

UN HOMME EST MORT. ESCRITURA FÍLMICA DE LA HISTORIA A TRAVÉS DEL CINE DE INTERVENCIÓN SOCIAL

UN HOMME EST MORT. A FILMIC WRITING OF HISTORY, THROUGH SOCIAL INTERVENTION CINEMA

Amaiur Armesto Sancho

RESUMEN

El fascinante legado del cineasta René Vautier (1928-2015) choca con la escasez de referencias académicas a su obra, a pesar de su inmenso valor histórico. Vautier es un exponente clave para ilustrar las fisuras del paradigma historiográfico actual, que excluye voces y opiniones cuyo rol es instrumental para reescribir la Historia.

Llevó siempre al límite su pasión por la realidad y la verdad histórica, lo que derivó en una interminable lista de problemas institucionales. A través del caso de estudio del impacto social y artístico de su documental *Un homme est mort*, esta investigación indaga en las razones por las que hay artistas que han sido irrelevantes para la academia francesa, al mismo tiempo que los poderes establecidos perseguían su obra a través de peligrosas medidas que atacaban directamente a la libertad de expresión, como trabas legales, censura o recortes económicos. Estas políticas restrictivas derivaron en un empeoramiento sustancial de las condiciones de rodaje y en la autocensura y redujeron el impacto potencial en las audiencias, al quedar fuera del circuito de exhibición oficial. Además, dado que no existían oficialmente, estas películas no optan de manera automática a los programas de conservación pública.

En definitiva, se produjo una alteración del marco conceptual que debería haberse generado a largo plazo en las relaciones entre arte y sociedad, entregándonos un imaginario cultural construido de espaldas a una parte esencial de la Historia (del arte).

Palabras clave: 'cine de intervención social' | censura política | conservación preventiva | legado cultural | nuevas historiografías.

ABSTRACT

The captivating artistic legacy of René Vautier (1928-2015) clashes with the lack of research on the impact of his extraordinary career, given the notable value of his work. Vautier is a key example that illustrates the cracks in the schemas of traditional historiography, unable to recognise the plurality of voices and opinions that should be taken into account to rewrite History.

The taste for reality and historical truth, taken to such extremes in his films, resulted in a long list of institutional problems. Through the analysis of the social and artistic impact of one of his very first films, *Un homme est mort*, we are able to understand why some artists were considered secondary or irrelevant by the French academia. The films were also persecuted by the Establishment with extremely dangerous measures in regard to freedom of expression such as legal constraints, censorship and financial cuts. These restrictive policies first led to lower quality filming material, smaller crews, fewer projects, or self-censorship; but the policies also resulted in an alternative exhibition circuit that diminished the scope of audiences. Furthermore, as they never existed officially these films do not benefit from public conservation programs automatically.

In addition, the conceptual leap has been altered with long-term implications for art and society: Our common cultural imaginary has been built without significant pieces of (art) history, such as this.

Keywords: 'social intervention cinema' | political censorship | preventive conservation | cultural legacy | new historiographies.

El cine es un arte bien vivo, pero es también una industria moribunda que reposa sobre un cementerio de películas desaparecidas; en el templo de la memoria cinematográfica, conviven varios tipos de obras maestras invisibles. (Weber, 1995: 5)¹.

Hoy, la Historia, por ejemplo, el cine, se puede escribir también a partir de los prohibidos, a partir de las censuras, a partir de las películas que no se pudieron hacer, a partir de imágenes que existieron y han desaparecido, o que han hecho desaparecer. (René Vautier, 2002)².

Desde su nacimiento, el cine ha contribuido a reflejar y conformar la historia cultural de nuestras sociedades. El legado patrimonial que nos ha sido entregado en la actualidad nos permite visitar el pasado y reformularlo en su interrelación con el presente. Sin embargo, debemos educar la mirada y entender que dicho material fue clasificado y modelado para favorecer un cierto tipo de corrientes cinematográficas sobre otras, y por tanto debemos descodificar las imágenes, cuestionar los métodos de representación y entender los mecanismos de dominación imperantes en cada época concreta.

Cuando hablamos de conservación del patrimonio, de manera automática pensamos en archivos, museos, filmotecas y demás instituciones volcadas en la salvaguarda del legado artístico que ha llegado a nuestros días, pero no es tan frecuente encontrar reflexiones en torno a los motivos políticos por los que una gran parte del legado histórico-artístico cultural no será accesible nunca. Toda obra de arte nace como respuesta a la necesidad expresiva humana, y contiene un reflejo del contexto social en el que es producida, de la misma manera que «toda época se retrata a sí misma por lo que enmarca y por lo que excluye. Toda representación ha supuesto selección y exclusión de la mirada» (Zafra, 2017: 126).

René Vautier concebía el cine como una herramienta eficaz de impacto político, y las imágenes testimonios incuestionables del curso de la historia, tan necesarias como difíciles de difundir. No en vano, es el cineasta más censurado de la historia del cine francés (Pierrat, 2018; Royer, 1997). Dedicó toda su carrera a luchar contra las desigualdades y opresiones políticas, económicas, sociales o culturales, convencido del potencial de su cámara como arma de combate para desmentir y cuestionar, con sus imágenes, los discursos de los poderes legitimados en campos como el capitalismo y el movimiento obrero, el colonialismo, el racismo, el feminismo, el ecologismo, o el nacionalismo bretón. Su obra se extiende desde la segunda mitad del siglo XX hasta su fallecimiento, en 2015. Lamentablemente, de las más de 180 películas en las que René Vautier declara haber participado (Brun-Moschetti, 2001: 2), en la actualidad solo tenemos acceso a alrededor de cincuenta, muchas en estados de conservación pésimos que responden a la urgencia y las condiciones precarias con las que eran filmadas y proyectadas, cuando no censuradas, confiscadas, veladas, etc.

Su ópera prima, *Afrique 50*³ (1950, 17 min) es considerada la primera película anticolonial francesa (Bovier et al., 2016; Brenez, 2019: 124; Brun-Moschetti, 2001). En ella desmonta con crudeza la posibilidad de un colonialismo civilizador presente en el imaginario francés —en parte creado con el cine de propaganda colonial de ensalzamiento del imperio—, razón por la que fue prohibida en Francia durante más de 40 años, le valió 13 inculpaciones y fue condenado a un año de prisión.

Su segunda película documental *Un homme est mort* (1950, 12/15 min), en la actualidad desaparecida, denunciaba la muerte del joven sindicalista Édouard Mazé en unas cargas policiales durante las huelgas de Brest de 1950 y apelaba a continuar con la lucha obrera para que su fallecimiento no fuera en vano. Dicha obra inspiró la creación del cómic homónimo, en 2006, por Kris y Étienne Davodeau, reeditado en 2012, así como una película de animación bajo el mismo título en 2018 y otra serie de manifestaciones culturales. Una constelación artística cuyo caso de estudio es el ejemplo perfecto desde el que emprender un análisis en torno al legado

1 Traducción propia de esta y del resto de citas de publicaciones no publicadas en castellano hasta la fecha.

2 Encuentro entre René Vautier y Jean-Luc Godard organizado en La Sorbona, 4 de noviembre de 2002, recuperado en *Salut et fraternité*, Brun-Moschetti, min. 30, 2015.

3 Disponible en diversas plataformas de internet de acceso libre y en VOD en <https://www.cinemutins.com/afrique-50>

cultural de un mismo mensaje a través de diferentes soportes, por un lado, y es asimismo una pieza clave para entender el complejo tejido existente en torno a la creación cinematográfica, con especial atención a dos elementos esenciales: las herramientas gubernamentales de control y censura de la producción audiovisual incómoda para los intereses denominados 'generales' en Francia; y los mecanismos de escape de cineastas kamikazes como René Vautier, que mantuvo a lo largo de toda su carrera su compromiso con el cine de intervención social. Su fin último no era trascender, sino provocar un impacto en tiempo real que permitiera reacciones significativas en las audiencias, sin por ello descuidar los aspectos formales y estéticos de su cine.

Nicole Brenez —historiadora, crítica de cine, programadora especialista en cine de vanguardia— es una de las voces que más ha contribuido con sus publicaciones a reparar el vacío historiográfico en torno a la figura de Vautier. Suyas son estas declaraciones en el marco de un debate sobre el rol del cine en la Historia en octubre de 2013⁴:

El cine, como todas las fuerzas sociales, lo hay de diferentes denominaciones, hay un cine de dominación, hay un cine que colabora, hay un cine que resiste, y luego hay un cine que se rebela, porque hay una resistencia pasiva, pero también hay resistencia activa, ofensiva. René Vautier forma parte de esas raras avis cineastas, que nunca ha cesado de rebelarse, acudiendo al frente allí donde había conflictos, y posicionándose siempre del lado de las personas oprimidas.

Esta investigación no habría sido posible sin las colaboraciones de Moïra Chappedelaine-Vautier, Nicole Brenez y Oriane Brun-Moschetti, que generosamente compartieron conmigo su tiempo, sus escritos, archivos visuales y opiniones, sin las que las conclusiones de este proyecto de investigación no habrían podido ser contrastadas. Quedan, aun así, muchas otras películas de Vautier en paradero desconocido, firmadas con alias o etiquetadas con títulos falsos para escapar de la censura y el boicot, así como tantas otras de cineastas que, como él, vieron sus obras requisadas a lo largo de su carrera o se perdieron por los avatares de los exilios. Nos corresponde a las generaciones actuales recuperar su legado, compartirlo y conservarlo para generar una historia del cine que incluya las voces contestatarias sin cuya visión, el imaginario colectivo permanece adulterado.

1. BREVE REPARACIÓN HISTORIOGRÁFICA DE LA FILMOGRAFÍA DE RENÉ VAUTIER.

El vacío informativo y académico generalizado en torno a la figura de René Vautier contrasta con su amplia producción cinematográfica, y son varias las personas que se han volcado en invertir esta incongruencia, entre las que destaca la labor de su hija Moïra Chappedelaine-Vautier que, entre otras acciones, en 2006 creó la asociación *Mas O Menos* para la conservación, restauración y difusión del legado fílmico de su padre. Es asimismo reseñable el compromiso de la Cinemateca de Brest para salvaguardar y recuperar material de archivo que se halla disperso en la actualidad y la función de la cooperativa audiovisual Les Mutins de Pangée, en la que se pueden visionar muchas de sus obras, así como las aportaciones de cineastas que han dedicado piezas a la figura y cinematografía de Vautier (Brun-Moschetti, Hamon, Le Thomas, Royer, Osmani...) y el discurso crítico de profesionales como Hennebelle, Weber, Brenez, Bovier, Fluckiger, Perron, Hadouchi, Barlet o Ungar, que con sus investigaciones y posicionamientos contribuyen a reescribir capítulos de la historia del cine que durante muchas décadas han sido retratados de manera imparcial.

Es necesario subrayar que en la actualidad la única monografía íntegramente dedicada a su cine fue fruto del trabajo de investigación de Oriane Brun-Moschetti en 2001 y 2002 bajo la tutela de Nicole Brenez y con total colaboración de René Vautier, pero no han sido publicadas fuera del ámbito académico. Brenez, por su parte, le dedica el capítulo « René Vautier: *Devoirs, droits et passion des images* » (deberes, derechos y pasión por las imágenes), en su último libro sobre cine revolucionario, publicado en diciembre de 2019, *Manifestations. Écrits politiques sur*

⁴ *Quel rôle pour le cinéma dans l'histoire?* celebrada el 15 de septiembre de 2013, organizada por la cooperativa Les Mutins de Pangée en el marco de las fiestas del periódico L'Humanité.

le cinéma et autres arts filmiques. Por otro lado, *Caméra Citoyenne*, las memorias de René Vautier de 1998, llevan años descatalogadas y no han sido traducidas al español, aunque está prevista una edición revisada por Moïra Chappedelaine-Vautier en Francia⁵.

Nicole Brenez, para ilustrar la gravedad del caso, a menudo comparte una declaración del director del diccionario enciclopédico Larousse dedicado al cine —considerado el corpus oficial del campo— Jean-Loup Passek, que, según el propio Vautier, le había llegado a decir: «tú no estás en mi diccionario porque no eres un cineasta, eres un militante». Cristalino ejemplo de la tendencia a obviar la filmografía de Vautier desde los canales oficiales por considerarla panfletaria, demasiado ‘contaminada’ de ideología comunista y desprovista de cualquier valor artístico o interés formal, a pesar de pertenecer a la generación de cineastas formados en el Institut des hautes études cinématographiques de París (IDHEC)⁶, junto a nombres indiscutibles para el corpus como Agnès Varda, Alain Resnais, Henri Colpi, Louis Malle o Costa-Gavras. La inexcusable ausencia en el diccionario fue finalmente reparada en 2001, cuando Brenez recibió el encargo de actualizar las entradas de cine experimental. Aceptó el proyecto con la condición de poder integrar nuevas entradas y, gracias a su exigencia, en la edición actual del Larousse de cine podemos consultar la biofilmografía de Vautier que ella redactó⁷, con la ilusión de poder aplicar una reparación histórica tan necesaria como esperada por muchas personas.

En publicaciones de referencia coetáneas a las primeras filmaciones de René Vautier como *Le Cinéma français (1890-1962)* del reputado historiador y crítico de cine Georges Sadoul, publicada en 1962, la única vez que aparece nombrado es en el capítulo XII, « Vers une “nouvelle vague” (1957-1961) », donde arranca con un análisis referente al panorama del cortometraje francés de aquellos años y su amplia diversidad temática y formal que dificultaba una clasificación por géneros como las que acostumbraba a realizar con la producción de largometrajes. Tras plantear la cuestión de si las películas de propaganda colonial deben o no deben ser incluidas en la categoría de ‘viajes y de exploración’, añade, en contrapunto, un inciso hacia las producciones de ultramar que se realizaban desde un espíritu muy diferente como las de R. Vautier (*Afrique 50*) y, con otro enfoque, J. Rouch (*La Circonsion y la Danse des Possédés*), aunque con el nombre de la película y del cineasta mal escritos: « le court métrage *Afrique 51* (que la censure interdit) fut par exemple dirigé par le Français René Vautier, en collaboration avec des cinéastes noirs ». (Sadoul 1962: 126). Continuando la lectura de este capítulo, poco después aparece citada la película de 1951 *Vivent les Dockers* —que contiene los descartes de *Un homme est mort*— en el párrafo que dedica a lo que él clasifica como documentales militantes, pero no hace mención alguna al documental de René Vautier:

Les « documentaires militants » (que traqua la censure) se consacrerent aux luttes politiques et sociales : tels *le Choix le plus simple* d’Henri Aisner, *Horizons* et surtout *Vivent les dockers* du jeune Robert Menegoz. Réalisés dans les conditions les plus difficiles, ces courts métrages poursuivaient la tradition illustrée avant-guerre par *la Vie est à nous* de Jean Renoir. (Sadoul, 1962: 127).

Paradójicamente, son variadas las publicaciones, entre ellas el propio cómic (Kris y Davodeau, 2007: 72) que recogen estas declaraciones de Sadoul, de 1951:

Entre los jóvenes diplomados del IDHEC, el bretón René Vautier destaca a la vez por su aspecto y sus convicciones: piensa, aparentemente, que cuando se alza un muro en el camino de lo que quiere mostrar, la única solución consiste en lanzarse contra él, con la cámara en la mano y la cabeza hacia adelante. Con una cabeza de bretón, ya pueden prepararse los muros.

En este mismo sentido, revisando otros títulos suyos disponibles, en la versión revisada y aumentada de *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, de 1967 (la primera edición data de 1949) hace referencia a René Vautier por *Afrique 50* —en esta ocasión ya sin errores, y añadiendo que se rodó ilegalmente— en el capítulo «El mundo Árabe y el África Negra», en la

⁵ Conversación telefónica con Moïra Chappedelaine-Vautier el 22 de junio de 2020.

⁶ A partir de 1988 pasó a formar parte de la prestigiosa La Fémis.

⁷ Consulta disponible en <https://www.larousse.fr/archives/cinema/page/1506>

sección de cine en las colonias francesas (p. 445), y en la dedicada al cine en Argelia (p. 557), pero no así en los capítulos referidos al cine contemporáneo francés de los años 50-60⁸.

Como apunta Brenez, en el pasado siglo, críticos de cine como Alain Weber o Guy Hennebelle conforman algunas de las honrosas excepciones que supieron entender que el corpus conformado por las historiografías dominantes debía ser revisado y ampliado y defendieron el potencial cinematográfico de las obras de René Vautier, así como de otras y otros cineastas hasta entonces obviados por quienes se dedican a clasificar y establecer las genealogías de la historia del cine. Desde finales del siglo XX empiezan a emerger multiplicidad de voces reclamando el lugar que le corresponde al cine revolucionario y a cineastas como René Vautier, aunque siguen siendo minoritarias en comparación con el volumen de estudios y publicaciones sobre cine en la actualidad.

Les choix et les gestes de René Vautier supposent une conception entièrement renouvelée du cinéma. En termes pratiques de production, tournage, conception, montage, distribution, en termes stylistiques de documentaire, essai ou fiction, chaque geste cinématographique est repensé à la lumière des idéaux de collectivité – y compris les questions d'histoire du cinéma et de conservation. (Brenez, 2012).

Otro ejemplo ilustrador de la asombrosa anulación de la figura de Vautier como voz esencial del patrimonio fílmico francés la podemos encontrar en el contundente volumen *L'âge moderne du cinéma français: de la Nouvelle Vague à nos jours* [La edad moderna del cine francés: de la Nouvelle Vague hasta nuestros días], de Jean-Michel Frodon, en cuya primera edición de 1995, René aparece citado por *Avoir 20 ans dans les Aurès*, película con la que ganó el Premio Fipresci en Cannes en 1972 (p. 262), por la huelga de hambre contra la censura emprendida poco después (p. 415), y es mencionado únicamente, según el índice por autores, dos veces más⁹.

Hace unos años, en *Voyage à travers le cinéma français*, Bertrand Tavernier (2016), proponía, como el título anticipa, un viaje de 3 horas y 15 minutos de duración a través de 94 películas francesas, orquestado y comentado por él mismo. A pesar de centrar la selección entre 1930 y 2008, Vautier no figura entre los cineastas seleccionados, pero al menos aparece *Octobre à Paris* de Jacques Panijel, sobre las duras represiones en las manifestaciones de argelinos en París en 1961; película que Vautier quería distribuir y ante la negativa de concesión de visa de explotación, decidió emprender una huelga de hambre entre finales de 1972 y principios de 1973 para exigir el fin de la censura política en el cine. Una hazaña que derivó en una carta del ministro de cultura Jacques Duhamel confirmando que la Comisión de Control no recibiría más instrucciones (Fabre, 2011), aunque posteriormente la censura encontraría nuevos canales de acción encubierta.

El conjunto de la obra de René Vautier posee un alto valor histórico y estético. Muchas de sus películas fueron filmadas gracias a su gran inventiva para sortear la censura impuesta por la Comisión de Control a la hora de otorgar permisos y normas de rodaje o de explotación (el Decreto Pierre Laval de 1934 en las colonias francesas fue el causante de la condena de prisión para Vautier tras rodar *Afrique 50*) y los obstáculos derivados de la inmediatez con la que él filmaba, a lo que hay que sumar la determinación, la picaresca y la inteligencia como fieles compañeras que le permitieron afrontar los obstáculos administrativos y económicos para concluir sus proyectos cinematográficos, desde su firme convicción en el poder de las imágenes para cambiar el mundo.

2. CINE COMO RESISTENCIA. GRIETAS Y PELIGROS DERIVADOS DE LAS CENSURAS

No son pocas las personas que se extrañan al descubrir que Francia fue, durante décadas, uno de los países más represivos en cuestiones de libertad artística cinematográfica. En efecto, desde la creación en 1919 de la traba administrativa de obligatoriedad de obtención de una

⁸ Años después, en su *Diccionario del cine* ya incluye una entrada para Vautier (Sadoul, 1977: 456).

⁹ Solamente han podido ser cotejadas, de manera virtual, la p. 262 y p. 415 de esta publicación.

visa de explotación para que las películas puedan ser proyectadas en las salas comerciales, la Comisión de Control encargada de otorgar los permisos —que a lo largo del siglo XX fue dependiendo de diferentes ministerios— no necesitaba esgrimir los argumentos sobre los que basaban las prohibiciones parciales o totales de las películas.

Desde el final de la Segunda Guerra Mundial el propio gobierno se concienció de la importancia de cuidar la industria cinematográfica y crear un cine con voz propia, por lo que se aprobaron medidas para favorecer el cine autóctono frente a las importaciones de Hollywood o Alemania, con sistemas de cuotas para garantizar la exhibición de películas francesas y reduciendo el número de películas dobladas. Se mantuvo muy activa la Comisión de Control con el objetivo de frenar películas con contenido disidente y crítico con las acciones del gobierno y del ejército, especialmente en lo referido a las colonias, que derivó en una tendencia generalizada a eludir temáticas polémicas de forma extrínseca con el ejercicio de la autocensura previa para lograr visados de producción y explotación de las obras, desde el ejemplo directo de que quien no lo hacía, se encontraba con la prohibición de explotación de la película:

En lo referido al cine francés de la época (corto y largometraje), cabe destacar otro detalle: la huida ante ciertos temas candentes. Porque si la censura es eficaz, la autocensura no lo es menos. Los conflictos sociales, y sobre todo la cuestión de los efectos negativos de la colonización francesa (con especial atención a la guerra de Argelia) son temas «tabú». Los cineastas que los abordan, como René Vautier con *Afrique 50* (1950), Marker y Resnais con *Les statues meurent aussi* (1953), y más tarde Philippe Durand con *Secteur Postal* (1959) dan prueba de ello. Sus películas son pura y llanamente, prohibidas. (Berthet y Pilar, 2009: párr. 16).

La aplicación del decreto Pierre Laval de 1934, sobre las filmaciones en las colonias fue utilizado para perseguir a Vautier tras filmar *Afrique 50* y negarse a entregar la película. El decreto de Jules Moch de 1948 que exigía una visa no comercial a toda proyección cinematográfica, se implantó para censurar las más incómodas (Brenez, 2019: 134; Brun-Moschetti, 2001: 8) y fue en parte promulgado para impedir la difusión de *La Grande lutte des mineurs* (La gran lucha de los mineros, 1948), obra colectiva en la que Vautier participó y en cuyo rodaje fue detenido por los antidisturbios. La película fue censurada porque señalaba al ministro de interior como responsable de las cargas para dispersar a los huelguistas, que causaron la muerte de dos manifestantes:

Con el decreto Jules Moch, se acabó la libertad: el ministro se había fabricado un instrumento que le permitía prohibir —sin tener que explicar el motivo de la prohibición— la difusión incluso asociativa, incluso la no comercial, de películas cuyo contenido social o político tenía la mala suerte de disgustarle. (Vautier, 1998: 16).

Afrique 50 fue la primera —pero no la única— película comprometida con el mensaje anticolonial. En el contexto de la guerra de Argelia, la censura atacó títulos como *Les Statues meurent aussi* (1953) prohibiéndola durante 10 años. Dirigida por Chris Marker y Alain Resnais, y comisariada por el colectivo *Présence Africaine*, era una cinta molesta porque versa sobre la destrucción de la cultura africana por la invasión colonial francesa y contiene una fuerte crítica al racismo estructural colonial. Igualmente, *Le Rendez-vous des quais* (1955) de Paul Carpita, contextualizada en las huelgas de los estibadores de Marsella en parte derivadas de su negación a participar en la guerra de Indochina, tras una primera proyección en agosto de 1955 recibió una prohibición total de exhibición que duraría hasta 1989. Sin embargo, el caso más recordado es *Le Petit soldat* (1960) de Jean-Luc Godard, que aborda la desertión de un soldado en plena guerra de Argelia, y fue por tanto considerada como una ofensa para Francia y censurada hasta que pudo ser estrenada en 1963. Asimismo, *Octobre à Paris* (1962) de Jacques Panijel, permaneció sin distribución hasta el 2012.

En 1973, gracias a la presión de la huelga de hambre de un mes emprendida por Vautier, la censura política queda oficialmente prohibida, pero no desaparece, sino que fue gradualmente transferida a canales secundarios como las políticas de financiación del cine a través de las televisiones, que desde la década de los 80 serán el filtro para frenar producciones

incómodas a nivel político mediante el ejercicio de la censura económica de producción, o de difusión de los contenidos en sus canales.

Uno de tantos episodios humorísticos fue que un día fui invitado por el Ministerio de Asuntos Exteriores a la proyección de mi película y a la entrega de una copia de «esta película valiente y necesaria», en una sala pública que a día de hoy se llama Georges Pompidou, antiguo presidente de la República, cuando ese mismo Georges Pompidou defendía el derecho a la censura y el derecho a la prohibición diciendo: la televisión, que está financiada por el poder, debe transmitir el punto de vista del poder. Esa era su definición de los deberes de la televisión pública en Francia. (Entrevista a Vautier de 2009, en Bovier et al., 2016 c: párr.16).

Parte de las producciones que quedaban excluidas del circuito comercial encontraban canales de distribución alternativos a través de centros culturales, sindicatos, escuelas, organizaciones vecinales, etc. Sin embargo, la negativa de la visa de explotación conllevaba otras consecuencias a nivel económico ya que restringía las posibilidades de encontrar financiación para la producción y para la difusión (diseño de rodaje, calidad y cantidad de copias en circulación, control del material que se revelaba en los laboratorios), así como limitaba los canales de recaudación y dejaba a estas películas, por lo general, fuera de las crónicas oficiales de la industria cinematográfica o clasificadas como un cine menor, por estar en los márgenes. A pesar de todos los esfuerzos por controlar la producción cinematográfica francesa, cineastas como René Vautier, lejos de aceptar la censura, buscaron sus grietas y se reinventaron una y mil veces para lograr la supervivencia artística de sus obras, con el ingenio y la picaresca necesarias para que los proyectos se salvaran. Gracias a su determinación, hoy en día podemos disfrutar de una parte de su legado cinematográfico.

Volviendo a Vautier, se caracterizó por ser un cineasta que filmaba desde la respuesta inmediata, para poder contar la historia en imágenes casi en tiempo real. Concebía su cámara válida para la lucha, aunque, como en la guerra, muchas veces su artillería —su material fílmico— resultaba dañada o directamente desaparecía en combate. En el calor de la lucha nunca priorizó la cuestión relativa a la perduración de su obra, ya que su intención era el consumo inmediato de sus filmaciones para que fueran eficaces:

Cuando haces una película pensando que va a ser útil para un contexto temporal concreto, hay que pensar también que puede ser útil para épocas futuras lejanas, y por eso hay que intentar salvaguardarlas, y desgraciadamente yo entendí demasiado tarde que también hay que luchar por la conservación de las películas beligerantes que han existido en algún momento pasado. (Vautier en Léraud y Baldy, 2010).

Sus acciones para proteger las películas son muy variadas y algunas resultan estrambóticas. *Afrique 50* existe porque Vautier engañó a la policía y cambió un tercio de las latas de celuloide por otras vacías durante la proyección del material confiscado, pero también porque antes, en África, la gente entendió la repercusión que tendrían sus imágenes en Francia y le ayudaron en su periplo para salir del continente con ellas. En Dakar, por ejemplo, al saber que la policía lo estaba buscando, llegaron a organizar un falso funeral para poder sacarlo del barrio en una camilla totalmente tapado, única solución para que un hombre blanco no llamase la atención de las autoridades locales.

En otros momentos, Vautier firmó algunas de sus películas con pseudónimos para esquivar la censura francesa: *Algérie en Flammes* (1958) llegó hasta Alemania del Este con el pseudónimo alemán Willi Müller (Young-sun Hong, 2015: 148) y en *Le Glas* (1970) aparece como *Férid Dendeni*¹⁰. Eran años en los que era frecuente registrar películas con los nombres de los directores de los propios laboratorios en la RDA, que no tenía lazos diplomáticos con Francia, para no levantar sospechas sobre nuevas películas de cineastas que pudieran incomodar los intereses del país galo. En la misma línea, en Argelia algunas películas las firmaban los asistentes argelinos, para que diera sensación de cine más autóctono y evitar censuras en el país.

10 *El hombre de Denden*: Den-Den era una cárcel tunecina en la que Vautier permaneció 25 meses como prisionero del gobierno provisional de la revolución argelina (Ania Francos en Brenez, 2019: 142).

En lo referente a la producción, emprendió numerosas iniciativas con el objetivo de poder financiar y difundir películas, como la creación de la Unidad de Producción de Cine de Bretaña (UPCB) en 1971, y en 1982 *Images sans chaîne* (Imágenes sin cadena), un canal de producción y distribución de información paralelo a las televisiones con la idea de cubrir la función que las televisiones no realizaban.

Para poder filmar, junto a Nicole Le Garrec, *Quand tu disais Valéry* en 1976, sobre las huelgas de los trabajadores de una fábrica de Trignac, siguieron la línea de la iniciativa de la CGT en 1938 para financiar el rodaje de *La Marseillaise* de J. Renoir, donde se ofreció la posibilidad de comprar la entrada por adelantado y recaudar así el dinero necesario para rodar. Solicitaron una suscripción anticipada de 10 francos (1,53 euros) a diez mil obreros que eran miembros del centro de cultura Popular de Saint Nazaire, entre los que se encontraban los de la propia fábrica en huelga, lo que les permitió arrancar la filmación con un presupuesto de 100 000 francos (Hennebelle, 1976 b) afianzando las bases, sin saberlo, de los *crowdfundings* que llegarían en las décadas posteriores.

A pesar de todos estos subterfugios, los cines que se realizaban fuera del sistema legalizado no eran accesibles para el público general. La ausencia de difusión televisiva contribuyó a que no tengan un espacio garantizado en el imaginario colectivo, principalmente configurado a partir de las películas que las instituciones respaldaban. Es lo que Brenez llama una «historia del cine confiscada» por determinadas instituciones, cadenas de televisión y profesionales de la industria del cine. Brun-Moschetti (2002) explica cómo, en Francia, es necesario haber emitido una película en la televisión al menos una vez para participar en los programas de conservación, lo que se traduce en que solo la memoria oficial se beneficia de una salvaguarda y el resto atraviesa el filtro invisible de la *censura de conservación* (p.17).

En este sentido entra también en juego el aspecto económico, porque, por desgracia, el valor inmaterial del patrimonio fílmico choca frontalmente con los presupuestos de investigación y mantenimiento de los soportes físicos. En la actualidad, la falta de financiación y recursos se traduce en una conservación selectiva, definida por criterios de calidad de las copias, valor estético del metraje o reputación de quien filmó el material dejando fuera de los programas una gran parte de los metrajes archivados. De nuevo, aquellas películas realizadas y exhibidas en los márgenes son las más afectadas, por su mayor desgaste y deterioro, consecuencia de haber sobrevivido a través de canales de difusión no profesionalizados.

Otro factor económico de innegable influencia en la promoción —o censura— de determinadas cinematografías es la imposición industrial de nuevos formatos de exhibición. La llamada ‘Revolución digital’ responde en gran medida a los intereses económicos de las principales distribuidoras estadounidenses que forzaron la implantación del DCP (Digital Cinema Package) a las exhibidoras, desplazando la atención hacia la conservación digital, con las promesas de facilidades de almacenaje y envío de copias, cuando son formatos que también podrían llegar a quedarse obsoletos.

No en vano, cierto es que la llegada del cine digital ha democratizado el acceso a la producción cinematográfica permitiendo una mayor pluralidad de voces y abriendo caminos cinematográficos muy interesantes que han renovado géneros como el documental, pero la esencia física del formato sigue siendo un aspecto relevante en las elecciones artísticas de cineastas que buscan unas texturas y gramajes que el cine digital no captura. Contrariamente a lo que muchas personas podrían imaginar, no es una cuestión generacional, sino que se trata de una decisión formal y estética, por lo que, mientras existan artistas que recurran a la película analógica para sus creaciones, la necesidad de avanzar hacia métodos de conservación más efectivos seguirá latente.

Retomando el caso particular de Vautier, sus desencuentros con la censura le llevaron a tomar conciencia de la importancia de sus archivos como relato alternativo de los acontecimientos vividos y se preocupó personalmente de su salvaguarda. Gracias a una cesión, durante años el fuerte de Conquet, en Bretaña, había sido utilizado como depósito fílmico. Sin embargo, tal y como queda recogido en *Le Fort du Conquet*, de Yann Le Masson, filmada en 1983 a petición del propio Vautier, toda su historia visual fue reducida a pedazos en un sabotaje que buscaba encontrar los testimonios filmados de víctimas de torturas infligidas por Le Pen en Argelia, que se estaban usando como prueba inculpatória contra éste en un proceso judicial. Un extracto de esta pieza fue recuperado por Brun-Moschetti en su película

ensayo *Salut et Fraternité* (2015) ofreciendo la posibilidad, a la audiencia contemporánea, de entender la gravedad de lo sucedido, en unas escenas cargadas de un simbolismo atroz que Tanguy Perron (2016) define como «la imagen como prueba de la destrucción de la imagen, el archivo y la prueba: René Vautier recurre, de hecho, al cine como herramienta para una escritura (o contraescritura) de la Historia».

El valor inmaterial del patrimonio fílmico debe prevalecer sobre los costes de mantenimiento, difusión y restauración, por lo que es imprescindible generar políticas que garanticen la salvaguarda de lo que ha llegado a nuestros días, así como definir líneas de actuación enfocadas a conectar nuestros archivos fílmicos con la ciudadanía para que, por su uso y a través de la experiencia cinematográfica, recuperen su valor, y su memoria colectiva. En una época en la que los discursos historiográficos dominantes están siendo cuestionados y revisados, urge que las instituciones entiendan que la conservación fílmica es un deber social, donde el rol de las filmotecas y archivos es instrumental para garantizar una memoria colectiva plural. En sus dependencias se hallan almacenados metrajes que pueden ayudar a conformar, por su testimonio visual, nuevos enfoques, incluyendo los que en su día estuvieron prohibidos:

Hay películas que hemos hecho de las que nadie ha hablado, y que ahora se convierten en objetos de Cinemateca y que pueden ser utilizados hoy para escribir la historia de ayer, aunque en su día las hacíamos para una utilización inmediata. (Vautier en Brun-Moschetti, 2001: 18).

3. UN HOMME EST MORT, 1950. DOCUMENTAL DE INTERVENCIÓN SOCIAL

Un homme est mort fue una película documental de 1950, filmada, montada y proyectada con la urgencia del reportero de guerra, pero con el criterio artístico de un cineasta. Tras 150 proyecciones clandestinas se deshizo en pedazos y no se pudo recuperar como artefacto fílmico, aunque permanece latente en las vivencias y memorias de aquellas personas que compartieron las proyecciones clandestinas. «Sí, (la película) había muerto, pero para mí había vivido lo suficiente». (Vautier, 1998: 53).

René Vautier, recién regresado de filmar su ópera prima *Afrique 50*, partía con un claro objetivo para este rodaje: registrar las movilizaciones obreras, el ambiente en las calles, en las obras y crear un documento audiovisual que apoyara la lucha y contribuyera a transformar la situación. Quería que fuera un homenaje a la memoria de Édouard Mazé, para que su muerte no fuera en vano. Este segundo proyecto documental viene a confirmar su destreza para filmar en situaciones extremas y su capacidad resolutive para sobrepasar, mediante soluciones creativas, los problemas derivados de la falta de planificación y medios. La película apelaba desde sus orígenes a valores como la dignidad, la solidaridad y la libertad, por lo que Vautier decide integrar, como acompañamiento sonoro a las imágenes, el poema «Gabriel Péri» de Paul Éluard¹¹, dedicado al periodista y político comunista francés, héroe de la resistencia francesa ejecutado por los nazis en 1941, adaptándolo ligeramente para honrar a Mazé. Incluso el título '*Un homme est mort*' remite al inicio del primer verso.

Cabe destacar que, aunque en sus memorias Vautier sitúa la película y las huelgas en abril de 1951 (ibid, p.49), razón que explica por qué en numerosas filmografías la fecha de producción de la película aparece erróneamente datada en ese año; en la actualidad contamos con abundantes fuentes primarias, más allá de la documentación sobre las propias huelgas, que despejan cualquier duda al respecto y permiten asegurar que es de 1950¹².

Sin película desde la que realizar el estudio, el primer documento escrito con el que contamos sobre este rodaje es una breve referencia de Henebelle en su libro de 1975 *Quinze ans de cinéma mondial*, donde menciona el cortometraje como rara excepción en un cine francés que no acostumbraba a tratar los conflictos sociales entre 1945 y 1958 «que fueron, sin embargo muy agudos» (1977: 130); y el capítulo integrado en el libro de Alain Weber *Ces films que nous ne verrons jamais* (Esas películas que no veremos nunca, 1995), firmado por Weber y Vautier «Éluard l'avait bien dit» (Weber, 1995: 135-141) que fue recuperado en el

11 Disponible en <https://www.reseau-canope.fr/poetes-en-resistance/poetes/paul-eluard/gabriel-peri/>

12 Moïra Chappedelaine-Vautier confirma 1950 como datación correcta y que así figurará en la reedición de las memorias de su padre, en conversación telefónica el 22 de junio de 2020.

volumen sobre cine experimental *Jeune, Pure et Dure ! Une histoire du cinéma expérimental et d'avant-garde en France* (¡Joven, Pura y Dura!, una historia del cine experimental y de vanguardia en Francia, 2001), dirigido por Nicole Brenez y Christian Lebrat. Dicho texto es una breve crónica en la que Weber explica el contexto histórico en 1950, las huelgas de Brest y las movilizaciones tras la muerte del joven Édouard Mazé en unas cargas policiales, para dar paso a Vautier quien rememora cómo llega a Brest y el rodaje durante el funeral; el revelado exprés (y furtivo); un montaje clandestino y rudimentario con un sistema ya utilizado para *Afrique 50*; la organización de la difusión de la película con la unión de sindicatos; los pases nocturnos ante huelguistas en la ciudad y en el campo; la solidaridad que generaban las proyecciones; los problemas con el sonido constantes por los que Vautier empezó a recitar en directo el poema en las sesiones, hasta que se quedó sin voz y P'tit Zef —uno de los dos sindicalistas que le estaban ayudando— se ofrece a recitarlo en su lugar, creando una versión libre 'brestiana', que por suerte fue grabada con un magnetofón; el último pase, semanas después, en el cineclub de la sala Yves Toudic de París, para el sindicato de técnicos de cine, en el que la película se descompuso en pedazos; el encuentro posterior entre Vautier y Paul Éluard por intermediación de un periodista que quiere hacerle oír la versión de su poema recitada por P'tit zef, que fue posible porque el audio se había salvado por no ir sincronizado; y la alegría profunda de Vautier ante la reacción tan emotiva del poeta. El relato concluye diciendo que la película había cumplido su cometido, su deber de intervención social.

Poco tiempo después, Vautier recogerá y ampliará este texto en sus memorias de 1998, en el capítulo «Un homme est mort. Brest, 1951». Ambos escritos fueron pilares fundamentales para el proceso creativo del cómic de 2006 que refleja con gran fidelidad la descripción de los hechos presentes en dichas líneas, y transcribe algunos de los diálogos de manera literal, aunque también rectifica y aporta algunos detalles de rigor histórico gracias a fuentes primarias cotejadas en archivos municipales, hemerotecas, y archivo familiar de las víctimas.

Volviendo al rodaje de *Un homme est mort*, sendos textos de 1995 y 1998, en los que Vautier participó con su pluma, caminan en paralelo aunque hay algunos detalles en los que la información difiere: en relación a la génesis del proyecto (¿llega por su cuenta a Brest, o unos amigos le piden que vaya a filmar?), el material de filmación (¿utilizó una cámara 16 mm Paillard, o una Bell & Howell?), el revelado (¿unos amigos que volvían de las manifestaciones lo llevan a París, o fue a través de un ferroviario que se las entrega a los amigos de Kodak de la capital?), la duración del montaje final («duraba alrededor de 15 minutos», frente a «12 minutos»), frecuencia de proyecciones (5 a 6 por noche, y más durante la jornada durante 8 días; o quizá fueron unas 8-10 por noche y de día seguían en el campo, durante unas diez noches...), cuándo se encuentra con el periodista que pide la película para Paul Éluard («un tiempo después», o «al día siguiente de la destrucción de la película»), y cuándo sucede el encuentro con el poeta que reacciona con lágrimas por haber podido oír un poema propio, «digerido por el pueblo».

En cambio ambos coinciden, entre otros datos, en que había un total de 6 bobinas de película inversible (y por tanto, una vez revelada, no había negativos desde los que hacer copias) y que se logró la función de intervención social que la película pretendía, destacando especialmente la actitud de Vautier al presenciar la destrucción de la película y entender que su vida útil había merecido la pena: «Tal es el final del relato *Un homme est mort* que ha sido destruida por el desgaste de haber cumplido su misión de intervención social cuando la tierra tembló en Bretaña» (Weber y Vautier en Weber, 1995: 141). También destacan en sus notas que los descartes fueron entregados a Robert Ménégos para *Vivent les Dockers*¹³.

En efecto, en perfecta coherencia con el posicionamiento de Vautier con respecto al valor y sentido del arte en la lucha social y la autonomía de las imágenes, cedió material filmado en el rodaje a Robert Ménégos para su documental sobre los estibadores en huelga contra la carga de armamento destinado a la guerra de Indochina. Dichos descartes fueron

¹³ Disponible en <https://www.cinearchives.org/Films-VIVENT-LES-DOCKERS-447-175-0-1.html>

localizados precisamente durante la fase final del proceso creativo del cómic, en 2006, por el director de la Cinemateca de Bretaña, Gilbert Le Traon, en Ciné-Archives¹⁴, los archivos fílmicos del Partido Comunista Francés. Los fotogramas resultaron muy útiles para recrear atmósferas, gestos y elementos iconográficos en el cómic tal y como fueron capturados en su día por Vautier, además de contener un preciado regalo visual para el guionista del cómic, porque pudo reconocer en una de las escenas a su propio abuelo. La generosidad de René, una vez más permitiría, más de 50 años después, recuperar las únicas imágenes conservadas del metraje filmado en aquellos días de agitación política y social, que adquieren ahora una relevancia histórica incalculable por el testimonio que ofrecen sobre la película original, además de otorgarle al guionista a cargo de la adaptación al cómic, el impagable milagro de ver a su abuelo caminando a la cabeza de aquel cortejo fúnebre, sosteniendo un ramo de flores en su mano derecha (Kris y Davodeau, 2007: 79).

4. CONSTELACIONES ARTÍSTICAS. LAS METAMORFOSIS DE *UN HOMME EST MORT*

La comunidad artística es el contrapunto imprescindible, en cualquier soporte y disciplina, de voces disidentes que desvíen nuestra atención hacia otras orillas, otras percepciones e interpretaciones del entorno, otras versiones de la realidad. Discursos que cuestionen los preceptos culturales hegemónicos y nos conduzcan hacia un crecimiento personal y colectivo que pueda enriquecer las culturas contemporáneas, sin perder el sentimiento colectivo en el camino.

A pesar de la profunda pérdida que supuso la muerte prematura de la película original, en la actualidad resulta muy emocionante perfilar el recorrido de las manifestaciones artísticas que han surgido, como si de esquejes se tratase, a través de procesos creativos diferentes, pero con una misma perspectiva de compromiso y de restitución de la justicia y la dignidad, formando una constelación patrimonial de enorme riqueza cultural y con un fuerte valor histórico-artístico, material e inmaterial, de la que se desprende un legado iconográfico muy particular y una reflexión en torno a la necesidad de reparación de la memoria colectiva y la violencia policial, desgraciadamente todavía de gran relevancia en nuestras sociedades.

La constelación artística iniciada por Vautier en 1950 al utilizar el poema de Paul Éluard «Gabriel Péri» de 1944 se vio ampliada con la llegada del cómic-reportaje *Un homme est mort* (Ha muerto un hombre) en 2006 del guionista de cómics Kris (Christophe Goret) y el conocido dibujante Étienne Davodeau¹⁵, en el que recogen el testigo para narrar el contexto del rodaje de la película documental epónima filmada por René Vautier. Sin embargo, evitaron mostrar de forma explícita a los policías como autores del tiroteo en sus viñetas (página 16).

En 2012, una nueva edición del cómic vio la luz en Francia en la que se modifica ligeramente la edición para explicar que el dossier policial, ahora accesible, contiene documentos que atestiguan la responsabilidad de los antidisturbios en las cargas del 17 de abril de 1950 —aunque sin nombrar a los responsables de la operación— y se destaca, además, que el fallecimiento del historiador Pierre Le Goïc en noviembre de 2011 paralizó la investigación, y que Pierre Cauzien, otro de los heridos graves en las cargas, murió en 2009, un año antes del desbloqueo, sin recibir el estatus de víctima oficial. La secuencia relativa al tiroteo es modificada ligeramente en esta versión (página 20), pero sigue sin ser todo lo explícita que Vautier creía que debía ser¹⁶.

Dado lo inusual que sería que un cineasta comprometido como René Vautier hubiera desistido en su objetivo, atendiendo a su trayectoria y su integridad, toma fuerza la idea de que tuvo que haber algún otro tipo de presión para que no salieran a la luz ciertas informaciones y desde esa intuición comencé la investigación en octubre del 2019.

Durante mis búsquedas de fuentes primarias descubro que en 2014 presentó junto a su

14 <https://www.cinearchives.org/>

15 Autor conocido en España por cómics como *Rural ! Chronique d'un conflit [Rural: crónica de un conflicto]*, de 2001, *Les Ignorants [Los Ignorantes]*, de 2011 o *Lulu femme nue [Lulu: mujer desnuda]*, de 2008.

16 Conversación personal con René Vautier en el Festival ZINEBI de Bilbao, en noviembre de 2009.

hija Moïra Chappedelaine-Vautier el documental (inédito en España) *Histoires d'images, images d'Histoire* (Historias de imágenes, imágenes de Historia), en el que se conjugan recuerdos de Vautier y testimonios en torno a aquellos días de lucha en Brest, utilizando como soporte visual entrevistas, documentos del informe policial, archivo fílmico y animaciones de las ilustraciones presentes en el cómic sobre su película. Una vuelta de tuerca final para aportar información que durante seis décadas se mantuvo en la sombra, que se convierte así en la piedra angular de este proyecto en torno al arte como herramienta política. Explora también los diálogos artísticos entre la poesía, el cine, el cómic y la fotografía, y los mecanismos de supervivencia artística —tanto en la creación como en la conservación del patrimonio— en periodos de fuerte censura institucional, y ahonda en la resonancia de las imágenes a lo largo del tiempo.

Un homme est mort fue una de sus primeras obras, quizá una de las más efímeras en cuanto a perduración en su formato físico, pero sin embargo su propósito, cual onda expansiva, siguió latente durante décadas, hasta el punto de que la última película que este singular cineasta nos ha ofrecido en vida revisita el contexto y circunstancias de aquel rodaje para, desde ahí, orquestar un epílogo de su carrera cinematográfica y el propósito de su cine.

5. CINE COMPROMETIDO DE INTERVENCIÓN SOCIAL. APUNTES PARA UNA GENEALOGÍA AMPLIFICADA

En *Histoires d'images, images d'Histoire*, René Vautier rememora ante la cámara cómo, durante las proyecciones clandestinas en Brest y alrededores de *Un homme est mort* en 1950, había asistido al nacimiento del cine de intervención social: «un cine que refleja una realidad social, suficientemente integrado en esa realidad como para poder influenciar la evolución de ésta» (Vautier, 1998: 51)¹⁷. Este concepto del cine como herramienta para el cambio que tanto le impactó en aquellos inicios, se convertiría en el motor de creación de toda su carrera. Su alta convicción en el poder de las imágenes como armas de combate político queda perfectamente reflejada en el título de su autobiografía *Caméra Citoyenne* (cámara ciudadana) que publicó en 1998.

En la actualidad, la etiqueta 'cine militante' lleva una carga semántica a menudo difícil de disociar del 'cine de propaganda', cuando en realidad son dos categorías claramente diferenciables. Vincent Pinel (2009), en su obra de referencia *Los géneros cinematográficos*, define el cine militante como el conjunto de películas inmersas en «un combate de carácter político, social o ideológico que refleja una situación injusta para denunciarla abiertamente» (p. 195) y lo divide en dos vertientes principales: por un lado, las películas cargadas de una ligera condescendencia como películas de agitación, y por otro, aquellas en las que predomina un afán de valorización, clasificadas como películas de intervención social. Señala además que la diferencia principal con una película de propaganda es que ésta promueve la obediencia a una causa o partido, mientras que el cine militante «privilegia la contestación, aunque prevalezca en compromiso».

Generalmente rodadas con escasos medios, con sistemas de producción colectivos ajenos a los circuitos tradicionales, estas películas se preocupan por desmontar las visiones mostradas por los medios de comunicación y ofrecer nuevas perspectivas para las luchas por la conquista de los derechos sociales y laborales que tuvieron un impacto inmediato en las audiencias. Su existencia es crucial, en la actualidad, para entender la Historia desde ángulos diferentes a los que nos ofrecen las cinematografías más oficiales, y llama la atención la frecuencia con la que este tipo de películas han sido infravaloradas y denostadas, cuando no censuradas o destruidas para no tener que lidiar con el espejo documental que sus imágenes contienen. Sin embargo, no es solo su valor histórico lo que las hace reseñables por su alto sentido político y social, sino que llevan en sí mismas un profundo trabajo reflexivo en torno al lenguaje cinematográfico y las implicaciones derivadas de la producción de imágenes. En su artículo sobre la «*Est/ética*» del cine de Vautier, Voltzenlogel (2016: párr. 25) recuerda que el rol del cineasta militante es producir imágenes que ofrezcan un contrapunto de la realidad frente a las ya existentes, para que al enfrentarse se genere un conflicto y un diálogo que permita resignificar el material audiovisual distribuido en los canales oficiales.

¹⁷ Declaraciones recogidas en *Histoires d'images, images d'Histoire*, (2014), accesibles en <https://vimeo.com/145445600>

A propósito del estreno de *Quand tu disais Valéry* (Cuando decías Valéry, 1976, 125 min), Guy Hennebelle (1976 b), en un artículo para *Le Monde Diplomatique* apuntaba claramente la necesidad de acabar con el argumento tautológico de que el cine militante carece de valor cinematográfico:

Se puede no compartir la línea político-sindical de la película (...); pero no se puede no reconocer y saludar el valor, estético y otro, del testimonio de René Vautier y Nicole Le Garrec en torno a un tema importante de la realidad actual.

Brenez (2019) explica que no son muchas las personas que integraron sus principios y su pasión por las imágenes para crear un cine comprometido, pero subraya que son más numerosas de lo que nos han hecho creer hasta ahora. Cineastas por el progreso y la justicia que no renunciaban a la búsqueda de la belleza; al servicio de las luchas revolucionarias cuando el contexto así lo requería; con una clara convicción en el poder transformador del cine y desde la necesidad de frenar la desinformación de los canales mediáticos oficiales, desafiando los sistemas tradicionales de producción cinematográfica y, por tanto, raramente bien vistos por la crítica y la academia, que establecía las genealogías válidas y dignas de integrar las páginas de la historia del cine. Insiste en que es una Historia que debe ser revisada, cuestionada y amplificada para otorgar el lugar que les corresponde a quienes supieron ofrecer un cine al margen de los dictámenes de las industrias culturales y los comités de censura audiovisual.

El periodo de máximo esplendor del cine comprometido, para la gran mayoría de especialistas, sucede en los años setenta en Francia, más concretamente a partir de 1967 y las posteriores producciones en torno a mayo del 68, cuando en medio del clima desafiante ante los poderes establecidos y las huelgas generales, numerosos cineastas entienden el potencial del cine como altavoz para las reivindicaciones de la lucha obrera, frente a la producción de películas de ficción mayoritariamente planteadas como forma de evasión y entretenimiento. Se produce una reflexión en torno a la manera en la que se fabrica y consume el cine y, fruto de esta necesidad de búsqueda de un posicionamiento más político, surgen experimentaciones y nuevas propuestas que marcaran un antes y un después en la evolución del cine documental y de ficción, aunque a menudo su carga política ha sido mostrada como el único valor destacable, por encima de sus aspectos innovadores en el plano formal.

Loin du Vietnam (Lejos de Vietnam, 1967, 120 min) documental codirigido por Chris Marker, Joris Ivens, Alain Resnais, William Klein, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Claude Lelouch, Michèle Ray, más allá de su valor fílmico y su intencionalidad de intervención inmediata en la denuncia del conflicto, supuso para el cine militante francés un paso importante de alto valor histórico ya que este ejercicio de creación colectiva sentó las bases de la *Sociedad de Lanzamiento de Obras Nuevas*, más conocida como SLON, cuya actividad será crucial en la producción de películas de lucha obrera y antimperialistas. A partir de 1974 continuaría la actividad como SLON-ISKRA (Dreyer, 2013: 59).

También en 1967, en las huelgas de la fábrica textil de Rodhiaceta, Chris Marker lleva a la práctica la democratización del cine al servicio de la sociedad a través de la creación de los Grupos Medevkine, desde la cooperativa SLON. En los grupos Medevkine se trataba de integrar profesionales del cine y huelguistas para construir unas experiencias sociales y audiovisuales en común que generasen contenidos militantes desde un concepto radicalmente democratizador de la producción audiovisual y del acceso a la cultura. La iniciativa se bautiza bajo dicho nombre en honor al cineasta soviético Aleksandr Medevkin, al igual que poco después, Jean-Luc Godard llamaría a su colectivo Dziga Vertov en clara declaración de principios y homenaje a otro cineasta soviético de referencia para el movimiento. El primer grupo Medevkine inició su actividad en Besançon, con la filmación de *À bientôt, j'espère* (1967, 43 min) de Chris Marker y Mario Marret, y Pierre Lhomme en la fotografía, que recoge las reflexiones de los obreros sobre sus luchas, la precariedad laboral del sistema industrial, sus vidas cotidianas y su relación con la cultura; o *Classe de Lutte* (1969, 40 min) —en la que participó René Vautier. Posteriormente surgió el segundo grupo Medevkine en la fábrica de Peugeot de Sochaux, donde se filmaron títulos como *Sochaux, 11 juin 1968* (1970, 20 min) en conmemoración de la violenta intervención de la policía antidisturbios en la fábrica de Peugeot de dicha población, que se saldó con la muerte de dos obreros y 150 heridos, a partir

de material en Super-8 confiscado a un taxista que había filmado los disturbios, que Bruno Muel proyectó para re-filmarlo en 16 mm e integrarlo así en la película que hoy conocemos; *Week-end à Sochaux* (1971, 53 min) o *Avec le sang des autres* (1974, 50 min) sobre los riesgos físicos a los que están sometidas las personas que trabajan en la cadena de montaje (Muel, 2000: 25-26).

Los *ciné-tracts* (cine-panfletos), son unos cortometrajes de entre tres y cinco minutos, rodados al calor de mayo del 68, desde la idea del anonimato, filmados en un día y proyectados en escuelas, fábricas y centros sindicales o vecinales. El manifiesto *Ciné-tractez !* fue lanzado desde la cooperativa SLON ya que la iniciativa partió de Chris Marker, y se unieron cineastas como Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Alain Resnais, Philippe Garrel, Jackie Ranal, Mireille Abramovici o Annie Merlin. Con un planteamiento muy sencillo en los rodajes, se fabricaban piezas fílmicas para favorecer el debate y la reflexión colectiva en torno a las movilizaciones de mayo del 68, en parte como píldoras de contrainformación ante el retrato de las movilizaciones que ofrecían los medios de comunicación oficiales, como apuntaba Guy Hennebelle (1976 a: 11), «los *ciné-tracts*, a la cabeza del cine militante, se situaban al margen del sistema comercial de producción-distribución y desarrollaban a través del formato *amateur* (8 mm, 16 mm) unas piezas de resistencia».

Otros colectivos que empezaron su actividad en este contexto de ruptura con el cine clásico y con el concepto de autoría son el Grupo Dziga Vertov, creado por Jean-Luc Godard y Jean Pierre Gorin junto a más profesionales de la industria; Cinélutte, que derivaría en Les Films d'ici; Vidéo Out, con Paul y Carole Roussopoulos; la Unión de Producción de Bretaña, impulsada, entre otras personas, por René Vautier; Cinéthique; el Grupo Cinéma de Vincennes o Unicité, el departamento de cine del Partido Comunista Francés (Dreyer, 2017).

Sin embargo, como recuerda Brenez en su artículo *For an Insubordinate (or Rebellious) History of cinema* (Para una Historia del cine insubordinada—o rebelde—, 2009), estos nuevos enfoques cinematográficos no pueden ser concebidos como un producto espontáneo de aquellos meses turbulentos de 1967 y 1968, sino que son herederos directos de otras corrientes cinematográficas, como las florecidas en los años sesenta por consecuencia directa de los movimientos revolucionarios de las descolonizaciones a escala mundial (México, Argentina, Japón, Estados Unidos, Italia...), que buscaban en todo momento dar espacio a la contrainformación, un capítulo de la historia del cine en el que aún queda mucho por explorar dada la falta de estudios versados sobre este cine de guerrilla revolucionario. Brenez aduce las obras de Guy Hennebelle o Alain Weber como primeros escritos en los que se comienza a ofrecer una historia del cine diferente al corpus oficial, en lo que respecta al cine revolucionario, y nos recuerda que «the history of cinema resistant to an industrial perspective remains entirely to be written» (Brenez, 2009: 198).

A título ilustrativo, en 1961 se filmó *J'ai 8 ans* en Túnez, durante la guerra de Argelia, con relatos y dibujos de niñas y niños argelinos refugiados. Este documental, firmado por Yann Le Mason y Olga Poliakoff sobre una idea de René Vautier y Frantz Fanon, no obtuvo visa de explotación hasta 1973. Sin embargo, pudo ser visto antes de esa fecha en los circuitos extraoficiales. Iba acompañado del panfleto «Manifeste pour un cinéma parallel» (Manifiesto por un cine paralelo) que ya enumeraba inquietudes y estrategias que serían muy útiles en los años posteriores para los cineastas en los márgenes (Hennebelle, citado en Michael, 2013: 105; Grant, 2016: 26; Wallenbrook, 2020: 19), como el uso de canales alternativos de proyección cuando la visa es denegada, una de las claves para permitir la circulación del cine militante lejos del yugo de la censura institucional.

En lo que respecta a Francia, el origen del cine como herramienta social se remonta hasta la creación en 1913 de la primera cooperativa de cine militante de la que se tiene constancia *Le Cinéma du Peuple* (Brenez, 2019 y 2012; Pinel, 2009; Weber, 2002) en la antesala de las vanguardias, concebida y difundida en emulación del '*Théâtre du Peuple*', por sindicalistas, militantes socialistas y anarquistas, que no eran cineastas profesionales pero que impulsaron la apropiación del cine para integrarlo en su lucha contra la cultura burguesa, creando contenidos que pertenecieran a la clase obrera y reflejaran sus realidades, deseos y luchas, para promover referentes culturales propios. Lamentablemente, la llegada de la 1ª Guerra Mundial significó una profunda crisis para el cine en Francia y truncó los planes de la

cooperativa cuando apenas llevaba dos años en marcha. Se filmaron 6 ficciones y la película de actualidad *Les Obsèques du citoyen Francis de Pressensé* (1914). Fueron los cimientos en los que se apoyaría el cine social de Jean Vigo, (Marinone, 2009: 26), hijo de militantes anarquistas que murió en 1934 a los 29 años, dejando una breve filmografía esencial para el nacimiento de una nueva generación de cineastas, que sentó algunos preceptos de base para el cine de los años del Frente Popular (Mannoni, 1996: 107).

Es asimismo necesario nombrar la influencia de las vanguardias soviéticas de los años veinte como referentes para el cine militante que se realizará en Europa a partir de la década de los treinta: Su exploración de los aspectos formales, los límites entre la ficción y el documental, la experimentación sin guion, decorados y demás ‘artificios’ del cine clásico, y en especial la importancia que recibe el montaje en la creación cinematográfica, que busca dar reflejo a un posicionamiento político concreto. Rasgos que marcarán también el rumbo de las propuestas de cineastas franceses en búsqueda de nuevos lenguajes cinematográficos. Tienen especial relevancia en este sentido Dziga Vertov y su Cine-ojo (*Kino-Glaz*), para una exploración más exacta de los fenómenos visuales, o Eisenstein y su concepción intelectual del montaje.

El realizador holandés Joris Ivens (1898-1989), en la estela de Vertov, ya en sus primeros cortometrajes, aunque de corte más experimental, ofrece una sensibilización por el sentido social del cine y su potencial como altavoz para las clases populares desprovistas de canales de comunicación que irá desarrollando y se convertirá en parte esencial de sus propuestas. Así lo muestran *Symphonie industrielle* (Philips Radio, 1931, 36 min), *Misère au Borinage* (Miseria en el Borinage, 1934, 36 min), codirigida con Henri Stock, o *Nieuve Gronden* (Nueva tierra, 1934, 29 min). Su uso de las imágenes para la denuncia de injusticias sociales y reclamar la dignidad de sectores oprimidos, como los mineros del Borinage, en Bélgica, fue siempre una fuente de inspiración y admiración para René Vautier. Su afinidad artística y política puede verse reflejada en *Das Lied der Ströme* (El canto de los ríos, 1954, 91 min), en la que Ivens integró algunos planos extraídos de los descartes de *Un homme est mort* (1950) que Vautier había cedido a Robert Ménégos para su película *Vivent les Dockers* (Vivan los estibadores, 1951, 14 min). Ménégos fue asistente de dirección de Ivens en aquella película, lo que explica cómo accedió a dicho material y corrobora que compartían visiones cinematográficas compatibles. Por otro lado, en 1955 Ivens era el presidente del Jurado del Festival Mundial de la Juventud y los estudiantes, que se celebró en Varsovia, en el que René Vautier se llevó el premio al mejor documental mundial de los jóvenes cineastas con *Afrique 50*.

En paralelo a estas voces, en lo que respecta la producción cinematográfica francesa en el periodo de entreguerras, en pleno apogeo del realismo poético francés, de la misma manera que grandes potencias promovieron una cinematografía que trasladase sus ideologías a través de las pantallas, el gobierno galo también recurrió al cine como instrumento para ensalzar la identidad nacional y glorificar la colonización francesa, ya sea con películas de encargo (*Le Bled*, Jean Renoir, 1929, 104 min; *Princesse tam tam*, Edmond T. Gréville, 1935, 77 min) como aplicando la censura ante escenas con mensajes anticoloniales. Sin embargo, pese a los mecanismos de control establecidos, en esta etapa algunos historiadores no consideran que se estuviera generando un cine de propaganda al estilo del cine nazi, o del cine revolucionario en la URSS, que reflejara de manera literal la ideología y las consignas del gobierno del Frente Popular. Se hacen eco de ciertas miradas más independientes, alejadas de la tendencia de producción de un cine de entretenimiento afín a la ideología burguesa. René Prédal, por ejemplo, bajo la etiqueta de ‘cine del 36’ certifica la existencia de ciertas películas que comienzan a plantear guiones y decorados en plena ruptura con las cinematografías clásicas, para centrarse en retratar con mayor veracidad los problemas sociales y el mundo obrero, donde prima la honestidad por encima del entretenimiento. Producciones cuya intención para con la audiencia es que, lejos de evadirse durante la sesión, se vea confrontada con los problemas cotidianos de sus coetáneos y deba plantearse una reflexión, una llamada a la acción: «Para algunos cineastas ya no basta con mostrar, hay que dar testimonio, sobrepasar la constatación para sugerir algunas soluciones posibles». (Prédal, 1972: 208). Destaca, por encima de todas, el encargo del partido comunista *La Vie est à nous* (1936, 66 min) dirigido por Jean Renoir, André Zwobada, Pierre Unik, Maurice Lime y Henri Cartier-Bresson o *La Marche*

de la faim (1935, 20 min) de I. M. Daniel, y enlaza esta nueva corriente cinematográfica como heredera directa del documental *La Vie des travailleurs italiens en France* (1929¹⁸, alrededor de 60 min) de Jean Grémillon, y *La Zone* (1928, 28 min) de Georges Lacombe, quien fuera asistente de René Clair, cineasta de las vanguardias que también aportaría un enfoque social crítico en forma de sátira contra el capitalismo en su única película militante, *À nous la liberté* (*Viva la libertad*, 1931, 104 min).

Weber (1994), por su parte, establece una genealogía similar cuando recupera el concepto de «N.V.D. 28» de Jean-Pierre Jeancolas situando una *Nouvelle Vague Documentaire* que no duraría más de tres años, y resalta cineastas como Marcel Carné, Jean Dréville, Boris Kaufman, Georges Lacombe, «y por supuesto Jean Vigo» (pp. 80-81) en ese ejercicio de priorización y búsqueda de lo real y lo social en sus filmaciones, en oposición a la excesiva impersonalidad de los contenidos en los documentales más industriales y a la abstracción intelectual de las vanguardias.

Tras la Segunda Guerra Mundial, en pleno contexto de control y censura gubernamental del cine, tendrá un rol esencial para el desarrollo del cine militante la producción de películas encargadas por el partido comunista francés, la CGT (Confederación General de Trabajadores) y organizaciones afines al partido en aquellos años, como atestiguan en la actualidad los fondos fílmicos Ciné-Archives, con alrededor de 1200 títulos relativos a aquellos años, muchos de los cuales no están registrados en el Centro Nacional de Cinematografía Francés (CNC) ya que eran ilegales por carecer de visa de producción o de explotación y por tanto se difundieron únicamente de manera clandestina en las sedes de los sindicatos, centros culturales o *meetings* políticos, pero nunca en salas comerciales.

Asimismo, hasta los años cincuenta el *modus operandi* más extendido para los documentales era registrar sin sonido directo y posteriormente en la sala de montaje se añadía la música y la narración en *off*. Eran rodajes por lo general planificados, en los que no se dejaba espacio al azar. A finales de la década, la evolución de la tecnología bélica de los Estados Unidos había permitido la creación de cámaras más ligeras con grabación sincronizada del sonido, que impactaron por completo en el enfoque del cine documental en su búsqueda de un realismo cinematográfico más auténtico. Es lo que se vino a denominar el ‘Cine directo’, que numerosas publicaciones destacan por su gran influencia en las cinematografías de mayo del 68:

Es indiscutible que dichas películas-encuestas que van a captar directamente la verdad de los seres y de los acontecimientos fueron posibles gracias a la utilización de las técnicas del CINE DIRECTO (cámaras de 16 mm con sonido sincronizado, ligeras y silenciosas) que en Francia comenzaron a ser utilizadas con éxito desde 1958-60 (películas de Rouch, Ruspoli, Marker...) de forma que el historiador de 1936 dispone de documentos mucho menos satisfactorios que el sociólogo de mayo de 1968. (Prédal, 1972: 6).

Jean Rouch y Edgar Morin son considerados los pioneros del cine directo en Francia, al cual llamaron ‘Cinéma-Vérité’. *Chronique d'un été* (*Crónica de un verano*, 1961, 90 min), fue filmada con una cámara ligera de 16 mm conectada a través de un magnetofón y una grabadora con control eléctrico. Se enmarcan en ese estilo fílmico títulos como *Le Joli Mai* (1963, 145 min), de Chris Marker y Pierre Lhomme, documental sobre la primera primavera en París tras el final de la guerra contra Argelia, o también *Octobre à Paris* (1962, 70 min), del colectivo del comité Maurice Audin y dirigida por Jacques Panijel, en la que se denuncia el asesinato de 250 argelinos en la manifestación pacífica del 17 octubre de 1961, o *Méthode #1* (1963, 59 min), de Mario Ruspoli, sobre las nuevas posibilidades expresivas del cine directo.

Sin embargo, años antes de integrar el audio sincronizado, cineastas como Joris Ivens, Chris Marker o René Vautier ya filmaban desde una posición muy similar, cámara al hombro, buscando la honestidad más absoluta, desde la convicción de que su cámara podía ser un arma en la lucha social y desde la esperanza de que sus películas pudieran ser un instrumento

¹⁸ 1929 según René Prédal, aunque en el resto de publicaciones aparece datada en 1926.

de impacto absoluto en las audiencias a pesar de no contar aún con los avances tecnológicos que facilitarían la evolución del género en los años posteriores.

Existe, por tanto, una genealogía de cine militante que se remonta mucho más allá de mayo del 68, conectando películas de diferentes décadas y localizaciones geográficas más allá de las fronteras galas, que está siendo rescatada, revisada y actualizada en la actualidad gracias a las investigaciones que se están llevando a cabo y que diferentes autorías recogen en sus páginas. Son propuestas filmicas muy variadas que guardan en común un posicionamiento ético y político firme y una concepción formal del cine como herramienta al servicio de la sociedad. Es en este linaje en el que se adscribe la obra de René Vautier en su integridad, y en particular *Un homme est mort* e *Histoires d'images, Images d'Histoire*, el díptico integrador de la constelación artística sobre la que he versado esta investigación.

6. CONCLUSIONES

El proyecto del cómic despertó no solo los recuerdos de aquel rodaje en Brest, sino su sentido original. Vautier reacciona recurriendo al lenguaje más efectivo de denuncia que conoce, el cinematográfico, para entregar junto a su hija Moïra Chappedelaine-Vautier *Histoires d'images, images d'Histoire* en 2014, que restituye la memoria y la dignidad de las víctimas y denuncia, al mismo tiempo, la impunidad policial y el encubrimiento administrativo institucional en este capítulo trágico de la historia de Brest, de la lucha obrera y en definitiva la defensa de los derechos humanos a escala universal.

El documental, inédito en España, nos regala escenas de alto valor histórico y simbólico al enfocar los documentos policiales que fueron desestimados en su día por el juez como prueba inculpatoria, a pesar de que en ellos el nombre del comisario Le Goan se puede leer con total claridad. Sin embargo, el fin último de esta batalla no era la revelación de la identidad del comisario, sino recordar que la verdad llevaba 60 años escrita, documentada y bloqueada. Este pulso final a la historia, realizado cámara en mano, viene a cubrir una función pública de reparación que debería haber sido activada por el Estado y apunta, como explica Vautier en el epílogo, al peligro que supone para nuestras sociedades que se entierre o prohíba la grabación de imágenes comprometidas con el presente, tan incómodas como necesarias para ofrecer un discurso paralelo al oficial sobre los acontecimientos que serán historia mañana.

Nos recuerda, además, que la vigencia de artículos en el código de patrimonio¹⁹ que permiten el bloqueo de documentos inculpatorios durante décadas, en aras de la protección de la seguridad del Estado y de la seguridad pública —entre otras argumentaciones— no hacen sino obstaculizar el enjuiciamiento y condena de personas involucradas en violaciones de derechos humanos y por tanto ahogan cualquier posibilidad de justicia efectiva, imposibilitando la reparación integral de las víctimas y desterrando cualquier garantía de no repetición, como ha pasado con Pierre Cauzien, los familiares de Édouard Mazé y tantas otras víctimas, más allá de este caso concreto.

El poema de Éluard, la película de Vautier, las dos versiones del cómic de Kris y Davodeau, el documental de Vautier con su hija Moïra e incluso la película de animación, son la prueba de que, 70 años después de los hechos, el mensaje que estas obras artísticas trasladan sigue vigente, exigiendo justicia desde la elegancia que cada soporte ofrece.

Histoires d'images, images d'Histoire es, también, una reafirmación de principios y un claro homenaje a la dimensión política del arte como canal eficaz para despertar conciencias y facilitar reflexiones sobre las desigualdades estructurales de las sociedades contemporáneas.

En este documental se intercalan imágenes de archivo de la reconstrucción de Brest que se conservan en la cinemateca de Bretaña y en los fondos visuales de Ciné-Archives; planos de *La Grande Lutte des mineurs* (1948); están presentes los descartes que le regaló a Ménégouz, restaurados por el Centro Nacional de Cinematografía – CNC; secuencias que integran la lectura de algunas páginas del cómic de Kris y Davodeau, donde algunas viñetas están animadas, con extractos de declaraciones de Vautier o fotogramas de archivo incrustadas

¹⁹ El sumario permaneció bloqueado 60 años, al amparo del artículo sobre protección de secretos y no-comunicabilidad. (En la actualidad se correspondería con el artículo L213-2 del código de patrimonio francés).



FIGURA. 1. Selección de fotogramas de *Histoires d'images, images d'Histoire* (2014)

En la introducción de su obra *La Société Française (1914-1945) à travers le cinéma* [La sociedad francesa a través del cine, 1972], René Prédal explica que el libro respondía a una constatación lamentable, al entender que era imposible hacerse una idea real de la vida francesa entre 1914 y 1945 viendo solo los noticieros semanales de actualidades filmados en aquellos años (pp. 5-16), sobre acontecimientos pasados, sin reflejo alguno de las corrientes de pensamiento y cambios de vida en la sociedad y destaca que el cine debe ser considerado un elemento necesario para el estudio de la historia de las civilizaciones, por el valor documental de cada producto fílmico, sin olvidar que ninguna película es portadora de la verdad absoluta, y ninguna es totalmente mentirosa. Todas son un producto de la sociedad en la que son realizadas, en las que cada cineasta aporta una mirada específica, transmitida con menor o mayor nivel de sensibilidad artística a la audiencia, ya sea en ficción, con una reconstrucción total de los hechos, o en el ámbito documental, en el que hay un encuadre, un montaje, un punto de vista y un ángulo concreto que influyen en la manera en la que la realidad será representada en la pantalla.

Brenez (2019) lanza un grito a favor de una reforma integral de la historiografía del cine, en la que podamos ver claramente que la genealogía del cine también ha sido 'retocada' para favorecer ciertas corrientes y eclipsar o invisibilizar lo que resulta más incómodo, arrinconándolo en los márgenes o anulándolo por completo. Urge por tanto rescatar aquellas cinematografías que han permanecido ocultas hasta ahora, asimilarlas en el canon actual e

como si fueran una viñeta más, conectando décadas, disciplinas e incluso formatos distintos; artículos de prensa de la época, memorias y reflexiones a cámara de Vautier y Pierre Cauzien; además de un breve viaje por la filmografía del cineasta, que alude a sus principales campañas contra la guerra de Argelia, la desigualdad de género, la lucha obrera, los desastres ecológicos, la colonización y el racismo [*Peuple en Marche* (1962), *Quand les femmes ont pris la colère* (1977), *Quand tu disais Valéry* (1975), *Marée noire, colère rouge* (1978), *La Folle de Toujane* (1974), *Afrique 50* (1950) y *Avoir 20 ans dans les Aurès* (1972)].

Hay una secuencia, de algo más de un minuto, en la que la escena de *Vivent les dockers* del funeral de Édouard Mazé, es superpuesta con rayaduras y manchas que van tomando la pantalla hasta que los fotogramas están desfigurados e irreconocibles en una abstracción cargada de poesía visual, reflejada en dichas 'cicatrices del tiempo', como Vautier acostumbraba a denominar las marcas de deterioro del material fílmico. El cambio gradual del 4:3 al 16:9 funciona como transición a las viñetas que en el cómic de 2006 evocan una de las proyecciones de *Un homme est mort* en 1950. Un pasaje que a mi juicio nos recuerda la materialidad del cine analógico y el riesgo inminente de pérdida patrimonial irreparable que supone la desaparición de películas como esta.

En este caso particular, presenciamos la muerte y resurrección del mensaje de una obra artística que trasciende los formatos y renace bajo los códigos y los materiales que otras disciplinas ofrecen, y que a la vez conecta décadas de historia. Un recordatorio de que hay películas que la historia del cine oficial eclipsa que deben ser rescatadas por su inmenso valor cultural e histórico para que su ejemplo nos ayude a evitar que se perpetúen prácticas que restrinjan la creatividad artística.

integrarlas en los programas de conservación oficiales. Su legado histórico-artístico y cultural es de un valor incalculable para las generaciones presentes y futuras.

En un mundo invadido por imágenes digitales, es necesario asimilar, como explica Vautier en su documental, que:

Algunos historiadores piensan que la historia —guerra o evolución social— no puede enseñarse desde una única óptica, porque tiene que haber diálogo. Por eso, tus pequeñas imágenes, realizadas con escasos medios, adquieren una importancia, la importancia de la rareza... después de haber sido un cineasta de historias, me convierto en un cineasta de Historia. (Notas de Vautier enviadas a Brun-Moschetti, 2001: 70).

BIBLIOGRAFÍA

- Berthet, F. (dir.) y Pilar, P.(dir.) (2009). *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968: Créations et créateurs* [El cortometraje documental francés de 1945 a 1968. Creaciones y creadores]. [Versión electrónica en Kindle] Rennes: Presses Universitaires. En: <http://books.openedition.org/pur/1188>
- Bovier, F., Fluckiger, C. y Portmann, S. (2016). Editorial. *Décadrages*, 29-30, Extraído el 7 de enero de 2020, de <http://journals.openedition.org/decadrages/784>
- Brenez, N. (2009). For an Insubordinate (or Rebellious) History of Cinema [Para una Historia del cine Insubordinada—o Rebelde—]. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Vol. 50, (1/2), pp. 197-201. Extraído el 13 de mayo de 2020, de <https://www.jstor.org/stable/41552551>
- Brenez, N. (2019). *Manifestations. Écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques* [Manifestaciones. Escritos políticos sobre el cine y otras artes fílmicas]. pp. 2-146. Reville: de l'incidence éditeur.
- Brenez, N. (dir.) y Lebrat, C. (2001). *Jeune, dure et pure ! : une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* [¡Joven, Pura y Dura!, una historia del cine experimental y de vanguardia en Francia]. Milano: Cinémathèque française, Edizioni Gabriele Mazzotta. pp. 321-334. Extraído el 30 de mayo en: <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/591.pdf>
- Brun-Moschetti, O. (2001). *René Vautier cinéaste et militant* [René Vautier cineasta y militante] (Memoria de maestría sin publicar, bajo la dirección de N. Brenez). Université de Paris I Panthéon-Sorbonne – U.F.R. 03., París.
- Brun-Moschetti, O. (2002). *René Vautier. De l'intervention sociale à l'écriture de l'histoire. Une esthétique de l'engagement* [René Vautier. De la intervención social a la escritura de la historia. Una estética del compromiso]. (Memoria de DEA sin publicar, bajo la dirección de N. Brenez). Université de Paris I Panthéon-Sorbonne – U.F.R. 03., París.
- Código de patrimonio, Parte Legislativa, Libro II, Título Primero, Capítulo 3 sobre régimen de comunicabilidad de los archivos. Extraída el 5 de junio de 2020, de <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?idArticle=LEGIARTI000037269071&cidTexte=LEGITEXT000006074236&dateTexte=20180801>
- Dreyer, S. (2013) *Révolutions !: Textes et films engagés—Cuba, Vietnam, Palestine*. [¡Revoluciones! Textos y películas comprometidos —Cuba, Vietnam, Palestina]. París: Armand Colin.
- Dreyer, S. (2017). Le cinéma militant et le mythe du collectif [El cine militante y el mito de lo colectivo]. *La Création Collective au cinéma*, 1. Extraído el 3 de marzo de 2020, de <https://creationcollectiveaucinema.com/revue-01/>
- Éluard, Paul (1945) Gabriel Péri. En *Au rendez-vous Allemand*. París: Editions de Minuit. [Réseau Canopé]. Extraído el 10 de noviembre de 2020, de <https://www.reseau-canope.fr/poetes-en-resistance/poetes/paul-eluard/gabriel-peri/>
- Fabre, C. (14 de octubre de 2011). Le cinéaste René Vautier se souvient. En *Le Monde*. Extraído el 24 de noviembre de 2020, de https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/10/14/le-cineaste-rene-vautier-se-souvient_1587858_3476.html
- Frodon, J. M. (1995) *L'âge moderne du cinéma français: de la Nouvelle Vague à nos jours* [La edad moderna del cine francés: de la Nouvelle Vague a nuestros días]. (pp. 143, 262, 319, 415). París: Flammarion.
- Grant, P. D. (2016) Wildcat Strikes and Wildcat Cinema in May'68: ARC. En *Cinéma Militant: Political Filmmaking and May 1968*. (pp. 7-27). New York: Columbia University Press. En

- <https://books.google.es/books?id=xXy0CwAAQBAJ>
- Hennebelle, G. (1976 a). Cinéma militant, histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique : regards sur le cinéma militant français [Cine militante, historia, estructuras, métodos, ideología y estética: miradas sobre el cine militante francés]. En *Cinéma d'aujourd'hui*, Hennebelle, G. (Ed.), vol 5-6, marzo/abril, pp. 26-31. París: Pierre Lherminier.
 - Hennebelle, G. (1976 b) L'intérieur du combat [El interior del combate]. En *Le Monde Diplomatique*, Mai 1976. p. 13. Extraído el 20 de mayo de 2020, de <https://www.monde-diplomatique.fr/1976/05/HENNEBELLE/33766>
 - Hennebelle, G. (1977) *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood I*. (Aleixandre, X. trad.) Valencia: Fernando Torres. (Obra original publicada en 1975).
 - Hong, Y. (2015) *Cold War Germany, the Third World, and the Global Humanitarian Regime*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 148-149. En: <https://books.google.es/books?id=gKuwBgAAQBAJ>
 - Kris y Davodeau, E. (2007) *Ha muerto un hombre* (Ana Millán, trad.) Rasquera: Ponent-Mon. (Obra original publicada en 2006).
 - Kris y Davodeau, E. (2012) *Un homme est mort*. (1ª edición 2006). Paris: Gallimard.
 - Le Goïc, P. (2007). Brest 1950: la obra ensangrentada. En Kris y Davodeau (Eds.) *Ha muerto un hombre* (Ana Millán, trad.) pp. 66-71. Rasquera: Ponent-Mon. (Obra original publicada en 2006).
 - Le Goïc, P. (2012) Brest 1950 : le chantier ensanglanté. En Kris y Davodeau (Eds.) *Un homme est mort*, (2º ed.) pp. 71-85. Paris: Gallimard.
 - Mannoni L. (1993). 28 octobre 1913 : création de la société « Le Cinéma du Peuple ». *1895, revue d'histoire du cinéma*, especial *L'année 1913 en France*. pp. 100-107. Extraído el 6 de marzo de 2020, de <https://doi.org/10.3406/1895.1993.1014>
 - Marinone, I. (2009). Educational Cinema. En Campbell, R. y Porton (Ed.) *Arena 1: Anarchist Film and Video*. pp. 15-30. R. Oakland & Hastings: PM Press.
 - Michael, C. (2013). *Directory of World Cinema: France*. Volume 15, p. 104. Bristol: Intellect Books.
 - Muel, Bruno (2000). Les riches heures du groupe Medvedkine. En *200 films sur la parole ouvrière. Images documentaires*, n° 37-38, pp. 15-35. Extraído el 10 de abril de 2020, de https://www.imagesdocumentaires.fr/IMG/pdf/Idoc37_38.pdf
 - Perron, T. (1998). Vie, mort, et renouveau du cinéma politique [Vida, muerte y renovación del cine político]. En *L'Homme et la société*, 127-128, *Cinéma engagé, cinéma enragé*, pp. 7-14. Extraído el 10 de enero, en <https://doi.org/10.3406/homso.1998.2927>
 - Perron, T. (2016). Souvenirs rouges et personnels de l'historien-géographe René Vautier [Recuerdos rojos y personales del historiador-geógrafo René Vautier]. *Décadrages*, 29-30, pp. 152-162, Extraído el 19 de abril de 2020, de <http://journals.openedition.org/decadrages/804>
 - Pierrat, E. (2018). *Le grand livre de la censure*. París: Plon.
 - Pinel, V. (2009). *Los géneros cinematográficos. géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. (Catherine Berthelot de la Glétais, trad.) pp. 195-197. Barcelona: ediciones Robinbook. (Obra original publicada en 2006).
 - Prédal, R. (1972). *La Société Française (1914-1945) à travers le cinéma* [La sociedad francesa (1914-1945) a través del cine]. Paris: Armand Colin.
 - Sadoul, G. (1950). The Postwar French Cinema [El cine francés de postguerra]. *Hollywood Quarterly*, 4, (3), pp. 233-244. Extraído el 5 de mayo de 2020 en <https://www.jstor.org/stable/1209394>
 - Sadoul, G. (1962). *Le Cinéma français (1890-1962)*. Paris: Flammarion.
 - Sadoul, G. (1977). *Diccionario del Cine*. (Boer, N. y Porter i Moix, M. trad.) pp. 456. Madrid: Istmo.
 - Sadoul, G. (1992) *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. México D.F.: Siglo XXI. (22ª ed., Obra original publicada en 1949, 1ª ed. revisada y aumentada, 1967, 1ª ed. en español, 1972).
 - Ungar, S. (2018). *Critical Mass: Social Documentary in France from the Silent Era to the New Wave*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press. En www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctv4cbgnc
 - Vautier, René. (1998). Un homme est mort. Brest, 1951. En *Caméra Citoyenne : Mémoires*. pp. 49-54. Rennes: Apogée.
 - Voltzenlogel, T. (2016) « Un morceau de caméra dans la tête » : esth/éthique des films anticolonialistes de René Vautier ». [«Un pedazo de cámara dentro de la cabeza»: est/ética

- de las películas anticolonialistas de René Vautier]. *Décadrages*, 29-30, pp. 102-115. Extraído el 2 de abril de 2020, de <https://doi.org/10.4000/decadrages.800>
- Wallenbrock, N. B. (2020). *The Franco-Algerian War through a Twenty-First Century Lens: Film and History*. pp. 15-25. London & New York: Bloomsbury Publishing. En <https://www.bloomsbury.com/us/the-franco-algerian-war-through-a-twenty-first-century-lens-9781474262828/>
 - Weber, A. et Vautier, R. (1995). Éluard l'avait bien dit. En *Ces films que nous ne verrons jamais*. pp. 135-141. Paris: L' Harmattan.
 - Weber, A. (1994). Les films muets de Jean Grémillon. 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n°16. pp. 77-85. Extraído el 7 de noviembre de 2019, de: https://www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1994_num_16_1_1077
 - Weber, A. (2002). *Cinéma(s) français 1900-1939 : pour un monde différent* [Cine(s) frances(es) 1900-1939: por un mundo diferente]. Paris: Séguier Editions.
 - Weber, A. (2007). *La bataille du film : 1933-1945, le cinéma français entre allégeance et résistance*. Paris: Ramsay cinema.
 - Zafra, R. (2017). El privilegio de un retrato y las imágenes precarias. En *El Entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. pp. 123-129. Barcelona: Anagrama.

ARCHIVOS AUDIOVISUALES:

- CGT (Productora). Louis Daquin et al. (director). (1948). *La Grande lutte des Mineurs* [La gran lucha de los mineros]. [documental]. Francia: CGT. En https://www.cinearchives.org/Catalogue-d-exploitation-GRANDE-LUTTE-DES-MINEURS-_LA_-494-149-0-1.html?ref=acdcec3366b1bacbbd52b90216a4b4c1
- CGT, FSM y Unión Sindical de la región parisina (Productoras). Ménégos, R. (director). (1951) *Vivent les dockers* [Vivan los estibadores]. [documental]. Francia. En: <https://www.cinearchives.org/Films-VIVENT-LES-DOCKERS-447-175-0-1.html>
- Chappedelaine-Vautier, M. (productora) y Brun-Moschetti, O. (directora) (2015). *Salut et fraternité : les images selon René Vautier* [Salud y fraternidad: las imágenes según René Vautier] [Película ensayo]. Francia: Ciao Films.
- Chapron, L. (director). (2007). *Un homme est mort. René Vautier le film d'intervention social*. [archivo de vídeo]. En: https://www.youtube.com/watch?v=cRSad6irKO4&ab_channel=Lo%C3%AFcChapron
- Deutsche Film – DEFA (Productor). Ivens, J. (director). (1954). *Das Lied der Ströme* [El canto de los ríos]. [documental] Países Bajos Francia. En: https://www.youtube.com/watch?v=IZIeFfVo8Wk&ab_channel=EdiDobbelaer
- Goéland Masqué (productor y director). (2007). *Conférence du cinéaste René Vautier et du scénariste Kris*. [archivo de vídeo]. En: <https://vimeo.com/598807>
- Léraud, I. y Baldy, G. (directores) (2010). *L'œuvre de René Vautier* [La obra de René Vautier]. [Documental sonoro]. En: <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks/l-oeuvre-de-rene-vautier>
- Les Armateurs, ARTE France, (Productoras). Olivier Cossu (director). (2018). *Un homme est mort* [Ha muerto un hombre]. [Animación] Francia: Les Armateurs, ARTE France, Région Bretagne. En: <https://www.kubweb.media/page/homme-mort-brest-vautier-cossu-kris-davodeau-animation/>
- Les Mutins de Pangée (productora). (15 de septiembre de 2013). *Quel rôle pour le cinéma dans l'histoire ?* [¿Qué papel tiene el cine en la historia?]. [archivo de vídeo]. En: <https://vimeo.com/75941559>
- Ligue de L'Enseignement (Productora). Vautier, R. (director). (1950). *Afrique 50* [África 50]. Francia. En: <https://www.cinemutins.com/afrique-50>
- Royer, J. (director). (1997). *René Vautier, l'indomptable* [René Vautier, el indomable]. [documental]. Francia: Canal + y Les Films du Village. En: <https://vimeo.com/122418277>
- Vautier, R. (Productor). Le Masson, Y. (director). (1983). *Le Fort du Conquet* [El fuerte de Conquet]. [documental] Francia.
- Vautier, R. y Chappedelaine-Vautier, M. (Directores y productores). (2014). *Histoires d'images, images d'Histoire* [Historias de imágenes, imágenes de Historia]. [documental]. Francia: Ciao Films. *Extractos disponibles en V.O.:* <https://vimeopro.com/jonmaxdon/histoires-dimages-images-dhistoire>