

**LA MUJER, LA LUCHA SOCIAL Y EL CINE : SUZANNE (Y LAS OTRAS)  
FRENTE AL OJO VACILANTE DEL PRIMER GROUPE MEDVEDKINE  
(FRANCIA 1967-1971)**

**Sonia Kerfa**

**Univerddad Lumière Lyon 2 (Francia)**

**kersoni@numericable.fr**

En la historia de los hechos que anunciaron los movimientos de protesta del año 1968, la huelga de la fábrica textil Rhodiaceta<sup>1</sup> de Besançon en 1967 tuvo un carácter premonitorio puesto que allí se dieron a conocer las motivaciones inéditas de los obreros huelguistas del mayo de 68. Por primera vez, como lo subrayan los historiadores Serge Berstein y Pierre Milza en *Histoire de la France au XX<sup>e</sup> siècle*<sup>2</sup> las reivindicaciones no se limitarían en pedir mejoras salariales : los obreros exigían mejores condiciones de vida laboral así como el acceso a la cultura como principio emancipador e igualitario.

Sensibilizados a la cultura gracias a un obrero muy comprometido, Pol Cèbe, los huelguistas entraron en contacto con Chris Marker. Hizo el cineasta el viaje a esta ciudad, capital de la relojería situada “a la derecha de Francia pero a la izquierda de Suiza” como dice irónicamente la voz en off del primer documental sobre la huelga, *Á bientôt j’espère* de 1967 a cargo de Chris Marker y Mario Marret, realizador atípico. La aventura no se detiene con este film “ejemplar<sup>3</sup>” como lo escribe en el libro de la edición DVD Jacques Loiseleux ya que no van a satisfacerse los obreros con esta primera experiencia. Deciden hacer sus propios filmes con el apoyo técnico, material y moral de directores famosos<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Filial de uno de los grupos químicos más potentes de Francia, Rhône-Poulenc.

<sup>2</sup> BERNSTEIN S. y MILZA P. *Histoire de la France au XX<sup>e</sup> siècle.1958-1974*. Tome IV. Bruxelles : Éditions Complexe, 1992, p.392.

<sup>3</sup> LOISELEUX J. *Les groupes Medvedkine. Besançon-Sochaux, 1967-1974*. Paris : Co-édition Iskra-Éditions Montparnasse, 2006, p.10.

<sup>4</sup> como Jean-Luc Godard, Joris Ivens, René Vautier.

Fue así como nació el grupo de obreros-cineastas que se bautizó, en un acto de filiación sumamente simbólico, con el nombre de Alexandre Medvedkine cineasta ruso fundador del “cine-tren”, verdadero complejo cinematográfico sobre raíles que recorrió a principios de los años 30 el territorio soviético para rodar, con un objetivo didáctico-propagandista, filmes proyectados inmediatamente al público protagonista.

El primer intento del recién creado Groupe Medvedkine se va a concretizar en el relevante *Classe de lutte*<sup>5</sup>, retrato cinematográfico de una mujer, Suzanne Zedet, que descubre la emancipación a través de la implicación militante en el seno de su fábrica. Realizada en 1968, esta película de 40 minutos de duración, en blanco y negro, dibuja las etapas del combate de Suzanne como trayecto de iniciación. La aventura del Groupe Medvedkine de Besançon<sup>6</sup> dará a luz a otros filmes. En 1969-1970, dirigió el grupo tres cortometrajes que forman la serie *Nouvelle Société*<sup>7</sup> que son cuantas visiones de la sociedad que los obreros-cineastas rechazan rotundamente y denuncian por ser embrutecedora. Es en la producción de este grupo fundador de un cine militante nacido de la colaboración inédita de cineastas comprometidos con obreros conscientes donde se basa nuestro análisis que no incluye dos obras<sup>8</sup> más personales del grupo de Besançon por no ser estrictamente vinculadas a la temática de las luchas obreras. Esa aventura se hizo posible bajo el amparo y el control de la cooperativa de producción SLON, fundada en Bélgica en 1968, lejos de Francia y de su “censura política bastante feroz en la época<sup>9</sup>” como recuerda Inger Servolin, fundadora de esta productora independiente que sigue existiendo bajo el nombre de ISKRA<sup>10</sup>.

---

<sup>5</sup> Título que intervierte el concepto marxista de « lutte des classes » creando un juego de palabras entre la clase como categoría social y la clase como aprendizaje. La traducción es « Clase de lucha ». Esta traducción como todas que aparezcan en el presente artículo, cuando no se precisa el autor, son traducciones personales al castellano de libros en francés.

<sup>6</sup> Dejaremos de lado, por razones vinculadas al espacio reducido de un artículo, las producciones del Groupe Medvedkine de Sochaux (ciudad cerca de Besançon, sede de las inmensas fábricas del constructor de automóviles Peugeot) nacido posteriormente en unas circunstancias geopolíticas bastante distintas.

<sup>7</sup> « La Nueva Sociedad » alude irónicamente al lema del entonces Primer Ministro, Jacques Chaban-Delmas quien definió en su discours-programa (septiembre de 1969) los nuevos objetivos que respondieran a las crisis del año como lo explican Serge Bernstein y Pierre Milza, *op. cit.* p.108.

<sup>8</sup> Se trata de *Lettre à mon ami Pol Cèbe* y *Le Traîneau-échelle*, ambos cortos de 1971 (respectivamente de 17 y 8 minutos)

<sup>9</sup> SERVOLIN, I. *Les groupes Medvedkine. Besançon-Sochaux. 1967-1974*, op.cit. p.6. (Expresión traducida)

<sup>10</sup> SLON es el acrónimo de Service de Lancement des Œuvres significa « elefante » en ruso ; ISKRA ( Image, Son, Kinescope et Réalisations Audiovisuelles) significa « chispa » en ruso.

Esta larga introducción nos ha permitido presentar un panorama del espíritu que animaba a este colectivo atípico que soñaba con una nueva sociedad fuera de la alienación capitalista. En la aventura inédita de estos grupos de obreros-cineastas es de subrayar - y no puede ser anodino- que la primera creación se interese en una mujer, paradigma en una sociedad de la jerarquización de los roles tanto sociales como laborales.

Para poner de relieve las posibilidades así como las limitaciones de la representación de las mujeres ante el objetivo del primer cine Medvedkine y ante la imposibilidad de un estudio exhaustivo, privilegiamos dos ejes en nuestro análisis. El primero se centrará en la primera secuencia del documental *Classe de lutte*, la que precede a los créditos, esos primeros planos que, según Nicole de Mourgues, « como las primeras palabras de un libro dan testimonio de una forma de brote propio a todo nacimiento<sup>11</sup>. » La referencia a la ficción resulta sumamente significativa cuando se sabe que Bruno Muel habló de esta empleada, militante activa y eficaz, como de « un verdadero "personaje"<sup>12</sup> ».

Presencia total aunque frágil que se opone a la presencia/ausencia de la imagen de las mujeres obreras en la serie de cortometrajes *Société Nouvelle* : éstas no toman la palabra en directo sino mediante voces que hablan por ellas, como veremos en la segunda parte de esta aproximación a la visión de las mujeres en un contexto de lucha social.

### **1.Suzanne Zedet, la imagen irrepetible**

Para presentar a la protagonista del primer film del Groupe Medvedkine, Bernard Benoliel no duda en hablar de “santa laica” recordándonos el compromiso puro que caracteriza el modo de entrar en política de esta mujer. Más que que su historia muy conmovedora de militante y huelguista, que se abre a la vida fuera del hogar nos interesa

---

BENOLIEL, B. *ISKRA* [En línea] festival de Belfort, 2002.  
[http://www.iskra.fr/front\\_office/iskra\\_home.php?vMenu=preface&vRubrique=iskra](http://www.iskra.fr/front_office/iskra_home.php?vMenu=preface&vRubrique=iskra) [consulta : 11 febrero 2006]

<sup>11</sup> MOURGUES (de) N. *Le générique de film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1994, p.47. (Expresión traducida)

<sup>12</sup> MUEL B. *Les groupes Medvdkine. Besançon-Sochaux.1967-1974* , op.cit. p.24.

ver cómo la cámara de sus compañeros de lucha puso en escena las primeras imágenes de su itinerario de militante de la CGT<sup>13</sup>.

La primera secuencia (consta de unos veinte planos) corresponde a la puesta en escena de la vida de la mujer. Se abre con un plano de 1967, reminiscencia del documental que inició la aventura de los obreros-cineastas, *À bientôt j'espère*, un primer plano de Suzanne con su esposo. Coloca este plano inicial la historia de la mujer en una continuidad histórica para mejor subrayar su evolución. El plano inmediatamente posterior, un plano-secuencia, nos presenta una construcción de cine dentro del cine, una "mise en abyme" : Suzanne sale al escenario y se acerca al monitor para ver el film que se hizo del momento de su primera toma de palabra de sindicalista durante la huelga, film que forma par del documental *Classe de lutte* que estamos viendo.

Este plano es esencial ya que la mujer que vemos en la pantalla parece haber vivido una transfiguración cinematográfica con respecto a la esposa un tanto recatada de *À bientôt j'espère*. Participa ella por primera y única vez en la elaboración colectiva (aparecen en la pantalla la operadora de la secuencia de la huelga y en un plano posterior el operador<sup>14</sup>) de su propia imagen en un plano en el que el cine desarrolla un proceso metadiscursivo, –en la terminología de Christian Metz– contribuyendo a deconstruir su propia magia como lo corrobora el texto que el espectador puede leer en el local del sindicato : "Le cinéma n'est pas une magie - c'est une technique et une science, une technique née d'une science et mise au service d'une volonté: la volonté qu'ont les travailleurs de se libérer."

De manera contradictoria, el cine para la imagen de Suzanne viene a contradecir la precedente afirmación : al ofrecernos la imagen idílica de una mujer dueña de su imagen, elegante, sofisticada con el bolso colgado de la mano, con planos de una familia perfecta (plano del marido absorto en la redacción de textos, plano de la niña jugando en su habitación, Suzanne leyendo a su hija una octavilla sindical) en suma una serie de imágenes iniciales que simbolizan la felicidad, el cine sitúa a la historia de Suzanne al margen de la realidad. Los planos recurrentes tomados desde el interior del ascensor que nos conduce a

---

<sup>13</sup> Confederación General de los Trabajadores (Confédération Générale des Travailleurs) sindicato - vinculado al Partido Comunista Francés - que fue, y sigue siendo a pesar de haber perdido mucha influencia, el sindicato emblemático de la clase obrera en Francia.

<sup>14</sup> El adjetivo "colectivo" necesitaría un estudio específico en la historia del cine militante.

su piso participan igualmente de ese bello aturdimiento que anuncia el girar del tiovivo que abre los créditos del filme, un “paréntesis encantado<sup>15</sup>” para retomar la imagen de Françoise Giroud.

Sin embargo, la canción de Silvio Rodríguez, cantautor comprometido<sup>16</sup>, “La era está pariendo un corazón”, imprime tensión e incluso algo mórbido a la secuencia de apertura. Fue compuesta después de la muerte del Che y con sus letras y su música contextualizan la vida de Suzanne en una época de luchas internacionales violentas. Las letras en este sentido orientan hacia una lectura ambigua que oscila entre sufrimiento y esperanza como lo comprueban las frases siguientes : “la era está pariendo un corazón/ no puede más se muere de dolor/y hay que acudir corriendo pues se cae el porvenir [...]”. Con esta secuencia de apertura una red de signos instala a Suzanne en una forma de perfección. No es una mujer sino un destino lo que confirma el papel de la canción que corrobora lo que Michel Chion escribió a propósito de esta forma musical que es para él “ la imagen de un destino<sup>17</sup>”. Un destino único que encontrará sus límites en la operación punitiva de la dirección de su empresa, Yema.

## **2. Presencia ausente de las mujeres**

Que la pantalla se sature de signos en el sentido semiológico ha permitido reconstruir los procesos de relación a la realidad del cineasta o sea la intención del que está detrás del objetivo. Paralelamente frente a la completitud de la imagen cinematográfica, la ausencia de ciertos signos cobra un alto grado de significado. Así en la representación general de las mujeres en los filmes de los Groupes Medvedkine, la presencia física secundaria de las obreras y empleadas de las fábricas en la pantalla no es sino el reflejo de su falta de poder, de protagonismo efectivo en las luchas sociales y políticas de la época. Esa constatación no impide que estén presentes a nivel de los discursos pero no están en

---

<sup>15</sup> Retomamos la expresión que utilizó la periodista y mujer política, Françoise Giroud para hablar del período de libertad sexual que conocieron los jóvenes en Francia entre 1967 (legalización de la píldora anticonceptiva) y antes de la epidemia de SIDA.

<sup>16</sup> Silvio Rodríguez, uno de los fundadores de la Nueva Trova Cubana, aparece en los créditos del documental.

<sup>17</sup> op. cit. p. 382.

primera línea como tampoco ocupan los puestos clave que son los de las tomas de decisión. Nos proponemos ver según qué modalidades la ausencia/presencia de las mujeres se hace patente estudiando la mediatización que sufren a través de las voces que hablan por ellas en la serie *Nouvelle Société* número 5 y número 6 (1969-1970).

A las mujeres obreras se las evocan mediante voces que se encargan de retratarlas. Según el análisis de Michel Chion la voz puede tener el estatuto de sonido "acusmático", sea un sonido cuya fuente no se ve en la pantalla<sup>18</sup>. A esta categoría pertenece la voz del joven obrero que narra las tremendas condiciones de trabajo de las centenares de empleadas de la empresa Kelton en el corto metraje epónimo, el número 5 de la serie *Nouvelle Société*. Para el espectador el hecho de recibir un sonido cuya fuente se le escapa sin visualizar el objeto del relato instaura un distanciamiento con el "objeto" del que se habla. Las mujeres son objetos de un discurso económico, político o social pero no toman la palabra volviendo a estar, aunque se trate de denunciar su explotación, en una situación de mediatización de su palabra, una situación de pasividad. El no ver tampoco al emisor de la voz en off acentúa la frialdad pero que en cambio le permite al joven evocar aunque de modo eufemístico el tema todavía tabú del acoso que sufre una plantilla esencialmente femenina por parte de los jefes.

El narrar desde una perspectiva concreta la vida laboral espantosa de las obreras de la industria de la relojería, los desmayos ("ahorran las chicas sobre la comida" dice la voz) los dedos cortados por falta de seguridad y el cansancio, acentúa aun más la ausencia de los ademanes destructores que forman parte (y aquí nos permitimos emplear una expresión que David Le Breton reserva a los artesanos en *La sociologie du corps*<sup>19</sup>) de "la memoria de una comunidad humana" que tiene que integrar también a los ademanes embrutecedores que inventó el capitalismo. Voz anónima hablando de mujeres anónimas que se quedan a distancia del espectador como una tela de fondo en el escenario de las luchas sociales pero voz masculina singular que supo hablar de la doble violencia física : la impuesta por el sistema productivista capitalista (cadenas de montaje) y la del orden social de dominación masculina.

---

<sup>18</sup> CHION M. *La voix au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, (1982) 1993, p.30.

<sup>19</sup> LE BRETON D. *Sociologie du corps*. Paris : PUF, collection Que sais-je ?, (1992) 2004, p.53.

Otra categoría es la de la voz cuya fuente conoce el espectador: el ejemplo sería el ejemplo de la muchacha del corto *Nouvelle Société n°6 Biscuiterie Buhler*. Habla de su madre ausente de la pantalla y su voz es, según la categorización de Michel Chion, un sonido no acusmático o sea visualizado<sup>20</sup>. Sin embargo el montaje en este último corto metraje juega con la voz de la muchacha cuyo cuerpo aparece y desaparece de la pantalla. La chica, de unos doce años da testimonio de la vida destruida de su familia en particular la de su madre. Al igual que en el testimonio anterior la chica insiste en el agobio físico que sufre su madre. Con mucha lucidez nos hace comprender que ya la ha perdido, vive en casa de su abuela y cuando está con su madre no sabe qué decirle. La imposibilidad de hablar, la destrucción del deseo de comunicación es recurrente en todos los testimonios de los que hacen un trabajo de robot ; será una constante hasta los últimos filmes del Groupe Medvedkine de Sochaux.

El destrozamiento físico de las obreras parece tener un eco en esta ausencia en la pantalla como si aunque vivas ya no formaran parte del mundo. El cine nos da esa impresión de trabajadoras vencidas, de desaparecidas. Entre el testimonio oral y el vacío de una no presencia en actos, la cámara traiciona sus dudas como lo prueba un plano aparentemente anodino pero que llama la atención : se sitúa a la salida de la fábrica Kelton –*Nouvelle Société n°5*– cuando una joven de pelo largo, suelto, se acerca con una sonrisa atrevida a la cámara que no supo o pudo aprovecharse de esta llamada, de esta presencia, para ir más allá. Y en fin nos quedamos frustrados de imágenes que son “ideas” de la vida de estas mujeres. Este dispositivo de presencia ausente dificulta lo que Michel Chion llama la capacidad “icogénea” de la voz es decir su capacidad de generar, producir imágenes<sup>21</sup>.

Para concluir entre el retrato de Suzanne, una empleada al servicio de sus colegas obreras –que poco a poco se irá matizando según las dificultades de su lucha y la represión individualizada que va a ejercer sobre ella la patronal– y la ausencia de protagonismo de las obreras más pobres se reproduce frente a la cámara el esquema del orden social imperante en la sociedad en Francia entre 1967 y 1971. Seducido por la belleza de Suzanne,

---

<sup>20</sup> CHION M. *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Paris : Les Cahiers du cinéma, collection Essais, 2003, p. 225.

<sup>21</sup> *op. cit.* p. 300.

su sinceridad, el objetivo duda. Frente a la miseria del porvenir cerrado de las explotadas, físicamente explotadas, el micrófono graba, sin atreverse a adentrarse en lo esencial.

A pesar de presentarse como una época de utopías – lo que en parte fue – el período que corre alrededor del 68 no cambió de inmediato ni fundamentalmente la estructura básica que jerarquiza las relaciones entre hombres y mujeres. Como observa la socióloga Christine Fauré, al analizar los acontecimientos de aquel año, las mujeres tuvieron un papel subalterno : “No son portavoz del movimiento.<sup>22</sup>” Si como reza de manera inconscientemente viril la portada del pack DVD "El film es un arma" – y es de constatar con Michel Cadé en su análisis de la representación obrera en el cine<sup>23</sup> de que la crisis de 68 supuso una ruptura radical en la imagen del mundo obrero en general y de las obreras en particular– falta quizá en el cine de los Groupes Medvedkine, cine excepcional por innovador, la conciencia visionaria de que la “nueva sociedad” pasaba por una renovación radical de las relaciones entre hombre y mujeres.

#### **Bibliografía :**

BENOLIEL, B. y MUEL B. *Les groupes Medvedkine. Besançon-Sochaux, 1967-1974*. Paris : Co-édition Iskra-Éditions Montparnasse, 2006.

BERNSTEIN S. y MILZA P. *Histoire de la France au XX<sup>e</sup> siècle.1958-1974*. Tome IV. Bruxelles: Éditions Complexe, 1992.

CADÉ M. *L'écran bleu. La représentation des ouvriers dans le cinéma français*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, collection Études, 2000.

CHION M. *La voix au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, (1982) 1993.

CHION M. *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Paris: Les Cahiers du cinéma, collection Essais, 2003.

FAURÉ Ch. *Mai 68. Jour et nuit*. Paris: Découvertes Gallimard, 1998.

---

<sup>22</sup> FAURÉ Ch. *Mai 68. Jour et nuit*. Paris: Découvertes Gallimard, 1998, p.94.

<sup>23</sup> CADÉ M. *L'écran bleu. La représentation des ouvriers dans le cinéma français*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, collection Études, 2000, p.97.



LE BRETON D. *Sociologie du corps*. Paris : PUF, collection Que sais-je ?, (1992)  
2004.

MOURGUES (de) N. *Le générique de film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1994.