

Entrevista con Emiliano Jelicié: Itinerarios cinéfilos, disyuntivas críticas**Iván Pinto**

El libro *La cámara opaca. El debate cine e ideología* (El cuenco de plata, 2016) recopila la trayectoria de un debate que está perdido en los anales teóricos y que, sobre todo, cuenta con escasas traducciones al castellano, más allá de algunos pocos antecedentes, pero muy fragmentados. Quisiera preguntarte primero cómo llegaste a esos materiales y cuál fue tu intención inicial.

Emiliano Jelicié: Mi intención inicial tenía que ver con una cuestión netamente laboral. Ni siquiera diría académica sino plenamente universitaria, por mi actividad de docente. En un momento empecé a indagar un poco más respecto de este tema porque en la cátedra en la que yo enseñé dábamos a leer el ensayo de Jean-Louis Baudry acerca del aparato base y al mismo tiempo comencé a ver que en las reseñas alrededor de este texto y alrededor de la polémica en la que estaba inserto había referencias a una serie de otros autores y otros textos que, cuando íbamos a las bibliotecas, no los encontrábamos por ningún lado. ¿Cómo podía ser que Francesco Casetti, Robert Stam, Martin Jay y tantos otros teóricos que abordaron este problema hablaran de ello sin que paralelamente pudiéramos ir a los textos para comprobar si lo que estaban diciendo era realmente así o no?

Esa fue la primera necesidad. De hecho, empecé a traducir algunos textos para darlos en clase. Al empezar a traducir esos textos de manera casera vi que ya estaba de algún modo seleccionando lo que yo creía que era más significativo, y que a su vez podía armar una compilación con eso. La compilación -que es el fruto de una selección sobre un dossier de más de 400 páginas en formato revista- tenía un doble valor para mí. Por un lado, servía para reponer aquello que decías, ya que los textos no estaban traducidos a nuestro idioma. La idea era poder darlos a la luz a los estudiantes y a otros colegas. Por otro lado, significaba empezar a reconstituir el tejido de la polémica que fue el caldo de cultivo de muchos de esos textos. Muchas veces se habla del texto de Jean-Louis Baudry o de algún otro relacionado con él bajo el criterio del “recorte del objeto de estudio”, con el fin de estudiar determinados aspectos específicos de la relación cine-ideología: la noción de dispositivo y su inserción como problema en el cine, por ejemplo. Pero este criterio implica una violencia, implica darle la espalda al aspecto más macro que es esa época tan rica en discusiones teóricas, porque hay que tener en cuenta que al mismo tiempo que en una revista salían las primeras postulaciones del dispositivo (*Cinéthique*), en otra revista (*Cahiers du cinéma*) se publicaban versiones o interpretaciones diferentes de ese mismo fenómeno, e incluso había quienes, desde una posición tercera, se mostraban abiertamente en contra de las dos primeras (*La Nouvelle critique*). Mi intención fue poner en contexto esos textos, contemplando las tres posiciones en disputa. Entonces, no sólo se trataba de traducir los textos y compilarlos en un libro como un acto de justicia editorial -para decirlo

pomposamente-, sino que también estaba la intención de reconstruir el tejido polémico y su contexto de enunciación para echar nueva luz sobre el propio material.

De hecho, el mismo libro plantea cómo la teoría del dispositivo ya estaba puesta en jaque desde sus mismos inicios, si tomamos en cuenta las críticas que intentaban oradar su validez epistemológica. Pero, a la vez, recolocar la pregunta sobre lo ideológico en el cine implicaba una apertura enorme a una serie de otras preguntas que siguen aún vigentes: ¿dónde se aloja lo ideológico en el cine?, ¿qué blanco hay que privilegiar para atacar los modos hegemónicos de la representación?, ¿cómo se vincula la política con el cine?, ¿qué lugar ocupa el cineasta, y no sólo los films, en el desarrollo de una política estética? Indagar sobre lo ideológico es indagar sobre cómo el cine, una vez hechas conscientes las propias inscripciones técnico-ideológicas, puede llevar a cabo una batalla contraideológica. Todavía se discute si eso es realmente posible. Algunos de los teóricos del dispositivo, sin dudas los más radicalizados, respondieron que no era posible, o que en todo caso la única manera de hacerlo era rompiendo con el carácter representativo del cine (“representación” e “ideología” funcionaban casi como sinónimos), lo cual era como decir que el cine, para ser revolucionario, debía negarse a sí mismo, esto es, debía romper con su propia base técnica y formal.

En el estudio introductorio tú señalas un proceso muy importante y dramático de *Cahiers du cinéma* que es previo al debate del que se ocupa el libro, cuando la revista va cambiando su conducción y, con ese cambio, va dejando atrás progresivamente la hegemonía intelectual que tuvo como puntas de lanza a la teoría baziniana, a la política de los autores...

EJ: ¡Los años 50! ¡La época legendaria!

Exacto: los años legendarios, la época del realismo baziniano y del *auteurisme*, y de un conservador como Rohmer al mando de la redacción. De allí se pasó a este otro momento, donde se están dirimiendo posiciones: en la interna hay renunciadas, complots. El ala izquierda finalmente toma el poder. Entonces, el libro tiene una temporalidad dramática, por así decirlo: está todo contado desde las idas y vueltas ideológicas, desde las tomas y retomas de posición y de poder.

EJ: Totalmente. Creo que el libro permite ver cómo esta polémica atraviesa a *Cahiers du cinéma* -sin dudas la más célebre de las tres revistas en lo que atañe al cine- y redefine su rumbo. Pero también debo aclarar que si bien hay una tendencia a dar privilegio a esta revista, en realidad *La cámara opaca* no es un libro sobre *Cahiers*. Es cierto que *Cahiers* es una de las patas fundamentales que sostienen la polémica, pero habría que ver hasta qué punto no son sus propios antagonistas los que empujan a *Cahiers* a realizar su viraje marxista-leninista, más allá de que luego los cahieristas intenten diferenciarse de ellos, y más allá también, desde luego, de su ulterior giro anarquista.

No obstante, dándoles crédito a aquellos interesados por *Cahiers* más que por cualquier otra cosa, se puede ver también cuán decisiva es esa etapa previa de *Cahiers du Cinéma* que vos describiste tan bien, para generar las condiciones políticas que luego desembocarán en la teoría del dispositivo, en su versión cahierista. Quiero decir: los artículos y ensayos de *Cahiers* que compila este libro se pueden leer como decantaciones de las experiencias que vive la revista a lo largo de los años sesenta, hasta llegar a 1968, por supuesto. Estas experiencias tienen que ver con cómo los redactores de la revista se van involucrando políticamente en acciones concretas, que tienen implicancias diversas en la práctica de la escritura. Me refiero, por ejemplo, al famoso caso de censura contra la película *La religiosa* de Jacques Rivette (1966), pero también al caso más resonante del despido de Henri Langlois de la Cinemateca Francesa, en los cuales los redactores de *Cahiers* toman partido como activistas directos. Por último, desde luego, es decisiva la participación de *Cahiers* en las manifestaciones del 68, con todo lo que eso implica, que no es sólo adscribir a la lucha general, sino también el reagrupamiento del sector cinematográfico en función de salir con las demandas y reivindicaciones a las calles.

Toda esa experiencia de *Cahiers*, conjuntamente con la de muchos intelectuales de izquierda del momento -sobre todo la de aquellos que orbitan el Partido Comunista Francés que, como es sabido, le da la espalda al movimiento del 68- confluye hacia 1969 en una desarticulación del activismo y en una vuelta a la teoría. Este nuevo giro es interesante abordarlo en sus contradicciones, porque por un lado hay una suerte de repliegue teorista que produce todas estas ideas tan interesantes que están plasmadas en el libro, y por el otro se abandona la lucha política directa y la convicción revolucionaria.

Por otra parte, la teoría del dispositivo no es el resultado lineal de los procesos políticos previos, que en el plano teórico consistía en discutir las formas del cine militante y del cine político más convencional (y cuya expresión intelectual era *Positif*). Aquí *Cahiers* se ve muy influenciado por las investigaciones de *Cinéthique*, quienes a su vez están muy influenciados por la revista *Tel Quel*, que se orientan a repensar el carácter material del cine, y a revalorizar los procesos técnicos y tecnológicos del cine, que son tanto los procesos del cine mismo como los del desarrollo histórico del aparato. Ellos dicen “aparato” y luego se empezará a hablar de “dispositivo”.

Cahiers du cinéma, fruto de ese clima un tanto desencantado del post-Mayo, se dirige a repensar el cine, a redefinir lo político a partir de repensar teóricamente el cine. Es un repliegue teórico. Es a partir de aquí que las tres revistas se van a pelear entre sí, en virtud de lo que cada una considera como determinación ideológica del cine. Pero en la introducción me resultó necesario plasmar este recorrido de marchas y contramarchas, de lazos y enemistades, para establecer una diferencia entre el mapa teórico francés anterior a 1968 y el que empieza a armarse después de 1968 hasta, al menos, 1971, que es el período que abarca, *stricto sensu*, el libro.

Claro, es el momento “post”, el de las consecuencias teóricas, el de los planteamientos y líneas que se abren. A mí me parece que hacia el cierre del libro hay núcleos epistémicos que se instalan y dividen aguas. El caso de Jean-Patrick Lebel es el más claro, quien además de ser un férreo enemigo de la teoría del dispositivo y de su orientación exclusivamente “deconstructivista”, es uno de los primeros que abordan la cuestión del video como una salida al problema del cine. Otro caso curioso es el de Jean-Paul Fargier, quien realiza un giro de 180 grados al abandonar sus estudios sobre los modos ideológicos de producción cinematográfica y comenzar con la crítica de televisión y el videoarte.

EJ: Cambian radicalmente el foco. Es interesante que hables de lo que ocurre después con estos teóricos, porque aunque no todos van a seguir el mismo derrotero, pareciera que a todos o a casi todos se los hubiera tragado un agujero negro. Y esto explica en parte el por qué del silencio alrededor de esta época, y el motivo de que no haya muchos textos traducidos de estos autores, como si esta teoría hubiese nacido y muerto con ellos mismos. Serge Daney decía que recordaba esa época como un naufragio. La metáfora es elocuente, porque la idea de naufragio implica que salieron a navegar juntos, que hubo un barco que los condujo por nuevos mares, y que de repente ese barco se hundió y nadie nunca volvió sobre sus rastros, más allá de que los tripulantes se salvaron y empezaron de nuevo. ¿Por qué? Porque muchos de los críticos y teóricos que defendían a muerte la teoría del dispositivo y de la deconstrucción se fueron a explorar otros ámbitos del audiovisual como el videoarte -que todavía era muy incipiente en los años sesenta y luego se concibió como una alternativa a la constricción cinematográfica-, o incluso la televisión, o bien dejaron el cine para volver sobre los estudios de la representación pictórica, como ocurrió con Marcelin Pleyenet. Quizás el único que fue más o menos consecuente o persistente -habría que ver si es más lo primero o lo segundo- fue Jean-Louis Comolli. Él siguió hablando a favor de una escritura del cine en oposición de la pura espectacularidad, con referencias crecientes al situacionismo, pero siempre a partir de la idea rectora del cine en su doble determinación técnica e ideológica. Recién ahora, en su último libro que acaba de publicarse también en castellano, incorpora el problema de lo digital en su teoría, aunque Comolli sigue hablando de cine distinguiendo de manera categórica lo analógico de lo digital, y valorizando lo primero.

Volviendo a *Cahiers*, el fin del período lo marca la salida de Comolli y Narboni, cuando Daney y Toubiana toman la posta de la conducción. *Cahiers* había llegado a un punto de total fracaso comercial, y sacaba apenas cuatro números por año. Recordemos que era el momento en que los textos no llevaban firma, e incluso se había decidido no acompañarlos con fotografías. Era todo muy austero. Daney, por su parte, sigue la línea politizada de izquierda, pero en seguida se va diluyendo hasta llegar a finales de los setenta a retomar la senda de la cinefilia, a la incorporación de la TV al análisis de las imágenes en movimiento, a una nueva concepción del cine que no es contracultural o contraideológica, digamos, que no tiene la necesidad de buscar lo ideológico en todos lados...

Era una especie de iconofilia ¿no? Antes de Daney había una especie de desconfianza en la imagen, mientras que a partir de Daney pareciera haber resucitado el culto iconográfico.

EJ: Creo que es así. La prueba es que casi todos los protagonistas de la polémica luego se volcaron a cualquier cosa que no fuera cine, y su producción teórica sobre el cine murió con ellos.

Totalmente. Hablando de esto, de las pérdidas y demás, Daney parece haber representado un hilo frágil que se sostuvo en el naufragio, ya que es alguien que estuvo ahí y que se pudo reconvertir, porque él conservaba esa memoria de la cinefila, que él mencionaba permanentemente: “Éramos unos pocos...”. Siempre hablaba de su experiencia como sobreviviente. Pero lo que es muy loco, aparte de la amnesia teórica de ese momento, de ese hoyo negro, es la teoría norteamericana surgida en la década del ochenta. O sea, dos cosas: una tiene que ver con el surgimiento de los estudios culturales, que lleva a una absoluta dispersión y a una pérdida de vista del objeto cinematográfico, y que en parte influyó a Daney. Aquí hay más bien localizaciones y contrahegemonías de luchas particulares. Y la otra tiene que ver con la teoría norteamericana, que empieza con un neoformalismo, que básicamente defenestra toda la discusión francesa.

Me parece que hasta este momento -y esta es una reflexión mía- no teníamos las herramientas para volver sobre todo eso y comprenderlo. Tengo la impresión de que es Jacques Rancière el que abre un poco la ventana para volver a hacer entrar estos problemas que estaban ahí olvidados, pero ya no desde una contrahegemonía, sino desde ciertas fracturas, polémicas culturales, disensos...

EJ: Sí, y lo hace desde una postulación de bajo impacto, de bajas pretensiones. No hay una idea de sujeto ahí fuerte, ¡ni de uno que haya que construir ni de uno que haya que destruir! Políticamente es otra cosa, me parece. Lo que plantea Rancière también es fruto de toda su experiencia y posterior desencanto con el *althusserismo*, del que fue parte -recordemos que fue discípulo de Althusser- y del que se distanció tempranamente.

En relación con el althusserismo cinematográfico, si cabe la expresión, también se puede verificar una división temprana, porque cuando los teóricos del dispositivo transportaron las ideas de Althusser al cine lo hicieron de una manera muy particular, muy condicionada por las “urgencias” teóricas. No sé hasta dónde Althusser estuvo al tanto alguna vez de todo esto, ni si lo habría aprobado como un correlato plausible de sus propias investigaciones. Lo cierto es que era bastante arriesgado pensar el cine -arte representativa, y de ellas la más recreativa e industrial de todas- como objeto de la práctica teórica. Althusser hablaba de la ciencia como el reverso exacto de la ideología. Y la versión más radical de la teoría del dispositivo cinematográfico consistía en que el cine debía llegar a un grado de autoconsciencia tal que los films

debían ser el resultado de un proceso de conocimiento sobre sí mismos, y por tanto, sobre las relaciones sociales que están implicadas en ellos. Los films debían contribuir a la ciencia y, de ese modo, desmontar todo rasgo de su constitución ideológica. Volverse ciencia era el fruto de la deconstrucción efectiva de sus determinaciones técnicas e ideológicas. Era una idea muy radical, a tal punto de que querían romper con todo, incluso con la idea misma de vanguardia: los deconstructivistas eran antivanguardistas.

Hablemos de objetos cinematográficos. De autores, de directores, de operaciones, como para materializar todo esto. ¿Qué es lo que para ti sobrevive a la *tijereteada* del corpus?

EJ: Para responder esta pregunta, antes quiero que quede claro que el libro trata más sobre cine que sobre films, porque la ruptura que implican estas teorías tiene que ver justamente con la idea de pensar la ideología como algo que antecede a cualquier práctica filmica. Hay una diferencia, entonces, con las rupturas que emergieron en Latinoamérica en esos mismos años, ya que el recorte allí suele exacerbar más la práctica empírica del cine, los films. En Francia, en cambio, se adopta muy conscientemente la noción althusseriana de práctica teórica.

Dicho esto -y afortunadamente para el lector, que está esperando un respiro ante tantas discusiones terminológicas- hay un momento en que empiezan a mencionar películas y a pelearse por ellas. Es cuando *Cahiers* corre de una manera muy clara a *Cinéthique*, al plantear cosas como: "Bueno, ustedes quieren un cine que sea antihegemónico, que vaya en contra de la representación dominante y sin embargo no tienen nada para mostrar como ejemplo". ¡Es muy loco! *Cinéthique* casi no encuentra films que le sirvan de modelo, porque su modelo es la teoría misma. Se habla continuamente de *Méditerranée* (Jean-Daniel Pollet, 1963), que es como un caballito de batalla del cine de la deconstrucción. Se mencionan algunos otros filmes, como *Octobre à Madrid* de Marcel Hanoun, o los films de Godard del grupo Dziga Vertov. Pero nada más.

Pero lo que hace *Cahiers* es distinto, ya que intenta abrir el abanico de posibilidades para indagar sobre los diferentes tipos de inserción de las películas en el tejido ideológico. Ellos hacen una tipología, una clasificación muy de la época, a partir de la cual determinan siete tipos de filmes, cada uno de los cuales tiene un grado de actividad crítica diferente, mayor, menor, de forma, de contenido, de distinto alcance político, pero contemplando todo el abanico. A partir de esta clasificación creo que se puede armar un mapa del cine de la época, incluso para pensar el cine de hoy y qué es lo que cambió o perduró de aquella época. En algunos casos, destacan directores que siguen filmando, como Philippe Garrel, como Jean-Marie Straub, como Godard... De los norteamericanos, les gustaba mucho Robert Kramer. Estaban muy embelesados con lo que estaba haciendo Kramer alrededor del documental. Kramer intentaba experimentar con la forma, pero también intervenía en los asuntos políticos del momento. De hecho, en los noventa siguió trabajando con el video y el digital, de una

manera -para mi- muy potente. Pienso especialmente en una película como *Berlín 10/90* (1990).

Otra cosa que diferenciaba a *Cahiers de Cinématique* era que concebían la crítica como un eslabón fundamental a la hora de poner en práctica la pretendida deconstrucción. Pensaban la escritura del film como fruto también de la actividad crítica, de la puesta en marcha de un método crítico que pudiera reescribir el film. No sólo releerlo, sino reescribirlo: le hacían decir cosas al film que en la superficie no decía, pero que estaban en su matriz ideológica. A esto se le llamó “método sintomático”, y era como acostar a las películas en un diván. Esta metodología utilizada por *Cahiers* sirvió para volver sobre los años 30 y 40 de Hollywood, incluso para ajustar cuentas con el pasado del cine clásico, tan caro al período anterior de la revista. Los análisis más emblemáticos fueron los de films como *Marruecos* (Josef von Sternberg, 1931) o *El joven Lincoln* (John Ford, 1933), que ellos reagruparon bajo una categoría muy singular porque se trataba de films que aparentaban ser convencionales pero que, gracias al relevamiento de sus “síntomas”, terminaban evidenciando un carácter fuertemente crítico del sistema capitalista.

Me parece una época de la crítica y de la teoría muy interesante para aquellos que escribimos y reflexionamos sobre cine, que nos sentimos obligados a pensar cuál es nuestra inserción política desde el propio campo.

Hablemos de eso para cerrar. ¿Cuáles podrían ser las consecuencias, las herencias, las posibilidades? Pienso particularmente en el cine contemporáneo, sobre el que da para escribir mucho desde estos materiales teóricos. O, en todo caso, habría que saber qué es lo que conviene tomar de allí y qué es lo que conviene dejar.

J: Yo creo que no conviene pensar la herencia en términos de una lista de films o de directores que aparecerían como modelos de lo político. Eso sería volver a una especie de “politómetro”, es decir, a una vara para medir qué es más político, qué es menos político, y a etiquetar las películas como si todo empezara y terminara en ellas. Lo político tiene que ver con qué hacemos nosotros con esos objetos y con la capacidad de extraer un núcleo problemático en la relación de los films con los espectadores y con el sistema ideológico y económico que hace posible ese circuito.

Otra cuestión que me parece interesante es la pregunta por el cine, por la pertinencia de seguir hablando de cine, en un momento en el que la relación del espectador con las imágenes está hiperdiversificada y a la vez está más omnipresente que nunca, porque las estrategias de cálculo del audiovisual son cada vez más invasivas. Hoy son tantas las formas del audiovisual que uno se ve obligado a volver a pensar en dónde está el cine entre tanto ruido, en dónde está esa experiencia tan particular con el tiempo y el espacio que nos hace singulares frente a la pantalla, y no meros destinatarios de un consumo controlado. Obviamente, ese cine ya no está solamente en la sala oscura. Pero si pensamos en un fenómeno como el de las series, por ejemplo,

resulta paradójico que allí se aloje el nuevo prestigio del cine sin pensar al mismo tiempo en la violencia que supone este nuevo régimen estético, que resulta de una violencia económica y monopólica (¿cuántos cineastas tienen la posibilidad de colocar sus obras en Netflix?), y de su consecuente violencia formal, lo que a mi criterio tiene que ver con un nuevo modo de automatización de la mirada muy relacionado con una heherracionalidad narrativa que los *consumers* creen demandar sin pensar si quiera en la posibilidad de que ellos mismos sean el producto más perfecto de esos grandes kioscos televisivos. Volver a la teoría del dispositivo puede ser útil para repensar este nuevo mapa medial y tecnológico, puede ser útil para observar los procesos por los cuales se articulan las demandas ideológicas con la innovación técnica y formal, y viceversa. Sin determinismos, claro; eso es algo que no habría que repetir ya que fue uno de los grandes pecados de juventud de estos teóricos.

Otro pecado de juventud tal vez haya sido plantear la correlación entre vanguardia política y vanguardia estética, lo que en principio implicaría dar por sentado que ellos siguieron comprometidos con la lucha política directa, cosa que no es cierto. Como dice Comolli, su militancia fue preminentemente por el cine, lo cual no está mal en sí, siempre y cuando no consideremos eso como una “vanguardia política”. El ejemplo más gracioso de la inconsecuencia de esa utopía fue cuando Narboni, Daney y Comolli les mostraban películas de Straub a los obreros y técnicos de la industria del espectáculo. Eso me parece que ya no va más. Conectar esos dos mundos es utópico. Las esferas en este caso están lo suficientemente separadas (el arte, la política), y no es el mundo del cine el que va a cambiar ese orden de cosas. Lo que hay que pensar en todo caso es en poder articular el trabajo estético e intelectual del cine con el campo de la política, estableciendo nexos, acercando herramientas de análisis, proponiendo discusiones y por qué no tensiones, y sobre todo escuchando qué tienen para decir los demás... No creo para nada en el teórico iluminado, pero creo que la tarea política del crítico y del teórico tiene que ser hacer docencia allí donde considera que está su identidad política colectiva. Hay mucho por hacer en este sentido, aun cuando partamos de la base de que el partido o grupo con los que nos identifiquemos políticamente nunca va a hacer el cine que nos identifica como espectadores. Pero mientras haya la idea naif de utilizar el cine instrumentalmente, ya hay un debate en ciernes. Ese es un modo de articular lo estético con lo político. Quizás sea una idea que obedece más a una pragmática que a una teoría. No te estoy dando una fórmula de qué autor leer, de qué teoría seguir, pero sí estoy hablando de nuestra responsabilidad política en tanto que críticos, teóricos y docentes que somos.