d'un estudiant assassinat durant una manifestació a Montevideo. Després, la situació política el va mantenir en silenci durant prop de vint anys. La guerrilla brasilera va ser evocada per l'internacionalista Chris Marker a *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela* (1970), mentre que també es poden evocar alguns films colombians com *Chircales* (1972) i *Campesinos* (1975), de Marta Rodríguez i Jorge Silva, o *Planas, testimonio de un etnocidio* (1971), dirigida per Silva en solitari.

Una altra dimensió que, sense renunciar a una militància política explícita, va aconseguir difondre's pels circuits comercials minoritaris és el cinema del bolivià Jorge Sanjinés. Al capdavant del col·lectiu Ukamau i després d'un documental *Revolución* (1963)– va realitzar una sèrie de llargmetratges, parlats parcialment en quítxua, que des d'una ficció molt documentada tractava les condicions de vida de la pagesia oriünda de Bolívia i les conseqüències de l'imperialisme en el seu país. Títols com *Ukamau* (1966), *La sangre del cóndor* (1969), *El coraje del pueblo* (1971) i *El enemigo principal* (1975) constitueixen la primera part de la seva filmografia, la més clarament militant. En una línia semblant es va situar Antonio Eguino, autor de *Pueblo chico* (1974) i *Chuquiago* (1977), i al qual es deu la fotografia de dues pel·lícules de Sanjinés.

Finalment, deixem de banda el cinema propagandístic cubà –militant sí, amb una àmplia repercussió internacional (vegeu l'obra del documentalista Santiago Álvarez), però en definitiva afavorit pel nou estat revolucionari– o també

el cinema militant xilè, impulsat durant el breu govern de la Unidad Popular. És clar que després del derrocament colpista de Salvador Allende, alguns d'aquests cineastes afavorits pel govern socialista van passar a la militància opositora en l'exili. El cas més important va ser el de Patricio Guzmán, autor dels tres lliuraments de *La batalla de Chile* (1977, 1978 i 1980), un gran fresc sobre la història del temps de la Unidad Popular, del cop d'estat de Pinochet i de les conseqüències que va tenir. Abans caldria esmentar *On vous parle du Chili: ce qui disait Allende* (1973), a càrrec de Chris Marker i Miguel Littin, a més dels documentals del duo alemany oriental compost per Walter Heynowski i Gerhard Scheumann, amb títols com *Der Krieg der mumien* (*La guerra de los momios*) (1973), *Ich war, Ich bin, Ich werde sein* (*Yo he sido, yo soy, yo seré*) (1974), *El golpe blanco* (1975) i *Eine minute Dunkel macht uns nicht blind* (1976); o el magnífic treball analíticodocumental d'Armand Mattelart en *La spirale* (1976).

Bibliografia

- Aidelman, N.; De Lucas, G.** (eds.) (2010). *JLG. Pensar entre imágenes*. Barcelona: Prodimag.
- Berzosa, A.** (2009). *Cámara en mano contra el franquismo. Desde Cataluña a Europa, 1968-1982*. La Plata: Al Margen.
- Biet, Ch.; Neveux, O.** (eds.) (2007). *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*. Vic-La Gardiole: L'Entretiens.
- Cadé, M.** (2000). *L'écran bleu. La représentation des ouvriers dans le cinéma français*. Perpinyà: Presses Universitaires.
- Calamita, U.; Zanlungo, G.** (2000). *La classe operaia non va in paradiso*. Alessandria: Fal-sopiano.
- Canova, G.** (ed.) (2008). *Storia del cinema italiano. Vol. XI. 1965-1969*. Roma: Bianco e Nero.
- De Bernardini, F.** (ed.) (2008). *Storia del cinema italiano. Vol. XII. 1970-76*. Roma: Bianco e Nero.
- Diversos autors** (2007). *Desacuerdos 4. Colectivos de cine y cine militante (1967-1981)*. Granada: Diversos editors.
- Ferro, M.** (1989). *Revoltes. Revolutions. Cinéma*. París: Centre G. Pompidou.
- Font, R.** (1976). *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga Vertov*. Barcelona: Anagrama.
- Gauthier, G.** (ed.) (2004). "Le Cinéma militant reprend le travail". *CinémAction* (núm. 110).
- Getino, O.; Villeggia, S.** (2002). *El Cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: GEA.
- Hayes, G.; O'Shaughnessy, M.** (eds.). *Cinéma et Politique. De la politique des auteurs au cinéma d'intervention*. París: Maison de la Culture de Rennes / Papyrus.
- Hennebelle, G.** (1976). *Cinéma militant: histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique*. París: Cinéma d'Aujourd'hui-Lherminier.
- Layerle, S.** (2008). *Caméras en lutte en Mai 68*. París: Nouveau Monde.
- Linares, A.** (1976). *El cine militante*. Madrid: Castellote.
- Marie, L.** (2005). *Le cinéma est à nous. Le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*. París: L'Harmattan.
- Martineau, M.** (ed.) (1979). "Le Cinéma au féminisme". *CinémAction* (núm. 9).
- Medici, A.** (ed.) (2000). *Filmare il lavoro*. Roma: Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.
- Pérez Romero, E.; González-Fierro Santos, J. M.** (eds.) (2011). *La lucha obrera en el cine*. Granada: Arkadín.
- Rosenbaum, J.** (1997). *Movies and Politics*. Berkeley: University of California Press.
- Ruiz Castillo, M. del Mar; Escribano Gutiérrez, J.** (2007). *La huelga y el cine: escenas del conflicto social*. València: Cine-Derecho / Tirant Lo Blanc.
- Sánchez Noriega, J. L.** (1996). *Desde que los Lumière filmaron a los obreros*. Madrid: Nossa y Jara ed.
- Sanjinés, J.; Grupo Ukamau** (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Mèxic: Siglo XXI.
- Solanas, F.; Getino, O.** (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Villeggia, S.** (2009). *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira-Incaa.
- Viota, P.** (1982). *El cine militante en España durante el Franquismo*. Mèxic: UNAM.

