

inteligente, pero poco imaginativo, según estima el autor, traicionado por su propio ego, al creer que su política de *apaciguamiento* podría frenar a Hitler y ser el adalid de una paz duradera para Europa. Erró.

La primera gran crisis fue Austria, el *Anschluss*. Y Alemania, ante la pasividad de Francia y Gran Bretaña, “absorbió” el país natal de Hitler, aunque fuera una de las cláusulas de Versalles. A continuación, fueron los Sudetes checos. En este marco, la diplomacia jugó un papel fundamental, pero, desgraciadamente, intervinieron muchos aficionados.

El autor analiza con minuciosa atención las reacciones contrarias o favorables a Chamberlain, los errores cometidos y las dificultades que entrañaba el giro de los acontecimientos. Y como los detractores del primer ministro y su política, empezaron a mirar a Winston Churchill como la única figura con liderazgo capaz de encarar esta grave situación. Múnich fue el momento dulce y amargo de Chamberlain. Cuando creyó haber logrado la paz *in extremis*, la alegría le duró poco y el desengaño fue tremendo, porque tras haber dejado en la estacada a los checoslovacos (Alemania acabó por absorber el país), Hitler no se contuvo y exigió Danzig y el corredor polaco. La guinda a la torpeza de Londres fue permitir que la URSS acabara pactando con Hitler. Bouverie no especula sobre lo que podría haber sucedido, arroja luz sobre un periodo confuso y gris, en donde estaba claro que la falta de liderazgos políticos firmes en París y Londres permitió que Hitler jugara sus bazas (de manera torpe, pero eficaz) y fuera ganando todas las manos hasta dar el golpe definitivo con el ataque a Polonia. De nuevo, tarde y mal fue la reacción de las potencias europeas democráticas, dejando la iniciativa a Hitler, pero convencidas de que era la hora de la verdad y había que pararle los pies. Bouverie compone un cuadro soberbio y muy claro (a pesar de su complejidad) de esta Europa de entreguerras.

Crusells, Magí; Mayayo, Andreu; Rúa, José Manuel y Sánchez Barba, Francesc (eds.), *Imágenes de las revoluciones de 1968*, Girona, Lenoir Ediciones, 2020, 131 pp.

Por Coro Rubio Pobes
(Universidad del País Vasco)

La estrecha relación entre política, imagen y cine en torno a *Mayo del 68* ha sido puesta de ma-

nifiesto reiteradamente por diversos estudios especializados. Como ocurre a raíz de todo aniversario, con la celebración en 2018 de los 50 años transcurridos desde aquellos hechos, se estimuló la realización de nuevas investigaciones, que han vuelto a ahondar en la cuestión. Este libro es buena muestra de ello. Recoge las ponencias, y en un CD anexo las comunicaciones, del VI Congreso Internacional de Historia y Cine. *Imágenes de las revoluciones de 1968* celebrado dicho año, componiendo un variado recorrido, a escala mundial, sobre el cine comprometido y militante de 1968, aquel que reivindicó el séptimo arte como “arma política” frente al cine “inventado por la burguesía para ocultar lo real a las masas”, como denunciaba Jean-Luc Godard, y también sobre aquel que posteriormente luchó por ganar la batalla del relato acerca de lo sucedido. El volumen, y la colección que él inaugura, es un homenaje al fallecido catedrático de la Universidad de Barcelona José M^a Caparrós, uno de los principales referentes de la historia del cine en España, fundador en 1983 del Centre d’Investigacions Film-Història, cuya ponencia para aquel congreso se publica aquí a título póstumo.

Caparrós se ocupa de la expresión más paradigmática de *Mayo del 68*, el que tuvo su epicentro en París, al que se refiere como “la Revolución francesa del 68”, y explica cómo dio a luz a un cine muy político, preconizado por la *Nouvelle Vague* liderada por Rohmer, Truffaut, Chabrol, Godard o Rivette y el cine del deshielo de los países del Este. En un sintético y apretado recorrido, habla de la aparición en Francia de grupos de cineastas militantes como SLON, Medvekin, Dynadía o el grupo Dziga Vertov (con en el que trabajó Godard), todos ellos émulos de los surgidos en Europa del Este; también del Atelier de Recherche Cinémathographique y de los Cinéastes Révolutionnaires Proletariens, hasta llegar a la aparición de los Estados Generales del Cine en mayo de 1968, constituidos a raíz del fracasado intento del Gobierno De Gaulle de cesar al director de la Cinemateca francesa Henri Langrois, en cuya defensa cientos de cineastas y críticos, entre ellos el propio Caparrós, alzaron la voz. El manifiesto que esos Estados Generales del Cine hicieron público se reproduce al final del capítulo. El repaso de un conjunto de filmes coetáneos y posteriores, desde *Le soulèvement de la jeunesse en Mai 68*, de Maurice Lemaître, hasta *Après Mai* de Olivier Assayas, pasando por *Mourir à trente ans* de Romain Goupil, o *Milou en mai* de Louis Malle, entre otros, así como un epígrafe sobre la heren-

cia cinematográfica del mayo francés en países como Estados Unidos e Italia, cierran la clarificadora visión de conjunto que ofrece Caparrós.

John Mraz, de la Universidad Autónoma de Puebla, trata en su capítulo sobre otro 68, el que tuvo lugar en México, analizando tres películas claves: el emocional y comprometido documental *El grito* (1969) de Leobardo López Arretche, que denunció al Gobierno, al Ejército y a la policía como responsables de la matanza de Tlatelolco, pero que no pudo estrenarse hasta 1975, y los filmes de ficción *Canoa. La matanza de Tlatelolco* (1975), de Felipe Cazals, financiado por el Gobierno para cubrir el espacio cinematográfico sobre los hechos con una película que parecía tratarlos, pero que invertía los papeles de víctimas y victimarios, y *Rojo amanecer* (1989), de Jorge Fons, tardío filme de ficción sobre Tlatelolco, rodado en la clandestinidad, a pesar de haber transcurrido ya más de veinte años, que tuvo que ceder a las presiones del Gobierno para excluir todas las referencias al Ejército, pero cuya versión original logró circular a través de copias pirata.

András Lénárt, de la Universidad de Szeged, se ocupa de otro acontecimiento de aquel trascendental 1968, la Primavera de Praga, analizando su impacto en la cinematografía de los países del Este, más concretamente de Hungría y de Checoslovaquia. Tras trazar un detenido marco contextual de los acontecimientos políticos que pusieron fin al “socialismo con rostro humano” de Dubcek y su repercusión en Hungría, Lénárt explica cómo el “espíritu del 68” marcó la política cinematográfica del bloque soviético hasta su desplome, abortando el desarrollo del cine más moderno, el de la Nueva Ola Checoslovaca de jóvenes autores como Jiri Menzel o Milos Forman, reprimidos por los comités de censura y obligados muchos de ellos a exiliarse. Como se expone, en Checoslovaquia, el Partido, en lugar de prohibir directamente un film, autorizaba un preestreno en el que infiltraba agentes que protestaban en las escenas más políticas, las que sugerían denuncia, aunque fuera encubierta, y luego, alegando que el público rechazaba la película, la prohibía. Es lo que le pasó a Forman con *¡Al fuego, bomberos!* (1967). En Hungría, sin embargo, se toleró el cine y otras manifestaciones artísticas que no contradijeran abiertamente el sistema, persiguiendo solo las que sí lo hacían. *El testigo* (1969), de Peter Bacsó, equivalente según Lénárt a lo que significó *El verdugo* de Ber-

langa en España, fue una de esas obras prohibidas (no logró estrenarse hasta 1979).

Antonio Pantoja, de la Universidad de Extremadura, en el capítulo titulado “Cine y movimientos sociales en torno al mayo del 68”, se plantea analizar el impacto del 68 en la cinematografía de la época y en la producida posteriormente, aunque va en realidad mucho más allá y ofrece un repaso de corte ensayístico sobre cine militante, tratando de ligar con aquellos acontecimientos otro tipo de películas estrenadas en 1968, como *El planeta de los simios* o *2001: Odisea en el espacio*, incluso documentales sobre el 15M o la Primavera árabe de medio siglo más tarde. Un ejercicio quizás algo excesivo, singularmente respecto a complejos procesos como las Primaveras árabes, pero que no deja de tener su interés al invitar al lector a la reflexión. El exhaustivo y ordenado repaso que realiza sobre la abundante cinematografía documental y de ficción de 1968, y las producciones posteriores referidas a él, ofrece un útil instrumento de orientación.

El libro se completa con los resúmenes de cuarenta y cuatro comunicaciones, que se adjuntan íntegras en un CD. No es un mero complemento sino una aportación sustancial, pues ensanchan el marco espacial y la perspectiva de análisis del libro. Están ordenadas según las mesas en que se presentaron: “México y Latinoamérica”, “Europa occidental y Mayo del 68” (que incluye no obstante una aportación sobre cine japonés), “Mundo anglosajón”, “Ecos de las revoluciones de los 60 en España”, “Revolución y género”, “Praga y el Este”, y un cajón de sastre final titulado “Cine, Historia y Derechos Humanos”. Todas las contribuciones ponen de manifiesto que *Mayo del 68* hay que conjugarlo en plural también cuando se trata de hablar de cine, que hubo en suma muchos “mayos”, si bien todos generaron un cine militante.

Un libro de ágil lectura, útil para realizar una completa inmersión cinematográfica sobre aquel agitado 1968, e interesante aportación acerca de la relación entre política y cine, así como sentido homenaje a José María Caparrós.