

Cine/Ideología/Crítica por Jean-Louis Comolli/Jean Narboni

De una propuesta crítica que se pretende consecuente tenemos derecho a esperar que delimite lo más rigurosamente posible su campo y sus medios de acción: el lugar en el que se sitúa, el ámbito que pretende estudiar, lo que la vuelve necesaria y lo que la hace posible. Y en ese ámbito y apuntando a ese ámbito, también la función que se propone realizar, su tarea específica.

En lo que a nosotros respecta, Cahiers du cinéma, hoy se nos impone esa definición global de nuestra posición y nuestra dirección. No es que sea estrictamente necesaria: de forma fragmentaria, textos recientes (artículos, editoriales, debates, respuestas a los lectores) pueden darla a leer, pero con cierta imprecisión y de forma accidental. Así pues, para nuestros lectores y para nosotros mismos se hace sentir la necesidad de una teorización de la crítica que practicamos, y de su campo, indisociablemente. No se trata de trazarnos un "programa" que nos enorgullezca proclamar, ni de atenernos a declaraciones y proyectos "revolucionarios". Se trata, por el contrario, de intentar una reflexión, no acerca de lo que "queremos" (querríamos), sino sobre lo que hacemos y podemos hacer. Reflexión cuya condición de articulación operativa es el análisis de la situación presente.

I. ¿Dónde?

A) Y para empezar, ¿de qué lugar hablamos? Cahiers es un grupo de trabajo, una de cuyas actividades(1) toma la forma de revista. Revista, es decir, un producto que conlleva un cierto volumen de trabajo (por parte de quienes la escriben y quienes la fabrican, e incluso de quienes la leen) y que se vende a un determinado precio. No disimulamos que un producto así está precisamente ubicado en el sistema económico de la edición capitalista (modos de elaboración, circuitos de difusión, etc.), y de todos modos hoy parece difícil que sea de otra manera, salvo que caigamos en la utopía de un "paralelismo" cuyo primer y paradójico efecto sería constituir, junto al sistema del que pretende escapar, un falso afuera, un "neo-sistema" que se ilusione con su poder de anular lo que se contenta con negar (purismo idealista), pronto amenazado por su "modelo"(2). Contra este "paralelismo" unívoco, que actúa sobre un único borde -externo- de la herida (cuando consideramos que el apoyo debe hacerse en los dos bordes), y la amenaza de una conjunción en un infinito pronto al alcance, planteamos que hemos elegido la disyunción en lo finito.

Una vez planteado esto, la pregunta es: ¿cuál es nuestra actitud respecto al lugar en que nos encontramos situados? Puesto que la mayor parte de los filmes producidos y distribuidos en Francia (a decir verdad, todos, al margen del medio elegido para su estreno) lo han sido, como la mayoría (todos) de los libros y revistas, gracias al sistema económico capitalista y en el marco de la ideología dominante, se trata de saber, para estos filmes, y para esos libros y revistas, si se limitan a dejarse atravesar tal cual por esa ideología, a ser un lugar de paso, la meditación transparente, el lenguaje elegido, o bien si intentan operar un retorno y una reflexión, intervenir en ella, hacerla visible tornando evidentes sus mecanismos: bloqueándolos.

B) Porque el lugar en el que jugamos es el campo del cine (Cahiers es una revista de cine)(3); y más exactamente, lo que tenemos que estudiar es el film, en su historia: su producción, su elaboración, su distribución(4), su lectura.

La cuestión es plantearse: "¿qué es una película hoy en día?", y no (ya no) sólo: "¿qué es el cine?". Y menos teniendo en cuenta que acerca de "el cine" no se ha constituido un saber, un conocimiento teórico (al que pretendemos contribuir) que colme con un concepto este término vacío. Y para una revista de cine la pregunta es también: ¿qué trabajo hay que desarrollar en este campo, constituido por las películas? Y para los Cahiers en concreto: ¿cuál es nuestra función específica en ese campo, qué es lo que debe marcar nuestra diferencia con las otras "revistas de cine"?

II. Las películas

¿Qué es una película? Por una parte, un cierto producto elaborado en un sistema económico preciso, que cuesta trabajo(dinero) -ni siquiera los filmes "independientes" o del "nuevo cine" escapan a esa determinación económica-, asociando para ello un cierto número de trabajadores (entre ellos el "director" que, en última instancia, ya se trate de Gérard Oury o de Luc Moullet, sólo es un "trabajador del film"), y convertido así en mercancía, valor de cambio, al venderse en forma de entradas o contratos: mercancía determinada entonces por los circuitos de "recuperación de la inversión", distribución, difusión, etc. Por otro lado y por consiguiente, un producto determinado por la ideología del sistema económico que elabora y vende los filmes y, en el caso de las películas realizadas y vistas en Francia, la ideología del capitalismo(5).

Aunque ningún film puede escapar por sí mismo al hecho económico de su elaboración y difusión (repetámoslo: incluso los filmes que se pretenden "revolucionarios" en el plano de las formas o mensajes no pueden -de golpe y radicalmente- cambiar el sistema económico: pervertirlo sí, desviarlo, desnaturalizarlo parcialmente, pero no negarlo, conmocionarlo de arriba abajo; la reciente actitud de Godard al afirmar que no quería trabajar en el "sistema" no le evita tener que trabajar en otro sistema que no es sino reflejo del primero: el dinero no se recaba en los Campos Elíseos, sino en Londres, Roma o Nueva York, el film no es explotado por los monopolios de la producción, pero se rueda con película del monopolio Kodak, etc.), aunque tengamos que tratar con esa inserción económica del film en un factor de determinación constante, las películas que, a través de esta determinación económica, se engloban en la ideología dominante y enseguida constituyen piezas de un puzzle ideológico (extremadamente coherente en sus fragmentos al estar ciego acerca de sí mismo), pueden desempeñar roles diferentes, reaccionar de manera distinta.

La tarea de la crítica consiste entonces en manifestar esas diferencias, estudiar las situaciones particulares de los filmes en el interior del vasto campo de la ideología, uno de cuyos nombres es "cine" o "arte", ayudar (el resultado no se obtiene mágicamente, de una vez, mediante el abuso de autoridad de decisiones repentinas: acontece lenta, duramente) a su transformación.

De paso, señalemos algunos puntos sobre los que habrá que volver: todo film es político, en la medida en que está determinado por la ideología que lo engendra (o en la que ha sido engendrado, lo que forma parte de lo mismo). Determinación tanto más importante en cuanto que el cine pone en juego, al contrario que otras artes o sistemas ideológicos, importantes fuerzas económicas en el propio nivel de su elaboración (y no sólo de su distribución, publicidad y venta, ámbitos en los que el cine no tiene nada que envidiar a la "literatura", a la mercancía "libro"). Sabemos que el cine, "de un modo completamente natural", ya que la cámara y la película se conciben con este objetivo (y en la ideología que

impone este objetivo) "reproduce" la realidad. Pero esta "realidad" susceptible de ser reproducida fielmente, reflejada por instrumentos y técnicas que por otra parte forman parte de ella, es completamente ideológica. En este caso, la teoría de la "transparencia" (el clasicismo cinematográfico) es eminentemente reaccionaria: no es el mundo en su "realidad concreta" lo que es "aprehendido" por (o más bien que impregna a) un instrumento no intervencionista, sino el mundo vago, no formulado, no teorizado, no pensado, de la ideología dominante. Los lenguajes a través de los que el mundo se habla (de los que forma parte el cine) constituyen su ideología en el sentido de que el mundo se ofrece tal como de hecho es vivido y aprehendido bajo el modo de la ilusión ideológica, según la estricta descripción althusseriana: "'Las ideologías' son objetos culturales percibidos-aceptados-padecidos, y actúan funcionalmente sobre los hombres mediante un proceso que se les escapa [...]. En la ideología los hombres expresan, en efecto, no sus relaciones o condiciones de existencia, sino el modo en que viven su relación con sus condiciones de existencia: lo que supone a un tiempo una relación real y una relación 'vivida', 'imaginaria'". Así, desde el primer metro de película impresa, el cine está hipotecado por esa fatalidad de la reproducción no de las cosas en su realidad concreta, sino refractadas por la ideología; y este sistema de la representación se manifiesta en todas las fases de la elaboración del film: temas, "estilos", sentidos, tradiciones narrativas repiten el discurso ideológico general. Así, la ideología se representa a sí misma mediante el cine. Se muestra, se habla, se enseña en esta representación de sí misma. Conociendo la naturaleza del sistema, que lo convierte en instrumento de la ideología, la tarea más importante del cine consiste en cuestionar el propio sistema de representación: cuestionarse a sí mismo en tanto cine a fin de provocar un desfase o una ruptura con su función ideológica.

Según esta exigencia las películas se dividen en:

A) Una primera categoría, la más vasta, está compuesta por los filmes que se sumergen enteramente en la ideología, la expresan, la vehiculan sin distancia ni perversiones; le son ciegameamente fieles y están especialmente ciegos acerca de esa misma fidelidad.

Digamos que la mayoría de las películas (tanto los filmes "comerciales" como los "ambiciosos", los "modernos" como los "tradicionales", los de "arte y ensayo" como los de los "campos éliseos", los "jóvenes" como los "viejos", todos los filmes, ya lo hemos dicho, son mercancías y, por lo tanto, objetos de comercio, incluidos los que sostienen explícitamente un discurso político: por ello la noción de cine "político", hoy ampliamente difundida (6), debe ser rigurosamente especificada) son precisamente los instrumentos "inconscientes" de la ideología que los produce; la reproducen cotidianamente.

Semejante adecuación se expresa, en primer lugar, por la nivelación -repetición de la adecuación- entre la "demanda" de un público y la "respuesta" económica: la práctica ideológica, en continuidad directa con la práctica política (se trata de un hecho científicamente establecido, no de una hipótesis), reformula la demanda social, añadiéndole un discurso. La ideología se expresa: tiene preparadas sus respuestas, a las que proporciona falsas preguntas. (Esto significa que, efectivamente, hay "demanda" de un público, es decir, demanda de la ideología dominante en una sociedad, ya que es esta ideología la que para justificarse y perpetuarse crea la noción de "público" y la de sus gustos, "público" que sólo puede expresarse a través de los modos de pensamiento de la ideología, funcionando, a partir de ese momento, en el esquema del circuito cerrado, del espejismo especular.)

Por otra parte, en el mismo sentido, en el nivel de los procesos de constitución de las formas, esta confirmación/demanda (esta adecuación) se repite con la aceptación total en estos filmes del sistema de representación. Es el triunfo del "realismo burgués", del arsenal de la seguridad, de la confianza ciega en la "vida", del humanismo, del "sentido común", etc. Hasta tal punto que así es como llegamos a definir aproximadamente las películas que pertenecen a la categoría "comercial": no por la cifra de sus ingresos, sino por la inocente ausencia en todas las fases de su elaboración del más mínimo cuestionamiento de la naturaleza representativa del cine. Nada en estos filmes viene a romper la adecuación y la fascinación porque, de manera muy tranquilizadora, la ideología se expresa como tal en ellos, y además se habla a sí misma, sin ningún desfase. Podemos decir entonces que no hay ninguna diferencia entre la ideología de la sala y la del film.

Así pues, podremos asignar, como tarea complementaria para la crítica de cine, el hecho de dar cuenta, en ciertos casos, de semejante adecuación (a todos los niveles) entre productos de la ideología y del sistema ideológico, y analizar a título de ejemplo el éxito de los filmes de Jean-Pierre Melville, Gérard Oury o Claude Lelouch como monólogos de la ideología que se relata a sí misma.

B) Una segunda categoría es la de las películas que operan una doble acción en su inserción ideológica. En primer lugar, una acción directamente política: al nivel de los "significados", por el tratamiento explícitamente político de uno u otro tema (tratar -no en el sentido de extender, redondear, parafrasear, sino transitivamente: acción sobre- un tema explícitamente político que constituya una reconsideración crítica sobre la ideología y que suponga un trabajo teórico que sea el absoluto contrario de lo ideológico); acto político obligatoriamente vinculado, para tener alguna eficacia, a una deconstrucción crítica del sistema de representación. En el nivel del proceso de constitución de las formas, películas como *Nicht versöhnt...* (Straub/Huillet, 1965), *The Edge* (Robert Kramer, 1968) o *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), operan un cuestionamiento de la representación cinematográfica (y marcan una ruptura con la tradición constitutiva de esa representación).

Repitamos que sólo esta doble acción (en el nivel de los "significados" y en el de los "significantes") (7) tiene alguna oportunidad de ser operativa contra (en) la ideología dominante: acción doble, insoluble, económico-política/formal.

C) Otra categoría (en la que la misma acción doble se efectúa como "a contracorriente"): aquella cuyos filmes no tienen un significado explícitamente político, sino que, de alguna manera, "llega a serlo"; se encuentra re-producido como tal mediante el trabajo crítico "formal" (8) que se efectúa sobre ella: así, *Méditerranée* (JD. Pollet / V. Schlöndorff, 1963), *El botones* (*The Bellboy*; Jerry Lewis, 1960), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966)... Para Cahiers, estos filmes (B y C) son lo esencial del cine y conforman lo esencial de la revista.

D) Cuarto caso: las películas (cada vez más numerosas) con un "contenido" político explícito (*Z* [Costa Gavras, 1969] no es el mejor ejemplo, ya que en él la política se presenta, desde el principio, irrevocablemente, de manera ideológica; habría que citar más bien *Le Temps de vivre* [Bernard Paul, 1969]), pero que de hecho no operan una verdadera crítica del sistema ideológico en el que están inmersos, pues adoptan, sin cuestionarlos, el lenguaje y los modos de figuración. Será importante que la crítica cuestione el alcance de la crítica política pretendida por estos filmes: si expresan, refuerzan o repiten aquello que

creen denunciar, si se encuentran atrapados en el sistema que pretenden desmontar... (véase: A).

E) Quinto: las películas aparentemente representativas de la cadena ideológica a la que parecen sometidas pero en las que, gracias al verdadero trabajo que se opera por y en el film, se instala un desfase, una distorsión, una ruptura entre las condiciones de aparición (el proyecto ideológicamente reconciliador –o incluso francamente reaccionario- o débilmente crítico) y el producto terminal: la ideología no traslada tal cual las intenciones del autor en el film (estos filmes, inconsistentes, no nos importan), sino que encuentra obstáculos, ha de desviarse, malograrse, verse expuesta, mostrada, denunciada por la trama fílmica en la que está atrapada y que juega en su contra, dejando ver sus límites, pero al mismo tiempo también lo que los transgrede, forzada por el trabajo crítico, trabajo que habrá que revelar con una lectura oblicua, sintomática, penetrante, más allá de la aparente coherencia formal del film, sus desfases, sus errores, errores que una película anodina es incapaz de provocar. La ideología pasa a ser un efecto del texto, no persiste tal cual, sólo el trabajo del film permite su presentación, su exposición. Es el caso, por ejemplo, de muchos filmes hollywoodienses que, aun estando completamente integrados en el sistema y en su ideología, acaban efectuando un cierto desmontaje desde el interior. Hemos de saber entonces lo que hace posible la influyente autodesignación de la ideología en estos filmes: si se trata simplemente del proyecto generoso de un cineasta "liberal" (caso en el que la recuperación por la ideología es inmediata y definitiva) o si, de manera más compleja (véase más arriba), la articulación por parte del film de un determinado número de mecanismos de la figuración no llega a producir efectos de desfase y ruptura, erosionando no la ideología que preside el film (por supuesto) sino su reflejo en la película, la imagen que se da de sí misma (obras de Ford, Dreyer, Rossellini, por ejemplo).

Respecto a esta categoría de filmes, sobre los que hoy se ejerce el más fácil terrorismo, nuestra postura es clara: al ser ellos mismos la mitología de sus mitos, no necesitan que un juicio, despreocupado de su trabajo crítico propio (aun cuando no está inscrito en el proyecto inicial), lo haga en su lugar rechazándolos con desprecio. Nos parece más importante señalar este trabajo en la práctica.

F) Películas que remiten al "cine directo", primer grupo: aquellas, las más numerosas, que se constituyen a partir de acontecimientos o reflexiones políticas (sociales), pero que realmente no se diferencian de la producción no política en la medida en que no cuestionan el cine como sistema ideológico de representación, y describen así las huelgas de mineros en el mismo sistema formal que *Les Grandes familles* (D. de la Patellière, 1958). Ilusión mayor, fundamental, del cine: creer que una vez roto el filtro ideológico de las tradiciones narrativas clásicas (dramaturgia, construcción, dominación de los componentes, cuidado plástico) la realidad se ofrecerá en su "verdad", cuando se ha roto un solo filtro, y no el más importante: la realidad no contiene su propio conocimiento, su teorización, su verdad, como el fruto el hueso, sino que estos deben ser producidos (según la estricta distinción marxista entre "objeto real" y "objeto de conocimiento"): véase *Chiefs* (Richard Leacock, 1968) y no pocos filmes de Mayo del 68.

Razón por la que este "cine directo" recurre, para expresar su función y sancionar sus "éxitos", a la misma terminología idealista que la utilizada por el cine más concertado: "precisión", "sensación de lo vivido", "instantes retratados al natural", "momentos de verdad

intensa", "transparencia" y finalmente: fascinación. Recurso a la noción mágica de "mirada", en la que la ideología se muestra para no denunciarse, se contempla y no se critica.

G) Películas que remiten al "directo", segundo grupo: aquellas que, no satisfechas con la "mirada que horadaría las apariencias", asumen el problema de la representación activando el material fílmico, desde entonces productor de sentido, y no receptáculo pasivo de significaciones que se producirían fuera de él (en la ideología): *Le Règne du jour* (Pierre Perrault, 1967), *La Reprise du travail des Usines Wonder* (Jacques Willemont, 1968).

III. Función crítica

El campo de nuestra actividad crítica está definido por estas películas inmersas en la ideología, por sus relaciones con ella, por las diferencias entre esas relaciones. De ese campo delimitado con precisión emanan cuatro funciones: 1) para los filmes de la categoría a), dar cuenta de aquello por lo que son ciegos: su determinación total, su moldeado por la ideología. 2) Para los del tipo b), c) y g), proceder a una doble lectura, llamando la atención sobre la doble operación reflexiva desarrollada por el film: en los significados y en los significantes. 3) Para los del tipo d) y f), mostrar hasta qué punto los significados (políticos) se encuentran siempre debilitados, "justificados" por la ausencia de un trabajo técnico/teórico sobre los significantes. 4) Para los del grupo e): señalar la diferencia ideológica producida por el trabajo del film, y el trabajo mismo.

Cuádruple función que determina una crítica que no pretende ser ni "especulativa" (comentario, exégesis, incluso desciframiento) ni "vana" (habladurías de los funcionarios de la crítica), ya que está fundada en el estudio y en la comparación de los datos fehacientes que presiden la producción (economía, ideología, demanda-respuesta) y de aquellos otros, igualmente tangibles, de la producción de sentido y de las formas en la película.

Continuando la tradición tenaz y perseverante de escritos inútiles, evanescentes, inenabrazables, sobre el cine, el análisis cinematográfico está hoy masivamente determinado por presupuestos idealistas, condenado de manera cada vez más errática al empirismo. Tras una fase necesaria, pero necesariamente superable, de retorno al film en la materialidad de sus elementos, en sus estructuras significantes, en su organización formal (cuya primera piedra ha sido puesta por André Bazin [...]), la única dirección posible de la crítica pasa por, apoyándose en las indagaciones teóricas de los cineastas rusos de los años veinte (Eisenstein en primer lugar), intentar la elaboración y aplicación de una teoría crítica del cine, un modo específico de aprehensión de objetos rigurosamente determinados, según el método del materialismo dialéctico.

Precisemos, si es necesario, que la "política" de una revista no puede -ni debe- ser corregida por una operación "inmediata", y mágica, sino por un trabajo que ha de proseguir mes tras mes. Evitemos toda espontaneidad y precipitación "revolucionaria" en nuestro campo. Así pues, en la fase presente, no puede tratarse de la proclamación de una verdad revelada (mito de la mutación milagrosa, de la "conversión"), sino de la afirmación de un trabajo en curso, en relación al cual tendrá que definirse, implícita o explícitamente, cada uno de los textos aquí publicados.

Señalemos brevemente cómo se insertan en esta perspectiva los diversos componentes de la revista. Evidentemente, este trabajo se efectúa sobre todo en los textos teóricos y en las críticas (la distinción entre unos y otras tiende a desvanecerse cada vez más, éstas no se

proponen hacer recuento de las virtudes y defectos -del valor- de una película cuya actualidad nos obligaría a mencionar, ni, como hemos podido leer en una declaración jocosa, "darle bombo al producto"). Por el contrario, en lo que respecta a las entrevistas, pero también al "Petit Journal" y a la "Liste de films", donde la función informativa a menudo prima sobre la función teórica, corresponde al lector establecer cuándo se marcan (o no) distancias, y qué tipo de distancias. •

© Cahiers du cinéma, n° 216. Octubre, 1969

Traducción: Antonio Francisco Rodríguez Esteban

NOTAS

(1) He aquí algunos otros: difusión, presentación y discusión en provincias y en la periferia, elaboración de películas, sesiones de trabajo teórico (véase el artículo

"Montage", Cahiers du cinéma n° 210; Marzo, 1969)...

2) O tolerado, y por lo tanto amenazado por la propia tolerancia. ¿Es necesario insistir en la técnica probada de los sistemas secretamente represivos, consistente en procurarse "márgenes" contestatarios cuya vigilancia se descuida? Actitud doblemente eficaz: para unos ofrece el aval de la tolerancia, para otros la buena conciencia de la clandestinidad.

3) Campo que conviene no separar de otro campo infinitamente más vasto, en el que el desafío político es evidente. Tan sólo insistir en el campo preciso de la práctica social compleja y, en este texto, responder a razones operativas precisas.

4) Problema que es importante plantear teóricamente y no dejar a iniciativas dispersas: no lo incluimos en este texto, pero pronto volveremos sobre el tema,

5) "Ideología capitalista": el uso que haremos de este término en el texto (para su claridad), sin especificar más, no debe entenderse como signo de la ilusión de que existe cierta "esencia abstracta": sabemos que está histórica y socialmente determinada, omnipresente en tal período y lugar, variable en la Historia.

6) Así como la categoría de cine "militante", hoy perfectamente vaga e indeterminada. Es necesario a) especificar rigurosamente la función que se le atribuye, la intención y el efecto esperados (información, alerta reflexión crítica, provocación "de la que siempre saldrá algo"...), y sobre quién; b) precisar en qué línea política estricta se hacen y exhiben estos filmes, y no limitarse a la vaga calificación, cajón de sastre, de "revolucionarios"; c) anunciar si, en estos términos, se propone una actividad donde la práctica del cine sería el pariente pobre, en la ilusión de que cuanto menos se ejerza mayor será la fuerza y transparencia del efecto "militante". Todo ello para evitar, por ejemplo, las contradicciones del "cine paralelo", hundido indefinidamente en el problema de saber si debe incluir en esta categoría a las películas underground, con el pretexto de que su relación con la droga o el sexo, su preocupación formalista, son o no susceptibles de instaurar nuevos modos de relación film-espectador.

7) No ocultamos lo que la distinción entre ambos términos, aquí meramente operativa puede tener de estática y simplificadora, especialmente en el caso del cine, donde frecuentemente los significados no son sino el producto de permutaciones significativas y dependientes del juego de las lexías.

8) Tentativa que no equivale a una salida improbable, mágica, del "sistema representativo" (especialmente dominante en el cine), sino a un trabajo riguroso, minucioso, intenso sobre esta representación, sus condiciones de posibilidad, los mecanismos que la justifican: la manifiestan al designarla, disponerla, interpretarla (hacer uso de ella para desbaratarla). Trabajo no reductible (si puede comprenderlas) a las meras "alteraciones de la sintaxis cinematográfica", cuya operación reivindica periódicamente el ínfimo film no cronológico en virtud de una indecisa "modernidad". Sin constituir "modelos", películas tan rigurosamente cronológicas como El ángel exterminador (Buñuel, 1962) o Chronik der Anna Magdalena Bach (Straub/Huillet, 1967) pueden en este sentido practicar un trabajo subversivo, ahí donde tanto film de cronología desmembrada oculta, de hecho, una escritura naturalista. Asimismo, contar con que la Interferencia perceptiva (intención subliminal, alteraciones diversas de la película) basta para exceder los límites de la representación, es no haber meditado el fracaso del Intento, de tipo letrista o "Zaoum", de devolver a la lengua su infinitud creando palabras desprovistas de sentido u onomatopeyas inéditas: en uno y otro caso, alteración de la capa más superficial del lenguaje, creación inmediata de un código de lo imposible, desde entonces irreductiblemente rechazado, no transgresor.