

ISSN 2451-7836 | Año 2, #3, noviembre de 2016 | **Contribuciones** | Pág. 158

Comunicación y política: una mirada hacia el Grupo Medvedkin

Florencia Fernández

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ENTRE RÍOS

florencia.f57@gmail.com

Resumen

El presente trabajo ofrece aspectos de una mirada que se ubica en el cruce de política, arte y comunicación. Para eso, se analizó un corpus de films del Grupo Medvedkin, el cual formó parte del cine militante francés a partir de mayo de 1968. Se trata de un acercamiento que tuvo como objetivo indagar sobre la dimensión política al interior de las producciones audiovisuales, entendiendo que la visibilización de las demandas de las “minorías” y la intención de “dar voz” fue fundamental para estos grupos. En contraposición, también interesó el modo en el que se pusieron de manifiesto las relaciones de poder de acuerdo a posicionamientos de género, agudizando así las preguntas en torno a la crítica que subyace al interior del cine crítico.

Palabras clave: cine militante, género, arte y comunicación

1.

En primer lugar resulta conveniente hacer algunas consideraciones en torno a los estudios de comunicación, donde se inscribe nuestro aporte. Adoptaremos una posición y diremos que no se trata de una ciencia ni de una disciplina compacta, sino más bien de una serie de problemas que se han entrelazado y, a luz de los distintos acontecimientos del siglo XIX y XX, han cobrado espesor. Según afirma Caletti:

(...) los estudios de comunicación no constituyen –al menos hasta el momento– una disciplina en el sentido propio del término. Mal puede, entonces, ser juzgada con parámetros que no le caben. Se trata, antes bien, de una zona de investigación y reflexión teórica que pone bajo su lupa un nivel, una dimensión de los fenómenos de la vida social, sean éstos más bien sociológicos o antropológicos, politológicos o psicológicos, estéticos o lingüísticos. Esa dimensión (...) tiene que ver con las informaciones y las significaciones que se producen y circulan en cualesquiera de los

fenómenos de los que se trate. Tiene lógica, entonces, la anunciada dispersión de aportes y problemas (Caletti, 2001: 20).

Para Caletti, esta dispersión da lugar al estudio de tres ejes: por un lado, el de los medios y tecnologías de comunicación; por otro, el de la problemática de los lenguajes; y, finalmente, el de la constitución recíproca de los actores sociales. Pensamos que nuestro trabajo da cuenta de la posibilidad de realizar cruces entre los tres ejes, por lo que reflexionamos sobre un corpus de películas.

Ahora bien, llegado a este punto es importante señalar que retomaremos la definición de política que elabora Rancière. En *El desacuerdo*, Rancière afirma que la política es la actividad que tiene por principio la igualdad. Pero ese principio de la igualdad no tiene que ver meramente con una puesta en equilibrio de las pérdidas y las ganancias o un reparto proporcional de las mercancías; tampoco con el acuerdo que se sostiene en un contrato. Según Rancière: “la política existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte” (Rancière, 2012a: 25). Es decir, hay una distribución de los cuerpos que es discutida, el orden es interrumpido por una libertad que pretende actualizar la igualdad sobre la que descansa ese orden de la dominación.

La política, entonces, es la actividad que rompe con el orden natural de dominación que define las partes o su ausencia y que transforma la configuración sensible que asigna a determinados cuerpos determinados lugares. Ese orden de los cuerpos está definido por lo que Rancière llama policía, cuya lógica se opone directamente a la lógica política. En Rancière, la policía no tiene por función impartir disciplina sobre los cuerpos sino que, antes bien, implica su aparecer (o no), y lo que es más, el lugar en el que pueden aparecer y los lugares en los que no. Por eso se distingue de lo que comúnmente conocemos con el nombre de policía, en tanto fuerzas del orden.

De esta manera, una división policial de lo sensible supone una relación “armoniosa” entre un cuerpo que ocupa un espacio específico, la ocupación que ejerce y las capacidades de ser, de decir y de hacer que están vinculadas a esas actividades. El proceso de subjetivación política pone en acción una serie de capacidades no contadas que vienen a reconfigurar ese paisaje y diseñar una distribución otra.

Si el arte se relaciona con la política es porque: “arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible” (Rancière, 2010:65).

Finalmente, agregamos otro punto. Nuestro trabajo se pregunta por el papel de la crítica en las películas. En este punto, la noción de política de Rancière nos permite pensar que, como plantea el autor, “crítico es el arte que desplaza las líneas de separación, que introduce la separación en el tejido consensual de lo real, y, por eso mismo, altera las líneas de separación que configuran el campo consensual de lo dado (...)” (Rancière, 2010:78).

Para precisar esta idea recurrimos también al filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman, quien propone una noción de imagen crítica que resulta fecunda en el análisis de las producciones con las que dialogamos. Didi-Huberman habla de síntoma en tanto crisis¹, como un remolino que afecta el curso de un río y vuelve visibles –en ese movimiento– los sedimentos ocultos en el fondo, aunque sea momentáneamente.

Para echar un poco de luz sobre esta idea, el autor francés volverá sobre la noción de imagen dialéctica de Walter Benjamin, quien sostenía que solo las imágenes dialécticas son imágenes auténticas y que, entonces, una imagen auténtica debería darse como imagen crítica, es decir: “(...) una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen –capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica–, y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente. Y a escribir esa misma mirada, no para ‘transcribirla’ sino ciertamente para construirla” (Didi-Huberman, 2010: 113). Ese desafío de escribir la mirada, es el que nos convoca desde el momento en que nos proponemos pensar con el cine: una tarea que no supone una transcripción en la que las películas ilustran una teoría sino, una apuesta a ver el mundo a través de esas imágenes.

2.

El mayo francés de 1968 es la escena política en la que aparecen y, a su vez, a la que contribuyen estos films. Nuestra intención es desestimar los análisis que lo ubican como una revolución “inacabada” o “fracasada”. Entendemos que se trataba, tal como lo expresó con claridad el líder estudiantil Daniel Cohn-Bendit, de “abrir la brecha” de provocar un cimbronazo, y esto incluía también contradicciones, complejidades, ambivalencias. “La ambigüedad de Mayo se continúa más allá de mayo, en la década de 1970. Nada ha cambiado. Todo es como

¹En la búsqueda de intentar precisar esa relación trazada, nos detenemos en la definición de la palabra crisis que apunta Joan Coromines (2008) “crisis, 1705, ‘mutación grave que sobreviene en una enfermedad para mejoría o empeoramiento’, ‘momento decisivo en un asunto de importancia’; lat. crisis. Tom. del gr. krísis ‘decisión’, deriv. de krínō ‘yo decido, separo, juzgo’. DERIV. Crítico, 1580, lat. críticus, gr. Kritikós ‘que juzga’, ‘que decide’ (...)”. Apelamos a la etimología de la palabra no con intención de hacer un reduccionismo de su significado, sino para intentar comprender la relación establecida por el autor que, tal como vemos, queda planteada en esta raíz.

antes, nada es como antes” (Morin, Lefort y Castoriadis, 2009: 120). Pero es que, justamente, lo que cambió es mucho más potente y mucho más sutil, es la aspiración a otra vida, y la convicción de que puede ser posible.

Durante aquellas jornadas, las demandas que nutren la escena política confluían desde diferentes frentes. Aquí, las luchas de las mujeres –que para ese momento ya tenían una tradición importante– tuvieron un papel significativo.

Según narran los propios protagonistas de ese momento histórico, las mujeres se enfrentaron a la hegemonía patriarcal, incluso a la de los hombres de izquierda. Y esto fue posible porque el reclamo ya era parte de los debates feministas desde hacía mucho tiempo antes. Una de las pioneras en lograr poner en palabras el malestar que atravesaba a las mujeres fue Simone de Beauvoir. *El Segundo Sexo* –publicado en el año 1949– resultó, quizá, una de las obras fundamentales para el feminismo de los años 60. En su obra, Beauvoir demostró las limitaciones del derecho al voto y evidenció el destino prefigurado para las mujeres constituyéndose como una de las influencias más importantes para las luchas feministas de los años que siguieron.

Ahora bien, es preciso reconocer que ni en el seno de las protestas del '68 ni en el panorama inmediato posterior, las mujeres conquistaron la libertad. Se trató, más bien, de un largo proceso de transformaciones. El clima estaba lejos de ser la panacea de la igualdad que muchas veces imaginamos. Precisamente, si esta apuesta tiene que ver con visibilizar las grietas del movimiento, es importante destacar que las mujeres lidiaron con descalificación, en muchos casos. El interrogante que resulta es: ¿Qué nos dejó ese período, entonces, a las mujeres?. Según detalla Morin la herencia fue un nuevo espíritu de la época. En el curso de la década siguiente, la brecha abierta permitió la circulación de temas y discusiones que hasta entonces permanecían entre susurros. En ese clima de insurrección, el cine se sumó a las ocupaciones de las fábricas y las universidades, aportando la organización de proyecciones y debates. El 17 de mayo se realizó una importante asamblea en la Escuela Nacional Técnica de Fotografía y Cinematografía, donde se formaban los Estados Generales del Cine Francés. Paralelamente, emergieron grupos que se proponían cubrir los eventos del momento para dar voz a quienes no aparecían en los medios y, de este modo, tomar parte en la protesta. De esta forma se fue dando lugar a que surgieran colectivos de cine militante. Es decir que la intención de derrumbar las estructuras jerárquicas entre obreros, intelectuales, estudiantes, también atravesó la producción cinematográfica.

Cuando hablamos de cine militante, seguimos por un lado el planteo de François Albera sobre la situación: “sobre la base de una crítica de cine instalada –‘el cine se subleva’-, se establecen colectivos vinculados diversamente a grupos políticos o sindicales, partidos, asociaciones o grupos de trabajadores” (Albera, 2009:178).

Es decir, se trata de un cine ligado a la militancia en estos grupos, en el cual las películas son herramientas de lucha, motivos para la movilización de los espectadores. Tal como define Maximiliano de la Puente: “(...) todo film militante debe convertirse en un hecho político, transformándose así en una excusa para la acción de los espectadores” (De la Puente, 2008). Pero lo más interesante es que son films políticos –en el sentido de Rancière– mucho más que una herramienta de propaganda o difusión. Hay una apuesta y una intervención para transformar el orden de lo sensible.

Uno de los colectivos que surge en este marco es el Grupo Medvedkin. Su nombre manifiesta explícitamente su identificación con la experiencia que Alexander Medvedkin protagonizó en la Rusia soviética: el cine-tren. Se trataba de una serie de vagones montados de forma que permitieron mantener en movimiento todo un estudio para la producción de películas. El objetivo de este proyecto soviético fue que los obreros y campesinos pudieran verse actuar y, de esta forma, intervenir mediante la creación de un espacio que propiciara la discusión acerca de sus formas de vida y de trabajo. El cine-tren rodó durante 294 días bajo la consigna “hoy filmamos, mañana exhibimos”. La idea del Grupo Medvedkin fue, precisamente, hacer honor a esa experiencia de trabajo colectivo.

El primer film, *À Bientôt J’Espère* (Espero que sea pronto), realizado entre marzo de 1967 y enero de 1968 por Chris Marker y Mario Marret, no fue firmado por el Grupo Medvedkin, no obstante, se constituyó antesala de la primera producción grupal. Esto se debe a que durante su estreno, -ocurrido meses después de finalizada la huelga-, tuvo lugar una álgida discusión entre los trabajadores y los realizadores. Producto de ese entusiasmo, y de las críticas que los obreros habían realizado, el Grupo Medvedkin produjo en 1968 *Classe de lutte* (clase de lucha). Ambas producciones audiovisuales fueron material para nuestro trabajo.

4.

La historia del grupo Medvedkin está íntimamente ligada a la escena política de Besançon. De hecho, todo comenzó con la llegada de Chris Marker ante la huelga iniciada en febrero y que convocó a tres mil trabajadores de la fábrica textil de Rhodiaceta, propiedad de

Rhône-Poulenc, durante más de un mes. El primer film, que registró los acontecimientos, fue *Espero que sea pronto*.

“Información de Lyon. Paren cinco minutos” (Marker y Marret, 1968: 01’01”), advierte el sindicalista Georges Maurivard, conocido entre sus camaradas como Yoyo, en el inicio del film. Las noticias de Lyon anunciaban que, de los 14.000 trabajadores de las fábricas ubicadas en Lyon-Vaise, Besançon, Île Saint Fons y Belle Étoile, mil doscientos estaban bajo amenaza de despido.

Yoyo, joven militante de la *Confédération Française Démocratique du Travail*, reunió a los obreros fuera de la fábrica de Rhodiaceta y explicó la situación que atravesaban sus camaradas en Lyon. El plano general del mitin se alternó con planos medios de quienes escuchaban atentos y quedaron esconcertados ante las palabras del dirigente.

El montaje alternó imágenes de la huelga, las asambleas, las reuniones y una serie de entrevistas a los protagonistas. El encadenamiento de las imágenes y las voces de los trabajadores permitió no solo hacer visibles las condiciones y el estado de situación, sino construir el marco de la escena política y proponer una intervención. Diremos, siguiendo a Rancière, que se trató de visibilizar un nuevo reparto de lo sensible donde el arte –el cine, en este caso– intervino con respecto a la cuestión de lo común proponiendo nuevas distribuciones sobre las maneras de decir y las formas de visibilizarse.

Más adelante, la producción incluyó un recorrido por los hogares de los trabajadores y la película comenzó a tomar otro camino. Se sucedieron así una serie de entrevistas donde participaron los trabajadores y sus compañeras –en uno de los casos, ellas también obreras fabriles–. La atención en la escucha, la interrogación sobre lo dicho e incluso la inquietud que abrieron las imágenes sobre lo no-dicho, son puntos centrales en este tramo del film. Nos interesó entonces detenernos en dos momentos de esas entrevistas.

El primer momento está constituido por la secuencia iniciada con plano medio de una pareja de trabajadores. Él –trabajador de Rhodiaceta– intentó explicar la forma en que se dividieron los turnos de trabajo² y los desencuentros que eso provocaba a nivel familiar. Luego, continuaba su relato, pero el plano se cerraba y el cuadro solo la contenía a ella. Él decía: “yo creo que mi lugar es menos duro que el suyo, ¿entendés? Porque ella lleva a la niña a la mañana, yo no puedo hacerlo con este trabajo en equipo” (Marker y Marret, 1968: 17’21”). El mismo relato, haría visible luego de qué modo ese reconocimiento sería contrario a muchas

²El sistema de trabajo 4-8 consistía en una división de siete días para cuatro equipos que trabajaban turnos escalonados de ocho horas. De este modo se rotaba entre dos turnos de mañana, luego dos tardes y tres noches.

otras opiniones de los trabajadores y pondría de manifiesto, -en los siguientes minutos- cómo era la situación de las mujeres.

Más adelante, el obrero insistiría sobre las condiciones de la alienación. Pero la cámara, claramente, la buscó a ella, que intervino por primera vez: “no se puede ser útil trabajando, útil para uno, porque, en fin, uno trabaja en el vacío. Todos estamos actualmente trabajando en el vacío. Trabajar para los demás no vale la pena” (Marker y Marret, 1968: 19’36”).

Ante semejante intervención, él solo atinó a volver sobre sus pasos, a insistir sobre la alienación. La cámara focalizó el rostro de ella una vez más. Pero él tomó la palabra, nuevamente, en nombre del reconocimiento hacia el rol de la mujer en la familia: “sabés que el rol de la mujer aquí no es nada divertido, no hay tiempo libre, es siempre trabajo. Le puedo dar una mano, pero hay cosas que yo no puedo hacer” (Marker y Marret, 1968: 20’35”). Corte. La escena culminó. Es inevitable ahondar en todo lo que deja en entredicho, porque es justamente ahí donde el film interviene sin palabras, a través de montaje, para proponer una reflexión a partir de esa secuencia y, fundamentalmente de lo que no vimos ni escuchamos.

Está claro que el reconocimiento resulta sincero. No obstante, es también el punto que nos permite pensar una vez más acerca de la dimensión política de este trabajo. Es necesario indagar hasta dónde llega la intervención de los trabajadores, cuáles son los límites de la lucha por la igualdad. ¿Igualdad de quiénes con quiénes?. En este caso, lo inquietante podría ser que, en el anverso de ese reconocimiento se naturalizaba el hecho de que las tareas del hogar correspondían a las mujeres.

Estas escenas nos permitieron reflexionar sobre el contenido del film para hacer visibles esas grietas y proponer otro reparto de lo sensible. Esa puesta en visibilidad, no se construyó a través de un discurso que recitara algún postulado, ni de una sucesión de alocuciones en torno a la igualdad de los sexos. Interrogó, en cambio, a partir de “lo que nos miraba en lo que vimos” en palabras de Didi-Huberman. Se trató de una imagen que planteó una crítica, tanto interna – dentro del film– como también hacia nuestra mirada.

Más tarde, un plano general anunció nuevamente una entrevista en casa de un trabajador junto a su esposa. Al igual que en la escena anterior, la mujer no intervino. A penas cruzó su mirada con los entrevistadores para asentir y demostrar acuerdo con las palabras de su marido. Luego, el entrevistador hizo una pregunta que abrió una pequeña brecha en la charla. “¿No tenés auto?”- consultó Chris Marker. Él respondió inmediatamente que no y el director re-pregunta: “¿Por qué?”. Pero en esta oportunidad respondió la mujer: “Porque no quiere” (Marker y Marret, 1968: 26’33”). Él agregó: “es demasiado caro. Hay que sacar el permiso, todo

eso. Hay varios compañeros que lo rindieron seis veces. Un compañero leyó el código, después lo desaprobó. Ya van seis veces que va. Siempre hay alguna traba. Y su mujer lo aprobó de una. Tienen auto, pero maneja su mujer. Es molesto” (Marker y Marret, 1968: 26’36”).

El plano general se cerró sobre el rostro de ella, que miró a su esposo con un gesto de poca convicción. El marido señalaría también que a ella le gustaría rendir el examen de conducir: “pero él no quiere” (Marker y Marret, 1968: 27’33”), replicó ella. El esposo intentaba esgrimir algún argumento, pero la cámara permanecía posada en ella, que lo interrumpía: “yo me sentiría capaz” (Marker y Marret, 1968: 27’33”). Ante los pocos argumentos de índole económica que brindó él, ella retrucó: “y después, el hombre depende mucho de la mujer” (Marker y Marret, 1968: 27’48”). Esa afirmación dibujaba una amplia sonrisa en el rostro de él. El entrevistador se dirigió directamente a ella y le preguntó entonces si no creía que él perdería cierto prestigio en caso de ser ella quien manejara el vehículo. Con mucha seguridad ella respondió: “seguro que se vería afectado en su propia masculinidad” (Marker y Marret, 1968: 28’02”). Una vez más, otra escena donde el film indaga e interviene políticamente y encarna un cuestionamiento hacia las palabras que sostienen ese lugar de la mujer como “segundo sexo”.

Además, en un segundo momento, el film hace otro giro sobre sí mismo y retorna a las discusiones sindicales. Marchas y contramarchas intentan explicar los avances, el miedo, las denuncias de la patronal. La cámara toma a los obreros, juntos, obstaculizando la salida de la fábrica. La pantalla ofrece primeros planos entre los rostros de los trabajadores y se detiene en Yoyo, cuya voz se escucha en off, hasta que finalmente aparece hablando en una mesa de trabajadores. Los últimos minutos de película son con su intervención:

La gran huelga de Rhodia no fue un fracaso porque querían darles una navidad a sus hijos y se los obligó a trabajar, y saben que tenemos razón: 10.000 trabajadores han perdido una jornada. No es una gran hazaña. Esa es la solidaridad, tiene algo maravilloso. (...) ¿No es cultura eso? Yo les quiero decir a los patrones que los vamos a joder seguro, porque esta solidaridad existe, y ellos no saben lo que es (...). A quienes tienen el capital los joderemos. Es la fuerza de la naturaleza. Es la fuerza de las cosas. Espero que sea pronto (Marker y Marret, 1968: 42’40”).

5.

Espero que sea pronto fue exhibida en Besançon el 27 de marzo de 1968 en el CCPPO (*Centre Culturel Populaire de Palente-les-Orchamps*), ante los trabajadores y la comunidad

local. Durante el encuentro se suscitó un acalorado debate sobre las imágenes que se veían en pantalla. Los obreros no estaban de acuerdo con la construcción acerca de la huelga que protagonizaron. Ese rechazo y, a la vez, el entusiasmo por poder hablar sobre sí mismos, motivaron la segunda intervención cinematográfica denominada *Clase de lucha*.

La protagonista de *Clase de lucha* es Suzanne, cuyo silencio propone reflexionar colectivamente. En este caso, la propuesta es una verdadera “clase”, una pedagogía de la lucha y no en el sentido de una construcción colectiva, sino más bien en el de transferir conocimiento.

Sin medias tintas, sin ambigüedades ni metáforas complejas, la propuesta audiovisual toma posición desde los primeros segundos. Durante la secuencia inicial se despliegan todos los elementos que, podríamos decir, conformaron la caracterización típica de lo que comúnmente llamamos militancia. La música, allí –y también en el final del film– cumple el papel de generar identificación con la lucha, además de acompañar de forma armoniosa a las imágenes.

Ahora bien, entendemos que ni los grupos ni las producciones audiovisuales son totalidades homogéneas, sino espacios de puja, de intercambio y de construcción. *Clase de lucha* comienza en diciembre de 1967, con imágenes de la entrevista grabada para *A bientôt j'espère*. Suzanne intentó hablar acerca de la militancia, pero su marido la interrumpió: “Sí, como yo, su marido, milito, es difícil, se lo impido. Estoy casi obligado a impedirselo, porque la vida sería infernal después” (Grupo Medvedkin, 1968: 04'18”). De esta forma, la equidad de los primeros segundos se desdibujó notablemente. Suzanne bajó la mirada, hasta que intervino apuntando nuevamente a la cámara: “Yo quisiera militar... pero me doy cuenta que no tengo tiempo. Y me arriesgo a que me hagan hacer trabajos malos” (Grupo Medvedkin, 1968: 05'08”). La protagonista de este diálogo, tuvo en claro que el problema excedía el ámbito doméstico, y que el impedimento iba mucho más allá de las paredes del hogar. El marido insistía en hacerle notar los inconvenientes, las represalias que recibía, y la exhortaba a encontrar una rápida solución a ese problema. Pero ella devolvió una frase, decidida: “sí, debo lograr algo, pero no yo sola. Es para que aprovechen los demás” (Grupo Medvedkin, 1968: 06'01”).

La secuencia siguiente comenzó en el mes de mayo de 1968. Ya no vimos la Suzanne que cavilaba frente a su marido. Esta vez gritó entre los trabajadores y trabajadoras: “no tenemos miedo”. En contraste con esa mujer que vimos en diciembre, la Zedet de mayo ya se ha unido a la CGT y se para frente a una multitud con un claro mensaje en favor de la huelga.

Por si quedaban dudas, la película marcó nuevamente su posición respecto de las luchas de las mujeres. A través de un *travelling* por un muro de la ciudad, la voz en off llevó al contexto local de Besançon: “es la ciudad del punto medio. A la derecha de Francia pero a la izquierda de Suiza” (Grupo Medvedkin, 1968: 08’49”). Cabe decir que la industria más importante era la relojería. El treinta y dos por ciento de la población laboralmente activa de la ciudad correspondía a mujeres.

Luego, un folleto de 1964 informaba porcentajes: el trabajo femenino suministraba, en el hogar, ahorros menores y un considerable salario complementario. “Sin humor, (el dato) se traduce así: para el trabajo de precisión que exige mano de obra ágil y dócil, los patronos de la industria relojera apelan a las manos pequeñas. Pero, cada vez más, las pequeñas manos llevan grandes banderas” (Grupo Medvedkin, 1968: 10’49”).

Volvemos a Zedet. El montaje, vinculó diferentes aspectos de su vida: su rol de militante, su actividad en el sindicato y sus labores familiares. Mientras, se escuchó en *off* explicando las dificultades en la organización de la lucha conjunta y su trabajo para romper con el individualismo de las y los trabajadores. Frente a esta Suzanne decidida, las imágenes de la madre, ama de casa, esposa, permanecieron intactas. En este sentido resultó significativo el trabajo del montaje para poner en relación imágenes que, en primera instancia, parecen contrarias o que, en todo caso, inquietarían nuestra mirada cuando escucháramos su voz de militante. Es que, -en este film-, resulta central ese trabajo de montaje para integrar todos esos aspectos y hacer visible de qué modo ella encarnaba una lucha por ocupar esos lugares en el espacio de lo público que, tradicionalmente, estaba reservado a los varones.

Más adelante, ya sola con los realizadores, Zedet reflexionó en primer plano sobre sus primeras palabras en público. Habló así de las discusiones que se daban en ese momento y entendimos de ese modo su preocupación por el compromiso y la lucha conjunta. Suzanne se enfrentó con valentía a quienes quisieron dar por terminada la huelga y volver al trabajo.

Al narrar el final de la huelga, incluyó las dificultades que se vivieron y las represalias que se tomó la dirección. Según su testimonio, las trabajadoras sindicalizadas fueron quienes más sufrieron las persecuciones. Ella misma lo padeció con un cambio a una categoría más baja y amenazas de despido. Su actividad sindical durante mayo culminó con un recorte salarial de 250 francos al mes, traslados permanentes a diferentes departamentos de la empresa y advertencias de parte de la dirección para que mantuviera separadas las actividades políticas de las laborales. Pero Suzanne insistió: “tengo confianza en mí misma. Yo discuto con el patrón de igual a igual” (Grupo Medvedkin, 1968: 31’20”).

Durante una entrevista en el CCPPO, reflexionó sobre aquella frase inquietante de *Espero que sea pronto*, marco en el que dijo que: “se trabaja en el vacío”. Luego diría: “en un sentido, se trabaja en el vacío porque siempre es el patrón el que se beneficia con lo que uno hace. Siempre es el que se llena los bolsillos cada vez más. En este nuevo sentido, yo ya no trabajo en el vacío. Porque con el trabajo militante uno tiene la impresión de que le aporta algo a la gente. Uno le hace entender cosas. En ese sentido, si querés, yo no trabajo más en el vacío” (Grupo Medvedkin, 1968: 31’45”). Parada debajo de un afiche con una pintura de Pablo Picasso, reflexionó también sobre las relaciones del arte con la política: “los obreros creen que la poesía o la pintura no son para ellos. Creen que eso pertenece a la burguesía o a cierta categoría de gente” (Grupo Medvedkin, 1968: 36’14”). Ante esto: “al mismo tiempo que he descubierto la lucha de los obreros, también me di cuenta que la cultura es algo que nos aportaba cosas” (Grupo Medvedkin, 1968: 36’23”). Finalmente, “perder el miedo” se volvió una frase que Zedet repitió en su insistencia en torno al arte, pensándolo como herramienta para reflexionar e imaginar otros mundos posibles.

Es inevitable volver a *Espero que sea pronto*, y preguntarnos de qué modo el cine se propone una crítica y una acción política. Al respecto, dijimos que, la intervención artística tenía que ver, por un lado, con plantear la necesidad de comprender las condiciones de la lucha y la escena política, de la cual la película es parte. Por otro lado, las entrevistas con los trabajadores, sus silencios, las búsquedas de la cámara, habilitaron volver visibles las contradicciones, los límites de sus discursos. Se trató así de un trabajo que apeló más a aspectos no manifiestos además de todo lo que estaba expuesto de manera explícita.

En el caso de *Clase de Lucha*, la cuestión es otra. La intención, fue construir una imagen de la huelga que no implicara derrota. De todos modos, creemos que la entrevista del inicio de este film –donde intervienen Zedet y su compañero– deja ver que las desigualdades que se insinúan en *Espero que sea pronto*, permanecieron casi intactas, independientemente de la imagen que las y los trabajadores quisieron construir. En tal sentido, lo conmovedor sin duda alguna, fue la fortaleza de Suzanne Zedet y el singular modo en que irrumpió en el espacio público para hablar en nombre de las y los trabajadores.

Bibliografía

- ALBERA, François (2009). *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial. Traducción de Heber Cardoso.
- CALETTI, Sergi (2001). *Elementos de Comunicación*. Quilmes: UNQ Editorial.

- DE BEAUVOIR, Simone (2012). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Debolsillo. (ed. or. 1949).
- DE LA PUENTE, M. (2008). Cine militante I; *laFuga*, 7. [Fecha de consulta: 2016-11-08] Disponible en:
<http://2016.lafuga.cl/cine-militante-i/13>
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. (ed. or. 1992).
- GRUPO MEDVEDKIN (1969). *Clase de Lucha*. [DVD] Francia: SLON.
- MARKER, C. y MARRET, M. (1968). *Espero que sea pronto*. [DVD] Francia: SLON.
- MORIN, E., LEFORT, C. Y CASTORIADIS, C. (2009). *Mayo del 68: la brecha*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- NAPUT, Alicia (2009). *Cine, filosofía y tragedia. Aproximaciones a un pensamiento del presente* (Tesis de Maestría inédita). Maestría en Educación. Universidad Nacional de Entre Ríos.
- (2013). *El cine como experimentación estético-política. Aportes a un pensamiento de la educación estética* (Tesis doctoral inédita). Doctorado en Educación. Universidad Nacional de Entre Ríos.
- OUBIÑA, David (2000). *Filmología. Ensayos con el cine*. Buenos Aires: Manantial.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. (ed. or. 2008). Traducido por Ariel Dilon.
- (2011a). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo. (ed. or. 2009). Traducido por Matthew Gajdowski.
- (2011b). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual. (ed. or. 2004).
- (2012a). *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión. (3º reimp). Traducido por Horacio Pons.
- (2012b). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial. (ed. or. 2011). Traducido por Horacio Pons.
- (2014a). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Buenos Aires: Nueva Visión. (ed. or. 2012). Traducido por Pablo Betesh.
- (2014b). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo. (Ed. Or. 2000). Traducido por Mónica Padró.
- STARK, Trevor (2013). El Grupo Medvedkin y la división cinematográfica del trabajo. En: Greene, R. y Pinto, I. *La Zona Marker* (pp. 27-46). Santiago de Chile: Ediciones FIDOCES.