

El retorn del *newsreel* (2011-2016) a les representacions fílmiques contemporànies de l'esdeveniment polític

The return of the newsreel (2011-2016) in contemporary cinematic representations of the political event

Raquel Schefer

RESUM

Les representacions cinematogràfiques contemporànies de l'esdeveniment polític (2011-2016) apunten cap a una dinàmica dialèctica en curs d'“estructuració” i “desestructuració” de les formes fílmiques. En els treballs de Jem Cohen i Sylvain George registrant, respectivament, Occupy Wall Street (EUA), el 15-M (Espanya) i, més recentment, Nuit Debout (França), el retorn del *newsreel* subratlla el vincle entre les estructures econòmiques i les manifestacions fílmiques, tot evidenciant un procés dinàmic d'evolució formal. Des dels *newsreels* soviètics fins al treball de Cohen i George, passant pel Nuevo Cine Latinoamericano i el Newsreel Group estatunidenc, la dinàmica dels *newsreels* permet reconsiderar, des d'una perspectiva tant històrica com formal, la relació entre l'estètica i la política, així com la distinció establerta entre cinema d'avantguarda/experimental i polític. Aquestes qüestions seran examinades a través de la noció operativa de “forma-esdeveniment”, que permet reconciliar dues dimensions de la producció estètica: una, que considera l'art com a reflex; l'altra, que l'examina en termes dels seus resultats. El desenvolupament formal dels *newsreels* des de la postguerra fins als contextos polítics i culturals en què ha evolucionat actualment fa emergir una genealogia més enriquida del cinema polític, revelant relacions complexes –i una xarxa d'influències més enllà del cànon fílmic nacional– entre el cinema polític històric i l'“estat de la forma” d'aquest cinema.

PARAULES CLAU

Newsreel, cinema polític, cinema d'avantguarda/experimental, cinema soviètic, Nuevo Cine Latinoamericano, ICAIC, Newsreel Group, Sylvain George, forma-esdeveniment, estètica i política.

ABSTRACT

Contemporary cinematic representations of the political event (2011-2016) point to an ongoing dynamic dialectic of 'structuration' and 'destructuration' of the film forms. In the works of Jem Cohen and Sylvain George documenting, respectively, Occupy Wall Street (USA), 15-M (Spain) and, more recently, Nuit Debout (France), the return of the newsreel highlights the link between the economic structures and the film manifestations, while indicating a dynamic process of formal evolution. From the soviet newsreels to the work of Cohen and George, passing by the New Latin American Cinema, and the North-American Newsreel Group, newsreel's dynamics enables to reconsider, from both a historical and a formal perspective, the relationship between aesthetics and politics, as well as the established distinction between avant-garde/experimental and political cinema. These issues will be examined through the operation notion of 'form-event,' which allows to reconcile two dimensions of the aesthetic production: one, which considers art as a reflection; another, which examines it in terms of its outcomes. Newsreel's formal development from the post-war until the political and cultural contexts in which it has currently evolved brings up a more enriched genealogy of political filmmaking, revealing complex relationships –and a web of influences beyond national film canon– between historical political cinema and the 'state of the form' of this cinema.

KEYWORDS

Newsreel, political cinema, avant-garde/experimental cinema, Soviet Cinema, New Latin American Cinema, ICAIC, Newsreel Group, Sylvain George, form-event, aesthetics and politics.

Potser vaig filmar per lluitar contra.
(Robert Kramer, *Berlin 10/90*, 1990)

Les representacions fílmiques contemporànies de l'esdeveniment polític (2011-2016) apunten cap a una dialèctica dinàmica en curs d'“estructuració” i “desestructuració” (LUKÁCS, 2012, 1968)¹ de les formes fílmiques, transposant els termes de la teoria literària lukácsiana a l'estètica cinematogràfica. A les obres de Jem Cohen i Sylvain George que registren, respectivament, *Occupy Wall Street* (EUA), el 15-M (Espanya) i, més recentment, *Nuit Debout* (França), el retorn del *newsreel* subratlla el vincle entre les estructures econòmiques i les manifestacions fílmiques, a la vegada que indica un procés dinàmic d'evolució formal. Des dels *newsreels* soviètics fins a l'obra de Cohen i George, passant pel Nuevo Cine Latinoamericano (Santiago Álvarez, Glauber Rocha, Raymundo Gleyzer i Cine de la Base, etc.), i l'estatunidenc *Newsreel Group*, la dinàmica del *newsreel* permet reconsiderar, des d'una perspectiva tant històrica com formal, la relació entre l'estètica i la política, així com la distinció establerta entre el cinema d'avantguarda/experimental i el polític. En aquest article aquestes qüestions s'examinaran a través de la noció operacional de “forma-esdeveniment”, que permet reconciliar dues dimensions de la producció estètica: una, que considera l'art com a reflex; l'altra, que l'examina en termes dels seus resultats. El desenvolupament formal del *newsreel* des de la postguerra fins als contextos polítics i culturals en què ha evolucionat actualment fa emergir una genealogia del cinema polític més enriquida, que revela relacions complexes –i una xarxa d'influències més enllà del cànon fílmic nacional– entre el cinema polític històric i “l'estat de la forma” (JAMESON, 1992) d'aquest cinema.

El *newsreel* com a forma fílmica

El *newsreel* és una de les formes fílmiques més importants i recurrents de la història del cinema. Preponderant a la primera meitat del segle XX, persistint a la segona meitat del segle, especialment a través de la seva desestructuració per part de les avantguardes (WOLLEN, 1975) estètiques (Jonas Mekas) i polítiques (els *ciné-tracts* de Jean-Luc Godard, el Grup Dziga Vertov, entre d'altres exemples), el *newsreel* constitueix una forma fílmica transhistòrica i cosmopolita. Conformada el 1911 per Charles Pathé, i caracteritzada en el seu primer període pel predomini de la seva naturalesa informativa per sobre de la dimensió estètica, així com per procediments fílmics estandarditzats, el llenguatge del

newsreel seria ben aviat reinventat per cineastes i col·lectius de cineastes. La sèrie de *newsreels* de Dziga Vertov constitueix un dels seus primers moments històrics de desestructuració. El 1918, poc després de la Revolució d'Octubre, Mikhaïl Koltsov, que encapçalava la secció de *newsreels* setmanals en el Comitè de Cinema de Moscou, va contractar Vertov com a assistent. En aquest marc, Vertov treballà conjuntament amb Lev Kuleshov i Edouard Tissé. Vertov va començar muntant material documental i es va convertir en muntador de 43 edicions del *Kino-Nedelya*, el primer *newsreel* setmanal soviètic. El material cinematogràfic es compilava en *newsreels* orgànics, que llavors es distribuïen en trens i vaixells d'agitació per tota la Unió Soviètica. El llargmetratge *The Anniversary of the Revolution* (*Godovshchina revolyutsii*, 1919), per exemple, estava totalment compost per material de *newsreel* muntat. El 1919, el cineasta va cofundar els Kinoks, un col·lectiu fílmic que defensava el *newsreel*, en línia amb les idees de Lenin, com a forma fílmica de la Revolució Soviètica. Vertov definia el *newsreel* com «el camí del desenvolupament del cinema revolucionari [sic]... Ens porta lluny dels caps dels actors cinematogràfics i més enllà del sostre de l'estudi, a la vida, a la realitat genuïna, plena del seu propi drama i de les seves pròpies històries de detectius» (VERTOV, 1985a: 32). El 1923, en relació al *newsreel* i la teoria del *Kinoglaz* (Kino-ull) (la càmera com un instrument, tal com l'ull humà, per explorar els esdeveniments de la vida quotidiana), considerava «el Kino-ull com la unió de la ciència amb el *newsreel* per impulsar la batalla per a la descodificació comunista del món, com un intent de mostrar la veritat a la pantalla» (VERTOV, 1985b: 41-42).

El 1922 Vertov va començar la sèrie de *newsreels* *Kino Pravda*, una versió cinematogràfica del diari del Partit, el *Pravda*. Bill Nichols defensa que la praxis fílmica de Vertov, basada en el *newsreel*, i els seus escrits teòrics van ser fonamentals per delimitar el documental com a gènere cinematogràfic (NICHOLS, 2001). Annette Michelson explica que «la preocupació de Vertov per la tècnica i el procés» va dur a «un menyspreu pel mimètic» (MICHELSON, 1985: XXV). Al seu torn, Nichols considera que «el Kino-ull va contribuir a la construcció d'una nova societat tot demostrant com els materials en brut de la vida quotidiana, en ser atrapats per la càmera, podien reconstruir-se sintèticament en un nou ordre» (NICHOLS, 2001: 218).

Si la sèrie de *newsreels* de Vertov és un pas decisiu en el desenvolupament d'una altra forma fílmica –l'apropiació de material d'arxiu (una tendència significativa de l'escola

1. La traducció catalana d'aquest article (incloses les cites) s'ha realitzat a partir de l'original en anglès. En la versió anglesa, excepte que s'indiqui el contrari,

totes les traduccions de textos que originalment no són en anglès són de l'autora.

de cinema soviètica, que també pot trobar-se, per exemple, a la filmografia d'Esfir Shub)–, la «reconstrucció» de la «vida quotidiana» «en un nou ordre» a través del muntatge cinematogràfic crea una tensió entre els materials en brut com a petjades indèxiques i la seva reorganització i resignificació dins d'un sistema formal, tot problematitzant el realisme i la tradició mimètica. Vertov juga amb totes les possibilitats del muntatge cinematogràfic, desconsiderant la continuïtat formal i la cronologia per aconseguir una representació poètica de la «realitat». Problematitzant la relació entre cinema i realitat, representant mons reals i possibles, la sèrie de *newsreels* de Vertov es troba al límit de dues concepcions de la producció estètica: una, que, seguint el projecte de l'estètica marxista, considera l'art com a reflex de la realitat; l'altra, que reconeix els seus resultats en el camp social i en l'esfera estètica, incloent en termes de *mimèsis* transformadora.

A partir d'aquell moment, el *newsreel*, en la seva forma no-dominant, combinaria una poderosa innovació –fins al punt de desnaturalitzar el mitjà cinematogràfic– amb el compromís polític. El *newsreel* evolucionaria en una tensió poderosa i dinàmica entre l'experimentació formal i el contingut polític. Traçar la història del *newsreel* com a forma filmica implica doncs examinar els seus moments de desestructuració, que sovint coincideixen amb períodes revolucionaris: la Revolució Soviètica, com hem dit abans, la Revolució Cubana, així com, entre d'altres exemples possibles, les revolucions portuguesa i moçambiquesa. Els casos breument estudiats en aquest article apunten cap a “forma-esdeveniments” o “film-esdeveniments”, és a dir, representacions filmiques que no només reflecteixen la “realitat”, sinó que també transformen la història cinematogràfica i la història en general a través de la innovació estètica i el compromís polític.

Una petita història dels moments de desestructuració del *newsreel* – I

L'Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) va ser la primera institució cultural creada després de la Revolució Cubana, el març de 1959. La llei del Consell de Ministres del Govern Revolucionari de la República de Cuba que feia néixer l'ICAIC defineix el cinema com «el més poderós i suggestiu mitjà d'expressió artística i de divulgació i el més directe i estès vehicle d'educació i popularització de les idees» (*Cine Cubano*, 140, 1998: 13). Aquest és el marc en què l'ICAIC va començar a produir el *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, un *newsreel* setmanal mostrat de 1960 a 1990 en un total de 1493 edicions d'uns deu minuts cadascuna.

La llei que creava l'ICAIC declara explícitament les seves línies programàtiques: situant el cinema entre l'art («el més poderós i suggestiu mitjà d'expressió artística i de divulgació») i la pedagogia/propaganda («i el més directe i estès vehicle

d'educació i popularització de les idees»), anticipa la direcció de la política cinematogràfica a Cuba. Per a Tomás Gutiérrez Alea, «el cinema cubà va emergir com una faceta més de la realitat dins de la revolució. Els directors van aprendre a fer pel·lícules sobre la marxa... Atreïen els espectadors més pel que mostraven que per com ho mostraven» (GUTIÉRREZ ALEA, 1997: 108). De fet, l'equip del *Noticiero ICAIC Latinoamericano* estava integrat per tècnics amb poca formació, com Álvarez, que va ser l'únic director del programa durant més de tres dècades. No obstant, el posterior desenvolupament del cinema revolucionari cubà aviat trobaria un equilibri entre el contingut i la forma. Tot mantenint la tensió productiva entre el compromís polític i l'experimentació formal, els *newsreels* de l'ICAIC exemplifiquen un dels principals conceptes del Tercer Cine, la noció de Julio García Espinosa del “cine imperfecto”.

En el seu article seminal *Por un cine imperfecto* (1969), García Espinosa afirma la potencialitat de la contingència (concretament de la contingència tècnica) en relació al principi de representació de la pel·lícula com un pas necessari cap a «un procés “deselitari” [sic]» (1979: 24), la transformació dels espectadors en «autors» (1979: 24), i per tant l'eliminació de la separació entre el subjecte i l'objecte de la representació. En paraules de García Espinosa, «al cinema imperfecte ja no li interessa ni la qualitat ni la tècnica. El cinema imperfecte es pot fer tant amb una Mitchell com amb una càmera de 8 mm. Tant es pot fer en estudi com amb una guerrilla al bell mig de la selva. [...] L'únic que li interessa d'un artista és saber com respon a la següent pregunta: Què fa per saltar la barrera d'un interlocutor “culte” [sic] i minoritari que fins ara condiciona la qualitat de la seva obra?» (1979: 26). En línia amb les concepcions d'altres cineastes llatinoamericans, com Rocha (els conceptes d'«estètica de la violència» i «estètica de la fam», desenvolupats el 1965 en el seu manifest *Estética da Fome [Estética de la Fam]*, que és citat a l'article [ROCHA, 2015], Ruy Guerra (la noció d'«estètica de la possibilitat» [GUERRA, 2011]) o Octavio Getino i Fernando “Pino” Solanas (“Tercer Cine” i “Cine Liberación” [GETINO i SOLANAS, 2015]), García Espinosa defensa que l'estètica de la imperfecció no només seria un mitjà per aconseguir un cinema descolonitzat i no-dominant (GRAMSCI, 2012; ALTHUSSER, 1973) –tot afirmant les especificitats de la cultura cubana i llatinoamericana–, sinó que també constituiria una nova poètica del cinema, definida com una «poètica “interessada” [sic]» (1979: 25). Aquesta poètica operativa s'aborda com una poètica transformadora, és a dir, com una poètica que reflecteix el «procés revolucionari», però que també el transforma, contribuint a fer «desaparèixer la cultura artística com a cultura fragmentària de l'home» (1979: 25), portant l'art no a «desaparèixer en el no-res» (1979: 26), sinó a «desaparèixer en el tot» (1979: 26). Tot suggerint la supressió de l'esfera estètica, la desaparició de l'especialització artística, i la «possibilitat de la participació universal» (1979: 25) –per

tant la unificació del subjecte i l'objecte de la representació-, García Espinosa considera que l'objectiu d'aquesta nova poètica és «suïcidar-se, desaparèixer com a tal» (1979: 25). Aquesta posició està a prop de la perspectiva assumida pel jove Karl Marx als *Manuscrits econòmics i filosòfics de 1844*. En aquest treball filosòfic immediatament anterior al «tall epistemològic» de 1845 (ALTHUSSER, 1973), l'art es defineix com la prefiguració de la sensibilitat intensificada dels homes alliberats de l'alienació històrica. La producció estètica no respon a la consciència col·lectiva real, sinó a una consciència possible, una consciència futura (MARX, 2007). Més endavant Marx revisaria aquesta posició, concretament en el tercer volum d'*El Capital*. La literatura –el realisme francès– es percep a *contrario* com el reflex o la representació d'una realitat socioeconòmica donada, i per tant localitzada al nivell de les superestructures ideològiques², la concepció dominant de l'estètica marxista.

El Nuevo Cine Latinoamericano no s'ha de veure estrictament com un moviment estètic notablement eclèctic, constituït per *œuvres* extraordinàriament cinemàtiques, sinó com una *praxis* teòrica (ALTHUSSER, 1973) del cinema, incloent un *corpus* de textos especulatiu, i mobilitzant, com havia fet el cinema soviètic, un conjunt de nous modes de producció i distribució fílmiques. En aquest sentit, el *corpus* cinematogràfic de l'ICAIC, juntament amb les seves estructures de producció i distribució, i l'acostament teòric d'alguns dels directors que treballaven a l'institut, exemplifiquen aquest horitzó transcultural. Amb una significativa producció documental de *newsreels*, però també amb pel·lícules de ficció –com la notable *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Gutiérrez Alea–, les estructures de producció i distribució de l'ICAIC exemplifiquen el “cine imperfecto” de García Espinosa, un cinema que afirma la potencialitat de la contingència. Els *newsreels* de l'ICAIC es produïen molt ràpid, sovint amb un equipament tècnic obsolet. Els *newsreels* es filmaven sobre pel·lícula d'acetat de cel·lulosa amb cinta de so magnètica ORWO. Es feien còpies en 35 mm per als cinemes, i en 16 mm per distribuir-se al llarg del país amb el *cine móvil*. A més, el *corpus* de l'ICAIC està constituït principalment per “film-esdeveniments”, en la mesura que aquests films no només representen (o reflecteixen) els processos revolucionaris (ALTHUSSER, 1973) cubà i internacional, sinó que també transformen la història del cinema –aportant la base formal per als cinemes cubà i llatinoamericà i el Tercer Cine– i la història en general –modificant la percepció d'esdeveniments recents i històrics–.

La producció de l'ICAIC ens porta, doncs, a reconsiderar la relació entre l'art com a reflex de la “realitat” (un problema

important en el cinema, atesa la naturalesa índexica de la imatge fílmica) i com a força productiva, categories que en elles mateixes suposen un intercanvi, i una tensió dinàmica, entre el contingut polític i l'experimentació formal. En aquest marc, l'ICAIC va treballar en dos fronts inseparables: d'una banda, revisant la història i l'actualitat; de l'altra, transgredint el cànon. Álvarez declara que la innovació formal de les seves pel·lícules emergeix com a resposta als *newsreels* dominants (ÁLVAREZ, 1970). En la seva opinió, «aquesta urgència del Tercer Món, aquesta impaciència creativa en l'artista produirà l'art d'aquesta època, l'art de la vida de dos terços de la població mundial» (ÁLVAREZ, 2009). *Now!* (1965), d'Álvarez, potser el *newsreel* de l'ICAIC més conegut, i *Simparelé* (1974), d'Humberto Solás, s'erigeixen com a exemples d'aquests dos gestos: reescriure la història i l'actualitat a través de la innovació estètica i la transgressió del cànon. Les dues pel·lícules proposen una contraestètica, o una estètica no hegemònica, la primera innovant en el *newsreel* a través de noves formes de narració, muntatge, apropiació de material d'arxiu, ús de la banda sonora, i estratègies de *détournement* (DEBORD i WOLMAN, 2006); la segona actualitzant la reconstrucció cinematogràfica. A *Now!*, la imatge pren una nova llegibilitat dialèctica, una restitució que és condició per a l'emergència d'una contra-actualitat. A *Simparelé*, el dialogisme garanteix un «contrapunt» (FERRO, 1993: 13) a la història de la revolució haitiana, i a les seves repercussions en la història del continent.

Els procediments formals dels *newsreels* de l'ICAIC i les assumpcions teòriques subjacents en el seu paratext es podrien inscriure en la genealogia del cinema soviètic. Tot i això, aquesta declinació històrica també constitueix un moment important de desestructuració del *newsreel* com a forma fílmica. En aquest moment excepcional de la història, el *newsreel* es troba en conflicte amb les estructures dominants, que estan desestructurades. Aquest procés fa emergir una nova estructura, que s'orienta cap a un nou estat d'equilibri, conformant una nova estètica llatinoamericana i tricontinental. Al mateix temps, el *newsreel* es redefeix no com un vehicle essencialment per a la propaganda, sinó, a la inversa, com una forma cinematogràfica guiada per una lògica emancipadora político-estètica. L'habilitat dels *newsreels* de l'ICAIC per fer que el cinema aparegui com un espai de confrontació, tot permetent a les imatges de fer visible la transformació política juntament amb els seus procediments estètics, poden trobar-se, de fet, en un rang ampli i heterogeni de pel·lícules llatinoamericanes dels seixanta i setanta, des dels films de Rocha *Maranhão 66* (1966) i *1968* (una col·laboració amb Affonso Beato) i *La hora de los hornos* (1968), de Solanas i Getino, fins a *Swift, Comunicados Cinematográficos del ERP*

2. Si considerem les concepcions desenvolupades a la *Introducció a la Contribució a la crítica de l'economia política*, de 1859, particularment en relació

al «desenvolupament desigual de la producció material i, per exemple, el de l'art», la posició marxista es presenta molt més complexa.

nº 5 y 7 (1971), de Raymundo Gleyzer, i *Chircales* (1964-1971), de Marta Rodríguez i Jorge Silva, entre molts d'altres exemples.

El *Noticiero ICAIC Latinoamericano* va col·laborar en la creació d'altres *newsreels* nacionals a països com Nicaragua (el *newsreel* de l'INCINE) i Panamà (GECU). Tot i això, la seva influència va més enllà d'Amèrica Llatina. Posteriorment a la independència de Moçambic, per exemple, una delegació cubana que incloïa Álvarez³ va visitar Maputo per instruir tècnics de l'Institut Nacional de Cinema (INC) com a part d'un programa de l'ICAIC per formar professionals cinematogràfics africans. L'estètica de *Kuxa Kanema*, el programa nacional de *newsreel* moçambiquès, estava clarament influenciada pels *newsreels* de l'ICAIC.

Ismail Xavier subratlla un gir singular que té lloc en els seixanta: des d'un punt de vista estètic, el Cinema Novo brasiler i el Nuevo Cine Latinoamericano qüestionen «la teleologia que implica que és cosa dels països del centre... produir les experiències artístiques més avançades» (XAVIER, 2007: 12). Per primera vegada en la història del cinema, l'hemisferi Nord és representat en el cinema dels països de l'hemisferi Sud, com passa, per exemple, a *Claro* (1975), de Rocha, una pel·lícula en què el Tercer Món s'infiltra i tropicalitza les ruïnes de l'antiguitat. Per primera vegada en la història del cinema, els cinemes del Sud tenen un impacte estètic –i un impacte intrínsecament polític, dins d'un marc de reciprocitat– en les cinemes del Nord. El 1967, Rocha declara que «Jean-Luc Godard és l'hereu del *cinema novo* [sic]» (ROCHA, 2006: 311). Realment es pot percebre la influència de l'estètica del Nuevo Cine Latinoamericano en la filmografia del Grup Dziga Vertov, mentre que els *ciné-tracts* i el *cinogiornali liberi* manifesten influències fortes dels *newsreels* de l'ICAIC, encara que la seva genealogia pugui remuntar-se al cinema soviètic. En el context de la Revolució Portuguesa de 1974-1975, col·lectius de cineastes com el Grupo Zero i Cinequanon també produeixen *newsreels* clarament influenciats pels *newsreels* de l'ICAIC.⁴

Una petita història dels moments de desestructuració del *newsreel* – II

El Newsreel Group, un col·lectiu de cineastes, es crea el 1967 a Nova York per produir i distribuir cinema militant. El Newsreel Group defensava formes col·lectives de producció cinematogràfica i va jugar un rol important en el moviment polític dels seixanta als Estats Units. La cooperativa va registrar, per exemple, la Marxa sobre el Pentàgon del 1967, l'ocupació de la Universitat de Columbia el 1968 i la Convenció Demòcrata

de Chicago aquell mateix any. Pel·lícules com *The Case against Lincoln Center* (1968) o *Off the Pig* (1968), una de les primeres pel·lícules sobre el Partit Pantera Negra, que inclou material de reclutament i entrenament dels Panteres⁵, testifiquen la influència de l'estètica dels *newsreels* de l'ICAIC en el col·lectiu.

La posterior desestructuració dels *newsreels* la duria a terme Kramer, un dels fundadors del Newsreel Group. En una entrevista a *Cahiers du Cinéma* el 1968, Kramer declara que un moviment revolucionari s'estava construint als Estats Units en aquell moment, tot afegint que no hi havia cap diferència entre «el nostre» rol polític i «el nostre» rol com a cineastes (DELAHAYE, 1968). La dimensió subjectiva del canvi polític ja era en aquell moment un punt central del pensament de Kramer: «Estem políticament compromesos en tot tipus de coses no només com a cineastes, sinó també com a cineastes polítics i fins i tot com a individus sense càmera, amb els nostres cossos» (DELAHAYE, 1968: 51). Per a Kramer, que d'una forma brillant fa servir la metàfora «*a maison qui brûle*» («una casa en flames»), citant Luis Rosales, per caracteritzar Hollywood als seixanta, la concepció i la praxis del cinema polític implicaria doncs repensar les formes estètiques partint de la política. Al número d'Hivern de 1968 de *Film Quarterly*, que dedica un dossier especial al Newsreel Group, Kramer defineix el cinema del col·lectiu: «A algunes persones les nostres pel·lícules els recorden material de batalla: granuloses, la càmera amunt i avall tot intentant aconseguir el material sense ser colpejada/atrapada. Bé, nosaltres, i molts d'altres, estem en guerra. [...] Volem fer pel·lícules que desconcertin, que sacsegin les certeses, que amenacin, que no parlin suaument, sinó que, amb sort, [...] explotin com granades a la cara de la gent, o obrin les ments com un bon obrellaunes» (KRAMER, 1968-1969).

El cinema de Robert Kramer posseeix el poder d'articular la política i la subjectivitat, i l'habilitat de pensar la tecnologia creativament. Aquestes característiques són inseparables d'una recerca formal relacionada amb la transició a un cinema *viscut*, en què la política s'impregna de l'experiència subjectiva, i la història col·lectiva és cercada per la memòria. Kramer s'enfronta a l'estructura i la metodologia del cinema militant: el seu cinema afirma, en la seva dimensió més corporal, la política de la subjectivitat i la política del desig.

Kramer dirigeix *Ice* (1969) contra aquest teló de fons. La pel·lícula ressegueix la història d'un grup militant de Nova York en el context del COINTELPRO (Counter Intelligence

3. Álvarez va dedicar dues pel·lícules a la Revolució Moçambiquesa, *Maputo: Meridiano Novo* (1976) i *Nova Sinfonia* (1982).

4. Álvarez va dirigir una pel·lícula sobre la Revolució Portuguesa, *El milagro de la tierra morena* (1975).

5. *One plus One*, de Jean-Luc Godard, és del mateix any.

Program, un programa encobert de la CIA per desarticular organitzacions polítiques nacionals), i de la radicalització de la lluita política. Dominique Noguez considera la temporalitat incerta de la pel·lícula com un exemple de «cinema prospectiu» (1987: 62), ja que representa un temps futur, reforçat per la guerra imaginària diegètica entre els Estats Units i Mèxic.

La posada en escena d'*Ice*, la seva imatge granulosa, els seus llargs plans-seqüència, els canvis focals i la ruptura de tota forma de naturalisme, particularment en representar situacions de pèrdua de visió o pèrdua de control, deu més a les formes estilístiques del New American Cinema i del Nuevo Cine Latinoamericano que a les del cinema militant. De tota manera, el cinema militant està present a la pel·lícula com un element metanarratiu a través dels curtmetratges didàctics, dirigits pel grup militant fictici, que s'alternen amb la trama. L'estètica d'aquests curtmetratges és simptomàticament molt propera a la de les produccions del Newsreel i de la primera pel·lícula de Kramer, FALN (*Fuerzas Armadas de Liberación Nacional*, 1965, codirigida per Peter Gessner), muntada exclusivament amb imatges filmades pels lluitadors de la guerrilla veneçolana, que insisteix que la revolució implicaria l'adopció de formes reinventades de vida i la creació d'un nou ésser humà ideal.

El cinema militant és qüestionat i formalment superat per *Ice*. Per a Nicole Brenez, el cinema compromès, a l'inrevés del cinema militant, no «roman indiferent a qüestions estètiques» (BRENEZ, 2011). Ben al contrari, «el cinema d'intervenció només existeix en la mesura que planteja les preguntes cinematogràfiques fonamentals: per què fer una imatge, quina, i com? Amb qui i per a qui?» (BRENEZ, 2011). *Ice* és una pel·lícula compromesa que críticament conté el cinema militant com un element metanarratiu objectual. El rol complex que Kramer juga a la pel·lícula com un dels seus actors principals també la separa del cinema militant. En una de les seqüències centrals, en Robert, interpretat per Kramer, és emasculat per la policia secreta. El càstig emfatitza les imbricacions entre política, subjectivitat i sexualitat, mentre que el desenvolupament posterior de la trama indica una clara separació respecte a la línia programàtica del Newsreel Group.

De fet, les marques subjectives i autorals de les pel·lícules de Kramer estaven als límits del cinema militant, aconseguint una desestructuració del *newsreel* com a forma fílmica. El Newsreel Group va rebutjar *Ice* pel seu subjectivisme i la seva posició política. No s'estrenaria fins al 1970, perquè el Newsreel Group considerava que distribuir-la oficialment significaria admetre el suport de la cooperativa a grups de lluita armada, als quals alguns dels seus membres s'unirien posteriorment. Segons Eric Breitbart, en aquell moment membre del Newsreel, *Ice* va contribuir a «posar fi prematurament al grup» (BREITBART, 2001: 212).

A *Milestones* (1975), com a *Ice*, trobem un cos col·lectiu, una comunitat política composta per una constel·lació de cossos individuals en procés d'esdevenir –la Mary, que serà mare; en Terry, un soldat desmobilitzat, assassinat per un policia; la Helen (l'escriptora i cineasta Grace Paley), que munta una pel·lícula sobre la Guerra del Vietnam; el militant polític que tot just ha sortit de la presó i vol convertir-se en obrer...–. Tot i això, la pel·lícula no és només el retrat comunitari o generacional de la Nova Esquerra, sinó, més aviat, un assaig cinematogràfic sobre l'equació entre el col·lectiu i el subjectiu, els límits i les contradiccions de la militància, les implicacions dels cossos en la lluita política, i les regulacions biopolítiques. Per a Serge Daney, «el càsting de [...] cossos [...] no crea ni un fresc, ni una crònica, ni un document sinó un “teixit” [sic]» (DANEY, 1976: 55). L'entrellaçament del mosaic d'històries emergeix tant de la seva articulació material com de les llacunes, els intervals i les el·lipsis. La narrativa també s'estructura amb algunes escenes d'una fisicitat i sinestèsia intenses: el part, una de les seqüències centrals de la pel·lícula; l'escena de l'intent de violació de la Gail, la construcció de la qual trenca definitivament la frontera entre documental i ficció; en John, el ceramista cec, interpretat per John Douglas, codirector de la pel·lícula i un dels fundadors del Newsreel Group, aquell que no pot produir imatges sinó objectes, que viu per això als marges de la societat postindustrial.

A la pel·lícula també hi ha un esdevenir-índi, particularment present en l'ús de formes etnogràfiques per representar la comunitat hippy, inspirada en la trajectòria biogràfica de Kramer. La transformació és mencionada per un dels personatges: «viure al desert [...] esdevenir indi». Els inserts que puntuen la pel·lícula convoquen un contraplà històric, resseguint la història i la iconografia de l'esclavitud, la repressió de l'estat i les tecnologies del biopoder als Estats Units. Hi ha un exterior que la pel·lícula recull, un intent d'inscriure aquells cossos en els «passadissos desajustats» (ELIOT, 2002) de la història, un moviment que té com a contrapunt l'esforç per redefinir l'exterior, per revisar la història nacional partint d'una intersecció singular de subjectivitats.

Scenes from the Class Struggle in Portugal (1977-1979), codirigida per Philip Spinelli, desestructura el *newsreel* com a forma fílmica. D'una banda, la narrativa s'estructura amb la confrontació de dues temporalitats i espacialitats diferents: 1975-1977, els anys de la filmació a Portugal; San Francisco el 1978, l'espai i el temps del pròleg i l'epíleg de la pel·lícula. La distància temporal i espacial afavoreixen una representació analítica de la Revolució Portuguesa, que es concep com un procés dinàmic. Hi ha una mediació subjectiva explícita de la representació de la Revolució, encarnada mitjançant la *voice over*, els modes d'enunciació, els elements gràfics i, particularment, el pròleg i l'epíleg.

Les dimensions subjectiva, autoreflexiva i autoreferencial del pròleg i l'èpíleg situen *Scenes from the Class Struggle in Portugal* en un territori molt fràgil en la frontera del cinema polític i l'autoretrat. La pel·lícula afirma la potencialitat de l'autoretrat com a forma política en oposició a la ideologia d'objectivitat, transparència i puresa del cinema militant i documental.

Scenes from the Class Struggle in Portugal és producte de la reflexió sobre les parelles dialèctiques integrades en la noció i la praxis de la Revolució. Aquestes parelles es presenten en els intertítols següents: «esdeveniments/història, fets/principis, actualitat/potencialitat [...] paraules/imatges [...] història/memòria». El pensament dialèctic de Kramer troba les seves equivalències formals en l'estructura narrativa multitemporal i en la dinàmica fragmentària i discontinua del muntatge, tot subratllant la intersticialitat anunciada pel títol balzaquí de la pel·lícula. El tall abrupte dels *newsreels* amb els intertítols fa visible la inactualitat de l'actualitat. Aquesta inactualitat de l'actualitat també està present a l'interval entre els processos de rodatge i de muntatge, que es fa visible per mitjà de tres elements: la datació del pròleg i l'èpíleg, els intertítols i la *voice over*.

Juntament amb els fragments de Rocha de l'obra col·lectiva *As Armas e o Povo* (1975), un altre llargmetratge sobre la Revolució Portuguesa, *Scenes from the Class Struggle in Portugal* –i, en general, tot el cinema de Robert Kramer– representa un moment de desestructuració del *newsreel* com a forma filmica. La subjectivitat es filtra conscientment en la representació de la realitat, mentre que els procediments estètics i narratius “impurs” tornen visible la inactualitat de l'actualitat. La subjectivització del *newsreel* té lloc en un moment de gir autoreferencial del cinema. Tot donant continuïtat a la tradició de l'autoretrat pictòric i literari, les formes filmiques autoreferencials impregnen el treball de cineastes com Chantal Akerman, Juan Downey i Godard. La proliferació de formes autoreferencials, unificant el subjecte i l'objecte de la representació, subratlla una tendència significativa del cinema polític als setanta.

“L'estat de la forma” del *newsreel*

Les representacions cinematogràfiques contemporànies de l'esdeveniment polític apunten cap a una dialèctica dinàmica en curs d'“estructuració” i “desestructuració” (LUKÁCS, 2012, 1968) del *newsreel*, i cap a un creuament dels límits entre les declinacions “objectiva” i “subjectiva”/“autoreferencial” d'aquesta forma filmica. El problema d'aquests fenòmens dinàmics formals és ampli i complex, i no es pot abordar exhaustivament en el marc d'aquest text. El gir autoreferencial del cinema en els setanta culminaria en l'anomenat “documental creatiu”, el model contemporani canònic de documental. El cim del “documental creatiu” coincideix simptomàticament amb el

retorn i la desestructuració –concretament a través de la seva declinació autoreferencial– del *newsreel*. A les pel·lícules de Cohen i George que registren Occupy Wall Street, el 15-M i Nuit Debout el retorn del *newsreel* subratlla el vincle entre les estructures econòmiques i les manifestacions cinematogràfiques, tot evidenciant el seu procés dinàmic d'evolució formal.

En el seu “estat de la forma” (JAMESON, 1992), el procés de desestructuració del *newsreel* és impulsat cap als seus límits extrems, trobant-se en conflicte amb el teló de fons de les formes filmiques (les tradicions del *newsreel* i del cinema autoreferencial), així com amb el teló de fons de l'experiència política quotidiana. Concretament, a la filmografia de George aquest procés fa emergir una nova estructura. Jameson defensa que, amb el fracàs de les distincions tradicionals entre les esferes del treball i el lleure, mirar les imatges és fonamental per al funcionament de la majoria d'institucions dominants (JAMESON, 2011). Jonathan Crary considera que, sota unes condicions com aquestes, «la majoria de les perspectives històricament acumulades del terme “observador” [sic] es desestabilitzen» (CRARY, 2014: 47). Tot associant una lectura crítica de la tradició del cinema d'avantguarda/experimental i polític, el compromís polític i la innovació formal, els *newsreels* contemporanis constitueixen autèntics actes de visió –afirmant la productivitat de la imatge– en una xarxa d'observació permanent (FOUCAULT, 1993).

Des de 2009, el paisatge cinematogràfic ha estat prolífic en treballs que no només constitueixen inscripcions filmiques de la història, documents visuals sobre l'emergència d'una “ciutadania insurgent” (HOLSTON, 2009) i el procés de reconfiguració de l'esfera pública, sinó que també estableixen un diàleg fèrtil i transversal amb la història del cinema d'avantguarda/experimental i polític, concretament el *newsreel*. Aquests objectes filmics interroguen l'actual estat de les coses –quan les imatges esdevenen tecnologies de control– des del punt de vista d'una anàlisi crítica de les formes dominants de representació visual.

Gravity Hill Newsreels (2011), de Cohen, està formada per una sèrie de deu *newsreels* sobre el moviment Occupy Wall Street. La sèrie es va concebre per mostrar-se al New York IFC Center Cinema, precedint, com en el passat, la projecció d'un llargmetratge. La representació de l'esdeveniment polític es basa en l'exploració de la lògica del pla/contraplà, així com en la contraposició de la verticalitat (l'arquitectura) amb l'horitzontalitat (la gent). A través d'un muntatge virtuós i un ús expressiu de la música de l'ex-Fugazzi Guy Picciotto, Cohen aconsegueix entrellçar, oposant-los, l'arquitectura de Manhattan i els moviments col·lectius dels ciutadans en una narrativa orgànica que renova el *newsreel* com a forma filmica.

Vers Madrid ! – The Burning Bright (2011-2014), de George, es defineix, a la seva sinopsi oficial, com un «newsreel experimental que intenta presentar algunes experimentacions polítiques i noves formes de vida». Constitueix un manifest d'insurrecció estètica obert a tres temporalitats diferents: en primer lloc, els esdeveniments polítics del 15-M a Madrid; en segon lloc, la història de la lluita de classes i la història del cinema d'avantguarda/experimental i polític, evocat com a memòria i com un tema que la pel·lícula reactiva; finalment, el futur, és a dir, les variacions i transformacions històriques en curs, gairebé imperceptibles, condensades en imatges dialèctiques i tàctils de llums radiants, gira-sols, cossos indisziplinats i luminescència resistent.

La lluita de classes i les relacions de classe es representen a través de les accions col·lectives del cos social. En l'heterogeneïtat dels seus materials, la pel·lícula recull múltiples referències literàries i cinematogràfiques, movent-se de William Blake (*The Burning Bright*) a Kramer (el seu subtítol és *Scenes from the Class Struggle and the Revolution*, evocant *Scenes from the Class Struggle in Portugal*) a Calderón de la Barca i Federico García Lorca. Els plans contrapicats, el complex disseny de so multitemporal, el treball de les el·lipses, el muntatge dialèctic orgànic a través de salts qualitius, formals i materials, que expandeixen i subratllen la dimensió temporal dels esdeveniments, els talls secs i directes que vinculen visual i narrativament l'individu, la gent i les arquitectures urbanes on la paraula flueix són els principals trets formals que permeten a George organitzar una narrativa que expressa les complexes confrontacions socials del capitalisme tardà.

La genealogia de *Vers Madrid !* es pot remuntar al cinema soviètic i als diferents moments de desestructuració del newsreel analitzats en aquest text. Tot i això, una nova estructura emergeix de la combinació d'aquests procediments amb elements de la declinació autoreferencial del newsreel. En algunes seqüències del film, George és aturat per la policia i ha de fugir. Els plans càmera en mà, tremolosos, oblics, revelen la presència del director i la seva implicació efectiva i

afectiva en els esdeveniments. A *Paris est une fête – Un film en 18 vagues* (2017), la pel·lícula més recent de George, el registre de Nuit Debout s'alterna amb seqüències en què les *flâneries* del cineasta esdevenen una variació programàtica de la figura pasoliniana de la «subjectiva indirecta lliure» (PASOLINI, 1991). Aquest mode de percepció i enunciació cinematogràfiques estableix un sistema de relacions entre el dins i el fora de la visibilitat, la possibilitat i la impossibilitat de representar la “realitat”, què és i què pot haver estat, mons real i possible. Al mateix temps, subratlla el lapse entre la representació cinematogràfica i la percepció natural.

Conclusió

Aquest text ha volgut examinar l'evolució històrica i formal del newsreel com a forma fílmica, focalitzant-se en els seus principals moments de desestructuració. Els moments de desestructuració del newsreel coincideixen amb esdeveniments polítics excepcionals, com ara la Revolució Soviètica, la Revolució Cubana, la recessió generalitzada de l'economia capitalista a partir de 1974 (MANDEL, 1974) i les formes contemporànies d'insurrecció. El procés dinàmic d'evolució formal del newsreel apunta doncs cap al vincle entre les estructures econòmiques i les manifestacions fílmiques –un principi que es podria aplicar a l'evolució de totes les formes fílmiques–. Tot i això, aquest procés transversal de mutació permanent mostra la capacitat del cinema no només de representar, sinó també de transformar la “realitat”. Els casos estudiats en aquest article apunten cap a “forma-esdeveniments” o “film-esdeveniments”, és a dir, representacions fílmiques que no només representen la “realitat”, sinó que també transformen productivament la història del newsreel, la història del cinema, i la història en general. Per tant, l'evolució del newsreel sembla produir-se tant contra el teló de fons de les formes fílmiques com contra el teló de fons de «l'experiència quotidiana de la vida» (JAUSS, 2013), i tenir un impacte en aquestes dues esferes. En aquest marc, el cinema polític implica sempre innovació formal. Implícit en aquesta definició es troba el curtcircuit a tota oposició binària i tosca entre el cinema polític i el cinema d'avantguarda/experimental. •

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ALTHUSSER, Louis (1973). *Pour Marx*. Paris: Maspero.

ÁLVAREZ, Santiago (1970). *Motivaciones de un aniversario o respuesta inconclusa a un cuestionario que no tiene fin*. *Pensamiento Crítico*, 42, pp. 23-25.

ÁLVAREZ, Santiago (2009). *Arte y Compromiso. Miradas de Cine – Tierra en Trance: Reflexiones sobre cine latinoamericano*. Recuperat de: <http://tierraentrance.miradas.net/2009/03/reviews/escritos-cinematograficos-politicos-de-santiago-alvarez.html> [accés: 17 de gener de 2017]

- BREITBART, Eric i Joshua (2001). *The Future of the Past. Conversation*. VATRICAN, Vincent i VENAIL, Cédric (eds.) (2001). *Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer* (pp. 210-216). Aix-en-Provence: Institut de l'Image.
- BRENEZ, Nicole (2011). *Edouard de Laurot, Commitment as Prolepsis*. Conferència al Musée du Quai Branly, Paris.
- Cine Cubano*, 140, 1998.
- CRARY, Jonathan (2014). *24/7*. London i New York: Verso.
- DANEY, Serge (1976). *Laquarium ('Milestones')*. *Cahiers du Cinéma*, 264, pp. 55-59.
- DEBORD, Guy i WOLMAN, Gil (2006). *Mode d'emploi du détournement*. DEBORD, Guy. *Œuvres* (pp. 221-229). Paris: Gallimard.
- DELAHAYE, Michel (1968). *La Maison brûle. Entretien avec Robert Kramer*. *Cahiers du Cinéma*, 205, pp. 48-63.
- ELIOT, T. S. (2002). *Gerontion*. Dins de *The Waste Land and Other Poems*. London: Faber and Faber.
- FERRO, Marc (1993). *Cinéma et Histoire*. Paris: Folio-Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1993). *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (1979). *For an Imperfect Cinema*. *Jump Cut*, 20, pp. 24-26.
- GETINO, Octavio i SOLANAS, Fernando E. (2015). *Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. *Cinéfagos*. Recuperat de: <http://cinefagos.net/paradigm/index.php/otros-textos/documentos/437-hacia-un-tercer-cine-apuntes-y-experiencias-para-el-desarrollo-de-un-cine-de-liberacion-en-el-tercer-mundo> [accés: 25 de juny de 2015]
- GRAMSCI, Antonio (2012). *Guerre de mouvement et guerre de position*. Paris: La Fabrique.
- GUERRA, Ruy (2011). Entrevista no publicada de Raquel Schefer i Catarina Simão. Maputo.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás (1997). *The Viewer's Dialectic*. MARTIN, Michael T. (ed.) (1997). *New Latin American Cinema, 1, Theory, Practices and Transcontinental Articulations* (pp. 108-131). Detroit: Wayne University Press.
- HOLSTON, James (2009). *Insurgent Citizenship: Disjunctions of Democracy and Modernity in Brazil*. Princeton: Princeton University Press.
- JAMESON, Fredric (1992). *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington i Indianapolis, London: Indiana University Press i BFI Publishing.
- JAMESON, Fredric (2011). Conferència a la Film Society del Lincoln Center, New York.
- JAUSS, H. R. (2013). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- KRAMER, Robert (1968-1969). *From a series of interviews with Newsreel members*. *Film Quarterly*, 20, 2, pp. 47-48.
- LUKÁCS, Georg (1968). *Histoire et conscience de classe*. Paris: Flammarion.
- LUKÁCS, Georg (2012). *La théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- MANDEL, Ernest (1974). *The Generalized Recession of the International Capitalist Economy*. marxists.org. Recuperat de: https://www.marxists.org/archive/mandel/1974/12/generalized_recession.htm. [accés: 9 de gener de 2017]
- MARX, Karl (1977). *Le Capital : critique de l'économie politique*, 3. Paris: Éditions Sociales.
- MARX, Karl (2007). *Manuscripts económico-philosophiques de 1844*. Paris: Vrin.
- MARX, Karl (2008). *Introduction à la Critique de l'économie politique*. Paris: L'Altiplano.
- MICHELSON, Annette (ed.) (1985). *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press.
- NICHOLS, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- NOGUEZ, Dominique (1987). *Le cinéma, autrement*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- PASOLINI, Pier Paolo (1991). *Empirismo eretico. Lingua, letteratura, cinema: le riflessioni et le intuizioni del critico et dell'artista*. Milano: Garzanti Editore.
- ROCHA, Glauber (2006). *Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora)*. Dins de *O Século do Cinema* (pp. 308-313). São Paulo: Cosac Naify.
- ROCHA, Glauber (2015). *Estética da Fome. Hambre / Espaço Cine Experimental*. Recuperat de: <http://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-da-fome/>. [accés: 4 de juliol de 2015]
- SCHEFER, Raquel (2015). *La Forme-Événement. Le cinéma révolutionnaire mozambicain et le cinéma de Libération*, 737 p. Tesi doctoral no publicada. Paris: Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.
- Vers Madrid ! – The Burning Bright*: sinopsi oficial (Sylvain George, 2011-2014).

VERTOV, Dziga (1985a). *On the Significance of Newsreel*. MICHELSON, Annette (ed.) (1985). *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov* (p. 32). Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press.

VERTOV, Dziga (1985b). *The Birth of Kino-eye*. MICHELSON, Annette (ed.) (1985). *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov* (pp. 40-42). Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press.

RAQUEL SCHEFER

Investigadora, cineasta i programadora, Raquel Schefer és doctora en Estudis de Cinema i Audiovisual per la Sorbonne Nouvelle – Université Paris 3, amb una tesi sobre el cinema revolucionari moçambiquès. És autora del llibre *El Autorretrato en el Documental*, publicat a l'Argentina el 2008, així com de

WOLLEN, Peter (1975). *The Two Avant-Gardes*. SIMPSON, Philip, UTTERSON, Andrew i SHEPHERDSON, K. J. (eds.), *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (pp. 127-137). London i New York: Routledge.

XAVIER, Ismail (2007). *Sertão Mar : Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Cosac Naify.

capítols de llibre i articles publicats en nombrosos països. Actualment és professora assistent a la Université Grenoble Alpes i coeditora de la revista de teoria i història del cinema *La Furia Umana*.

raquelschefer@gmail.com