

# Una breve historia de los colectivos radicales desde los años 60 hasta los años 80: Entrevista con Federico Rossin sobre la retrospectiva ‘United We Stand, Divided We Fall’

A Brief History of Radical Film Collectives from the 1960s to the 80s: Interview with Federico Rossin on the Retrospective ‘United We Stand, Divided We Fall’

---

David Phelps

## RESUMEN

Este texto trata del cine colectivo a partir del ciclo «United We Stand, Divided We Fall», comisariado por Federico Rossin, en el festival Doclisboa, en 2012. En una conversación del autor con el programador, se señala que la historia del cine colectivo apenas ha sido estudiada en profundidad, y es un amplio campo de investigación para historiadores e investigadores del cine. Rossin señala que el cine colectivo suele surgir de épocas de crisis económicas y sociales, y comenta algunas de sus particularidades, en particular a partir de la relación ideológica que se establece entre los personajes y cámaras o cineastas. Según Rossin, a partir del cine colectivo se puede volver a una creencia fuerte y profunda en lo real, pues el cine no es sólo una máquina que produce sueños, sino un medio fuerte para comprender y analizar la realidad mediante investigaciones. A continuación, el autor analiza algunos elementos teóricos del cine colectivo, centrándose en particular en el cine de Rouch y en su modo de filmar rituales, y señalando dos polos del cine colectivo: el cine del exorcismo y el cine de la posesión. Cabe distinguir, del mismo modo, entre aquel cine colectivo que busca borrar las diferencias entre sus miembros en beneficio de una posición y un tono propagandístico, y aquel que busca promover las diferencias facilitando la discusión y el debate entre los miembros.

## PALABRAS CLAVE

Cine colectivo, cine político, teoría de los autores, documental, cámara, ritual, ideología, Jean Rouch, cine de la posesión, cine del exorcismo.

## ABSTRACT

Taking as a point of departure the film programme ‘United We Stand, Divided We Fall’ (curated by Federico Rossin, Doclisboa, 2012), this essay addresses collective film-making. In a conversation, the author and the film curator argue that the history of collective film-making is understudied at the moment and that it is a broad field of research that should be more extensively considered by film historians and researchers. Rossin suggests that collective film-making usually emerges in periods of economic and social crisis, and comments on some of its particularities, such as the ideological relationships established between the people in front and behind the camera. According to Rossin, collective film-making can enable us to recuperate a strong and profound belief in the real, since film is not only a machine to produce dreams, but also a strong medium to comprehend and analyse reality through enquiry. Furthermore the author analyses some of the theoretical concepts of collective film-making, focusing on the work of Jean Rouch and his way of filming rituals, and identifying two poles of collective film-making: exorcism and possession films. The author also distinguishes between two kinds of collective film-making: one that aims to erase the differences between its participants in favour of a common position and a propagandistic tone, and another one that seeks to promote and make visible the differences amongst its participants, facilitating discussion and debate.

## KEYWORDS

Collective film, political film, Auteur theory, documentary, camera, ritual, ideology, Jean Rouch, possession film, exorcism film.

**Me pregunto si podríamos comenzar esbozando la tempestuosa historia del cine colectivo.**

La mayoría de estas películas siguen estando casi huérfanas: quiero decir que muy poca gente ha estudiado con profundidad el fenómeno del cine colectivo. No hay un canon, es un terreno virgen para los historiadores y para los investigadores de cine. Por lo tanto, tenemos que trazar esta historia como si fuéramos arqueólogos y archivistas. Pero éste es sólo el primer paso. Si estudiamos la situación, nos damos cuenta de que existe una historia completamente oculta, y de que sus raíces se sitúan en el comienzo del siglo XX: está el caso del redescubrimiento reciente de Armand Guerra y de su *Cinéma du Peuple* (1913-14). Durante los años 20 y 30, encontramos el colectivo Prokino en Japón (Proletarian Film League of Japan, 1929-1934), y, poco después, la experiencia del “cine-tren” llevada a cabo por Aleksandr Medvedkin (1933-34) en la Unión Soviética, y Workers Film and Photo League (1930-34), Nykino (1935-37) y el Frontier Film Group (1936-1942) en Estados Unidos. Encuentro muchas relaciones entre las películas que he incluido en el programa y esas experiencias de cine colectivo. Para empezar, debemos notar que todos esos colectivos nacieron a lo largo de una crisis económica y social; luego, comprendemos que esas películas se realizaron y que deben ser consideradas tanto como objetos estéticos como bajo la forma del instrumento político; finalmente, debemos contemplar esta historia como un camino abierto todavía vivo: en este momento preciso y en la última década, el cine colectivo renació de sus cenizas en Argentina, España, Grecia, etc.

**De forma más general, ¿cómo concordarían estas películas con la historia del cine, especialmente en la estela de la teoría de los autores y de alguno de sus partidarios –Godard, Rivette, Rohmer–, quienes se declararon como *anti-auteurs* en los años 70?**

Es un tema muy delicado. Creo que la muerte de la teoría de los autores es, simplemente, el

reverso de la propia teoría de los autores: creo que es únicamente un asunto de narcisismo que proviene de la negación, un espejo roto en el que esconder la cara, aunque la cara sigue estando ahí. Me gustan las películas del Grupo Dziga Vertov, pero son filmes muy diferentes de los realizados por el Newsreel o por Cinema Action. No veo un vínculo claro entre este hecho de declararse uno mismo *anti-auteur* y el de fundar un colectivo de cine. Cada grupo o colectivo cuenta con su propia historia, y no debemos ser ingenuos. En cada grupo, la cuestión del poder era el núcleo. Es algo que tiene que ver con el propio ser humano. Esos jóvenes cineastas renunciaron a su *jouissance* inmediata con el objetivo de servir a un ideal político, pero su deseo de hacer películas personales era fuerte, y muchos de ellos hicieron películas personales tras su experiencia colectiva. Diría que casi cada película cuenta con una historia diferente: en algunos casos, se trataba de un deseo que provenía de uno de sus miembros; en otros casos, era otro quien inventaba la historia y el modo de transmitirla, etc. Para mí, no es importante saber ahora quién hizo una película en particular y quién se encontraba escondido detrás del nombre de un colectivo. Es el gesto de poner en común sus competencias, sus pensamientos, sus esperanzas lo que me afecta profundamente. Y no sólo es un rechazo de la teoría de los autores: es un acto positivo.

**De forma más concreta, me pregunto si es posible establecer una relación entre los actores y los cineastas, algo bastante propio y único del cine colectivo –esto tal vez incluso llega a definir su función–. En muchas de estas películas, los actores parecen hacerse cargo de la película no sólo determinando su forma de actuar, sino que a menudo son ellos mismos los cineastas...**

En el caso de algunas películas, es cierto: creo que el hecho de hacer un cine colectivo provoca que, a veces, la estructura se abra mucho más a la realidad. En ocasiones, los actores utilizaban a los cineastas para contar con un medio político mayor, como si fuera una poderosa arma

cinematográfica; por otro lado, los cineastas querían servir a un ideal. Pero creo que, en los mejores casos, siempre ha habido un intercambio entre los actores y los cineastas. La vida convulsa que ambos compartían es el auténtico corazón del cine colectivo: querían cambiar su vida, el presente, el propio cine.

**Pero hay un peligro en el cine colectivo, ya que mientras que las películas intentan que se escuchen las voces locales, viéndose éstas normalmente suprimidas por los paradigmas dominantes, ¿no podrían estos filmes reprimir también esas voces individuales en beneficio de un mensaje colectivo?**

Si tomamos el ejemplo de *El pueblo se levanta* (The Newsreel Collective, 1971) y *Finally Got the News* (Stewart Bird, Peter Gessner, Rene Lichtman y John Louis Jr., 1970), podemos decir que el intercambio entre los cineastas y los protagonistas era sutil, y que contaba con varios niveles: hay una voz en off autoritaria intentando dirigir el diálogo, pero encontramos también una especie de resistencia por parte de los personajes, quienes utilizaban sus acentos y sus voces personales. He intentado incluir en la selección películas colectivas realizadas por personas capaces de asumir la responsabilidad tanto del mensaje propagandístico como de las personas con las que estaban trabajando. Cuanto más se consideraba la película como un arma, menos afectaría ésta a las personas reales: por lo tanto, se estaba asumiendo el imaginario político. No debemos idealizar el cine colectivo: he visto muchas películas realmente malas, en absoluto interesantes desde el punto de vista formal y político. Creo que este problema que señala es cierto en cuanto a la primera fase del cine colectivo posterior a Mayo del 68: en los 70, las películas se convierten cada vez más en retratos de las personas singulares; *So That You Can Live* (Cinema Action, 1982) y *À pas lentes* (Collectif Cinélutte, 1979) son buenos ejemplos de ello.

**Supongo que todo se reduce a la vieja pregunta de la época sobre el documental político, sobre si el cine colectivo pudo ofrecer algún tipo de remedio por medio de la propaganda, puesto que sólo puede trabajar a partir de las herramientas de la realidad. Muchas de las películas plantean ceremonias y rituales tradicionales, casi al estilo de Rouch, como si, en esas películas, los protagonistas estuvieran no sólo recogiendo los problemas de la realidad, sino también ofreciendo una interpretación que sería como una cura, si es que puede llamarse así.**

La ideología es un tipo de ritual o de interpretación colectiva: cuanto más capaces fueran los colectivos de absorber la realidad de una forma dialéctica, más vivas estarían sus películas como objeto hoy en día para nosotros. La comparación con Rouch es muy interesante: el problema está en la creencia. Lo que quiero decir es que Rouch creía realmente en los rituales que estaba filmando, puedes sentir este tipo de magia en sus películas. No era distante respecto a sus personajes, estaba intentando ver lo invisible a través de su ojo mecanizado. Se trata del mismo caso en relación con los mejores grupos colectivos que he elegido para la retrospectiva. La ideología posmoderna nos ha llevado a rechazar la creencia, la fe, los ideales, situando todo esto dentro de una “vieja forma de pensar”. La trampa de la posmodernidad tiene que ver con el fin de la propia realidad. Por lo tanto, el remedio que podemos obtener a partir del cine colectivo puede consistir en volver a una creencia fuerte y profunda en lo real, en el mundo, en las personas. El cine no es sólo una máquina que produce sueños, puede ser un medio fuerte para comprender, analizar y cambiar la realidad: las investigaciones formales de estas películas son como una fábrica abierta en la que podemos encontrar herramientas antiguas que funcionan perfectamente. Sólo tenemos que pulirlas y adaptarlas a nuestra situación actual.

*Declaraciones realizadas por e-mail  
y editadas por David Phelps el 23 y el 24 de  
noviembre de 2012.*

## Postfacio. Sobre el cine colectivo

La única película interesante sobre los  
acontecimientos,  
la única verdaderamente fuerte que he visto  
(evidentemente, no las he visto todas),  
es aquella que trata la entrada a las fábricas Wonder,  
filmada por los estudiantes del IDHEC,  
pues es una película terrorífica, que hace daño.  
Es la única película verdaderamente revolucionaria.  
Puede que se deba a que se trata de un instante  
en el que la realidad se transfigura hasta tal punto  
que llega a condensar una situación política  
completa en diez minutos,  
de una intensidad dramática enloquecida.

Es una película fascinante, pero no podemos decir  
que sea movilizadora  
si se tiene en cuenta el reflejo de horror y de rechazo  
que provoca.  
En realidad, creo que el único papel del cine consiste

en perturbar,  
en contradecir las ideas prefijadas, todas las ideas  
prefijadas,  
e incluso los esquemas mentales que preexisten  
respecto a estas ideas:  
en conseguir que el cine ya no sea confortable.

Cada vez más siento una tendencia, la de dividir las  
películas en dos:  
las que son confortables y las que no lo son;  
las primeras son todas ellas abyectas; las otras, más o  
menos positivas.  
Algunas de las que he visto, sobre Flins o Saint-  
Nazaire, son de un confort desolador:  
no sólo no cambian nada,  
sino que provocan que el público que las ve esté  
contento consigo mismo;  
son los mítines de *L'Humanité*.

Jacques Rivette  
(AUMONT ET AL., 1968: 20)

He aquí una maraña de contradicciones que  
deben ser examinadas, si no desenredadas:

Puesto que “cine colectivo” puede designar,  
desde los hermanos Lumière en adelante,  
cualquier tipo de colaboración entre un hombre  
y su cámara, su película de celuloide y su tema,  
el término puede perder cierto sentido si se  
entiende más como un tipo específico de cine  
que como un tipo de óptica a través de la cual  
ver el cine: la colectividad -elemento inherente al  
cajón de sastre de elementos híbridos presente  
en cualquier película-, conlleva que este término  
sólo pueda refinarse en un género propio cuando  
las películas amateurs dirigen sus puntos de  
vista hacia sí mismas, y convierten su propia  
producción colectiva en el tema que se sitúa  
delante de la cámara. En otras palabras, la propia  
óptica o la lente se convierte en el tema; pero ésta  
es una descripción que podríamos aplicar tanto  
a Stan Brakhage como a Chuck Jones. Puesto  
que el “cine colectivo” o el “cine colectivista”  
comparte con tantas películas “underground”  
esta intención de cristalizar un único aspecto de la  
praxis cinematográfica –el acto de la producción

cinematográfica colaborativa, de forma alternada,  
como microcosmos de la sociedad y como una  
alternativa respecto a ésta–, el propio término  
convierte en un sinsentido la idea de un género  
puro o los continuos intentos por parte de los  
críticos a la hora de situar estas películas en una  
serie de categorías preestablecidas.

Así que, en lugar de esto, los términos y los  
orígenes deben ser inventados de la nada. De  
hecho, el cine colectivo podría tanto entablar  
un exorcismo de los hechos históricos, como  
dar lugar a una historia especulativa: aquella que  
tomara en cuenta la realidad del descontento,  
incluso entre los cineastas, que se moviliza por  
medio de la propaganda hacia una nueva utopía.

Esta noción de la historia del Gran Hombre  
Blanco, formulada en sus más altas cotas por  
medio de las ideas de futuro de los individuos  
progresistas, podría parecer que incluso se  
duplica como una visión del cine por parte del  
Gran Hombre Blanco, aquel que, según se podría  
argumentar, dio forma al cine colectivo en la era  
de Rivette y Godard: Jean Rouch. De una manera

instintiva, suponemos, Rouch menospreciaría este tipo de afirmaciones: él no dio origen al “cine colectivo” (los críticos, si es que no fueron los Lumière, son los que lo hicieron); él desarrollaría un cine de ritos y de rituales situados en una oposición directa respecto a todas las nociones relacionadas con los organismos individuales, por parte tanto del sujeto como del cineasta, con el fin de determinar cualquier parte de la acción que no fuera la de su articulación. Y, sin embargo, esa articulación lo es todo en el caso de Rouch –la habilidad de la cámara para entrelazar sus sujetos en la coreografía unificada de una danza mágica, de modo que incluso parece conjurar los movimientos de los personajes mientras les sigue–. Aquí, este tipo de cine moderno, tan cercano a Cassavetes como a Rivette y al “cine colectivo”, se articula del mismo modo: un cine en el que la producción de la película se puede ver abiertamente en la pantalla (un tiempo documental, localizado dentro de la toma), frente a la historia, escenificada como un rito y un ritual (un tiempo narrativo, localizado principalmente en el montaje). La tradición, en el cine de Rouch, tiende un puente entre estos dos marcos temporales, puesto que vemos la articulación de un rito eterno. Pero las películas de Rouch son también los últimos registros de unas tradiciones que están a punto de ser destruidas.

Estos giros inesperados continúan. Las películas colectivas programadas por Federico Rossin en el ciclo «United We Stand, Divided We Fall»<sup>2</sup> se oponen aparentemente al status quo de las ceremonias sociales de la violencia que, en un primer momento, pueden parecer una inversión de Rouch: son películas revolucionarias o militantes (términos incompatibles), pero que en cualquier caso se dedican a desafiar las tradiciones de su época. Sin embargo, como sugiere Rivette a propósito de *La Reprise du travail aux usines Wonder* (Jacques Villemont, 1968), la representación que llevan a cabo los obreros de su propia puesta en escena, en un debate filmado en un único plano de diez minutos en medio de la calle, es lo que hace que la película resulte tan revolucionaria. En otras palabras, lo revolucionario es el propio esfuerzo

de los obreros a la hora de poner en escena, en su lugar de trabajo, las jerarquías y las tradiciones que desprecian: no sólo porque fracasan a la hora de injertar del todo, en plena calle, las políticas de la fábrica, sino incluso porque la película les permite escenificar la misma política que están de acuerdo en rechazar. Es una puesta en escena revolucionaria porque uno vislumbra simplemente, en esta radical cristalización de la política de una década en diez minutos de improvisaciones al aire libre, las posibilidades en torno a las cuales puede ser escenificada la historia –o, más bien, cómo podría haber sido escenificada la historia–. Una historia especulativa, como la de Rouch, después de todo, cuya política no es la de sus individuos, sino la de la puesta en escena de las formas en las que pueden entrar en contacto, en discusión o en debate con los demás.

Más arriba, Rossin habla sobre Rouch, y el modo en que trata de acceder a lo invisible a través de sus ceremonias, creyendo en la acción como una fuerza propia. La cámara sería así sólo el último intérprete: ¡algo hermoso!. Pero Rouch no es un formalista, y ni sus ceremonias ni su cine se encuentran de algún modo anquilosados –ambos son respuestas a la energía en un tiempo y en un lugar determinado, ambos son formas ceremoniales con las que encontrar el caos de la naturaleza y la civilización por igual–.

En lo que respecta a sus tratamientos de las tradiciones, su violencia es un acto del aquí y del ahora, un torbellino que deforma las energías históricas en la locura de un instante en el que todas las relaciones se deshacen. Lo mismo puede ser dicho de tantas otras películas colectivas. En cierto sentido, las preocupaciones del cine de Rouch, tanto la posesión como el exorcismo, también proporcionan los términos de su propia filmación, la posibilidad de dar vida a los recipientes físicos como su cámara-ojo, e incluso *a través* de su cámara-ojo – y retirarla con la misma rapidez–. La posesión: el ojo de Rouch es el que puede poseer a las personas en la pantalla no sólo provocándolas en un baile, sino también interpretando el baile junto a ellas para

un espectador que lo vivirá en su lugar décadas después; el ojo de Rouch no sólo conjura sus actos, sino que es el mundo al completo el que no puede distinguirse objetivamente de la visión conjurada por el ojo de Rouch (los rastros de Brakhage). El exorcismo: sin embargo, se trata también de un ojo que exorciza una fuerza más profunda y violenta que la que encuentra en la pantalla (y esto lo consigue únicamente imponiendo un ritual constante). Lo importante, por supuesto, es que la cámara sea poseída por esos rituales en la misma medida en que “posee” a la gente, haciéndola participar en el ritual más moderno: hacer una película.

Porque Rouch, quizá mucho mejor que cualquier otro cineasta, entiende el poder singular del cine colectivo para mediar, de forma muy hermosa, entre dos polos peligrosos: por un lado, el anquilosamiento de un ritual social (la posesión); por el otro, la liberación de la energía de la multitud contra éste (el exorcismo). Actualmente, vivimos en una época en la que estos dos polos deben oponerse constantemente: la violencia desesperada de Haneke, de Breillat o de los adolescentes suburbanos de *Jackass* (Johnny Knoxville, Spike Jonze, Jeff Tremaine, 2000-2002) compitiendo por llamar la atención por medio del impacto a través de YouTube y otros medios, grabándose en vídeo constantemente, resulta una respuesta lógica a la vigilancia suave e invisible de la NSA, diseñada para hacer que los ciudadanos se ajusten al protocolo de los rituales de lo políticamente correcto, sabiendo inconscientemente que están siendo filmados en todo momento. Porque, como otra película colectiva, *Red Squad* (Howard Blatt, Steven Fischler, Joel Sucher, 1972) deja claro, siempre se espera que los ciudadanos se ajusten a la imagen, que representen para la cámara las imágenes que han visto, de modo que la NSA pueda garantizar que los ciudadanos están siguiendo la imagen “correcta” y funcional. Cada acción se convierte en un protocolo para la siguiente; pero la NSA insiste en que todo puede ser visto salvo la propia NSA.

*Red Squad* convierte esta posesión total en una especie de exorcismo con un centro vacío: los cineastas amateurs deciden filmar a quienes les están filmando, los encargados de hacer cumplir las leyes, y, como en la película de Nagisa Oshima *Murió después de la guerra* (*Tôkyô sensô sengo hwa*, 1970), el único acto trasgresor registrado por la cámara es, por supuesto, la propia filmación. Se trata de una película fascinante, puesto que el miedo de los Red Squad a ser filmados sólo revela la auténtica violencia de aquello que están llevando a cabo en primer lugar: filmar es una forma de garantizar que los sujetos actúan “correctamente”, y, desde luego, es por esto que los Red Squad no quieren ser filmados –asegurarse de que todos actúan de acuerdo con un código de conducta les eximiría de tener que seguirlo también–. La comedia pertenece a los comunistas amateurs, quienes, sin ningún tipo de recursos, terminan parodiando la operación de las “home movies” policiales en un intento de cohibir a los inhibidores. El modelo de Rouch resulta ya imposible de acuerdo con este cálculo de las operaciones, el cual se repetirá eternamente: mientras que Rouch insiste en participar en la acción, las cámaras de los Red Squad son necesariamente invisibles, pues su objetivo consiste en provocar que sus sujetos –cualquier activista de Nueva York, y posiblemente cualquier otra persona– permanezcan en un estado de constante paranoia.

Aquí, nos podemos preguntar si el cine colectivo correría el riesgo de oprimir las voces individuales del mismo modo que las promueve. Y podríamos, quizá, establecer una distinción entre dos tipos de películas colectivas, sin tener ninguna idea sobre el lado en el que se situaría *Red Squad*, entendida como un cierto tipo de estado de vigilancia al estilo de *Duck Amuck* (*Looney Tunes' Merrie Melodies: Duck Amuck*, Chuck Jones, 1953): 1) Aquel que busca borrar las diferencias entre sus miembros en beneficio de una posición y un tono propagandísticos, y 2) Aquel que busca promover las diferencias facilitando la discusión y el debate entre los miembros. No se trata de una distinción tan simple como aquella del “cine de la cura” frente al “cine del diagnóstico”, puesto que

ambos son críticos contra el status quo. *Winter Soldier* (Winterfilm Collective, 1972), por ejemplo, adopta una postura obvia contra el abuso de los soldados en Vietnam, hasta que esa postura es puesta en cuestión en un debate por los pasillos cerca del final de la película: de repente, no es suficiente con evidenciarlo sin aportar una crítica respecto al motivo por el que las cosas han sucedido y cómo deben mejorarse. Así, la película comienza con un acuerdo colectivo y se transforma en un debate colectivo en torno a lo que la película debería tratar.

Lo importante es que esos dos tipos de cine colectivo —el de la “posesión” y el del “exorcismo”, si queremos llamarlos así— asumen la posición de la cámara para escenificar la acción. Aquí, el indicio —tanto en las películas como en el programa de Rossin— es que el documental colectivo podría implicar el desmoronamiento no sólo de la autoría individual, sino de la autoría en general, de manera que los sujetos del filme, estén llevando la cámara o no, obligan y determinan la filmación. Algunas películas regionales como *Finally Got the News* (Stewart Bird, Peter Gessner, Rene Lichtman y John Louis Jr., 1970) o *El pueblo se levanta* (The Newsreel Collective, 1971) se mezclan entre estos modelos: ambas parecen aspirar a ser boletines de propaganda sobre los problemas locales, los cuales borrarían la participación de los individuos en el proyecto. Pero la voz en off autoritaria del autor está escrita siempre en una especie de dialecto de la calle, y es pronunciada por unos miembros que cuentan con sus acentos locales: en ocasiones, el testimonio de los vecinos dentro de la película se convierte en la voz en off de la propia película. Por lo tanto, se activa así un proceso mucho más interesante —en lugar de una posición estandarizada y correcta del autor, las películas nos ofrecen las voces de los individuos dentro de una circunstancia, de una época y de un lugar concretos—.

Articulemos una errónea línea más junto con la que opera esta simplificada distinción entre el cine de la posesión y el cine del exorcismo: la borrosa línea que se sitúa entre las películas

colectivas que regulan la acción de acuerdo con una política partidaria, y aquellas que posibilitan una serie de acciones que no se hubieran podido llevar a cabo sin la presencia de la cámara, contra el sistema de la opresión. Algunas de las últimas, películas fundamentales como *So That You Can Live* (Cinema Action, 1982), parecen incluso haberse replegado hacia algún tipo de conservadurismo de izquierdas: se trata de los intentos de trabajar dentro del sistema con el objeto de reformarlo y de recuperar el valor de las propiedades que el capitalismo vendió, pero que rara vez proporcionó.

En última instancia, casi todas las películas colectivas nos proporcionan un sentido de la Historia situado más allá de las políticas locales con las que pretendían comprometerse: por supuesto, es la historia la que, como la cámara de Rouch, inscribe los roles y los registra, puesto que no se va a ninguna parte con el axioma filosófico que afirma que los hombres escriben la historia y que la historia escribe a los hombres. El propio cine colectivo se convierte en un fenómeno, en un síntoma de su tiempo, incluso cuando pretende proporcionar una excepción revolucionaria respecto a la regla. El emplazamiento del cine colectivo como producto histórico de los años 60-80 parece bastante evidente políticamente: la época del radicalismo y de las células disidentes, incorporada ahora a la iconografía del “arte y ensayo” por parte de Olivier Assayas, en cuyas películas las políticas colaborativas podrían ser vistas como una reacción (y como una acción) contra un estado hegemónico sin esperanza, en lugar de un diminuto intento de reflejar y de trabajar dentro del sistema democrático (el tipo de tentativas vistas, en alguna ocasión de forma desastrosa, en las películas de Frederick Wiseman).

Pero cómo podría situarse el cine colectivo dentro de la historia del cine es otra cuestión. Obviamente, podríamos dibujar una historia paralela: que fue éste el momento en el que los movimientos colaborativos y democráticos de

los Lumière, de los cineastas de la vanguardia francesa o de los activistas soviéticos, etc. dieron paso a una especie de hegemonía hollywoodiense, a la que sólo podrían oponerse los cineastas amateurs y regionales. Pero es también el momento en el que la política de los autores se afianzó para muchos de los mismos críticos que se oponían a los objetos insípidos fabricados por

Hollywood, y la época en la que la “autoría” se convirtió en el estándar de calidad más seguro, garantizando que las voces individuales pueden hablar contra el status quo (así como a través de él).

Y, aquí, prefiero dar paso a Rossin, como otra voz. ●

Traducción de Francisco Algarín Navarro,  
con la colaboración de Miguel García.

**Películas del ciclo «United We Stand, Divided We Fall», programado por Federico Rossin (Doctisboa, octubre, 2012):**

*La Reprise du Travail aux Usines Wonder* (Jacques Villemont, 1968)  
*Classe de Lutte* (Groupe Medvedkine de Besançon, 1969)  
*À pas lentes* (Collectif Cinélutte, 1979)  
*Vladimir et Rosa* (Groupe Dziga Vertov, 1970)  
*Winter Soldier* (Winterfilm Collective, 1972)  
*Off the Pig* (San Francisco Newsreel, 1968)  
*Finally got the News* (Stewart Bird, Peter Gessner, Rene Lichtman y John Louis Jr., 1970)  
*El pueblo se levanta* (The Newsreel Collective, 1971)  
*Red Squad* (Howard Blatt, Steven Fischler, Joel Sucher, 1972)

*Un peuple en marche* (Colectivo cinematográfico de alumnos argelinos, 1963)  
*Caminhos da Liberdade* (Cinequipa, 1974)  
*L'Aggettivo Donna* (Collettivo Femminista di Cinema di Roma, 1971)  
*Women of the Rhondda* (London Women's Film Group, 1973)  
*Maso et Miso vont en Bateau* (Nadja Ringart, Carole Rousso-poulos, Delphine Seyrig e Ioana Wieder, 1976)  
*Night Cleaners Part 1* (Berwick Street Collective, 1972-1975)  
*So that you can Live* (Cinema Action, 1982)  
*The Year of the Beaver: a Film about the Modern 'Civilised' State* (Poster Film Collective, 1982)  
*Territoires* (Isaac Julien, 1984)  
*Handsworth Songs* (John Akomfrah, 1986)  
*Vai Viegli Būt Jaunam?* (Juris Podnieks, 1987)

---

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

AUMONT, JACQUES, COMOLLI, JEAN-LOUIS, NARBONNI, JEAN, PIERRE, SYLVIE (1968). *Le temps déborde. Entretien avec Jacques Rivette. Cahiers du cinéma*, n° 204, septiembre.

BRENEZ, NICOLE (2006). *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*. Biarritz. Séguier.

BRENEZ, NICOLE, ARNOLDY, EDOUARD (2005). *Cinéma/ politique - série 1. Trois tables rondes*. Bruselas. Labor. Images.

**DAVID PHELPS**

Escritor, traductor y programador. Editor contribuyente en publicaciones como *Lumière, desistfilm*, the MUBI Notebook, y *La Furia Humana*, para la que ha co-editado (con Gina Telaroli) *William Wellman: A Dossier*. Entre sus cortometrajes cabe destacar *On Spec* y la serie en curso *Ci-*

*netracts*. Actualmente trabaja como tutor privado en Nueva York, en un proyecto acerca de Fritz Lang y en una retrospectiva sobre la Historia del Cine Portugués.

davidpphelps@gmail.com