

## Memorias de la revolución: Historia, cine y lo contemporáneo

*Por Parichay Patra*

### **Resumen**

Este artículo pretende abordar ciertas estrategias de la investigación de estudios cinematográficos contemporáneos en el contexto de la reaparición de mayo de 1968 en el lenguaje cine-académico y el advenimiento del transnacionalismo como método. Con un interés en las asociaciones transnacionales cine-estéticas prevalecientes en la década de 1970, se revisarán las posibilidades que estos desarrollos recientes pueden ofrecer. Considerando críticamente el evento de memorizar mayo de 1968 como el "momento de revolución en la modernidad global", la presentación intentará abordar dos cuestiones aparentemente sin resolver, qué cine puede agregar al archivo histórico existente y qué implicaciones tiene esta memorización para el cine y lo contemporáneo.

**Palabras clave:** Mayo de 1968, transnacionalismo, contemporaneidad, modernidad global, recordar.

### **Abstract**

This article intends to address certain strategies of contemporary cinema studies research in the context of the reappearance of May 1968 in cine-academic parlance and the advent of transnationalism as a method. With an interest in the cine-aesthetic transnational associations prevalent in the 1970s, it reviews the possibilities that these recent developments can offer. With a brief critical consideration of the event of memorizing May 1968 as the 'moment of revolution in the global modernity', it attempts to engage with two apparently unresolved issues, namely what cinema can add to the existing historical archive and what implications does this memorizing have for

cinema and the contemporary.

**Keywords:** May 1968, transnationalism, contemporary, global modernity, memorizing.

## **Resumo**

Este artigo tem como objetivo abordar algumas estratégias de pesquisa de filmes contemporâneos no contexto do reaparecimento de maio de 1968 na linguagem acadêmico-cinematográfica e o advento do transnacionalismo como método. Com interesse nas associações cine-estéticas transnacionais predominantes nos anos 1970, as possibilidades que estes desenvolvimentos recentes podem oferecer serão revistas. Considerando-se criticamente o evento de memorizar maio de 1968 como o "momento da revolução na modernidade global", a apresentação tentará responder a duas questões aparentemente não resolvidas, o que o cinema pode acrescentar ao arquivo histórico existente e que implicações tem essa memorização para o cinema e o Contemporâneo.

**Palavras-chave:** Maio de 1968, transnacionalismo, contemporaneidade modernidade global, lembre-se.

**Datos del autor:** Parichay Patra es un profesor asistente en el Department of Humanities and Social Sciences, BITS Pilani, Goa, India. El completó su investigación doctoral sobre las asociaciones transnacionales de la Nueva Ola India de los setenta en la Monash University, Australia. Y trabajó como investigador visitante en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Una versión preliminar de este trabajo fue presentado en las VI Jornadas Internacionales y IX Nacionales de Historia, Arte y Política en la Facultad de Arte (UNICEN), Tandil, 22 de junio de 2018. Javier Campo tradujo aquella ponencia y este artículo.

**Fecha de recepción:** 22 de septiembre de 2018.

**Fecha de aprobación:** 14 de noviembre de 2018.

## **Introducción**

En esta presentación, me gustaría echar un vistazo superficial a ciertos momentos de la historia o, para ser más específicos, a múltiples historias. Para mi investigación doctoral trabajé con la Nueva Ola India de la década de 1970, o la parte india de las olas globales de los años 70 y sus asociaciones transnacionales. Estas asociaciones fueron muchas y variadas, ya que el movimiento en sí era extremadamente heterogéneo. Hubo autores como Mani Kaul y Kumar Shahani con fuertes asociaciones estéticas con autores europeos. Shahani asistió a Robert Bresson, experimentó y participó en el momento '68 en París, volvió a Europa para estudiar la forma épica en el cine y la literatura, entrevistó a Miklos Jancso. Y luego estaba Mrinal Sen, quien, a pesar de sus constantes viajes principalmente a través de los circuitos de festivales europeos, mantuvo una relación cordial con sus camaradas latinoamericanos, cuya lista abarca desde Fernando Pino Solanas hasta Jorge Sanjinés y desaparecidos como Raymundo Gleyzer.<sup>1</sup> Pero su asociación con el cine latinoamericano trasciende las anécdotas. Sus películas de "City Trilogy", realizadas en la década de 1970, implican una serie de modos estéticos asociados principalmente con el cine político mundial de la época. Estos incluyen voces en off, comentarios políticos, actores que se dirigen frontalmente a la cámara y rompen la verosimilitud, usan una cámara extremadamente móvil en medio de la multitud de la ciudad, un interés en la alienación brechtiana y la intervención del autor en la narración. Sen y Arun Kaul publicaron un manifiesto para el Movimiento del Nuevo Cine en 1968, otro evento sin precedentes en la historia del cine indio.<sup>2</sup> Más allá de esto, existía una historia casi imperceptible del movimiento experimental de películas en forma de cine de pequeño formato, como el movimiento Super 8 en Kolkata bajo la supervisión de Soumen Guha,<sup>3</sup> quien recibió su inspiración y entrenamiento en Dinamarca.

En medio de la celebración de los 50 años de mayo de 1968 en todo el mundo en general y en la academia europea y el circuito de festivales en particular, lo que a menudo se olvida es el hecho de que estas asociaciones transnacionales tendieron puentes que conectaban diferentes partes del mundo, estéticamente, políticamente, pedagógicamente. Además, se pueden ubicar una serie de posibles 'temas' en estas relaciones y, como me gustaría argumentar, continuaron resurgiendo en lo contemporáneo. Pero hay razones por las que esas asociaciones transnacionales se olvidan y enumero las razones aquí.

Dentro del dominio cada vez más limitado de los estudios cinematográficos anglófonos, nos movemos entre paredes, entre archivos silenciosos y materiales que permanecen enterrados, sin traducir y / o sin publicar, cegados a menudo por la falsa sensación de seguridad que crea el inglés como lingua franca global. Pongamos a prueba varios acercamientos, "enfoques y métodos", como lo llaman en la academia anglófona. Los estudiosos en el Reino Unido publicaron voluminosamente sobre el cine transnacional,<sup>4</sup> terminando en el armado de campamentos imaginarios como el "cine lento" que depende, de manera bastante vulnerable, de ciertos principios que no pueden borrar las diferencias estéticas nacionales-industriales y subjetivas.<sup>5</sup> Y sin embargo, a pesar de nuestro nuevo interés en los cines de arte global, la mayoría de los escritos esenciales (críticos, polémicos, periodísticos) que salen de los centros no metropolitanos permanecen sin traducir y, a menudo, inéditos. Un ejemplo pertinente en este contexto podría ser el Third Cinema / Tercer Cine, ya que solo un puñado de textos latinoamericanos publicados originalmente en portugués o español (por Glauber Rocha, Fernando Pino Solanas, Octavio Getino y Julio García Espinosa) están disponibles en inglés.

Hay obstáculos más específicos. En los estudios de cine indio, la subdisciplina de la que vengo, la idea de una escuela

nacional de cine todavía domina de manera abrumadora. Esa idea se basa en una comprensión de la industria popular nacional, también conocida como Bollywood, <sup>6</sup> en términos de sus negociaciones con el Estado-nación, mientras que el movimiento *New Wave* de obras de arte financiado por el estado en la década de 1970 permanece inexplorado después del advenimiento de los estudios de cine como una disciplina académica. El proyecto de escritura ideológica de la historia determinó la dirección de la disciplina naciente. Pero no pudo explicar con éxito el nacimiento de un movimiento cinematográfico financiado por el estado en la década de 1970 que tenía fuertes vínculos más allá de las fronteras.

Situar la historia del movimiento en el contexto de este repentino surgimiento del transnacionalismo es lo que hice para mi investigación doctoral en Australia. Argumenté que un movimiento artístico de los atribulados y turbulentos años setenta debe considerarse de acuerdo con las olas globales, un enfoque nacional no será capaz de comprenderlo cabalmente. Una exploración de las conexiones transnacionales me llevó a una serie de temas globales de 1968, que se manifiestan en diferentes partes del mundo. Algunos de estos temas necesitan más investigación, especialmente dado que la disertación debe ser reescrita para su publicación en forma de libro. Esa investigación me llevó a Buenos Aires, a la casi conclusión de un travelogue mundial que comenzó hace seis años cuando me fui a Melbourne para embarcarme en mi investigación.

Dicho sea de paso, aunque tal vez no coincidentemente, el momento del 68 (y las ondas transnacionales resultantes), considerado por Emmanuel Wallerstein como "el momento de la revolución en la modernidad global", ha completado sus 50 años y una ola de memorización ha envuelto a Europa. Pero, como muchos otros 'desplazamientos'<sup>7</sup> en los estudios de cine, esta fase ha dejado una cantidad de preguntas sin respuesta. Para mí, algunas de las dudas más importantes al respecto son qué puede agregar

el cine al archivo histórico existente y qué implicaciones tiene esta memorización para el cine y lo contemporáneo. Para responder a esto, en la sección que sigue, consideraré críticamente los temas globales que he mencionado, junto con una exploración filosófica de lo "contemporáneo".

## **Explicación**

El archivo existente debe reestructurarse, reinventarse y repensarse a medida que avanzamos hacia una fase diferente de la escritura de la historia. Los llamados del cine de contribuir al archivo histórico existente a pesar de ser un medio público popular siempre han sido puestos en duda, pero hay ciertos momentos en los que la falta de fe en la capacidad del cine para contribuir a la escritura de la historia se evapora. Un posible ejemplo podría muy bien ser el expresionismo alemán de los años veinte y treinta y su anticipación al ascenso del Führer, como lo ha sostenido Siegfried Kracauer (Kracauer, 2004). Mayo de 1968 y la larga década de 1970 marcó el regreso del cine como un contribuyente activo de las olas globales. Aquí recuerdo la forma en que Lucia Nagib, la cineasta brasileña radicada en el Reino Unido, (re) invocó la metáfora de los árboles y las olas en Franco Moretti (Moretti, 2000: 54-68) en el contexto de las "redes supranacionales y transversales" de las olas mundiales de los años 1970 (Nagib, 2011). Los árboles significan un enraizamiento y una continuidad geográfica asociados con la nación, las olas son glorificadas por su desarraigo y discontinuidad.

El cine intenta sumarse al archivo histórico a través de la curaduría de programas, pero estos programas permanecen constantemente inacabados. En el contexto de la curaduría del programa de la Cinematheque Francaise de 2008, dedicado al 1968-internacional, Nicole Brenez, la curadora, admitió las limitaciones ya que, en sus propias palabras, "la historia del cine resistente a una perspectiva industrial aún no se ha escrito" (Brenez, 2009: 197-201).

Como historiador de cine que intentaba revisar su tesis doctoral, terminé identificando ciertos temas globales / ejes temáticos que podrían ayudar a reconstruir las historias. La estructura del libro propuesta debe verse como sigue:

1. Introducción
2. Exilios: políticos, cinematográficos y químicos
3. Maneras subrepticias
4. Manifiesto: infinitamente reescrito
5. Desapariciones y mortalidad narrativa
6. Cine, cosmología, locura
7. Recuerdos de las cosas pasadas
8. Conclusión

1968 y sus secuelas a menudo están marcadas por exilios, en formas toscas y sutiles. En términos "crudos", el cine exílico o del exilio (lo que Hamid Naficy, en un contexto muy diferente, denominaría más tarde como cine acentuado o con acento) se refiere a la filmación de los exiliados políticos. En términos más sutiles, puede referirse a lo que Philippe Azoury aborda como "exil chimique" o exilio químico en el contexto de Philippe Garrel, revolución fallida, depresión, abuso de drogas y rehabilitación.

Luego vienen las negociaciones entre cines experimentales, música underground, arte visual subversivo y otros modos de contracultura que solemos pasar por alto a causa del predominio de lo artístico. Las películas de los Lettrists y la del grupo de Zanzíbar permanecen inéditas en medio de la celebración de una Nueva ola muy debatida en Francia. Hace un par de días me encontré con Claudio Caldini en un bar de Palermo, Buenos Aires, donde me indicó buscar catálogos dedicados a Marta Minujin y otros (Edgardo Gimenez, por ejemplo, sobre quien Caldini hizo una película en 1980) en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Caldini y sus colegas permanecieron ignorados por mucho tiempo, a excepción de algunos de los

programas recientes dedicados al cine experimental argentino que curó Federico Windhausen.

Luego hay manifiestos, infinitamente reescritos y debatidos, ya que Solanas y Getino continuaron publicando y revisando sus antiguos puntos de vista, la mayoría de los cuales, si no todos, permanecen sin traducir. Por lo tanto, el manifiesto se convirtió en una frase clave para un movimiento fílmico en cualquier parte del mundo; continuaron apareciendo en coyunturas cruciales en el tiempo. Un ejemplo reciente podría ser el de Khavn de la Cruz en el contexto de la Nueva Ola filipina.

Y luego, en el(los) contexto(s) de Europa, América Latina y Asia del Sur, el norte global y el sur global, la mayoría de las veces, el cine posterior a 1968 se dirige a una locura cósmica, causada a menudo por la brutal represión institucional de lo no normativo

Pero la parte más curiosa de la década de 1970 para mí es la noción de desaparición. Desaparecido se ha convertido en un término tan cargado en la historia a causa de las desapariciones forzadas bajo las dictaduras en Chile y Argentina, entre otros lugares. Incluye otras imágenes asociativas, una de ellas es la aparición subrepticia y la desaparición de películas bajo la dictadura. Bajo el mando del general Jorge Rafael Videla, solo el Goethe-Institut argentino pudo filtrar una proyección de un film de Fassbinder. Aquí es donde Caldini y sus amigos se familiarizaron con un cine que de otra manera estaba prohibido. Y Caldini reconstruyó las historias cuando hizo *Un Nuevo Día* sobre su amigo cineasta Tomás Sinovcic, desaparecido bajo la dictadura, al recrear las películas de Sinovcic desde sus guiones, ya que las originales fueron destruidas por los militares.

¿Qué significa esta reaparición / resurgimiento en el contexto de lo contemporáneo? Echemos un vistazo a una de las muchas nociones de contemporáneo para una posible respuesta a esto.



## **Conclusión y lo contemporáneo**

Recordar o memorizar el momento '68 puede tener connotaciones diferentes en diferentes lugares y culturas fílmicas, pero extraña y fuertemente implica la reaparición de lo que está perdido. El cine digital contemporáneo a menudo (re) invoca la noción de desaparición. Los desaparecidos regresan como seres medio-humanos y surrealistas de las junglas tailandesas de Apichatpong Weerasethakul o en una cacería de sus restos mortales llevada a cabo en el archipiélago malayo de Lav Diaz. Lav Díaz al referirse al cine digital como teología de la liberación es otro ejemplo pertinente de la reaparición. Puede haber otras formas de reaparición desde los años 70; la digitalización de películas perdidas hace mucho tiempo es una instancia (Luc Besson mencionó una vez que los DVD no son más que simples postales de las últimas vacaciones). ¿La reaparición aparece como una necesidad en lo contemporáneo?

Al reflexionar sobre la noción de lo contemporáneo, lo que me da curiosidad es el elemento de anacronismo que encierra. Giorgio Agamben, en su libro "What is Contemporary", sigue refiriéndose a la astrofísica, contando la historia de las galaxias distantes cuya luz intenta alcanzarnos pero no puede, ya que las galaxias "se alejan de nosotros a una velocidad mayor que la luz" (Agamben, 2009: 46). "Entonces, para Agamben, lo contemporáneo es una" relación con el tiempo que se adhiere a ella a través de una disyunción y un anacronismo ", el anacronismo es siempre parte de ello, ser contemporáneo significa ser capaz de" percibir en esta oscuridad una luz que, aunque dirigida hacia nosotros, se distancia infinitamente de nosotros" (Agamben, 2009: 46). Este anacronismo caracteriza a nuestra contemporaneidad, ya que en un mundo globalizado nos esforzamos por recordar el último momento revolucionario en la modernidad global antes de la globalización.

Me gustaría concluir con una breve referencia a una película india que se acerca más a Third Cinema / Tercer Cine en términos de estética y política. John Abraham, uno de los defensores más importantes de la Nueva Ola India de la década de 1970 y más conocido por su *exilio químico*, su bohemia alcohólica que lo llevó a la muerte, registró ataques de la vida real y los entretendió en historias de activistas torturados del Década de 1970 en su última película realizada en 1986. *Amma Ariyan (Carta a la madre)* fue la primera película financiada por crowdfunding en la historia del cine indio, ya que los fondos para la película fueron recaudados por un colectivo que recorrió pueblos y organizó proyecciones de películas en el estado indio de Kerala. La película presenta a unos pocos actores que desaparecerían más tarde; narra el viaje de un colectivo popular para ver a la madre de un músico fallecido y activista político de los años 70 con la noticia del suicidio de este último. Se dice que su suicidio fue quizás desatado debido a la tortura que le impidió tocar instrumentos musicales. En la ahora famosa secuencia de cierre, el colectivo con la madre doliente se dirige frontalmente al aparato / cámara cinematográfica, se mueve hacia él, y los encontramos en una pantalla dentro de la pantalla, que se exhibe al público en una proyección. Los recuerdos de las cosas pasadas se disuelven en un evento cinematográfico que conserva su significado político. Tal vez nuestros intentos de recordar / memorizar el momento '68 contemporáneamente comenzar a partir de una consideración de eventos cinematográficos, eventos cinemáticos, eventos en el cine.

## **Bibliografía**

Agamben, Giorgio (2009), "What is the Contemporary?" in *What is An Apparatus and Other Essays*, Stanford University Press, Stanford.

Brenez, Nicole (2009), "For an Insubordinate (or Rebellious) History of Cinema". *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 50 (1-2), 197-201.

Kracauer, Siegfried (2004), *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton.

Moretti, Franco (2000), "Conjectures on World Literature". *New Left review*, 1, 54-68.

Nagib, Lucia (2011), *World Cinema and the Ethics of Realism*, Continuum, New York and London.

Wallerstein, Immanuel (1991), *Geopolitics and Geoculture: Essays on the Changing World System*, Cambridge University Press, Cambridge.

## Notas

---

<sup>1</sup> Sen mencionó su reunión con Gleyzer en la Berlinale de 1973 y la forma en que recibió la información de su posterior desaparición en sus escritos autobiográficos en bengalí.

<sup>2</sup> El manifiesto menciona claramente la nueva ola francesa y el cine underground norteamericano como sus fuentes de inspiración.

<sup>3</sup> Un ingeniero convertido en maoísta, Guha se volvió un activista político clandestino y sus familiares fueron torturados por la policía en la década de 1970. Su caso fue muy publicitado y Amnistía Internacional los ayudó a obtener atención médica y tratamiento en Dinamarca. Guha se familiarizó con el cine de Super 8 en Dinamarca, importó el equipo necesario y comenzó a organizar talleres. Él y sus estudiantes hicieron varias películas en Super 8 sin ninguna ayuda de sociedades cinematográficas o de los cineastas más establecidos que pertenecen al dominio del arthouse.

<sup>4</sup> En los últimos años, académicos con sede en el Reino Unido como Stephanie Dennison, Song Hwee Lim, Andrew Higson, Lucia Nagib, Mark Betz, Elizabeth Ezra, Rosalind Galt, Karl Schoonover y otros, publicaron varias antologías y monografías sobre cine transnacional, cine mundial, cine artístico global, etc. Sin embargo la capacidad de intercambiabilidad de estos términos plantea una serie de cuestiones problemáticas.

<sup>5</sup> Los entusiastas del "cine lento", la mayoría de las veces, agrupan a cineastas aparentemente dispares como Lisandro Alonso y Albert Serra, Lav Díaz y Pedro Costa en términos de los principios duracionales de su cine.

<sup>6</sup> La moneda aparentemente despectiva conocida como Bollywood se asocia con la industria popular hindi después de la globalización y la liberalización económica de la década de 1990, antes de lo cual los productos de la misma industria se denominaban simplemente Cine Popular Hindi.



# Cine Documental



---

<sup>7</sup> Acuñado por Paul Willemen, este término generalmente trata los términos inexplicables / inexplorados en los estudios de cine.