

Tras los espectros del '68: políticas de las imágenes y aporías de la comunicación

Víctor Silva Echeto

Universidad de Zaragoza

Resumen:

El mayo del '68 marcó un punto de inflexión en la teoría y la práctica de la comunicación y en la crítica de las imágenes. Sin embargo, más que en los medios o en los teóricos de la comunicación, fue en el arte, la crítica política situada, la deconstrucción y el postestructuralismo donde se asumió la densidad de pensar la comunicación. El texto analiza los movimientos previos al '68 y sus consecuencias en las teorías críticas.

Palabras clave: Comunicación, imágenes, práctica política.

Abstract:

May '68 marked a turning point in the theory and practice of communication, and in the critique of images. However, more than in media or communication theorists, it was in art, situated political criticism, deconstruction and poststructuralism that the density of thinking about communication was assumed. The text analyzes the movements prior to '68 and their consequences in critical theories.

Keywords: Communication, images, political practice.

cefa / Vol. 3 Nº. 1 Primavera 2018

1.

Hay una “batalla” que tiene como punto de inflexión el mayo del ’68 y sus derivas, y que no siempre es reconocida, que es la “lucha” por las imágenes y la comunicación. Si tenemos en cuenta que, en ese momento, el ministro de Cultura era André Malraux, quien, años antes, había escrito el *Museo Imaginario*, cuestionando la tradición de la obra de arte –como cultura erudita–, y se acercaba a una antropología de las imágenes, nos encontramos con un primer legado de esa batalla. Malraux había combatido en el bando republicano durante la Guerra Civil Española, y en esos años, escribió *La esperanza* que la adaptó al cine como *Sierra de Teruel*. Un personaje central del siglo XX, con sus claroscuros y aristas ambiguas. Fue militante comunista, se trasladó a España cuando ya era un escritor reconocido con obras como *La condición humana* (1933). En España su objetivo era defender la causa republicana y llegó a fundar la Escuadrilla España para la aviación del gobierno de la Segunda República. Más adelante, se uniría al general De Gaulle, quien lo nombró ministro del Interior, y más tarde de Cultura de 1958 a 1969. Malraux llegaría incluso a renegar de los sucesos de Mayo del 68, preocupado por lo que consideraba “nihilismo” de los estudiantes.

Pero si nos referimos al museo imaginario y la crítica de ese primer Malraux a la alta cultura, con expresiones como: “todo esto fue puesto en duda cuando la sensibilidad se hizo vulnerable”¹, no hay que dejar de recordar que, esa vulnerabilidad, la entendió en mayo de un modo distinto Godard, quien rompió relaciones con aquel. Los medios de comunicación y, en particular el cine jugaron un papel muy particular en esa época. Se organizaban mítines con oradores improvisados, interminables fórums; asambleas dedicadas a debatir la reproducción de las estructuras de poder, el papel de los medios de comunicación o la función social del cine. El festival de Cannes se clausuró el día 18, con el apoyo de Godard, Truffaut, Malle y Lelouch. La imaginación no llegó al poder, pero lo puso muy alterado. Herbert Marcuse –una

¹ Malraux, André. *El museo imaginario*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 15.

de las tres M: con Marx y Mao-, definió las revueltas de Mayo del 68 como “el gran rechazo”, es decir, el levantamiento juvenil contra cualquier tipo de autoridad, contra la lógica incluso.

2.

En París, mientras volaban adoquines, también, se lanzaban afiches, fotografías, pantallas de televisión, cine y octavillas. Es más, Umberto Eco², en un texto casi olvidado titulado: “El público perjudica a la televisión”, llega a afirmar que “la generación televidente ha sido la generación de mayo del '68, la de los grupúsculos, el repudio de la integración, de la ruptura con los padres, de la crisis de la familia, de la suspicacia contra el latin lover y la aceptación de las minorías homosexuales, de los derechos de la mujer, de la cultura de clase opuesta a la cultura de las enciclopedias ilustradas”. Sin embargo, como indicaba Eco³, por sí sola, la televisión, junto con otros medios de comunicación de masas, no contribuye a formar la manera de pensar de una generación, aunque ésta haga la revolución utilizando consignas de estricta procedencia televisual. Si la generación del '68 hacía algo diferente a la televisión, como decían algunos teóricos, implicaba que habían interpretado al medio diversamente de cómo lo hacían, por este orden, quienes diseñaban sus contenidos, quienes la consumían de otro modo –de forma pasiva: el concepto de espectador–, y muchos de los teóricos que la analizaban.

A excepción del citado Eco y de los cultural studies (Williams, Hall, Thompson, entre otros). “Como una dilución de la distinción entre cultura alta y cultura baja y la emergencia de una estética de la recepción: el dar la palabra al público, dando la preferencia a la ‘demanda’, a la integración del espectador al dispositivo televisivo, dentro del proceso de espectacularización de la cultura que se da en la comunicación de masas”⁴. Sin embargo, pese al impacto que

² Eco, Umberto. “El público perjudica a la televisión” en *Sociología de la cultura de masas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1985, p. 172.

³ Eco, Umberto. “El público perjudica a la televisión” en *Sociología de la cultura de masas*, p. 173.

⁴ Eco, Umberto. “El público perjudica a la televisión” en *Sociología de la cultura de*

tenían los medios de comunicación de masas (y de manera fundamental la televisión), como indicaba Thompson⁵, habían recibido poca atención por parte de la teoría política y social.

Con excepciones como las de Stuart Hall, quien un año antes, se refiere a la contra-cultura. Hall⁶, indica que “la mayoría de las subculturas tienden a dramatizar la brecha entre su propio ‘mundo’ y el mundo de los ‘otros’ a través del lenguaje”. Las frases juveniles, constituyen una jerga compleja de homosexuales y drogadictos, del lenguaje idiomático de la calle y de la vida bohemía”, un lenguaje –sostiene Hall– que emula al de la televisión: sintonizar y de-sintonizar.

El eslogan acuñado por Timothy Leary: “Turn on, tune in and drop out” (conectarse, sintonizarse y separarse). “Cada palabra en esta frase es tanto una orden directa como una metáfora subyacente”. Los contraculturales son un drop out (apartado) del sistema para el que le han estado preparando la familia, la educación y el proceso de socialización: activamente opta por seguir el camino desviacionista de vida. Y, en la París del ’68, desviación, détournement, es una de las búsquedas de los situacionistas, quienes se desvían del orden establecido, para, revolucionariamente, superar al arte. Es decir, “transformar no la relación de la obra con el aparato de producción, sino del aparato de producción artística con el resto de la sociedad; o, lo que es lo mismo, implicaría la superación del arte”⁷.

3.

Los situacionistas, antes del mayo, ya ocupaban un lugar destacado en la preparación de esos acontecimientos, con sus octavillas, panfletos e imágenes. Entre 1958 y 1969, en los doce números de la *Internacional Situacionista*, con un diseño muy

masas, p. 174.

⁵ Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México (DF), Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

⁶ Hall, Stuart. *Los hippies una contracultura*, Barcelona: Anagrama, 1970, p. 15.

⁷ Sainz Pezonaga, Aurelio. *Rupturas situacionistas. Superación del arte y revolución cultural*, Madrid: Tierra de nadie, 2011, p. 43.

dedicado, “el grupo se dedicó a reescribir la realidad mediática, extrayendo de los medios de comunicación de todo el mundo” lo que la televisión quería ocultar⁸. A finales de 1967, Guy Debord publicó *La sociedad del espectáculo*, la primera de las doscientas veinte tesis, indica: “Toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación”⁹. Entonces, “las imágenes que se desprenden de cada uno de los aspectos de la vida se funden en un flujo común en el cual la unidad de esta vida no puede más ser restablecida”. La realidad “se despliega en su propia unidad general en tanto que pseudo mundo aparte, objeto de la pura contemplación. La especialización de las imágenes del mundo se encuentra de nuevo, cumplida, en el mundo de la imagen autonomizada, en donde la mentira se ha mentido a sí misma. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente” (tesis 2). Antes de su publicación en el panfleto, estas tesis, habían sido publicadas en el número 11 de la revista, bajo el título *La separación consumada*. Ya, en esas dos primeras tesis, se adelanta la relación entre comunicación –aporía de lo no viviente–, imagen y contemplación. Espectáculo como mercancía.

Para Greil Marcus¹⁰ “*La sociedad del espectáculo* fue descubierto, pregonado, condenado y celebrado como el texto insignia del levantamiento de estudiantes y trabajadores en el Mayo del '68 francés”.

Se invertían los recursos discursivos de los medios de comunicación. En las páginas de la *Internacional Situacionista* se combinaron el posicionamiento crítico, el humor negro y el desmoronamiento del mundo. Pero estaba por llegar el día, porque el “verdadero revolucionario sabe esperar”. La revolución también está en la vida diaria, “el intercambio ordinario de apariencias y humillaciones, el tiempo” perdido y agotado.

⁸ Marcus, Greil. “Te puedes contagiar” en *Panegírico*, Madrid: Acuarela y Machado, 2009, p. 8.

⁹ Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Santiago, ed. del Naufragio, 1995, p. 5.

¹⁰ Marcus, Greil. “Te puedes contagiar” en *Panegírico*, Madrid: Acuarela y Machado, 2009, p. 9.

En 1993, Debord publica el *Panegírico*: “En toda mi vida no he visto más que tiempos de desorden, desgarros extremos en la sociedad e inmensas destrucciones; yo he participado en esos desordenes”¹¹. Sobre el mayo escribe que la atmósfera de odio y maledicencia que le ha rodeado:

algunos piensan que es debido a la grave responsabilidad que a menudo se me ha atribuido en los orígenes, o incluso en el mando, en la revuelta de mayo de 1968. Más bien creo que lo que de manera muy duradera no ha gustado de mí fue lo que hice en 1952. Una reina de Francia recordaba un día en un acceso de cólera al más sedicioso de sus súbditos: ‘ya hay rebelión en imaginar que uno podría revelarse’¹².

4.

La teoría de la comunicación de masas, generalmente siguió los enfoques funcionalistas, neofuncionalistas o críticos, pero, en este último caso, con una mezcla muy particular –y reduccionista– de teóricos frankfurtianos (resignificación de la teoría sobre las industrias culturales) y althusserianos, a los que se sumaban los aportes sobre la cultura popular.

No obstante, no fue hasta los años ochenta que las investigaciones en comunicación adquirieron mayores niveles de complejidad. Por tanto, se producía una sutura entre la práctica de los medios y la actividad teórica, había una especie de mirada elitista y de superioridad, entre algunos de los teóricos del arte y la filosofía, y la mediocridad con la que los teóricos de la comunicación *renunciaban* a hacer teoría política sobre los medios en el ’68 y el post-mayo.

Sin embargo, en la filosofía postestructuralista, había un interés marcado por la comunicación como marca, grama, diseminación. La deconstrucción es un concepto espacial y cinematográfico al mismo tiempo. Ya en las tesis de Aby Warburg y Walter

¹¹ Debord, Guy. *Panegírico*, Madrid: Acuarela y Machado, 2009, p. 31.

¹² Debord, Guy. *Panegírico*, Madrid: Acuarela y Machado, 2009, p. 63.

Benjamin, el montaje ocupaba un lugar destacado como método y práctica política y visual. La deconstrucción asume una “economía” de lo visual sin reservas. “Hablaré, pues, de un letra. De la primera, si hay que creer al alfabeto y a la mayor parte de las especulaciones que se han aventurado al respecto. Hablaré, pues, de la letra a, de esta primera letra que ha podido parecer necesario introducir, aquí o allá, en la escritura de la palabra *différance*”¹³. Esta conferencia la pronuncia Jacques Derrida en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968, y se publicó simultáneamente en el *Bulletin de la Société française de philosophie* (julio-septiembre, 1968) y en *Theorie d'ensemble* (col. Quel, Ed. de Seuil, 1968).

Escritura sobre la escritura, escritura en la escritura. La crítica al logocentrismo (y al mediocentrismo –si nos referimos a los medios de comunicación, con sus ortodoxas reglas–), se asume desde “la falta de ortografía, por esa falta de ortodoxia que rige una escritura, una falta contra la ley que rige lo escrito y el continente en su decencia”. Esa “falta de ortografía, siempre puede ser borrada o reducida, de hecho y de derecho, y encontrarla según los casos que se analizan cada vez, pero que aquí vienen a ser lo mismo, grave, indecorosa, incluso en la hipótesis de la mayor ingenuidad, divertida”¹⁴. La diversión que falta en los medios, la ingenuidad que no tiene lugar, se instala en ese no lugar. El incesante grito de la televisión, pasa en la deconstrucción por el silencio, por la infracción de la ley (que no es la justicia). “La ironía muda, inaudible de esta permutación de letras, siempre podrá hacerse como si esto no señalara ninguna diferencia”.

En 1971, tres años después de los acontecimientos, J. Derrida presenta en Montreal una comunicación, en un coloquio sobre *la comunicación*. “¿Es seguro que corresponda a la palabra comunicación un concepto único, unívoco, rigurosamente dominable y transmisible: comunicable? Según una extraña figura de discurso, debemos preguntarnos inicialmente si la palabra o el signifiante ‘comunicación’ comunica un contenido determinado, un

¹³ (https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/la_différance.htm).

¹⁴ (https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/la_différance.htm).

sentido identificable, un valor descriptible. Pero, para articular y proponer esta pregunta, ha sido ya preciso que yo anticipara algo sobre el sentido de la palabra comunicación: he debido predeterminar la comunicación como el vehículo, el transporte o el lugar de paso de un sentido y de un sentido uno”. No estaría justificado definir la comunicación como la transmisión de un sentido, si tuviera varios sentidos y si esa pluralidad no se reduciría de entrada, más aun suponiendo que estuviéramos en situación de entendernos en lo que respecta a cada una de estas palabras: transmisión, sentido. Y parece que le estuviera hablando a los teóricos de la comunicación, que la reducen a comunicación mediática y la empobrecen: “la palabra comunicación, que nada nos autoriza a despreciar como palabra inicialmente y a empobrecer en tanto que palabra polisémica, abre un campo semántico que precisamente no se limita a la semántica, a la semiótica, todavía menos a la lingüística”. Pertenece también a su orden semántico el hecho de que designa movimientos no semánticos y a referenciales. Si empleamos un recurso del lenguaje ordinario y a los equívocos que la lengua natural nos enseña, podemos decir que se puede comunicar un movimiento o que una sacudida, un choque, un desplazamiento de fuerza. Puede ser comunicado, propagado, transmitido.

“También, se dice que lugares diferentes o alejados se pueden comunicar entre ellos por cierto paso o cierta abertura. Lo que ocurre entonces, lo que se transmite, comunicado, no son fenómenos de sentido o de significación”¹⁵.

La escritura como telecomunicación, extiende el espacio, lo propaga, comunicación son medios que se trasladan y se mueven por autopistas de la información. Pero, también, son sus gestos políticos. El de la contrafirma como contragobierno. El mayo del '68, no fue solo un movimiento de trabajadores y estudiantes, sino la contrafirma contra los medios. Se contragobernó desde las barricadas. “La deconstrucción no puede limitarse o pasar inmediatamente a una neutralización: debe, por un gesto doble,

¹⁵ (https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/firma_acoentecimiento_contexto.htm)

una ciencia doble, una escritura doble, practicar una inversión de la oposición clásica y un desplazamiento general del sistema”. Con esa condición “se dará a la deconstrucción los medios para intervenir en el campo de las oposiciones que critica y que es también un campo de fuerzas no-discursivas. Cada concepto, por otra parte, pertenece a una cadena sistemática y constituye él mismo un sistema de predicados. No hay concepto metafísico en sí mismo. Hay un trabajo –metafísico o no– sobre sistemas conceptuales. La deconstrucción no consiste en pasar de un concepto a otro, sino en invertir y en desplazar un orden conceptual así como el orden no conceptual al cual él se articula. Por ejemplo la escritura como concepto clásico, comporta predicados que han sido subordinados, excluidos o guardados en reserva por fuerzas y según necesidades que hay que analizar”. Son esos predicados “cuya fuerza de generalidad, de generalización y de generatividad se encuentra liberada, injertada sobre un ‘nuevo’ concepto de escritura que corresponde también a lo que siempre ha resistido a la vieja organización de fuerzas, que ha constituido” siempre “el resto, irreductible a la fuerza dominante que organizaba la jerarquía –digamos, para ir deprisa–, logocéntrica”. Y el posicionamiento político de Derrida queda extremadamente claro al cierre (si es que el texto cierra): “Dejar a este nuevo concepto el viejo nombre de escritura, es mantener la estructura de injerto, el paso y la adherencia indispensable para una intervención efectiva en el campo histórico constituido. Es dar a todo lo que se juega en las operaciones de deconstrucción la oportunidad y la fuerza, el poder de la comunicación”.

Tres décadas después del mayo francés, me gustaría especular que pensando en los acontecimientos políticos de esos años (a los que se pueden sumar las guerras coloniales y anticoloniales) y el tratamiento que de ellos realizaron los medios de comunicación, J Derrida, escribe sobre esos mal de archivo: los estudios sobre los archivos adquieren toda su densidad, como paradójico “mal”, donde el “arkhé” guarda y desecha, “documentaliza” y descarta. Al respecto, “¿por qué reelaborar hoy día un concepto del archivo? ¿En una sola y misma configuración, a la vez técnica y políti-

ca, ética y jurídica?”. Los desastres que marcan el fin de milenio y el inicio del siglo XXI, son archivos del mal: “disimulados o destruidos, prohibidos, desviados, ‘reprimidos’”.

Es decir, hay que considerar su tratamiento tanto masivo como refinado, así como sus manipulaciones privadas o secretas, porque “nunca se renuncia, es el inconsciente mismo, a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación”. A la primera pregunta se le suman otras: “¿más a quién compete en última instancia la autoridad sobre la institución del archivo? ¿Cómo responder de las relaciones entre memorándum, el indicio, la prueba y el testimonio?”.

Entonces, “¿cómo hablar de una ‘comunicación de los archivos’ sin tratar primeramente del archivo de los medios de comunicación”? Mal de archivo, entonces, recuerda “sin duda a un síntoma, un sufrimiento, una pasión: el archivo del mal, mas también aquello que arruina, deporta o arrastra incluso el principio de archivo, a saber, el mal radical”. Se “alza entonces infinita, fuera de proporción, siempre pendiente, ‘pudiéndole el (mal de archivo)’”, la espera sin horizonte de espera, la impaciencia absoluto de un deseo de memoria”.

5.

La diferencia, por tanto, se producía entre la práctica-teórica cinematográfica, de manera destacada en la *novelle vague*, y la escasas de prácticas-teóricas sobre los medios de comunicación de masas, a excepción, como destacábamos en el caso de la deconstrucción o la semiótica (recuérdese el célebre texto de Barthes sobre el mito en la izquierda y el mito en la derecha). Por ello, no es casual lo crítico que era (y es) con la televisión Jean Luc-Godard.

El director cuatro años antes del '68, filma *banda aparte*, donde adelanta la crisis del mundo de la postguerra que tendrá un punto de inflexión con el mayo. Jean Luc-Godard refiriéndose a la película (*Bande á part*, 1964), indicó que sus personajes (en ese caso Odile, Franz y Arthur de quienes se cuentan sus entrecruzadas historias desquiciadas sin más esperanzas que el robo a un

inquilino de la tía de ella), “son personas reales, y es el mundo el que hace banda aparte. Es el mundo el que se hace cine. Es el mundo el que no es sincrónico, ellos son justos, son verdaderos, representan la vida. Viven una historia simple, es el mundo alrededor de ellos el que vive un mal guion”¹⁶.

El grito de Godard es rock and roll: el mundo escribe un mal guion y hay que responderle. Para Deleuze (2007), “lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo”. Podríamos extender la expresión al siguiente enunciado: lo que se ha roto, en el '68, es el vínculo hermenéutico con la finalidad fenomenológica, es decir, con el horizonte interpretativo hacia donde se conduce el mundo.

En *One Plus One* (Jean-Luc Godard, 1968), entre los ensayos de los Rolling Stones de “Sympathy for the Devil”, las series político-culturales (panteras negras, grafitis sobre Mao, etc.) cruzan y se instalan como respuesta a ese mundo vaciado. De ahí las influencias entre el neorrealismo italiano, su continuación en la *nouvelle vague*, y sus referencias más o menos explícitas en directores de la postguerra como Elia Kazan, tal y como se reconoce en el filme sobre este último de Martin Scorsese *Una carta a Elia* (A Letter to Elia, 2010). Cuando Godard se aproxima a las políticas de las imágenes, desde el rock and roll, ese afuera aparece con toda su potencialidad. *One Plus One*, está conformada por diferentes capítulos que a su vez tienen múltiples series o pliegues, al estilo de las taxonomías del “pensamiento en estado salvaje”. *One plus One* es un ensayo, una ordenación sobre las políticas de las imágenes, en plena eclosión del mayo, pero esta vez trazada desde el rock and roll. Los capítulos de esa clasificación son: 1. The Stones Rolling; 2. Fuera de la novela negra; 3. Sight and sounds; 4. Eva al desnudo; 5. Ciencia ficción alta fidelidad; 6. El corazón de occidente; 7. 1 plus 1=2; 8. Dentro de la sintaxis negra; 9. Cambios en la sociedad; 10. Bajo los Stones, la playa.

El film de Godard transita por entre los ensayos de la canción de los Rolling “Sympathy for the Devil”, sus diferentes versiones, sus hibridaciones e injertos y el contexto político-cultural de los

¹⁶ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 2007, p. 229.

años sesenta: panteras negras, feminismos, maoísmos, satanismos, y podrían agregarse otros ismos que produjeron movimientos contraculturales y de movilización social, los que se trasladarían más allá del '68.

Las series, según Godard, no están fijas ni definidas de una vez para siempre, en cada escena se redistribuyen, reorganizan o reinventan. Por ello, no está de más definir el cine de Godard como rizomático ya que la serie “conecta un punto con otro cualquiera”. Al cine “le toca reflejarse a sí mismo y reflejar a los otros géneros, por lo mismo que las imágenes visuales no remiten a un baile, a una novela, a un teatro, a un film preestablecidos, sino que ellas mismas se ponen a ‘hacer’ cine, a hacer baile, a hacer novela, a hacer teatro a lo largo de una serie, para un episodio”¹⁷.

El cine de Godard, en ese sentido, es intersticial y está compuesto por intercesores (performances): Jean-Pierre Melville en *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*, 1960), con cortes rápidos, impredecibles, rodada casi a ritmo de jazz o de rock and roll. Según declaró Godard, esa fue la fórmula que siguió para crear esta película. Brice Parain en *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962), burlescos como Devos o la reina del Líbano en *Pierrot, el loco* (*Pierrot le fou*, 1965), Jeanson en *La chinaise* (1967), panteras negras en *One Plus One*, o manos anónimas que grafitean paredes. Las series son actos, acciones, colores, pero, también, personajes o intercesores (performances). El cine, en los '60, y de manera destacada en el '68, deja de ser narrativo, pero con Godard se hace más novelesco que nunca.

6.

¿Pero que queda del '68? El debate es importante, porque hay diversidad de opiniones si fue un fracaso o un acontecimiento. Las tesis de Baudiou sobre el acontecimiento lo plantean como una ruptura en la linealidad histórica. En fechas más recientes, Rancière ha dicho: “Acontecimientos como el de mayo del 68 o

¹⁷ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 2007, p. 248.

mi trabajo sobre la emancipación obrera me permitieron tomar distancia del modelo marxista según el cual la emancipación pasa por el conocimiento y el conocimiento por la ciencia, por el privilegio de los que saben. De ahí que la emancipación no sea simplemente un gran movimiento colectivo con objetivos precisos sino sobre todo la serie de transformaciones mediante las cuales los individuos comienzan a transformar sus vidas y se vuelven capaces de hacer cosas que pensaban no podían hacer”. No opone, lo macroscópico y lo microscópico, lo global y lo cotidiano; sino que trata de pensar las relaciones entre ambos. “El trabajo de la emancipación social y política toma su origen en una manera diferente de percibir el mundo en que vivimos”¹⁸.

Rancière, en ese contexto no se resiste a pensar el '68, y una de sus imágenes más destacadas: las barricadas. “Las barricadas son emblemáticas de 1968, aunque ya lo eran antes, en el siglo XIX, con la revolución de 1848”. Entonces, Haussmann, pese a sus intentos no había acabado con las barricadas.

En el caso de L-A Blanqui, al teórico de la revolución, “le parecían una manera tonta de encerrarse en su barrio, de inmovilizarse. Siempre se ha sabido que las barricadas no son un instrumento militar útil o eficaz. Pero ya en aquella época se hacía valer su eficacia y su poder subversivo mediante la alteración del espacio que producen”. Esto es, “construyen un cierto tipo de pueblo frente al poder, la afirmación política de un pueblo que se crea e inventa, o, más bien, de un pueblo o de una sensibilidad en medio de un espacio estructurado por el poder. Creo que es un poco lo que sucedió con las barricadas en 1968”. Aunque Rancière no estuvo allí, “para la gente que sí estuvo lo importante fue que cada persona, por distinta que fuera, contribuía a construirla, con sus ideas o con los materiales que llevaba. Así se construía un pueblo”. Las organizaciones tradicionales no estaban presentes. Fueron organizaciones improvisadas las que dirigieron la lucha, que se construía con las manifestaciones y las barricadas en las calles. “Dentro de aquella Francia gaullista, tranquila y en paz, se creó otro pueblo. Y ya podíamos ver que no se trataba de

¹⁸ (<http://www.milenio.com/cultura/laberinto/jacques-ranciere-la-politica-es-imaginacion>)

una batalla entre dos fuerzas, sino de un mundo diferente que se construía en el seno del mundo considerado normal¹⁹.

Con referencia al slogan: la imaginación al poder, indica: “Se ha pensado ese eslogan en términos de una invención un tanto provocadora. Pero la imaginación de la que se trata aquí no consiste en crear eslóganes paradójicos. La imaginación es el poder de crear formas, y la política es un asunto de imaginación. La manera en la que se ocupa una calle, una universidad, una fábrica, es cada vez un nuevo reto, y no solo invenciones o fantasías. La imaginación entra en acción para construir, delimitar, organizar un espacio, darle otro ritmo al tiempo. Es una facultad estética, lo cual no quiere decir que solo crea poemas o imágenes, sino que es necesaria para encontrar nuevas organizaciones políticas”²⁰.

7.

En los años '80, casi dos décadas después del '68, la CIA –según revela un informe descatalogado–, se dedica a *vigilar* la obra de Michel Foucault, Louis Althusser, Roland Barthes, Jean Paul Sartre. La agencia considera que, a partir de Mayo del '68, se produce un cambio de paradigma. De entrada, a través de la emergencia de los llamados Nuevos Filósofos –o filósofos mediáticos–, como André Glucksmann y Bernard-Henri Lévy –quienes desembocaron en la derecha francesa–, una nueva generación desencantada con la aventura marxista: “Han compensado su prosa abstrusa convirtiéndose en personajes mediáticos que defienden sus opiniones en programas de radio y televisión largos e intelectualizados, que los franceses veneran”, indica el informe. La CIA califica a esos jóvenes pensadores como “renegados que rechazan las enseñanzas de sus antiguos maestros”. Es decir, Sartre, Derrida o Althusser, “la última camarilla de sabios comunistas, ahora bajo el fuego implacable de sus antiguos protegidos”.

El informe, de un “incoregible” optimismo, celebra la emergencia de pensadores neutrales o incluso de derechas. Pero no cae

¹⁹ (<http://www.milenio.com/cultura/laberinto/jacques-ranciere-la-politica-es-imaginacion>)

²⁰ (<http://www.milenio.com/cultura/laberinto/jacques-ranciere-la-politica-es-imaginacion>).

en la cuenta de que, mientras las teorías de Barthes y Foucault entraban en crisis en la universidad francesa, se empezaban a infiltrar en las universidades de EE.UU. Bajo el nombre genérico de *French Theory*, inspiraron la emergencia de los estudios culturales y la llamada política de la diferencia, que propició la creación de los estudios de género o la atención a minorías como los afroamericanos. El canon de las humanidades quedó fracturado. “Los intelectuales conservadores se quejaron, a principios de los noventa, de que se enseñara el nihilismo francés a sus hijos en los campus”, indica François Cusset, profesor de Civilización estadounidense en la Universidad de Nanterre, en un artículo dedicado al informe en *Le Monde*.

Es como si el informe ocupara algunas de las páginas de la novela de Laurent Binet, *La séptima función del lenguaje*, donde ponía en escena a esa generación en torno al asesinato de Barthes. El escritor en forma irónica dijo: “Resulta halagadora la influencia que les suponía. También es halagador para los franceses, a los que la agencia ve como lectores asiduos de Foucault y compañía, lo que me parece un poco exagerado”. Ignoraba que en el interior de la CIA, hubiera especialistas capaces de leer y entender sus ideas y debates. “En el fondo, es tan divertido como revelador. Si la CIA se toma en serio el mundo de las ideas, será que el mundo de las ideas todavía no ha muerto”.

Entonces, el '68 no está agotado, lo que estaría en crisis es una lectura conservadora y funcional, más aún en el caso de los medios de comunicación. Por ello, en la actualidad de pantallas y visualidades desperdigadas, habría que repensar, desde las teorías críticas de la comunicación, las huellas del '68 y el post-mayo. Comunicación como acto de creación, como aporía de la incomunicación, como acto de resistencia. Tener una idea de la comunicación en un sentido amplio: “Mientras que casi todo el mundo sabe bien que tener una idea es un acontecimiento raro, que ocurre de una manera extraña, que tener una idea es una especie de fiesta”²¹. Pero la comunicación y la información no son del orden

²¹ (Deleuze, en <https://gеп21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>).

de la creación ni implican tener una idea de por sí. En un primer sentido “la comunicación es la propagación y la transmisión de una información”. Para la teoría del orden: “Una información es un conjunto de palabras de orden. Cuando se les informa, se les dice aquello que ustedes deben creer. En otros términos: informar es hacer circular una palabra de orden”²².

De ahí, el pasaje de la mediación a la mediatización. ¿Por qué se habla de mediatización y no de mediación? Porque la primera es del orden de la teoría del control, de la disciplina, del sistema penal más que de las humanidades. Por ello, llama la atención la obsesión que tienen algunos en transformar a la comunicación en una disciplina autónoma, en lugar de considerar sus aporías, sus contradicciones e indisciplinas, sus transversales vínculos con la obra de arte en una sociedad de la imagen. Es decir, como un acto de creación. Y “¿Qué es el acto de creación? ¿Cuál es la relación entre la obra de arte y la comunicación? Ninguna. La obra de arte no es un instrumento de comunicación. “La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación. La obra de arte, estrictamente, no contiene la mínima parte de información. Por el contrario, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Entonces aquí sí, la obra tiene algo que hacer con la información y la comunicación, sí, a título de acto de resistencia”²³.

Entonces, después del '68, en la comunicación habría que pensar ese pueblo que falta. “Exactamente eso que quería decir Paul Klee cuando decía: ‘Ustedes saben, falta el pueblo’. El pueblo falta y al mismo tiempo no falta. El pueblo falta, esto quiere decir que (no es claro y no lo será nunca) esta afinidad fundamental entre la obra de arte y un pueblo que todavía no existe, no es ni será clara jamás. No hay obra de arte que no haga un llamado a un pueblo que no existe todavía.

En resumen, comunicación como aporía. Aunque, son mínimos los enfoques sobre las aporías de la comunicación, más en

²² (<https://gep21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>).

²³ (Deleuze, en <https://gep21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>).

**Tras los espectros del '68:
políticas de las imágenes y aporías de la comunicación**

una época, donde los signos del disenso, del combate de lo político, de las teorías críticas, son neutralizados por la política del consenso, del capital humano y la gestión de la cultura, el arte y la política. En la barricada de la comunicación, entonces, pensarla como acto de creación, resistencia y contra-información. Quizás ella sea la lección que deberíamos incorporar del (y los) '68.

Bibliografía

- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 2007.
- _____. (2003) “¿Qué es el acto de creación?” Conferencia dictada por Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS. En <https://gep21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>, recuperado el 17 de julio de 2018.
- Derrida, Jacques (2018b) “Firma, acontecimiento, contexto”, extraído de https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/firma_acontecimiento_contexto.htm, recuperado el 18 de julio (2018a) “La différence”, extraído de https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/la_difference.htm, recuperado el 18 de julio.
- Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta, 1997.
- Debord, Guy. *Panegírico*, Madrid: Acuarela y Machado, 2009.
- _____. *La sociedad del espectáculo*, Santiago, ed. del Naufragio, 1995.
- Eco, Umberto. “El público perjudica a la televisión” en *Sociología de la cultura de masas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1985.
- Hall, Stuart. *Los hippies una contracultura*, Barcelona: Anagrama, 1970.
- Malraux, André. *El museo imaginario*, Madrid: Cátedra, 2017.
- Marcus, Greil. “Te puedes contagiar” en *Panegírico*, Madrid: Acuarela y Machado, 2009.
- Rancière, Jacques. “Jacques Rancière: “La política es imaginación” en <http://www.milenio.com/cultura/laberinto/jacques-ranciere-la-politica-es-imaginacion>. Recuperado el 17 de julio de 2018.
- Sainz Pezonaga, Aurelio. *Rupturas situacionistas. Superación del arte y revolución cultural*, Madrid: Tierra de nadie, 2011.
- Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México (DF), Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

Anexos

Jean Luc-Godard,

Al final de la escapada (1960)

Vivir su vida (1962)

Banda aparte (1964)

Pierrot, el loco (1965)

La chinoise (1967)

One plus one (1968)

Martin Scorsese

Una carta a Elia (2010).

André Malraux

Sierra de Teruel (1938).