

LOS BARCOS EBRIOS: LA COMUNA DE PARÍS Y EL CINE

The drunken boats: Paris Commune and the cinema

DAVID OUBIÑA

Universidad de Buenos Aires / CONICET

doubinia@retina.ar

INTRODUCCIÓN

En 2021 se cumplieron 150 años de la Comuna de París: ese gran movimiento de insurrección social que gobernó París durante dos meses y medio, en la primavera de 1871, hasta que fue masacrado por el ejército de Versalles. Dominados por un espíritu socialista de autogestión, los comuneros tomaron el poder en la ciudad y dieron vida a un gobierno utópico de obreros y artesanos. El experimento fue fugaz pero sus efectos resuenan en nuestro mundo contemporáneo como réplicas espectrales de lo que fue un gran sismo social, cultural y político.

A fines de los años 60 y comienzos de los años 70, surgieron diversas propuestas cinematográficas que acompañaron los reclamos de las revueltas juveniles como si fueran un eco utópico del antiguo movimiento colectivista. Esas películas se interrogaron por modos de realización menos jerárquicos y más horizontales, poniendo en cuestión la noción de creación individual y la categoría de autor como rémoras de la burguesía capitalista.

Este artículo se propone revisar algunas modulaciones de ese espíritu contestatario en diferentes propuestas cinematográficas. ¿Existe una relación entre los postulados de la Comuna y las formas de esas películas que fueron la expresión de movimientos contraculturales en el siglo XX? ¿De qué manera procesan los filmes las enseñanzas de esa “cultura de barricadas”? En definitiva, ¿es posible la creación en modo de asamblea, es decir: un cine comunal?

Hay una secuencia deslumbrante en el filme *Les amants réguliers*, de Philippe Garrel (2005). Es un largo pasaje de más de 15 minutos que transcurre durante la noche de las barricadas en 1968. No se ve demasiado: está todo oscuro, apenas iluminado aquí y allá por las fogatas que han encendido los rebeldes y sólo se distinguen las formas de ese *bricolage* un poco bizarro que constituye la estética de las barricadas. Montañas de adoquines por todos lados, un auto volcado sobre su flanco, como una tortuga que hubiera caído sobre el caparazón, fragmentos de muebles, tachos de basura. Tampoco se entiende mucho qué sucede: unos jóvenes conversan, otros fuman, otros miran. Un grupo atiende a los heridos. Alguien arroja una piedra o un cóctel molotov a los policías que no vemos porque permanecen ocultos en las sombras. Se intuyen (porque no se ven) las corridas que van y vienen. Cada tanto se escuchan gritos a lo lejos, insultos, algún estallido, algún

disparo. Trifulcas aisladas. Nada de cuerpo a cuerpo. La revuelta no es un bloque de furia maciza sino varios actos sueltos y sin ninguna sincronización.

La secuencia copia escenas del documental *Actual* que el propio Garrel había realizado durante las jornadas de mayo y que, durante mucho tiempo, se consideró perdido. Tal como es mostrada, la rebelión es un acontecimiento informe, caótico, sin una dirección muy precisa pero que, de todos modos, deja percibir la vehemencia, el apasionamiento, la vitalidad. “¿Quién removerá los torbellinos del fuego furioso / sino nosotros y aquellos que imaginamos hermanos? / Venid, románticos amigos: esto va a gustarnos. / Jamás trabajaremos, ¡oh, oleajes de fuego!” No es Garrel quien habla sino Arthur Rimbaud en un poema sobre la Comuna de París (1979, p. 380). Pero está bien, porque en mayo de 1968 Garrel era tan joven como Rimbaud cuando estalló la rebelión de 1871. Y realizó ese documental acerca de las manifestaciones de mayo con el Grupo Zanzíbar, llamado así justamente en homenaje al poeta: en homenaje a esa tierra idílica con la que había soñado durante los últimos años de su vida, en África. El vínculo de Garrel con el 68 está atravesado por la misma agitación y rebeldía que la Comuna de 1871 insufló en las “máquinas infernales” de Rimbaud (según la expresión que Walter Benjamin usaba para referirse a sus poemas).

En los años 60, Henri Lefebvre se preguntaba qué había sido la Comuna. Y se respondía: fue una fiesta “de los desheredados y de los proletarios, fiesta revolucionaria y de la revolución, fiesta total, la más grande de los tiempos modernos” (1965, p. 21). Esa definición tan jaranera resulta un tanto sesgada para caracterizar una sublevación que dejó 30.000 trabajadores masacrados. En cambio, parece más acertado cuando Lefebvre afirma que “la insurrección del 18 de marzo y los grandes días de la Comuna que siguieron, suponen la apertura ilimitada hacia el porvenir y lo posible, sin prestar atención a los obstáculos y a las dificultades que pueden surgir en el camino” (1965, p. 21). Desde esa apertura ilimitada y desde esa proyección hacia el porvenir, se entiende por qué, durante los días del Mayo francés, los libros sobre la Comuna se agotaron en las librerías parisinas. Habría que pensar entonces de qué maneras reverbera ese fenómeno en el imaginario y qué derivaciones provoca.

“La Comuna constituye el tema de buena parte de la obra de Rimbaud, no como contenido o referencia explícita, sino como tumulto, transgresión, movilidad, hipérbole, nivelación, hipersensibilidad, iconoclastia. La historia política se inscribe en los propios campos de fuerza de los textos de Rimbaud” (Eagleton, 2008, pp. 17-18). Casi lo mismo podría decirse de *Les amants réguliers*: Garrel filma las barricadas del 68 como si fuera 1871, pero no porque ese sea el tema de su película, sino que ha habido una transmutación alquímica, para usar una palabra tan querida por Rimbaud. Y uno tiene la sensación de que, si el cine hubiera podido registrar los eventos de la Comuna, esto es lo que se habría visto.

PETER WATKINS Y LA COMUNA

El cineasta Peter Watkins adopta una perspectiva muy diferente: en el año 2000, realizó el que es, sin duda, el filme más importante acerca de ese episodio histórico, titulado justamente *La Commune* (Paris, 1871). Muy tempranamente, había Watkins aplicado las técnicas del vivo y del cine directo al género de reconstrucción histórica: por eso es reconocido como precursor del *mockumentary* y del docudrama. Lo que propone es un cuestionamiento a eso que denomina la “monoforma televisiva”, es decir: “un lenguaje formateado y repetitivo de imágenes rápidamente editadas y fragmentadas, acompañadas de un denso bombardeo sonoro, todo ello unido por la estructura narrativa clásica” (Watkins, 2010, p. 4). Esa monoforma induce respuestas predeterminadas y excluye cualquier modalidad alternativa de comunicación.

Ya en *The Forgotten Faces* (1960), Watkins había reconstruido en las calles de Canterbury la revolución Húngara de 1956 y, en *Culloden* (1964), había escenificado la batalla final entre los jacobitas y el ejército británico en 1746. Pero no se trataba de típicas ficciones históricas sino que el cineasta registraba esos episodios del pasado reciente o lejano como un documental o un noticiario. La intención era, por supuesto, poner en cuestión el discurso manipulador de la monoforma que se presenta como objetiva cuando es, por definición, la completa negación de la objetividad. Desde siempre, entonces, el proyecto de Watkins ha buscado “modos menos jerárquicos de comunicarse con el público” (2018). Por eso, *La Commune* se presenta como un film en estado de asamblea. El cineasta perfecciona un tipo de narración que ya había insinuado en sus películas anteriores: una investigación histórica que se muestra desde una perspectiva pedagógica y que es llevada a cabo de manera participativa con el equipo técnico y los actores. Esa vocación –digamos– comunal llevaba casi naturalmente a este film acerca de la revolución de 1871 como si, aplicado a este tema, el método de trabajo encontrara su justificación definitiva¹.

El rodaje tuvo lugar en una fábrica abandonada. Cien años antes, ese mismo sitio había sido ocupado por los estudios de Georges Méliès que realizó muchas películas pertenecientes al género de las *noticias reconstruidas* [*actualités reconstituées*]: esos noticieros ficcionalizados, muy habituales en los inicios del cine, eran como un *reenactment* de episodios reales. Pero, además, esa vieja fábrica es la sede del grupo teatral *La Parole errante* dedicado a la difusión de la obra del cineasta y dramaturgo Armand Gatti que, en la década del 60, se dedicó a trabajar con jóvenes marginales y que

¹ En realidad, el procedimiento puede aplicarse indistintamente al pasado o al futuro. En *The War Game* (1965), Watkins utilizaba la misma coartada del falso documental para una trama de anticipación científica: un supuesto ataque nuclear a Gran Bretaña. Hacia adelante o hacia atrás, siempre es un tipo de imágenes respecto de un momento histórico que la cámara no podría registrar porque llega demasiado temprano o demasiado tarde. El film fue censurado y no se mostró en TV por temor a que produjera las mismas reacciones de la famosa transmisión radial de Orson Wells sobre *War of the Worlds*.

formuló la idea de que la cámara debía ser usada como una ametralladora. De diversas maneras, entonces, Méliès y Gatti están vinculados a la poética de Watkins. ¿En qué consiste la singularidad de esta poética? El cineasta filma la revuelta de 1871 como si estuviera sucediendo en la actualidad o bien como si hubiera podido ser registrada por las cámaras en el momento pretérito. La Historia tiene cobertura “en vivo” por dos canales de televisión opuestos: frente a la información manipulada por el noticiero de *TV Nacional de Versalles*, los reporteros de la *TV Comunal* ponen en práctica una estrategia de contrainformación y dan voz a los obreros, las mujeres, los soldados y los artesanos que participan en la toma de París.

A Watkins le gustan los anacronismos más que la cronología lineal y prefiere usar personas comunes en vez de trabajar con actores profesionales. Los personajes del film son las personas históricas pero también son las personas actuales que los interpretan, de la misma manera que los sucesos mostrados en directo son el pasado pero también sus consecuencias en el presente. El realizador hace colisionar dimensiones que deberían excluirse mutuamente: el artificio teatral y el verismo documental, los sucesos históricos y la transmisión en vivo. Según las enseñanzas de Brecht, esa contaminación entre regímenes diferentes debería introducir una distancia reflexiva en la imagen². Pero en esa ida y vuelta, el dispositivo se encuentra con un problema: no consigue llevar el presente hacia el pasado ni traer el pasado hacia el presente porque las dimensiones heterogéneas no interactúan y permanecen incomunicadas, aunque convivan en un mismo plano.

¿Acaso el formato del noticiero expande o profundiza la representación del pasado? Produce, más bien, una interpretación simplificada de los hechos porque las declaraciones supuestamente espontáneas de los entrevistados tienden a fijarse como un paisaje esquemático de estereotipos sociales y porque la imagen de los comuneros viendo en un pequeño televisor las declaraciones de Adolphe Thiers, como si fuera un Bolsonaro o un Trump en el *prime time* del siglo XIX, adquiere peligrosamente el tono de un acto escolar. Y a la inversa. Cuando las mujeres o los trabajadores vestidos con trajes de época discuten referente a los problemas contemporáneos del patriarcado y la explotación como si estuvieran en una taberna parisina, la analogía aplanada toda especificidad de los conflictos sociales para acabar en la constatación previsible de un panfleto que postula: el tiempo pasa pero los problemas son los mismos.

Al acentuar el paralelismo entre distintos momentos, el método de Watkins simplifica la complejidad de los procesos políticos. Las barricadas de *Les amants réguliers*, en cambio, traen la experiencia de la Comuna al presente, pero no como sobreimpresión sino como evocación. Es una resonancia o una huella. Como un flujo que hubiera encontrado un nuevo cauce, quizás imprevisto, en las imágenes. Garrel recuerda de manera vívida las barricadas de 1968 que, a su vez, remitían a las barricadas de 1871. Lo que está en discusión es cómo el cine del presente se vincula con el pasado, cómo

² De esta cuestión, véase Jovanovic, 2017.

reacciona frente a una experiencia que se ofrece a todo tipo de reinterpretaciones y reescrituras³.

La Comuna es un modelo de insurrección que llega hasta nosotros. Como una *supernova* que sigue enviando su luz a través del cosmos mucho tiempo después de haber desaparecido. Durante 72 días, la ciudad de París experimentó con nuevas formas de organizar la vida social de acuerdo con principios básicos de cooperación. Con justicia, fue considerada la primera revolución proletaria; pero además dejaba de ser meramente francesa para convertirse en una revolución internacional que podía ser reivindicada por el movimiento obrero en cualquier parte del mundo. Por eso –a pesar de las críticas que el comunismo podía formularle– Engels escribió exultante: “Miren la Comuna de París: ¡he ahí la dictadura del proletariado!” y se dice que Lenin bailó en la nieve frente al Palacio de Invierno cuando la revolución rusa cumplió setenta y tres días y superó la marca de su antecesora.

En el Mayo francés, tal como ha señalado Straehle Porras, “la apelación a la memoria de la Comuna de 1871 esconde un desafío a la tradición revolucionaria entonces hegemónica”, según este la Revolución Rusa era el modelo a seguir (2018, p. 221).⁴ Por eso la revuelta del 68 fue llamada la *Nueva Comuna* o la *Comuna estudiantil*. Sin embargo, en esa flexión se instala también la diferencia. Hubo allí una situación revolucionaria pero sin revolución; una ocupación de las calles pero sin toma del poder. En ese sentido, ha sido criticada como una rebelión burguesa de estudiantes y no de trabajadores que, finalmente, contribuyó a fortalecer el poder del presidente De Gaulle⁵.

Es evidente que no se puede establecer una analogía simple entre 1871 y 1968. No sirve pensar en una revuelta como *remake* de la otra. De todos modos, es posible rastrear ciertos postulados que migran: quizás no acciones concretas, quizás no un marco ideológico preciso, sino, más bien, una modalidad, una dinámica, una determinada actitud insurreccional. Dice Kristin Ross (2015):

³ Straub y Huillet afirman que “la Historia es algo que se filma en presente” (citado en Zunzunegui, 2016, p. 104). En 1977 realizaron el bello film, *Toute révolution est un coup de dés*, cuyo título está tomado de una cita de Jules Michelet y que muestra a un grupo de personas recitando el poema de Mallarmé “Un golpe de dados jamás abolirá el azar” frente al Muro de los Federados, en el cementerio Père Lachaise, donde fueron fusilados los 147 comuneros. Como dicen los cineastas, citando a Charles Peguy: “hacer la revolución es volver a colocar en su lugar cosas muy antiguas pero olvidadas” (citado en Zunzunegui, 2016, p. 120).

⁴ El primer film acerca de la Comuna, *Novvy Vavilon* (1929, Grigory Kosintsef y Leonid Trauberg), convalidaba esa tradición: realizado en pleno stalinismo, la Comuna era presentada allí como un antecedente inmaduro o incompleto de la revolución rusa.

⁵ Recuérdese, pocos meses antes de la insurrección parisina, el poema de Pier Paolo Pasolini en la rebelión de los estudiantes italianos: “Cuando ayer en Valle Giulia pelearon / con los policías, / ¡yo simpatizaba con los policías! / Porque los policías son hijos de pobres [...] En Valle Giulia, ayer, hemos asistido a un fragmento / de la lucha de clases: y ustedes, amigos (aunque del lado / de la razón) eran los ricos, / mientras que los policías (que estaban del lado / equivocado) eran los pobres” (2005, pp. 212-213).

El fracaso de los *communards* en el ámbito “maduro” de la eficacia militar y político-económica se ve compensado por sus logros en el espacio imaginario o preconsciente situado fuera de funciones de clase específicas y directamente representables: el espacio del que podría decirse que constituye el ámbito del deseo político y no de la necesidad (p. 116)⁶.

No se trata, entonces, de instalar en 1871 un origen del que derivan todos las revoluciones sino reconocer que hay allí una inspiración o una referencia apropiable. Como un mecanismo de polinización cruzada que permite fertilizar diversos contextos sociales. “¿Qué es la Comuna?”, se pregunta Marx y en seguida se responde: es “esa esfinge que tanto atormenta a los espíritus burgueses” (2003, p. 61). La palabra clave aquí es “esfinge”. Hay ahí un significado, sin duda, pero que debe ser desentrañado. Las interpretaciones pueden resultar a veces difusas o poco fundadas o incluso superficiales; pero la asociación existe porque la Comuna no ha perdido el atractivo de lo indomable.

EL CINE DEL 68

Frente al modelo de Watkins, que aplica el formato de la televisión moderna a los eventos del pasado, el cine del Mayo francés trae la experiencia de la Comuna hacia el presente. No suele haber, en estos films, una tematización evidente de la revolución de 1871, pero sí hay en ellos una apelación al mismo espíritu insurgente, las mismas banderas de resistencia, quizás los mismos errores. No es una tradición, en el sentido de un legado que se impone y se recibe. No una *filiación genealógica* sino una *afiliación horizontal y estratégica* en el sentido que le da Edward Said. Allí donde Watkins piensa su film como una ficción museográfica cuyo tema es la rebelión de 1871, las películas del Mayo francés devienen *cine comunal* por su actitud, su forma de producción, su espacio de circulación, sus objetivos. Me interesa eso que podríamos llamar el “efecto Comuna” en el cine del 68. Ya no se trata de aplicar –como hace Watkins– el formato de la TV contemporánea a los sucesos pretéritos sino de apropiarse de una metodología combativa del pasado en películas modernas. Son los famosos *ciné-tracts* (esa forma de documento instantáneo, alborotador, fulminante tan propia de ese final de década) a los que se denominó “actualités revolutionnaires”, es decir: *noticieros* de contrainformación pero también *actualización* de la experiencia revolucionaria.

Desde finales de la Segunda Guerra, las películas habían pasado de una estructura industrial rígidamente estamentada a un cine de autor que, en un primer momento, había servido para poner en cuestión ese esquema jerárquico pero luego había terminado por convertirse en el emblema de la individualidad burguesa. Por eso, entusiasmada por los eventos del 68, Sylvie Pierre celebra en *Cahiers du cinéma* la llegada de un “cine sin

⁶ O como decía Tristán Tzara a propósito de Rimbaud: “Una ética de combate” (citado en Ross, 2015, p. 44).
268 | ALPHA N° 57 (DICIEMBRE 2023) PÁGS. 263-274. ISSN 07 16-4254

amo” (1968, p. 22)⁷. Y cuando le preguntan a Rivette qué entiende por cine revolucionario en un país capitalista, responde:

La única manera de realizar un cine revolucionario en Francia consiste en hacer que escape a todos los clichés de la estética burguesa: a la idea, por ejemplo, de que hay un autor que se expresa a través del film. Lo único que se puede hacer en Francia en este momento es negar que el cine sea una creación personal (Aumont *et al*, 1968, p. 17).

Esa fantasía de una práctica libre y horizontal anima a los numerosos grupos de realizadores que surgen en las semanas de mayo y que funcionan como si fueran células de activismo revolucionario: el Grupo Cinétique, el Atelier de Recherche Cinématographique, Cinélutte, el Grupo Medvedkin e, incluso, el más conocido Grupo Dziga Vertov son colectivos cinematográficos muy combativos que reaccionan instantáneamente frente a problemáticas específicas y producen películas de agitación contra las convenciones comerciales del cine-espectáculo pero también contra la tradición culta del cine de autor⁸.

Es lo que señaló Godard (1969) en esas semanas de mayo:

Los obreros hablan mucho entre sí, pero ¿dónde están sus palabras? Ni en los diarios, ni en las películas, están las palabras de las gentes que constituyen el 80 % de la humanidad [...] Quiero que mi lenguaje exprese ese 80 %. Y es por eso que no quiero hacer cine con gente del cine, sino con gentes que componen la gran mayoría (p. 62).

La iniciativa del Grupo Dziga Vertov consiste no solo en hacer films políticos, sino hacerlos políticamente. Eso implica trabajar de manera colectiva, deliberando y reflexionando acerca de por qué y para qué hacer películas. Con un espíritu revolucionario. Según Godard, la noción de un autor individual es una idea burguesa completamente reaccionaria. Y cuando se refiere a su obra anterior al 68, dice: “Yo era un cineasta burgués, y después un cineasta progresista, y después ya no fui un cineasta, sino simplemente un trabajador del cine”⁹. Hay en esa declaración un optimismo

⁷ Poco antes, Roland Barthes –entrevistado estrella y guía intelectual de la revista durante este período– había publicado “La muerte del autor”, donde señalaba que “la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen” (1987b, p. 65).

⁸ En el verano de 1968, la revista *Le cinéma s’insurge* (publicada por *Les États Généraux du Cinéma*) da a conocer el manifiesto “Pour un cinéma militant” donde se señala que se debe privilegiar la militancia antes que la autoría: “Por eso defendemos: la utilización de las películas como arma de lucha política (...) sobre la cual todos los militantes involucrados ejercen un control político tanto en la realización como en la difusión” (citado en Lecler, 2010, p. 31). Del cine militante surgido en la estela de Mayo 1968, véanse Paul Grant, 2016 y Sébastien Layerle, 2008.

⁹ En una entrevista de la misma época, Godard explica: “Escapé de una familia burguesa para meterme en el *show business*. Y entonces descubrí que el *show business* era una familia burguesa todavía más grande que

excesivamente cándido; pero lo que interesa es la voluntad de un célebre cineasta-autor que elige nuevos interlocutores y considera un devenir proletario para sus films.

Los colectivos de cineastas surgidos en esa coyuntura critican la división entre el trabajo manual y el trabajo intelectual, entre los técnicos y los artistas, entre la inspiración creativa y los oficios del cine. El Grupo Medvedkin funciona en estrecha colaboración con los obreros de las fábricas y minimiza el margen de decisión del director hasta reducirlo a un mero organizador o traductor del punto de vista de los trabajadores¹⁰. Lautréamont –que murió durante el sitio de París justo antes del estallido de la Comuna– había propuesto en *Los cantos de Maldoror* (1869) que la poesía debía ser hecha por todos. Contra las formas de reglamentación social, el modelo de la Comuna permite pensar en un tipo de funcionamiento colectivista y cooperativo, un poco anárquico, no jerárquico, ant-estatal.

A propósito de los poetas obreros en la época de la Comuna, Rancière señala que lo que importa en sus escritos no es la forma o el tema. No denuncian el malestar de una clase explotada, no reclaman por sus necesidades insatisfechas. El poema constituye un fin en sí mismo, es una expresión de deseo que muestra cómo su autor aspira a ser percibido: “No es por su contenido descriptivo o de protesta que la poesía obrera hace obra *social*, sino por su puro acto de existir, por el puro vértigo de su invocación a una Musa inaccesible por derecho a zapateros y a carpinteros. Lo que dice esta poesía no es la miseria ni la lucha obrera, es la capacidad estética de lo popular” (Rancière, 1983, p. 46). Su intensidad subversiva consiste en que es la escritura de aquellos que no deberían escribir. Buenos o malos, esos textos en verso permiten una especie de ascesis, una forma de escapar a la lengua oral de prosa cuyo descubrimiento sorprendía tan gratamente al burgués gentilhomme de Molière pero que, para el obrero-escritor, recuerda demasiado los vicios y las impurezas del habla cotidiana.

Rancière rescata la propia existencia de estos poemas porque anulan la distancia entre el trabajo manual y el trabajo intelectual. Es lo mismo que sucede en el caso de Napoleón Gaillard, de profesión zapatero, que fue ungido con el cargo de Director de la construcción de barricadas durante la Comuna: como bien señala Kristin Ross, Gaillard posa para la foto delante de la majestuosa barrera que han levantado en la Place de la Concorde igual que un artista orgulloso frente a su gran obra. Dice: “Me considero un trabajador, un ‘artista-zapatero’, y aunque haga zapatos, tengo derecho a tanto respeto por parte de los hombres como aquellos que se creen trabajadores porque empuñan una pluma” (citado en Ross, 2015, p. 123).

la mía. Ha sido más difícil tratar de escapar de mi familia del *show business* que de mis padres” (Andrew Sarris, 1998, p. 53).

¹⁰ También los grupos de cineastas combativos en Latinoamérica durante 1960-1970 buscan esa relación con los obreros; de todos modos, ese funcionamiento se vincula más bien con el Mayo francés y, solo de manera indirecta, entonces, con la Comuna.

Si la revolución de 1871 permitió que los obreros se sintieran poetas, la revuelta del 68 intentó una proletarización de intelectuales y artistas: ¿cómo mira un obrero?, ¿cómo filmar como un obrero? Durante diez años, el realizador Jean-Pierre Thom abandona el cine para trabajar como operario en una fábrica: lo que pretende es aprender a mirar el mundo como un peón en la cadena de montaje. Es una opción extrema pero, de alguna manera, intenta encontrar una solución para un cine que ya no quiere *hablar para* sus espectadores sino *hablar con* –e incluso *desde*– ellos. Quizás la escena clave de este cine militante es el momento en que Chris Marker proyecta el film *À bientôt, j'espère* (1968, sobre la toma de la fábrica textil Rhodiacéta de Besançon) a los propios obreros y ellos reaccionan violentamente porque sienten que han sido explotados por una película que dice luchar contra la explotación. Marker lo admite avergonzado: “Siempre seremos exploradores bien intencionados, más o menos simpáticos, pero venidos del exterior [...] Cuando los trabajadores tengan en sus manos los dispositivos audiovisuales, será entonces que nos mostrarán las películas sobre la clase obrera” (citado en Dreyer, 2017, p. 36)¹¹. Entonces, el cineasta entrena a los operarios y ellos mismos realizan una nueva película: *Classe de lutte* (1968), protagonizada por la esposa de uno de los obreros del film anterior que se dedica a concientizar a las mujeres trabajadoras acerca del maltrato laboral.

Quizás es una aspiración demasiado voluntarista. Quizás esa forma colectiva no sea posible en el cine o, incluso, no sea deseable. No se trata de hacer un elogio del fracaso; pero se podría pensar que el éxito de revueltas como la de 1871 o la de 1968, no radica en aquello que conquistan sino en constituirse como un teatro de operaciones, un campo de pruebas, un laboratorio para la imaginación política. Y eso que permanece incompleto es lo que funda las insurrecciones futuras.

CONCLUSIÓN

Un breve film realizado en el ocaso del Mayo francés pone en escena de manera espectacular el resultado de ese diálogo frustrante y estimulante a la vez entre obreros y artistas. Es *La reprise du travail aux usines Wonder* (1968, Jacques Willemont con un grupo de estudiantes del IDHEC). Luego de tres semanas de toma en la fábrica de baterías Wonder, en Saint-Ouen, los obreros levantan la huelga bajo presiones de la patronal. Una mujer llora desconsolada. Y ese llanto es conmovedor no solo por su desilusión sino también porque expresa una convicción apasionada. Ella se resiste y grita que no va a regresar al trabajo porque la huelga ha sido traicionada mientras los representantes de los sindicatos tratan de convencerla: admiten que la votación fue amañada, que hubo manipulación, que hubo amenazas, que hubo oportunismo. “Quizás no conseguimos todo lo que queríamos –le dicen–, pero hemos obtenido una victoria”. “No conseguimos

¹¹ Del pasaje de la voz del autor a las manifestaciones de los colectivos políticos, véanse las diferentes ponencias planteadas en los coloquios de Rennes 1977, 1978 y 1979 recogidas en Guy Hennebelle, 1980.

nada”, responde ella: “Todo lo que conseguimos fue una semana más de vacaciones. Ustedes solo saben lamerle el culo al patrón”. Hay victorias pírricas, así como hay una dignidad luminosa en algunos derrotados. Es decir: se puede ver el desencanto en la imagen de la mujer, o se puede elegir ver su esperanzadora terquedad. Finalmente, es una cuestión de forma. Pero esa forma lo es todo.

En *El grado cero de la escritura*, Roland Barthes hace referencia a los insultos de Jacques René Hébert (el portavoz de los *sans-coulottes*) en sus artículos para el periódico radical *Le Père Duchêne* durante la revolución francesa. Dice Barthes (1987a):

Hébert jamás comenzaba un número del *Père Duchêne* sin poner algunos “¡mierda!” o algunos “¡carajo!”. Esas groserías no significaban nada, pero señalaban. ¿Qué? Una situación revolucionaria. He aquí el ejemplo de una escritura cuya función ya no es solo comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje que es a la vez la historia y la posición que se tome frente a ella (p. 11)¹².

La importancia social de la Comuna –como ha dicho Marx, tantas veces citado– fue su propia existencia. Apenas unos días después de la “semana sangrienta” escribió: “Ya no puede haber paz ni tregua posible entre los obreros de Francia y los que se apropian el producto de su trabajo [...] La lucha volverá a estallar una y otra vez en proporciones crecientes. No puede haber duda sobre quién será a la postre el vencedor: si los pocos que viven del trabajo ajeno o la inmensa mayoría que trabaja” (2003, p. 93). El diagnóstico fue equivocado porque ya sabemos quiénes han sido los vencedores; pero acierta, al menos, en un aspecto: cuando entiende la inevitable perseverancia de esa lucha. Podríamos decir: en un más allá de sí misma, la Comuna señala una “situación revolucionaria”. Y su resiliencia denuncia la legitimidad –tan arrogante como falsa– de un sistema que necesita excluir toda alternativa para imponer su *realpolitik* como una teología inmutable.

¿Qué habría sucedido si esa revolución incompleta hubiera contado con el liderazgo de un partido revolucionario, si el Comité Central hubiera decidido marchar sobre Versalles, si los comuneros hubieran confiscado los fondos del Banco de Francia en lugar de demoler la columna Vendôme, si los obreros no hubieran sucumbido a los engaños insidiosos de Thiers, “ese enano monstruoso”? Son argumentos contrafácticos y sabemos que la Historia es como fue y no como podría haber sido. Son las contradicciones no resueltas de la Comuna lo que permanece más vivo como una guía díscola para el presente: allí en donde todavía resulta inarticulable, ilegible, inasimilable. Como “el barco ebrio” de Rimbaud que se hunde, impasible y triunfal, arrullado por las

¹² Cuando Hébert fue guillotinado, en 1794, el periódico dejó de publicarse oficialmente, pero comenzaron a aparecer *Père Duchêne* falsos por todos lados. Esa situación se repetirá cada vez que se avecine una revolución, como si fuera un augurio obligado en tiempos convulsionados. No casualmente, un avatar de *Le Père Duchêne* comienza a publicarse pocos días antes del estallido de la Comuna.

visiones fabulosas de archipiélagos siderales, alboradas desoladoras, nieves deslumbrantes, estrellas iridiscentes y negras fragancias.

No siempre los logros de una empresa política deberían medirse por aquello que efectivamente conquista sino por los tajos que no deja de abrir, una y otra vez, en un esquema que se propone como el único orden deseable (de manera significativa, frente al “desorden” de la Comuna, la burguesía triunfante en 1871 se describía a sí misma como “el partido del orden”). Algunas películas del 68, interiorizaron esa “situación revolucionaria” de la Comuna. No como una imitación sino como lo que podríamos llamar una *alquimia libidinal*. No describen un referente sino que lo crean como un deseo insatisfecho. Se abren a lo desconocido –como quería Rimbaud– mediante “un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos”.

OBRAS CITADAS

- Aumont, Jacques, et al (1968). Le temps déborde. Entretien avec Jacques Rivette. *Cahiers du cinéma* 204:6-21.
- Barthes, Roland (1987a). El grado cero de la escritura. *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos* (pp. 11-89). Siglo XXI.
- (1987b). La muerte del autor. *El susurro del lenguaje* (pp. 65-71). Paidós.
- Dreyer, Sylvain (2017). Le cinéma militant et le mythe du collectif. *La création collective au cinéma* 1: 29-45.
- Eagleton, Terry (2008). Prefacio a Kristin Ross, *El surgimiento del espacio social. Rimbaud y la Comuna de París* (pp. 7-27). Akal.
- Garrel, Philippe (dir.) (2005) Les amants réguliers. Maïa Films / Arte France Cinéma / Media Programme of the European Union.
- (1968) Actua 1. Garrel Production.
- Godard, Jean-Luc y Fernando Solanas (1969). Godard por Solanas, Solanas por Godard. *Cine del tercer mundo* 1: 48-63.
- Grant, Paul (2016). *Cinéma Militant. Political filmmaking and May 68*. Wallflower Press.
- Hennebelle, Guy (1980). *Cinéma et politique. De la politique des auteurs au cinéma d'intervention*. Papyrus-Maison de la culture de Rennes.
- Jovanovic, Nenad (2017). Peter Watkins: Intuitive Brechtianism. *Brechtian Cinemas. Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, peter Watkins, and Lars von Trier* (pp 113-168). Sunny Press.
- Kosintsef, Grigory y Leonid Trauberg (dirs.) (1929). Novvy Vavilon. Sovkino.
- Layerle, Sébastien (2008). *Caméras en lutte en Mai 68*, Nouveau Monde éditions.
- Lecler, Romain (2010). La mue des “gaspilleurs de pellicule”. Ou comment les cinéastes militants ont réhabilité la notion d’auteur (1968-1981). *Raisons politiques* 39:29-61.
- Lefebvre, Henri (1965). *La proclamation de la Commune*. Gallimard.

- Marker, Chris (dir.) (1968). À bientôt, j'espère. Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles.
- Marker, Chris y Groupe Medvedkine Besançon (dir.) (1968) Classe de lutte. Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles.
- Marx, Karl (2003). *La guerra civil en Francia*. Fundación Federico Engels.
- Pasolini, Pier Paolo (2005). ¡El PCI a los jóvenes! *Empirismo herético* (pp. 212-217). Editorial Brujas.
- Pierre, Sylvie (1968). Le film sans maître. *Cahiers du cinéma* 204:22-23.
- Rancière, Jacques (1983). Ronds de fumé (Les poètes ouvriers dans la France de Louis-Philippe). *Revue des Sciences Humaines* 41(190):31-47.
- Rimbaud, Arthur (1979). ¿Qué son para nosotros...? y El barco ebrio. *Obra completa* (380-381 y 336-343). Río Nuevo.
- Ross, Kristin (2015). *Communal Luxury. The Political Imaginary of the Paris Commune*, Verso.
- Sarris, Andrew (1998). Godard and the Revolution. En David Sterritt (Ed.), *Jean-Luc Godard: Interviews* (pp. 50-58). University Press of Mississippi.
- Straehle Porras, Edgar (2018). Mayo del 68, la Comuna de París y la tradición revolucionaria: una aproximación desde Henri Lefebvre. *Oxímora. Revista internacional de ética y política* 13:219-238.
- Straub, Jean Marie y Daniëlle Huillet (dirs.) (1977) *Toute révolution est un coup de dés*.
- Watkins, Peter (dir.) (2000) *La Commune (Paris, 1871)*. 13 Productions / La Sept-Arte / Le Musée d'Orsay.
- (2018). *The Global Media Crisis*. Disponible en: <http://pwatkins.mnsi.net/dsom.htm>
- (2010). *Notes on the Media Crisis*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- (1964) *Culloden*. British Broadcasting Corporation.
- (1960) *The Forgotten Faces*. Playcraft Film Unit.
- Willemont, Jacques (dir.) (1968) *La reprise du travail aux usines Wonder*. Institut des Hautes Études Cinématographiques.
- Zunzunegui, Santos (2016). El canto de la naturaleza. En Manuel Asín y Chema González (Eds.), *Jean-Marie Straub y Daniëlle Huillet. Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas* (pp. 03-126). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.