

# Balance del Mayo francés y sus proyecciones cinematográficas\*

Igor Barrenetxea Marañón

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

Esta obra abre una muy interesante andadura historiográfica, convirtiéndose en la primera entrega de la *colección José María Caparrós Lera* (que, de seguro, irá alumbrando muchos otros títulos de interés sobre la materia). Su acertado nombre, es un homenaje al insigne padre de las relaciones de historia y cine en España, que nos dejó prematuramente con tanto todavía por enseñarnos.

Concretamente, este libro es un valioso documento que se sustenta en las potencias principales del VI Congreso Internacional de Historia y cine (Madrid, 2018). También recoge, en un capítulo final, los resúmenes de las comunicaciones (44), clasificadas por países; además de incorporar en la contraportada, como una novedad muy digna de agradecer, en un Cd-room, tales artículos completos que configuran una visión general del tema del congreso, incluyendo diversas y enriquecedoras visiones que se ofrecieron de la historia visual.

Arranca la obra con prólogo de Carles Santacana y le siguen cuatro capítulos firmados por diferentes especialistas como son José María Caparrós, en uno de sus últimos escritos, los profesores John Mraz, Andrés Lénárt y lo cierra Antonio Pantoja.

\* Reseña de: Magí Crusells, Andreu Mayayo, José Manuel Rúa y Francesc Sánchez Barba (eds.), *Imágenes de las revoluciones de 1968*, Girona, Lenoir Ediciones, Colección José María Caparrós 1, 2020,.



En las páginas iniciales Santacana destaca la importancia de una publicación que, a pesar de los aspectos conmemorativos, aborda un tema de enorme complejidad y relevancia como fue el acontecimiento de mayo del 68. Como no podía ser menos, dedica unas generosas palabras en memoria de José María Caparrós.

En el primer capítulo, Caparrós, en «Cine y 68: el impacto de la revolución en la pantalla», lleva a cabo un valioso y crítico re-

corrido sobre el cine vinculado al Mayo francés, un hecho que no solo sacudió el país galo, dejando atrás el *Nouvelle Vague*, sino que atravesó sus fronteras constituyendo las «nuevas olas» del cine europeo e internacional. Así los distintos movimientos cinematográficos (*Free Cinema*, inglés, el *Nuovo Cinema*, italiano, *Junger Deutscher Film*, alemán, o el *Nuevo Cine*, español) se vieron impactados por ella. Algo que también afectaría de forma directa a las revistas especializadas como *Cahiers de cinéma*, que tomaría una deriva ideológica de extrema izquierda enfrentándose a *Cinéthoque*, *La Nouvelle Critiqué* y *TelQuel* sobre la función del cine y el uso de la cámara. En suma, todo ello vendría marcado, como resalta el autor, a hacer «del séptimo arte un instrumento para la lucha política».

El cine que se iba a gestar iría poniendo sus pilares en trabajos previos como *La chinoise* (1967), de Godard o el documental colectivo contra la guerra del Vietnam, *Loin du Vietnam* (1967). Destaca el surgimiento de la cooperativa independiente SLON (Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles), que ayudaría a otros grupos, como Medvedkin grabando distintos filmes reivindicativos (como *Classe de lutte a Septembre chilien*) o Dynadia. Inspirados en el director soviético, Dziga Vertov, creador del *cine ojo*, Godard y Gorin constituyeron su propio grupo que daría lugar a una fructífera producción de filmes entre 1968 y 1972. Paralelamente surgieron otros como Atelier de Recherche Cinémathographique (ARC), Cinéastes Révolutionnaires Proléteriens (CRP), *Cinéma rouge*, *Vive la révolution!*, etc.

Sin embargo, sería un movimiento de protesta impulsado por un nutrido grupo de cineastas y críticos lo que haría que el rumbo de los acontecimientos cobrara una nueva dimensión. Su carta publicada en *Le Monde*, en favor del director de la Cinemateca Francesa, Herni Langrois, impidiendo

su cese por promocionar las nuevas olas, dio origen a la constitución de los Estados Generales del cine francés (EGCF).

A través de una serie de comisiones formularon una nueva concepción de la industria cinematográfica. Su fuerza fue tal que lograron suspender el Festival de Cannes de aquel mismo año. En mayo de 1968 acabarían por publicar un manifiesto, en el que defendían el cine como un medio de acción política independiente.

A todo esto, como recoge Caparrós, se rodaron un amplio mosaico de películas, el cortometraje *Le Soulèvement de la jeunesse en Mai 68*, de Lemaître, el largo *La CGT en mai-juin 1968*, de Seban, o el tardío *Grands soirs et petits matins. Extraits d'un film qui aurait du exister* (1978), de Klein. Se dieron otras realizaciones que rememoran aquellos acontecimientos como *Le Fond de l'air est rouge* (1977), de Marker, o el documental *Reprise* (1996), de Le Roux. No han faltado tampoco filmes evocadores de aquellos hechos en *Milou in Mai* (1990), de Malle.

No obstante, como destaca, la influencia del Mayo francés y su cine desembarcaron en otros países. En EEUU, se alumbró un cine *contestatario* a lo largo de los años 70, con filmes como *Easy Rider*, de Hopper, *Alice's Restaurant*, de Penn, o *M.A.S.H.*, de Altman. En Italia, por su parte, surgió un cine político en el que se constituyeron, diversos colectivos, como *Apollon, una fabbrica occupata*, o realizaciones del *realismo crítico* impulsadas por cineastas como Rosi, Bertolucci, Petri, Damiani o Montaldo. Al que se añadiría el de género político del que sería pionero Costa-Gavras con *Z* (1969). Este cine militante se extendería, así mismo, por otros países como Argentina, Brasil (*Cinema Novo*), Cuba, Bolivia, Venezuela, Chile, Uruguay, México y Colombia.

Como concluye Caparrós, aunque la mayoría de tales realizaciones no pasarán en su mayoría a la Historia del cine, sí dejan el

importante registro de un acontecimiento que influiría en la sociedad y que ya forma parte del imaginario social.

En el segundo capítulo, John Mraz aborda, precisamente, en «El cine del 68 mexicano: tres películas trascendentales», la influencia del movimiento en el país centroamericano. Allí, los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) consideraron que el cine iba a convertirse en su mejor arma, dando lugar a la realización de diferentes cintas de ficción, así como documentales.

Entre estas producciones iban a destacar *El grito* (1968), de López Arretche, considerado el mejor retrato del periodo, junto a *Canoa* (1975), de Cazals, y *Rojo amanecer* (1989), de Fons, que son los filmes que Mraz analiza.

*El grito* iba a ser algo más que un documental: una mirada crítica y alternativa a la información que ofrecían los medios oficiales. En su realización participaron cerca de una veintena de estudiantes. No les resultó nada sencillo y tuvieron que ocultar las cámaras en los faros de un automóvil para grabar cómo la policía y el ejército violaba la autonomía del recinto universitario. Pronto se iba a convertir en una cinta habitual en cineclubs de universidades, escuelas y centros sindicales, no permitiéndose su estreno en televisión hasta los años 90.

Muy influido por este, se producirá el filme *Canoa*, al albur de una activa política cultural por parte del presidente Luís Echevarría (1970-76), con el fin de impulsar un cine mexicano de calidad (que alumbraría diversos títulos de interés). La película aborda los sangrientos episodios sucedidos en San Miguel Cano. Además de tratar el tema del 68, era una metáfora alusiva a la matanza de Tlatelolco. Tuvo una buena recepción, abundando las críticas sobre ella incidiendo en su carácter de denuncia tes-

timonial, si bien, a ciertos sectores no les gustó tanto su deriva izquierdista.

La tercera realización es *Rojo amanecer*, que retrata la matanza de Tlatelolco. El director fue sabedor de que no sería aprobada por el Consejo de Supervisión de Guiones. Pero gracias al actor Héctor Bonilla, quien iba a protagonizar a la sazón el filme, poniendo de su propio dinero, y a la actuación altruista de otros actores amigos y diversas aportaciones anónimas que lo financiaron, lograría iniciarlo.

Aun así, tuvieron que rodarlo de forma clandestina. Tras ver como la censura impedía su estreno, finalmente, el cambio de gobierno lo propició, no sin ciertos cortes (referidos al ejército). Una versión pirata íntegra circuló por cineclubs. A pesar de la escasez de medios, la realización cosechó un éxito inmediato entre el gran público. El filme iba a simbolizar «la destrucción de la Revolución y del propio México».

Las tres producciones venían a condensar, así, la influencia del espíritu del Mayo francés que sacudiría, por diferentes razones, a la sociedad mexicana, denunciando la violencia policial y gubernamental, y reivindicando nuevos espacios de libertad, comprensión de la realidad y de mirada crítica.

Ya cambiando de escenario, y volviendo a Europa, en el tercer capítulo Andrés Lénárt retrata el efecto que tuvo el Mayo francés al otro lado del Telón de Acero en «Historia y cine a propósito de la Primavera de Praga y los Países del Este».

Lénárt contextualiza de forma clara y sintética el marco de la Guerra Fría. Después de todo, tal y como explica, el bloque soviético no era granítico, sino que fueron dándose cambios internos que determinaron una suerte de amargos acontecimientos.

En cuanto al reflejo de tales hechos en el cine, este establece que hay que llevar a cabo un doble acercamiento: por un lado, estaría la representación de lo acaecido en

Europa del Este y, por otro, sus consecuencias en el arte cinematográfico. También tendría otras manifestaciones tanto en la música, *Music for Prague* 1968, de Husa, como en la literatura, *La insoportable levedad del ser*, de Kundera.

Precisamente, esta sería llevada al cine por Philip Kaufman, en 1988. Rodada en Francia, aunque incluiría imágenes reales de la Primavera. Retrata, a través de un círculo amoroso, la *normalización* tras los sucesos revolucionarios. Las siguientes realizaciones como *La guardia* (1999), de Hrebejk, y *Rebeldes* (2001), de Renc, que abordan dicha tumultuosa década, llegaron después del fin del telón de acero.

En cuanto a los efectos que tuvo en Europa del Este, la cinematografía se reorientó adaptando estrategias simbólicas y metafóricas para evitar llamar la atención de los censores, empleando códigos estilísticos que los espectadores debían estar dispuestos a descifrar, dando lugar a un cine de autor o de arte y ensayo.

El cine, a pesar de todo, se mostró vivo a la hora de «mantener activa la conciencia de la sociedad». Y surgiría una serie de directores muy relevantes como los polacos Wajda y Kawalerowicz, el eslovaco Jakubisko, y otros. También se constituyó la Nueva Ola Checoslovaca que agrupó a jóvenes directores que se rebelarían contra el realismo socialista, con ácidas sátiras de influencia kafkiana como la exitosa y controvertida *¡Al fuego bomberos!* (1967), de Forman, o *Trenes rigurosamente vigilados* (1966), de Menzel. Pero la Primavera de Praga truncó este movimiento y muchos de esos prometedores directores se exiliaron y los que se quedaron tuvieron que adaptar sus piezas a las exigencias ideológicas, los menos afortunados acabaron depurados y las obras del periodo anterior prohibidas. En Hungría, aunque a nivel político el reformismo se enterró, sí se conservó «el aliento de 1968»

a nivel cultural. Lo cual dio origen a la categoría de *película activa* como *Paredes* (1968) de Kovács. Si bien, otras, como *El testigo* (1969), de Bacsó, una sátira sobre el comunismo húngaro, no pudieron ser estrenadas hasta una década más tarde.

Lénárt concluye indicando que la Primavera de Praga tuvo múltiples efectos a todos los niveles (a pesar del intento de revertir los procesos de cambio) en Europa del este, consecuencias que irían más allá de 1968. Y deja claro que el cine y los cineastas no dudaron en sumarse a esta ola de cambios, de apoyarla y de demostrar una enconada y sutil resistencia creativa frente al reaccionario discurso oficial.

En último lugar, cierra las aportaciones Antonio Pantoja con su capítulo «Cine y movimientos sociales en torno al mayo del 68» donde lleva a cabo un acertado balance de lo que fue el 68 en la gran pantalla. Sin duda alguna, imposible de entender la fecha sin los procesos históricos que la marcaron.

El Mayo francés impulsó un aire inusitado que apostó fuerte por la «ruptura y renovación», alumbrando una serie de figuras emblemáticas de directores como Godard o Marker, así como un sinfín de movimientos o grupos que se *rebelaron* contra el dominante estilo hollywoodiense. Sin embargo, este cine francés se nutriría y conformaría como «parte de un todo» (con discursos y proyectos de carácter colectivo). La convocatoria de los Estados Generales del Cine, en 1968, como ya indicaba Caparrós, catalizaría los principales colectivos para regenerar la industria cinematográfica. No obstante, como puntualiza Pantoja, la influencia del 68 en el cine fue mucho más allá de los hechos y estuvo marcada por la idea de impulsar un cine comprometido que «asume la modernidad con todas sus consecuencias», lo que daría lugar a un gran variedad y amplitud de realizaciones.

En el apartado del cine documental es-

tarán los trabajos de Klein y Marker (ya citados), para los años 60 y 70. En los años 80, se produciría una remembranza del 68 (*Génération*). Mientras que en los años 90 se produjo una reinterpretación del mayo francés (*Autocritique 68-98*). En la década siguiente, la perspectiva documental adquirió una vena más informativa (*Code 68*). En la actualidad, indica Pantoja, aunque el tema sigue suscitando interés, el formato documental ha perdido relevancia, lo cual ha llevado a que haya descendido el número de propuestas, aunque todavía hay ejemplos valiosos como son *Vincennes, l'université perdue* (2016), de Linhart.

Respecto al cine de ficción, las miradas fueron más amplias y dispares. Pantoja las clasifica, según la intención y motivación de cada dirección, en cinco categorías: aquellas de *componente reivindicativo* como *Unter dem Pflaster ist der Strand* (1975), de Sanders, o *Berkeley in the sixties* (1990), de Kitchell; *reflejo de ambiente*, en entre las que se podría destacar *La redoutable* (2017), de Hazanavicius; de *reconstrucción histórica*, como *Dreamers* (2003), de Bertolucci, *Les amants réguliers* (2005), de Garrel o *Après mai* (2012), de Assayas; de *proyección internacional* como las italianas *Vogliamo anche la Rose* (2008), o la norteamericana *Hair* (1979), de Forman; y, finalmente, el *revival generacional* en el que cabría destacar *No intenso agora* (2017), de Moreira.

Además de generar una amplia filmografía, el mayo del 68 también alumbraría diversos géneros cinematográficos nuevos

que, aunque no están vinculados al movimiento, sí van a marcar un antes y un después paradigmático en la historia del cine como *El planeta de los simios* (1968), de Schaffener, una distopía; *La noche de los muertos vivientes* (1968), de Romero, alerta contra «la alienación de la sociedad a través del zombi»; y, finalmente, *2001: Una odisea en el espacio* (1968), de Kubrick.

El autor no se queda ahí y rastrea hasta dónde llegan las reminiscencias del 68 en el cine, alcanzando la crisis de 2008, donde se daría lugar al resurgir de un malestar ciudadano que acabaría desembocando en fenómenos como la *Primavera árabe*, el grupo *Occupy Wall Street* y el *Movimiento 15-M*. En todos ellos jóvenes o consagrados cineastas, o simples usuarios, no dudaron en utilizar las redes sociales y las plataformas digitales para apoyar y dar una mayor visibilización a las protestas sociales, generando todo un «archivo de imágenes» desde un mercado «videoactivismo».

Cabe finalizar que *Imágenes de las revoluciones de 1968* recoge, como se ha ido desgranando, de una forma clara y precisa la esencia fundamental del Mayo francés en la cinematografía y ejemplifica bien su influencia posterior tanto en la europea como extranjera. Cada autor, así, aporta un punto de vista muy enriquecedor del movimiento, ya desde la perspectiva general de Caparrós, hasta las más específicas sobre el caso mexicano de Mraz y de la Primavera de Praga, de Lénárt, y sus reminiscencias hasta la actualidad, de Pantoja.