

Contracampo

Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - UFF

DOSSIÊ:

**COMUNICAÇÃO E
DOCUMENTÁRIOS**

**2º SEMESTRE
2007**

- Universidade Federal Fluminense -
- Programa de Pós-graduação em Comunicação -

Contracampo ⁻¹⁷
Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - UFF

1

**2º Semestre
2007**

Reitor

Roberto de Souza Salles

Vice- reitor

Emmanuel Paiva de Andrade

Pro-reitor de Pesquisa e Pós - graduação

Humberto Fernandes Machado

Diretor do Centro de Estudos Gerais

Antônio de Pádua Cerbettes

Diretora do Instituto de Artes e Comunicação Social

Mara Eliane F. Rodrigues

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação

João Luis Vieira

Vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Marialva Barbosa

Editor

Felipe Pena

Editores-assistentes

Ariane Holzbach

Comitê de Redação:

2

Denis de Moraes, Felipe Pena, Marialva Barbosa e João Luis Vieira.

Conselho Editorial:

José Marques de Melo (Umesp), Muniz Sodré (UFRJ), Lisa Shaw (University of Leeds), Eduardo Vizer (Universidad de Buenos Aires), Denize Correa Araújo (Universidade Tuiuti do Paraná), Erick Felinto (UERJ), Sílvia Borelli (PUC-SP), Jorge Pedro de Souza (UFP), Ana Paula Goulart Ribeiro (UFRJ), Edgard Rebouças (UFPE), Valério Brittos (Unisinos), Raquel Paiva (UFRJ).

Produção Editorial

Revisão: Ariane Holzbach

Projeto Gráfico: Danielle Brasiliense

Editoração Eletrônica: Ariane Holzbach

CONTRACAMPO: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Niterói:
Instituto de Arte e Comunicação Social, 2007
Semestral.

1. Comunicação

ISBN: 1414-7483

CDD 001.5

Contracampo Niterói v.17 219p. 2º semestre / 2007

- SUMÁRIO -

- 5 **Editorial**
Felipe Pena
- 7 **James Haloran, o homem e o mito**
José Marques de Melo
- 19 **Las imágenes del año 68 en la historia de la cultura audiovisual**
Mirta Varela
- 43 **O jornalismo literário como gênero e conceito**
Felipe Pena
-

DOSSIÊ COMUNICAÇÃO E DOCUMENTÁRIO

- 59 **O documentário *Falcões, meninos do tráfico* - Testemunhos do cotidiano traumático** 3
Betty Fuks e Ana Maria Rudge
- 75 **Autoria no documentário: o *filme-ensaio* de Fernando Solanas**
Denise Tavares
- 93 **Cinema gaúcho: um modo de fazer e ver os jovens**
Ana Carolina D. Escosteguy e Cristiane Freitas Gutfreind
- 107 **O espaço do documentário e da vídeo-reportagem na televisão brasileira: uma contribuição ao debate**
Ivete Cardoso do Carmo-Roldão, Rogério Eduardo Rodrigues Bazi e Ana Paula Silva Oliveira
- 127 **Procedimentos de construção da imagem do povo e do cineasta em *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho**
Marina Soler Jorge

- 145** **A ética do documentário: o Rosto e os outros**
César Guimarães e Cristiane da Silveira Lima
- 163** **Cinema documentário, pesquisa e método:
desafios para os estudos interdisciplinares**
Natália Ramos, José Francisco Serafim
- 179** **Desfazendo a mala: memórias de imigrantes na
mídia**
Lucia Santa Cruz
- 193** **Música e memória no ABC dos anos 1950:
cantores e compositores nas rádios da região**
Herom Vargas e Priscila F. Perazzo
- 215** **Normas para publicação**

4

Assinaturas

Contracampo ainda não possui serviço de assinaturas e é enviada gratuitamente às bibliotecas dos Programas de Pós-graduação e Faculdades Públicas de Comunicação do país, através de mala direta.

Os interessados em adquirir números da revista podem solicitar diretamente ao Programa de Pós-graduação, utilizando-se do endereço eletrônico: silvia@vm.uff.br ou através do seguinte endereço:

**Rua Tiradentes, 148 , Ingá
Niterói CEP: 24270-240
Rio de Janeiro- RJ**

Las imágenes del '68 en la historia de la cultura audiovisual

Mirta Varela¹

Resumo

El objetivo de este artículo es analizar *la significación de las imágenes televisadas de los acontecimientos del '68*. La hipótesis que sirve como punto de partida para su análisis, sin embargo, es relativamente ambiciosa: propongo interpretar las transmisiones de televisión de esos acontecimientos como el *momento emergente de una estética que impregnó la cultura audiovisual de la época*. Un momento singular, pero que dejaría huellas perdurables en los medios de comunicación.

Palavras-chave: televisão, cultura, comunicação.

19

Abstract

The objective of this article is to analyze the meaning of the televised images of the events of '68. The hypothesis that serves as departure point for their analysis, nevertheless, is relatively ambitious: I propose to interpret the transmissions of television of those events like the emergent moment of an aesthetic one that impregnated the audio-visual culture of the time. A little while singular, but that would leave lasting tracks in mass media.

Key words: television, culture, communication.

¹ Professora da Universidad de Buenos Aires / CONICET Argentina.

INTRODUCCIÓN

La definición del '68 es de por sí una tarea compleja. No se trata sólo de elegir el punto de vista más adecuado para interpretar la significación histórica de los hechos que designa, sino que los acontecimientos del '68 han sido, en sí mismos, muchos y variados a lo largo del mundo. Si bien el "Mayo francés" funcionó como una suerte de epicentro para la caracterización de movimientos relativamente similares a nivel internacional -antes y después de esa fecha-, su significación no puede ser exportada de un contexto a otro. Ni siquiera puede pensarse como el primer movimiento que inició un efecto dominó, ya que en algunos países, los "estallidos" empezaron antes del mes de mayo.

Frente a estas dificultades y en consideración de la inmensa bibliografía sobre el tema, el presente trabajo tiene una pretensión muy limitada: no intenta dilucidar la significación del '68, sino apenas abordar un aspecto parcial del mismo. El objetivo es analizar *la significación de las imágenes televisadas de los acontecimientos del '68*. La hipótesis que sirve como punto de partida para su análisis, sin embargo, es relativamente ambiciosa: propongo interpretar las transmisiones de televisión de esos acontecimientos como el *momento emergente de una estética que impregnó la cultura audiovisual de la época*. Un momento singular, pero que dejaría huellas perdurables en los medios de comunicación.

Para ello, será necesario recorrer no sólo las imágenes transmitidas por la televisión, sino también analizar qué lugar se le otorgó a la televisión en el debate cultural y político del momento y quiénes fueron los actores culturales interesados por ella. En este sentido, cabe adelantar que la relación entre cine (o cineastas) y televisión es una relación que entendemos particularmente productiva para la investigación de ese proceso. Por último, es necesario señalar que si bien este trabajo va a estar dedicado casi en su totalidad al modo en que se presentó este tema en el contexto del mayo francés, hay dos aspectos que tensionan las hipótesis al contexto internacional: las características políticas del movimiento del '68 y la tendencia creciente a la mundialización de los medios de comunicación audiovisuales. En ese sentido, subyace la pregunta acerca de la imbricación o causalidad de ambos procesos.

LA TOMA DE LA PALABRA Y LA IMAGINACIÓN AL PODER

Uno de los aspectos más visibles del '68 ha sido la explosión discursiva que produjo. Se trató de un momento de efervescencia de las formas de expresión: había cosas para decir o mejor aún, había que decir. Como señala Edgar Morin (1988: 29),

Jamás se ha escuchado tanto, jamás se ha hablado tanto, 'No tengo nada para decir, pero lo quiero decir' escribió una mano anónima entre las innumerables inscripciones".²

En este contexto, todos los medios resultaron adecuados para la comunicación. ¿Todos los medios? Un recorrido por los documentos del '68 permite encontrar cantidades nada desdeñables de formatos expresivos. Algunos de ellos eran "viejos" (canciones, filmes documentales, fotografías o panfletos), otros acababan de ser inventados (revistas murales, cine-tracts), algunos eran duraderos como el cine y otros eran efímeros como los grafitis. Se realizaron eventos artísticos que intentaban disolver las fronteras estéticas y lingüísticas y que, por lo tanto, tendían a sumar artistas y formas de expresión diversos. Excede el marco de este trabajo caracterizar esa proliferación discursiva pero me interesa, en cambio, comprender qué lugar ocupó la televisión en medio de ella.

Se trató de un momento atravesado por tensiones y corrientes diversas. Cabe mencionar aquí, al menos dos aspectos característicos que están contenidos en las consignas que les sirvieron como soporte: "la toma de la palabra" y "la imaginación al poder".

La primera, habla de la inversión de un orden: toman la palabra aquellos que habían estado excluidos, la palabra silenciada por la opresión saldrá finalmente a la luz. La emergencia de nuevos sujetos es correlativa de este proceso de "abajo arriba": quienes eran objetos de represión, podrían finalmente ver salir su palabra a la luz. Los escritos de Michel De Certeau, al fragor del '68 pueden explicar perfectamente esta tesis y resultan coherentes con su sistema de hipótesis culturales (De Certeau, 1995).

La segunda, en cambio, es del orden de la creencia en que algo completamente nuevo podía ocurrir. La contraposición entre el viejo

mundo que se derrumba y el mundo nuevo que emerge, es un tema central del '68 en relación o sin ella con la "vieja" frase de Marx.

Es en este marco de referencias que me propongo analizar el lugar de la televisión durante y después de esos acontecimientos.

LA TELEVISIÓN, LO VIEJO Y EL SISTEMA

La televisión es un medio que se desarrolla en el clima que siguió al fin de la Segunda Guerra Mundial sobre la base de los modelos de radiofonía que cada país había adoptado previamente en el marco de políticas nacionales. Desde el punto de vista de su organización institucional, política y, en varios sentidos, también técnica, la televisión continuó el sistema de *broadcasting* de la radio sin producir innovaciones significativas (Williams, 1992). Se trata, en este sentido, de un medio de comunicación de masas concebido como parte de un impulso típico de la modernidad: innovación técnica, público masivo, tendencia al crecimiento permanente (de audiencia, de expansión territorial y difuminación de fronteras nacionales, de consumo, de cantidad de horas de transmisión, de oferta de canales, etc.).

22

Este esquema exigió que la televisión hiciera de "lo nuevo" y "lo inmediato" (el directo televisivo que supuso la simultaneidad de la recepción) su valor máspreciado. Sin embargo, la consolidación de un discurso específicamente televisivo implicó la consolidación de esquemas que resultaran fácilmente reconocibles para sus audiencias y que generaran hábitos de recepción. En otras palabras, una televisión que estuviera allí, siempre presente, que construyera modos de ver repetitivos y esquemáticos. La repetición y la continuidad con la vida diaria son rasgos de la televisión que resultan de difícil compatibilidad con la idea de novedad que el discurso televisivo pone en escena. La interrupción de ese flujo continuo de imágenes por parte de acontecimientos extraordinarios va a ser la forma máspreciada que la televisión halló para sostener estos dos pilares básicos de su caracterización como medio de comunicación: la puesta en escena de lo nuevo y lo inmediato a través de la técnica del directo.

En estas características de la televisión se encuentra una clave para interpretar la transmisión televisiva del '68 y de otros acontecimientos históricos alrededor de esa fecha.³ Más

específicamente, del análisis histórico de los medios de comunicación durante el '68 surgen dos preguntas:

En primer lugar, ¿cómo resultó aceptable la consigna de que “la revolución no fue/es/será televisada” con la enorme cantidad de imágenes de manifestaciones, barricadas, luchas callejeras, etc. que se han tomado de los movimientos políticos y sociales de ese período?

En segundo lugar, ¿qué lugar ocupó la televisión entre los grupos militantes? ¿en ese contexto de estallido de la palabra y proliferación de discursos, no se pensó acaso en utilizar la televisión como un medio adecuado sino de expresión, al menos de comunicación con las masas?

Las dos preguntas podrían leerse, en verdad, como dos caras de la misma moneda. O como la misma pregunta formulada desde dos puntos de vista diferentes. En el primer caso, se trata del punto de vista de la recepción (tanto sea la del receptor común como la del crítico) que afirma que la televisión estuvo ausente del '68.

En el segundo caso, se trata del punto de vista de los nuevos actores políticos y sociales que el '68 puso en escena. Se trata de una pregunta hecha desde el lugar de la producción. ¿Qué medios elegir para comunicar el nuevo orden de cosas? Interroga acerca de la posibilidad de generar medios nuevos, alternativos a los existentes o la utilización de los medios preexistentes de la manera más adecuada. ¿Se pensó en “tomar” la televisión? ¿Se imaginó -en su defecto- una televisión diferente? ¿Se realizaron experiencias de “televisión alternativa”? ¿Se pensó en un proyecto de televisión combativa?

El título de la canción que Gil Scott Heron registró en 1974 - “The Revolution will not be televised”- consiguió un consenso generalizado (me atrevería a decir que hasta la actualidad). Las imágenes de la televisión durante el '68 incluyen un repertorio que apunta por distintas vías a mostrar que la televisión era: 1) un agente del sistema oficial y de la represión policial; 2) un agente de manipulación de las conciencias; 3) un objeto de censura que debía ser liberado.

Los innumerables afiches que ocuparon los muros de París, incluían el dibujo de un policía hablando a través de un micrófono de la O.R.T.F. con la consigna “La police vous parle tous les soirs à 20h.” [La policía le habla todas las noches a las 20hs.] o el dibujo de un policía cuyo pecho se encuentra ocupado por una pantalla de televisión, o el dibujo de un televisor que emite una imagen del diablo con la consigna de “Liberons l’O.R.T.F.”.

Sin embargo, como señalamos antes, los acontecimientos ligados a la emergencia de movimientos políticos y sociales de fines de los sesenta fueron, en verdad, transmitidos por televisión. ¿Cómo se llegó a generalizar, entonces, la idea de que la televisión no registró el '68? ¿Qué es lo que no se televisó entonces?

Como señalan Marie-Françoise Lévy y Michelle Zancarini-Fournel (1998 : 97),

La radio sale bien parada de los acontecimientos. De la televisión queda el recuerdo persistente de una reputación mancillada: la de su insuficiencia o su ausencia. En ese período de crisis nacional, ¿no fue acaso la 'gran muda'?⁴

Y luego agregan a propósito de la memoria de las imágenes:

De mayo-junio, ningún recuerdo fue, en efecto, guardado de las imágenes difundidas por el Noticiario. Sin embargo, desde el día posterior a la difusión de [el programa político] *Zoom*, el 14 de mayo, nace el rumor de que nada había sido dicho o mostrado de las manifestaciones estudiantiles hasta ese momento. Se opera un deslizamiento desde la parcialidad de la información al silencio de la televisión. Y sin embargo, las imágenes, aún las imágenes furtivas de los enfrentamientos entre estudiantes y las fuerzas de la policía parisiense, han sido sistemáticamente retransmitidas en las emisiones de conmemoración en 1978 y 1988" (Ibidem: 116).⁵

24

Ni la huelga de la ORTF, ni la censura bajo el gobierno de De Gaulle avalan la hipótesis de que el '68 no fue televisado. Muy por el contrario, los acontecimientos del '68 circularon por el mundo a través de una serie de imágenes contundentes: la arena de las calles de París, las barricadas de adoquines, los autos incendiados, el patio de la Sorbonne convertido en asamblea popular, los policías agredidos por los manifestantes. La imagen de la policía que retrocede mientras los manifestantes avanzan, habla de un desequilibrio de fuerzas que se estaba inclinando hacia un polo inesperado. Y todo esto circuló por la televisión.

La frase en cuestión también alude a un punto de vista que la televisión obturaría. “Televisar la revolución” supone que la televisión es un medio capaz de representar un concepto. De manera que, aún aceptando el hecho de que el '68 fue transmitido por televisión, es necesario sospechar sobre la manera en que lo ha hecho. ¿Para mostrar qué exactamente? ¿Con qué sentido? ¿Para dejar “bien parado” a De Gaulle o a Pompidou? ¿Para mostrar el grado de salvajismo de los manifestantes? ¿Para dejar registro del saldo de destrucción de París? ¿Con el fin de informar o de manipular a las audiencias?

Lo notable es que las mismas imágenes fueron utilizadas para “demostrar” posiciones antagónicas. Sirvieron como prueba del grado de incivilidad de los estudiantes burgueses, de la violencia cayendo como un desastre natural sobre la belleza de París. Pero también fueron utilizadas para constatar la belleza de los manifestantes, la energía, vitalidad y juventud de sus reclamos, el mundo nuevo que estaba asomando.

En los países donde hubo menos cámaras en manos de cineastas y manifestantes, las imágenes televisivas fueron utilizadas inmediatamente por el cine político militante, con un sentido opuesto al que se le adjudicó a las transmisiones televisivas que sirvieron como fuente. Esto da cuenta de una cualidad de la imagen y de su anclaje que admite una interpretación teórica. Pero también da cuenta de una valoración histórica de las imágenes televisivas que obtura la posibilidad de ver en ellas una estética y un lenguaje específico. Se las consideró como un documento que no exigía reflexión y crítica. Se denunció su falta de objetividad, pero no se dudó en utilizarlas como fuente documental, como si se tratara de materiales neutros. De allí que el cine militante pudiera construir con ellas una estética (revolucionaria) y un documento (para la revolución) incorporándolas a sus propias producciones.

En síntesis, las concepciones de la televisión durante ese período, llevaron a colocarla en un lugar paradójico. Por momentos, la televisión en bloque era considerada como parte del viejo mundo a destruir y, por lo tanto, un blanco entre otros para la violencia. Por momentos, en cambio, la televisión era uno de los artífices privilegiados de la censura y, en ese caso, también un artífice de la opresión a los sin voz y sin justicia.

Frente a este panorama, sólo dos soluciones parecían viables. Un camino, era liberar los canales para dejar oír esas voces y esos reclamos. En otras palabras, “dar vuelta la tortilla” del poder político y económico que había permitido esta opresión informativa. Otro camino, era construir medios alternativos al poder hegemónico. La historia posterior ha dejado en claro que la televisión no sólo no fue destruida, sino que alcanzó a partir de ese momento una hegemonía con la que no contaba previamente. ¿Cómo lo hizo?

En el corto plazo, el retorno al “orden” se sintió con fuerza. Como señala Jérôme Bourdon (1990: 260), en el pasaje de “mayo” a “junio” de los medios de comunicación en Francia, “el regreso a la fuerza del gaullismo es brutal”.⁶ Sin embargo, en el largo plazo, la televisión tendió a volver propio (y a su manera, por supuesto) el programa de inclusión de voces heterogéneas, historias de vida de la gente común, en un contexto de creciente concentración de medios a nivel mundial y de peso relativo de las televisiones comerciales, sobre todo con el advenimiento del cable. ¿Por qué no se intentaron experiencias de televisión alternativa? ¿O se intentaron?

CINE Y TELEVISIÓN: LA UNIDAD DE LO NUEVO

Frente a este rechazo de la televisión por parte de los movimientos políticos de fines de los sesenta, llama la atención la proliferación de cámaras cinematográficas y la visibilidad de algunos directores de cine durante los acontecimientos del '68. “Pas de flics. Des films” [Policía no. Películas sí.] es una de las consignas que, pintada sobre una tela en forma de pancarta, resume bien el lugar de resistencia y oposición en el que se veía al cine durante el '68, aunque también resultara necesario denunciar la existencia de un “stablishment” cinematográfico –un cine “dominante”- que debía ser demolido. Basta recordar, en este sentido, la importancia del “affaire Langlois” y el reclamo de clausura del Festival de Cannes durante los acontecimientos de mayo. La participación de la gente de cine en la lucha, no sólo es visible sino que se hace desde una posición de legitimidad, con la que los trabajadores de televisión no contaban.⁷ Mientras sobre ellos pesaba la sospecha de haber sido partícipes del “régimen” al punto de que la Intersindical pidió en algunas oportunidades la exclusión de los periodistas de

televisión de la Intersindical de huelguistas,⁸ los cineastas eran considerados *a priori* como militantes y luchadores.

La conformación de los *États Généraux du Cinéma* [Estados Generales del Cine] permite seguir un proceso de consolidación del lugar ocupado por el cine en la lucha, así como también la relación que se planteó con la televisión. De la lectura de una publicación realizada por este movimiento –*Le cinéma s’insurge*–, surge un elemento interesante: la inclusión de los trabajadores de la televisión como parte de este colectivo.

Se trata de una referencia de corte casi sindical que considera el “oficio” de quienes hacen televisión, antes que el medio mismo. Y se trata también de un reconocimiento paradójico ya que el mismo gesto que produce el reconocimiento, los expulsa como ajenos al campo. En el primer número, el comunicado del 17 de mayo, 12 hs., está firmado por el “Comité Révolutionnaire Cinéma-Télévision” [Comité Revolucionario Cine-Televisión]:

Durante la tarde, otra reunión tuvo lugar en la sede del sindicato de técnicos, con la participación de los críticos de ‘Cahiers du Cinéma’ que son, en su origen, del Comité de Acción Revolucionaria Cine-Televisión. Se tomó la decisión de fundir los dos movimientos en uno solo, de no limitar esta asamblea a una simple consulta de los cineastas sino de convertirla en un punto de partida de un verdadero movimiento de contestación al poder gaullista y por su intermedio, contra las estructuras actuales del cine francés. Los redactores de ‘Cahiers’ proponen entonces la denominación de ‘Estados Generales del Cine Francés’. [...] Considerando que en el estado actual no existen un Cine y una Televisión libres, considerando que una ínfima minoría de autores y técnicos tienen acceso a los medios de producción y de expresión, considerando que hoy el Cine tiene una misión capital a llenar y que está amordazado en todos los niveles en el actual sistema, los directores, técnicos, actores, productores, distribuidores, críticos de Cine y Televisión, resuelven poner fin a este estado de cosas presente y han decidido convocar los Estados Generales del Cine francés (p. 6).⁹

Frente a este panorama, sólo dos soluciones parecían viables. Un camino, era liberar los canales para dejar oír esas voces y esos reclamos. En otras palabras, “dar vuelta la tortilla” del poder político y económico que había permitido esta opresión informativa. Otro camino, era construir medios alternativos al poder hegemónico. La historia posterior ha dejado en claro que la televisión no sólo no fue destruida, sino que alcanzó a partir de ese momento una hegemonía con la que no contaba previamente. ¿Cómo lo hizo?

En el corto plazo, el retorno al “orden” se sintió con fuerza. Como señala Jérôme Bourdon (1990: 260), en el pasaje de “mayo” a “junio” de los medios de comunicación en Francia, “el regreso a la fuerza del gaullismo es brutal”.⁶ Sin embargo, en el largo plazo, la televisión tendió a volver propio (y a su manera, por supuesto) el programa de inclusión de voces heterogéneas, historias de vida de la gente común, en un contexto de creciente concentración de medios a nivel mundial y de peso relativo de las televisiones comerciales, sobre todo con el advenimiento del cable. ¿Por qué no se intentaron experiencias de televisión alternativa? ¿O se intentaron?

CINE Y TELEVISIÓN: LA UNIDAD DE LO NUEVO

Frente a este rechazo de la televisión por parte de los movimientos políticos de fines de los sesenta, llama la atención la proliferación de cámaras cinematográficas y la visibilidad de algunos directores de cine durante los acontecimientos del '68. “Pas de flics. Des films” [Policía no. Películas sí.] es una de las consignas que, pintada sobre una tela en forma de pancarta, resume bien el lugar de resistencia y oposición en el que se veía al cine durante el '68, aunque también resultara necesario denunciar la existencia de un “stablishment” cinematográfico –un cine “dominante”- que debía ser demolido. Basta recordar, en este sentido, la importancia del “affaire Langlois” y el reclamo de clausura del Festival de Cannes durante los acontecimientos de mayo. La participación de la gente de cine en la lucha, no sólo es visible sino que se hace desde una posición de legitimidad, con la que los trabajadores de televisión no contaban.⁷ Mientras sobre ellos pesaba la sospecha de haber sido partícipes del “régimen” al punto de que la Intersindical pidió en algunas oportunidades la exclusión de los periodistas de

televisión de la Intersindical de huelguistas,⁸ los cineastas eran considerados *a priori* como militantes y luchadores.

La conformación de los *États Généraux du Cinéma* [Estados Generales del Cine] permite seguir un proceso de consolidación del lugar ocupado por el cine en la lucha, así como también la relación que se planteó con la televisión. De la lectura de una publicación realizada por este movimiento –*Le cinéma s'insurge*–, surge un elemento interesante: la inclusión de los trabajadores de la televisión como parte de este colectivo.

Se trata de una referencia de corte casi sindical que considera el “oficio” de quienes hacen televisión, antes que el medio mismo. Y se trata también de un reconocimiento paradójico ya que el mismo gesto que produce el reconocimiento, los expulsa como ajenos al campo. En el primer número, el comunicado del 17 de mayo, 12 hs., está firmado por el “Comité Révolutionnaire Cinéma-Télévision” [Comité Revolucionario Cine-Televisión]:

Durante la tarde, otra reunión tuvo lugar en la sede del sindicato de técnicos, con la participación de los críticos de ‘Cahiers du Cinéma’ que son, en su origen, del Comité de Acción Revolucionaria Cine-Televisión. Se tomó la decisión de fundir los dos movimientos en uno solo, de no limitar esta asamblea a una simple consulta de los cineastas sino de convertirla en un punto de partida de un verdadero movimiento de contestación al poder gaullista y por su intermedio, contra las estructuras actuales del cine francés. Los redactores de ‘Cahiers’ proponen entonces la denominación de ‘Estados Generales del Cine Francés’. [...] Considerando que en el estado actual no existen un Cine y una Televisión libres, considerando que una ínfima minoría de autores y técnicos tienen acceso a los medios de producción y de expresión, considerando que hoy el Cine tiene una misión capital a llenar y que está amordazado en todos los niveles en el actual sistema, los directores, técnicos, actores, productores, distribuidores, críticos de Cine y Televisión, resuelven poner fin a este estado de cosas presente y han decidido convocar los Estados Generales del Cine francés (p. 6).⁹

El comunicado oscila: por momentos habla de técnicos de cine, por momentos habla de técnicos de cine y televisión. Da la impresión de que, a partir de un texto pensado y escrito desde el punto de vista de la gente de cine, se le hubiera agregado la palabra “televisión” un poco al azar y a último momento, bajo la evidente presión de los trabajadores de la televisión que reclamaron su inclusión en el documento. La lectura del mismo señala reiteradamente la “voluntad de unidad” de los trabajadores de televisión y de cine, y con ello da cuenta de la evidente inexistencia de aquello que proclama. Si es necesario fomentar la unidad entre cine y televisión es porque la misma no existe. Cabe aclarar que el estilo del documento es performativo: la palabra pretende otorgar existencia a los hechos que proclama. Y esto resulta coherente con otros “actos” enunciados, tales como la “Negación del C.N.C. (Centre National de la Cinématographie)” que se proclama en la misma publicación a la que estamos haciendo referencia. ¿Qué significa “negar” una institución?

En síntesis, si era necesario proclamar “que no hay que olvidarse” de la televisión, es porque nadie se acordaba de ella. La alternancia entre cine y televisión a lo largo del documento, parece producto de la velocidad con que debió enviarse a imprimir el texto (ya sabemos que el '68 fue vertiginoso) y la falta de corrección adecuada. Pero también de la importancia marginal que este punto ocupaba en la agenda del momento.

En un comunicado del 18 de mayo, se señala que “LES ETATS GENERAUX S'ORGANISENT” y se habla de la “Création de Commissions de Travail [...] Cinéma-Télévision (obsession de l'unité des fabricants d'images et de sons). » (p.19).¹⁰ Y más adelante se agrega :

Cine-Televisión

Estas dos máquinas de fabricar y difundir imágenes están divididas por los modos de trabajo y de salarios. Estas divisiones han creado bloqueos psicológicos difíciles de remontar.

De manera que es importante que la voluntad de unidad se consolide.

La Comisión Cine-Televisión adquiere una gran importancia.

Moción de sostén a los caradas de la ORTF.

Según informaciones aportadas por nuestros camaradas de la ORTF en huelga, nos notificamos de la imposibilidad en la que se encuentran de asegurar la objetividad del Noticiero Televisivo que, con los mismos hombres, las mismas estructuras y los mismos cuadros, intenta ofrecer la ilusión de su propia liberación. En consecuencia, los Estados Generales del Cine se declaran solidarios con toda iniciativa que permita llevar al conocimiento de la opinión pública el hecho de que, cualesquiera sean las apariencias, el Noticiero Televisivo es y permanece un Noticiero estrictamente gubernamental.

Último llamado por la Unidad Cine-Televisión.

La comisión CINE-TELEVISION propone que el texto siguiente sea incluido en el proyecto final:

“Los Estados Generales del Cine demandan la creación de un organismo común al Cine y la Televisión, compuesto en forma pareja por representantes del personal técnico, artístico y obreros de estas dos ramas de la expresión audiovisual.

29

Este organismo estará encargado de promover el reagrupamiento del conjunto de la producción audiovisual.

Con este objetivo, los Estados Generales proponen: 1° el aumento de la cantidad de horas de antena y la determinación de un porcentaje mínimo reservado a la producción nacional de programas ‘frescos’;

2° la libre circulación de técnicos sobre la base de una armonización de los salarios y los criterios profesionales;

3° la libre circulación de filmes y de emisiones en los diferentes sistemas de difusión.¹¹

En otro texto de la misma publicación, los trabajadores de televisión aparecen en medio de una enumeración, pero rápidamente quedan excluidos en el momento en que se habla del “cine”.¹²

Le soir même, plus de mille personnes se réunissent à l'E.N.P.C. C.G.T., Comité d'Action Révolutionnaire, jeunes et anciens techniciens incontrôlés, Cinéma, Télévision, techniciens, réalisateurs, vieux routiers, jeunes enragés, des critiques, des jeunes producteurs, personne ne représente personne, chacun a sa voix, égale à toute autre. On en attend l'éclatement des structures sclérosées du cinéma. p. 7.13

En la Moción de los camaradas de la ORTF, el comité de huelga declara que la vuelta al trabajo está condicionada a una nueva ley, renuncia de la actual dirección, constitución democrática de un Comité de dirección:

Les étudiants de l'E.N.P.C.-Vaugirard, les étudiants de l'I.D.H.E.C., le personnel de la Radio-Télévision Scolaire se sont mis en grève et ont occupé leurs locaux, les studios sont en grève et ont occupé leurs locaux, les studios sont en grève, le Festival de Cannes a été interrompu, ainsi que la plupart des réalisations en cours, les réalisateurs de l'O.R.T.F. se sont mis en grève.

30

Seconde motion des camarades de l'ORTF

Le 23 mai 1968.

Le comité de grève des réalisateurs de la Télévision Française veut dire son indignation à l'actuel gouvernement pour la mesure prise officiellement ce jour, qui interdit à M. Cohn-Bendit l'accès du territoire français.

Au moment même où l'Assemblée Nationale vient de voter l'amnistie à l'unanimité, en un temps où le mouvement étudiant a fait la preuve de sa responsabilité et de son importance, le comité de grève des réalisateurs T.V. proteste contre l'évidente provocation du pouvoir qui vise à séparer les uns des autres, ouvriers et étudiants, solidaires dans leurs revendications.

Syndicat français des réalisateurs T.V. (p. 34)

Una de las proclamas más interesantes de esta unidad, es aquella que proponía la creación de una escuela única de enseñanza de lo "audio-visual". La misma se realiza el 21 de mayo desde los locales del I.D.H.E.C. y de la escuela Vaugirard con presencia de profesionales del cine y la televisión.

Por último, cabe mencionar la creciente referencia a directores, filmes y experiencias cinematográficas provenientes de otros países, particularmente de países del tercer mundo. Se trata de una tendencia generalizada hacia la internacionalización. Así, el 22 de mayo se declara: « Nos camarades italiens attendent impatiemment que nous ayons des idées » [Nuestros camaradas italianos esperan impacientemente que tengamos ideas.]. En el N° 3 de *Le cinéma s'insurge* se incluye un listado de filmes “utilisés par les militants révolutionnaires” [“utilizados por los militantes revolucionarios”] y que se recomienda utilizar lo más ampliamente posible. La que incluye filmes de México, Santo Domingo, Uruguay, Venezuela, Argentina y Colombia.14

FICCIÓN/NO FICCIÓN: UN CINE COMO LA TELEVISIÓN

Una pregunta que surge de la descripción de esa proclamada **unidad** del cine y la televisión es, hasta qué punto puede ser interpretada como el resultado de una experiencia previa de trabajo común y, hasta qué punto resultó continua con las experiencias realizadas posteriormente. En otras palabras: ¿Qué relación existía entre los cineastas y la televisión antes del '68? ¿Qué otro tipo de artistas formaron parte de la televisión hasta ese momento? Y también: ¿Trabajarían para la televisión los cineastas después del '68? ¿Qué huellas concretas dejó el '68 en la producción audiovisual?

31

Para responder adecuadamente a estas preguntas sería necesario un rodeo complejo que nos llevaría a reconstruir un período muy intenso de las relaciones entre cine, televisión y política, que excede los alcances de esta presentación. Sin embargo, entiendo que algunas referencias puntuales pueden servir para ilustrar cómo había sido planteada esa relación hasta ese momento y el decurso que tomaría luego.

Un primer aspecto, atañe al origen profesional de los realizadores de un medio de comunicación y otro y en función de qué exigencias se realizaron esas elecciones profesionales y/o políticas. Isabelle Coutant (2001) reconstruye el papel del IDHEC en la formación de numerosos directores de televisión que pertenecían al Partido Comunista. En ese caso, la militancia sindical contribuyó a la estrategia de legitimación y autonomización de estos directores de televisión que fundaron el SNRT (Syndicat National des Réalisateur de Télévision / Sindicato Nacional de Directores de Televisión) y que en 1963 consiguen que se les

reconozca el estatuto de autor. El “director de televisión” sería definido en relación con el de “director de cine” que funcionaba como modelo. Coutant sostiene que “Mayo del 68 marca la culminación de esta lógica del apogeo del poder de los directores » (359).¹⁵ Por otra parte, muchos directores de izquierda vieron en la televisión una posibilidad de conciliar intereses políticos y profesionales: era un instrumento de cultura popular que permitía el acceso a las masas.

Otro tipo de experiencias, incluye a aquellos directores de cine – muchos de ellos exitosos- que, en un momento determinado, deciden comenzar a hacer televisión. En una entrevista realizada por André Bazin y Jacques Rivette a Roberto Rossellini y publicada en 1958 en *Cahiers du Cinéma*, Rossellini declara:

Nosotros pregonamos el peligro de la televisión. [...] ¿Por qué motivo tenemos miedo? Porque sentimos una muy profunda insatisfacción en el público a causa de nuestra forma de obrar en el cine.

[...] Yo creo firmemente que nosotros, la gente del cine, así como la de la televisión, podríamos educar al público de algún modo. Actualmente, se hace cualquier cosa en televisión; pero más adelante llegarán personas que harán producciones de una determinada calidad, que tendrán sueños; estos hombres serán quienes acabarán condicionando al público. Si la gente de cine no tiene el mismo poder, la televisión vencerá. Pero sería fácil unir las dos fuerzas, ampliar nuestro marco de expresión y utilizar la televisión para algunas cosas y el cine para otras. Sería muy fácil (145).

Rossellini venía de filmar diez películas para la televisión francesa en la India, de manera que su discurso debe ser leído como resultado de una experiencia que sería perdurable. Rossellini rescata, en primer lugar, el interés del público de televisión:

El público de la televisión es un público completamente distinto al del cine. En el cine, el público tiene la psicología de las masas. En la televisión, te diriges a diez millones de espectadores que son diez millones de individuos, uno detrás del otro. Entonces,

el discurso se hace infinitamente más íntimo, infinitamente más persuasivo. (155).

En la misma entrevista, sin embargo, Jean Renoir se pregunta también por el interés estético de la televisión. Reflexiona acerca de qué hacer con esta técnica en un momento que todavía podía pensarse como emergente y por lo tanto, abierto a la exploración de sus posibilidades estéticas:

En realidad, a partir del momento en que uno se puede permitir ser un intelectual, dejar de ser un artesano, cae en un peligro muy grande. Si nosotros, Roberto y yo, fijamos nuestra atención en la televisión, es porque la televisión se encuentra en un estado técnico un poco primitivo que tal vez devuelva a los autores este espíritu del cine de sus inicios, cuando todas las realizaciones eran buenas. (Rossellini, 2000: 164)

Renoir imagina que la televisión va a resolver las utopías que el cine se planteó en sus comienzos y luego quedaron pendientes a lo largo de su historia. Renoir entiende que la técnica -en su estado primitivo- funcionaba como una limitación estética que resultaba estimulante para la creación artística:

Las coacciones materiales son extremadamente útiles para la expresión artística. [...] Espero que los hombres, por nuestra cuenta, volvamos a encontrar las barreras que permiten tener una expresión artística, volvamos a encontrar las coacciones necesarias. La libertad absoluta no permite la completa expresión artística, puesto que uno hace lo que quiere. (Rossellini, 2000: 160).

En otra entrevista publicada por *France-Observateur* ese mismo año, Jean Renoir habla de una adaptación de *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde* de Stevenson que estaba realizando para la televisión con el título de *El testamento del doctor Cordelier* [*Testament du Dr. Cordelier*]. Renoir traslada la historia al presente y la ubica en la periferia de París porque encuentra que este escenario es más rico

que el del centro de la ciudad. Propone introducir la historia “ mediante una pequeña charla, como si se tratara de una historia real” (149):

André Bazin. ¿Conserva usted, Jean Renoir, el carácter de noticiario en la propia puesta en escena, rodando de prisa y corriendo con una o varias cámaras?

Jean Renoir. Yo querría rodar esta película y la televisión me aporta algo apreciable en el sentido de televisión directa. Evidentemente, no será una emisión en directo, puesto que estará preparada sobre filme, pero me gustaría rodarla como si fuese una emisión en directo. Me gustaría filmar sólo una vez y que los actores se imaginen que cada vez que se les filma el público registra directamente sus diálogos y sus gestos. Los actores, como los técnicos, sabrán que sólo se rueda una vez y que, salga bien o mal, no volveremos a empezar (p. 149).

[...] Quiero que el movimiento de la cámara esté determinado por el actor. Así pues, se trata de hacer de reportero. Cuando los reporteros fotografían el discurso de un político o de un acontecimiento deportivo, no piden al atleta que salga exactamente del lugar que ellos quieren. Son ellos quienes tienen que espabilarse para representar a estos atletas en el lugar donde corren y no en otra parte. Piensen en los accidentes: cuando los reporteros nos presentan de una forma tan admirable una catástrofe, un incendio, con personas corriendo, bomberos, se las arreglan para proporcionarnos un espectáculo grandioso, puesto que este espectáculo grandioso no se ha repetido para la cámara. La cámara ha operado de acuerdo con el espectáculo grandioso y esto es en parte lo que me gustaría hacer (152).

34

La opinión de Renoir resulta interesante porque valora en la televisión, aquello que resultaría determinante para la transmisión de los acontecimientos del '68: la cámara directa, el movimiento de cámara determinado por el actor, el punto de vista del reportero y la centralidad de “el espectáculo grandioso” para la definición de las imágenes. Con ello, además, pone en cuestión la distinción y valoración entre directores de ficción y no ficción que la televisión había convertido en hegemónica. Como señala Coutant (2001):

Dos grupos estructuraban entonces el medio de los directores de televisión : en un polo, los directores de unitarios dramáticos, que ocupaban las posiciones profesionales más prestigiosas y las funciones de responsabilidad sindical, del otro, los realizadores de documentales que defendían la calidad de su trabajo frente al desprecio más o menos declarado de los primeros (sin dudar mientras tanto de desvalorizar ellos mismos a los realizadores del noticiero televisivo y mostrando de esa manera que habían interiorizado la clasificación) (360).16

Más adelante, cita al director Jean-Claude Bringuier que dice « Es evidente que el reportaje es un suicidio del autor, un borramiento » (361).17 Exactamente lo contrario de lo que pregonaba Renoir o también Godard. Esta tensión entre el registro documental y el ficcional, va a resultar determinante para la evaluación del registro de “los hechos” durante el '68.18

Por último, frente a estas opiniones tan favorables a la televisión por parte de dos cineastas como Rossellini y Renoir, no sería honesto pasar por alto las opiniones extremadamente críticas a la televisión de otro director fundamental de esa etapa que, además, intervino en forma muy crítica durante el '68. Me refiero a Pier Paolo Pasolini que en 1966 titula “Contra la televisión”, su escrito a propósito de un programa de Liliana Cavani para la televisión italiana. Allí utiliza frases del siguiente tenor: “Emana de la televisión algo espantoso. Algo peor que el terror que debía inspirar, en otros siglos, la sola idea de los tribunales especiales de la Inquisición.”19 Lo cual no hace más que ratificar la complejidad del campo artístico e intelectual durante esa etapa.

35

PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN

Numerosos directores de cine con trayectorias artísticas de gran reconocimiento internacional y con prácticas de intervención política diversa, realizan trabajos para la televisión a fines de la década del sesenta y durante la década del setenta. Tal el caso de Jean-Luc Godard y el grupo Dziga Vertov, Roberto Rossellini, Rainer Fassbinder o Glauber Rocha, entre los más célebres. La producción de este tipo de figuras ha sido, en el mejor de los casos, analizada como parte de la obra de un autor o sencillamente excluida de sus filmografías. Pero no

se ha considerado hasta el momento, como parte de la televisión y su programación. En este sentido, entiendo que sería importante releer el sentido de estos filmes/programas en el contexto de la “producción audiovisual” del período y de manera más específica en la relación entre televisión, cine y política.

En el apartado anterior, he señalado el interés político en el público y el interés estético en el directo como posibles hipótesis para esta participación. Hay otro aspecto del debate de esa época que es necesario dilucidar para comprender el interés que la televisión podía representar. Se trata de la tensión entre dos etapas del proceso cinematográfico: la producción o la circulación de los filmes. ¿Qué debía privilegiarse? Se trata de un punto importante del debate sobre el cine político y militante del período ya que romper con el “cine dominante”, suponía también la generación de un nuevo público:

... se constituaient, en dehors encore du système actuel, de nouveaux circuits de diffusion des films, drainant non seulement un nouveau public, mais le mobilisant pour une autre réception du cinéma que l'habituelle (*Cahiers du Cinéma*, N° 203 : 24).

36

El grupo Dziga Vertov va a ocupar un lugar destacado en el período que siguió al '68 en la producción de filmes para la televisión. Al respecto, en 1972, Jean Luc Godard enumera algunas de las causas de la disolución del grupo:

Nous avons fait un film pour la TV anglaise (*British sounds*), une coproduction pour une unité de la TV chèque et un producteur privé français (*Pravda*), un film commandité par la TV italienne (*Luttes en Italie*) et un film pour la TV allemande de Munich Télé-Pool, qui s'appelait *Vladimir et Rosa*. Tous ces films ont en commun d'avoir été refusés et non diffusés par les appareils d'État qui les avaient commandés. (18)

David Faroult señala que el grupo Dziga Vertov defiende un punto de vista marginal sobre este punto ya que entienden que “Hacer películas políticamente”, también implica plantearse políticamente la cuestión de su producción y, de esta manera, le otorgan prioridad a la producción. Se trata, por un lado, de considerar que la producción

colectiva del filme prima sobre la noción de autor. Por otra parte, es afirmar la prioridad de la producción de películas por sobre su difusión. Faroult (1998: 18) señala, sin embargo, una doble contradicción en esta tesis: si la demarcación de la noción de autor está tanto o más justificada puesto que el colectivo pone en juego uno de los autores más “auteuristes” de la Nouvelle Vague, la afirmación del primado de la producción sobre la difusión es contradictorio en la medida en que es precisamente gracias a este autor que los filmes podrán ser financiados. Salvo *Vent d’Est*, todos los filmes del grupo Dziga Vertov son encargos de televisiones que rechazan el producto terminado, conservando por supuesto, los derechos de explotación.

CONCLUSIONES

La televisión durante el '68 parece haber ocupado un lugar paradójico: invisible para los contemporáneos, se convirtió en el archivo de la memoria de ese acontecimiento *a posteriori*. Entiendo que un análisis de las imágenes de los acontecimientos del '68 producidas por la televisión y puestas en circulación internacional, permitiría avanzar sobre hipótesis que atañen a la constitución de una estética televisiva para la representación de los nuevos sujetos sociales emergentes. En otras palabras, si en el '68 se pusieron en escena nuevos sujetos, la televisión fue el medio disponible que mejor supo captarlos.

En este trabajo, nos hemos centrado en el lugar que la televisión ocupó entonces en el contexto de la producción audiovisual. La formación y la inserción profesional de los trabajadores de la televisión determinó su lugar en el movimiento sindical, político pero también estético durante el '68. Las tensiones entre la valoración del documental y la ficción, así como el de la peculiaridad del directo televisivo, le otorgaron a la televisión un lugar específico que permitió ver en ella un lugar de expresión no carente de interés estético y con un interés social indiscutible: el acceso al gran público. Por qué este interés estético político no se sostuvo en el tiempo y algunas de estas producciones no pasaron de los primeros años setenta, forma parte de los interrogantes sobre los “efectos” del '68.

DOCUMENTOS CONSULTADOS

Cinéma et politique. Image et Son. Revue culturelle de Cinéma editée par l'Ufoleis, N° 188, Novembre 1965.

Le cinéma s'insurge. États généraux du cinéma. Nos 1-3, 1968. Cahiers du Cinéma, numéro 203, août 1968.

Cinéma tchécoslovaque. Image et Son. La Revue du Cinéma. N° 221, Novembre 1968.

Cinéma d'aujourd'hui. 5/6 mars-avril 1976. Dossier : Cinéma militant.

Hennebelle, Guy, *Guide des films anti-impérialistes*, Paris, CILA, 1975.

Imágenes del '68 transmitidas por la televisión francesa, consultadas en el INA (Institut National de l'Audiovisuel), Paris.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Bernini, Emilio et al. (2005): "Godard y la televisión" en: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 6, Buenos Aires, pp. 143-160.

Bourdon, Jérôme (1990): *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, Paris, Anthropos/INA.

___ (1994) : *Haute fidélité. Pouvoir et télévision 1935-1994*, Paris, Seuil.

Comité d'histoire de la télévision française (1987) : *Mai 68 à l'O.R.T.F.*, La documentation française, Radio-France-INA.

Coutant, Isabelle (2001) : « Les réalisateurs communistes à la télévision. L'engagement politique : ressource ou stigmaté ? » en : *Sociétés & Représentations. Artistes / Politiques*, CREDHESS N° 11, Fév., pp. 351-378.

Chalaby, Jean K. (2002) : *The de Gaulle Presidency and Media. Statism and Public Communications*, London, Palgrave Macmillan.

De Certeau, Michel (1995): *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Universidad Iberoamericana.

Faroult, David (1998): "Quelles resistences au cinéma dominant ? » en Faroult, David et Leblanc, Gérard, *Mai '68 ou le cinéma en suspens*, Paris, Éditions Syllepse, pp. 7-35 .

Filiu, Jean-Pierre (1984) : *Mai 68 à l'ORTF*, thèse partiellement publiée dans Comité d'histoire de la télévision française, 1987.

Lévy, Marie-Françoise – Zancarini-Fournel, Michelle (1998): "La légende de l'écran noir : L'information à la télévision en mai-juin 1968 » en : *Réseaux* N° 90 CNET, juillet-août.

Morin, Edgar (1988): "La commune 'étudiante' en: Morin, E. ; Lefort, C. et Castoriadis, C., *Mai 68 : La breche suivi de vingt ans après*, Paris, Complexes, 11-33.

Pasolini, Pier Paolo (2003) : *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, Besançon, Editions Les Solitaires Intempestifs.

Rossellini, Roberto (2000) : *El cine revelado*, Barcelona, Paidós.

Williams, Raymond (1992): *Television, Technology and Cultural Form*, Hanover, Wesleyan University Press.

Notas

2 Traducción de la autora. De aquí en adelante, no se volverá a indicar, salvo cuando se cita expresamente otra traducción. [“Jamais on n’a tant écouté, jamais on n’a tant parlé, ‘Je n’ai rien à dire, mais je veux le dire’, a écrit une main anonyme parmi les innombrables inscriptions ».]

3 Desde el asesinato del presidente Kennedy hasta la llegada del hombre a la Luna en 1969 se sucede la transmisión global de acontecimientos de diferente orden donde la televisión va a ocupar un lugar destacado.

4 « La radio sort grandie des événements. De la télévision reste le souvenir presistant d’une réputation entachée : celle de l’insuffisance ou de l’absence. En cette période de crise nationale ne fut-elle pas la ‘grande muette’? » (Lévy et Zancarini-Fournel : 97).

5 “De mai-juin 68, aucun souvenir en apparence ne fut, en effet, gardé des images diffusées par le JT. Cependant dès le lendemain de la diffusion de *Zoom*, le 14 mai, naît le rumeur qu’auparavant rien n’aurait été dit ou montré des manifestations étudiantes. Un glissement s’opère de la denonciation de la partialité de l’information au silence de la télévision. Et pourtant les images mêmes furtives des affrontements entre étudiants et forces de police parisiennes ont été systématiquement rediffusées dans les émissions de commémoration en 1978 et 1988 ». (Ibidem : 116).

6 “Le retour en force du gaullisme est brutal” (Bourdon, 1990: 260).

7 Por la estructura de la O.R.T.F. durante el gobierno de De Gaulle, los periodistas de televisión estaban sospechados de adscripción

gubernamental. La huelga llevada adelante durante el '68 resultó en sí misma muy significativa ya que, por un lado, este personal sospechado de falta de neutralidad a favor del gobierno, realiza una huelga sumamente extensa que silencia literalmente los medios de comunicación *más populares y, por otro, va a sentir muy fuertemente la revancha del gobierno que no perdonó esta "traición" en el momento de retomar las actividades. Aún así, la imagen del periodismo de televisión, no parece haber quedado "limpiada". La documentación y la bibliografía sobre este punto es abundante. Pueden verse, entre otros: Filiu, 1987; Comité d'histoire de la télévision, 1987; Chalaby, 2002.*

8 Testimonio de M. Ligenne en Comité d'histoire de la télévision, 1987 : 214.

9 "Dans l'après-midi, une autre réunion a lieu au siège du syndicat des techniciens, avec des critiques des 'Cahiers du Cinéma', qui sont à l'origine du Comité d'Action Révolutionnaire Cinéma-Télévision. Une décision est prise de fondre les deux mouvements en un seul, de ne pas limiter cette assemblée à une simple consultation des cinéastes mais d'en faire le point de départ d'un véritable mouvement de contestation de pouvoir gaulliste et par la même des structures actuelles du cinéma français. Les rédacteurs des 'Cahiers' proposent alors la dénomination d' 'ETATS GENERAUX DU CINEMA FRANÇAIS' » La cita completa agrega: [...] Considérant qu'un Cinéma et une Télévision libres n'existent pas dans l'état actuel, considérant qu'une infime minorité d'auteurs et techniciens ont accès aux moyens de production et d'expression, considérant qu'aujourd'hui le Cinéma a une mission capitale à remplir et qu'il est baillonné à tous les niveaux dans le système actuel, les réalisateurs, techniciens, acteurs, producteurs, distributeurs, critiques de Cinéma et de Télévision, résolus à mettre fin à l'état de choses présent, ont décidé de convoquer les Etats Généraux du Cinéma français (p. 6-7)

10 Los Estados Generales se organizan. Creación de Comisiones de Trabajo. [...] Cine-Televisión (obsesión de la unidad de los fabricantes de imágenes y sonidos). (p.19)

11 CINEMA-TELEVISION

Ces deux machines à fabriquer et diffuser des images sont divisées sur les modes de travail et salaires. Ces divisions ont créé des bloquages psychologiques difficiles à surmonter.

Il est donc important que la volonté d'unité se consolide.

La Commission Cinéma-Télévision prend de l'importance.
Motion de soutien aux camarades de l'ORTF.

Après informations apportées par nos camarades de l'ORTF en grève, nous prenons acte de l'impossibilité dans laquelle ils sont d'assurer l'objectivité du JOURNAL TELEVISE, qui, avec les mêmes hommes, les mêmes structures et les mêmes cadres, tente de donner l'illusion de sa propre libération.

En conséquence, les Etats Généraux du Cinéma déclarent se porter solidaires de toute initiative qui permettra de porter à la connaissance de l'opinion publique le fait que, quelles que soient les apparences, le Journal Télévisé est et demeure un journal strictement gouvernemental.

Dernier appel pour l'Unité Cinéma-Télévision

La comision CINEMA-TELEVISION propose que le texte suivant soit inclus dans le projet final :

« Les Etats Généraux du Cinéma demandent la création d'un organisme commun au Cinéma et à la Télévision, composé paritairement de représentants des personnels techniques, artistiques et ouvriers de ces deux branches de l'expression audiovisuelle.

Cet organisme sera chargé de promouvoir le regroupement de l'ensemble de la production audio-visuelle.

Dans ce but, les Etats Généraux proposent : 1° l'augmentation du nombre d'heures d'antenne et la détermination d'un pourcentage minimum réservé à la production nationale de programmes « frais » ;

2° la libre circulation des techniciens sur la base d'une harmonisation des salaires et des critères professionnels ;

3° la libre circulation des films et des émissions dans les différents systèmes de diffusion.

12 Es interesante el contraste con otra fuente. El documento también es reproducido por *Cahiers du Cinéma*, número 203, août 1968, pp. 23-46. Si bien se incluye el texto completo de donde se extrajo la cita, la edición no destaca en ningún momento la inclusión de la televisión o de los trabajadores de la televisión en los Estados Generales del Cine.

13 El 21 de mayo se declara : Motion de soutien à l' O.R.T.F. sur l'impossibilité d'assurer l'objectivité du Journal Télévisé.

Création d'un Comité de Liaison Cinéma-O.R.T.F. Rapports cinéma-

télévision. Désir d'unité et de coopération au-delà de la situation imposée par le monopole d'Etat de la Télévision.

14 El número de noviembre de 1968 de *Image et Son. La Revue du Cinéma*, está dedicada al cine checoslovaco. En publicaciones posteriores se avanzan sobre otros temas ligados a los países del tercer mundo, tales como el anti-imperialismo, por ejemplo: Hennebelle, Guy, *Guide des films anti-impérialistes*, Paris, CILA, 1975.

15 « Mai-68 marque l'aboutissement de cette logique et l'apogée du pouvoir des réalisateurs ».

16 « Deux groupes structuraient donc le milieu des réalisateurs de télévision : à un pôle, les réalisateurs de dramatiques, qui occupaient les positions professionnelles les plus prestigieuses et des fonctions de responsabilité syndicales, à l'autre, les réalisateurs de documentaires qui défendaient la qualité de leur travail face au mépris plus au moins déclaré des premiers (n'hésitant pas au demeurant à dévaloriser eux-mêmes les réalisateurs du journal télévisé et montrant par là même qu'ils avaient intériorisé la classification) » (Coutant : 360).

17 « Il est évident que le reportage est un suicide de l'auteur, un effacement » (360).

42

18 Las tensiones entre un cine documental y uno de ficción comienzan con el cine mismo. Sin embargo, creo que sería importante considerar qué es lo que se reactualiza de este debate durante el período cercano al '68. Los documentos sobre este tema son muy abundantes. Tomo una cita apenas como muestra: "L'histoire est pour la fiction un décor de choix (73)" comienza un artículo titulado "Le réel en proie à la fiction" en el N° 188 de Novembre 1965 de la *Révue culturelle de cinéma* en un número dedicado al tema "Cinéma et politique".

19 Pasolini, 2003: 29.



James Halloran, o homem e o mito

José Marques de Melo

Las imágenes del año 68 en la historia de la cultura audiovisual

Mirta Varela

O jornalismo Literário como gênero e conceito

Felipe Pena

DOSSIÊ COMUNICAÇÃO E DOCUMENTÁRIOS

O documentário Falcões, meninos do tráfico - testemunhos do cotidiano traumático

Ana Maria Rudge e Betty Fuks

Autoria no documentário: o "filme-ensaio" de Fernando Solanas

Denise Tavares

Cinema gaúcho: um modo de fazer e ver os jovens

Ana Carolina D. Escosteguy e Cristiane Freitas Gutfreind

O espaço do documentário e da vídeo-reportagem na televisão brasileira: uma contribuição ao debate

Ivete Cardoso do Carmo-Roldão, Rogério Eduardo Rodrigues Bazi e Ana Paula Silva Oliveira

Procedimentos de construção da imagem do povo e do cineasta em Santo Forte, filme de Eduardo Coutinho

Marina Soler Jorge

A ética do documentário: o Rosto e os outros

César Guimarães e Cristiane da Silveira Lima

Cinema documentário, pesquisa e método: desafios para os estudos interdisciplinares

Natália Ramos, José Francisco Serafim

Desfazendo a mala: memórias de imigrantes na mídia

Lucia Santa Cruz

Música e memória no ABC dos anos 1950: cantores e compositores nas rádios da região

Herom Vargas e Priscila F. Perazzo