

**La militancia cinéfila, de la teoría a la práctica:
entrevista con Jean-Louis Comolli¹**

por Daniel Fairfax

Daniel Fairfax: Usted llegó a París desde Argelia en 1961.

Jean-Louis Comolli: En París estuve dos o tres veces en La Sorbona, donde asistí a algunos cursos que me impresionaron mucho. Pero en verdad la mayor parte del tiempo lo pasaba en la Cinemateca Francesa. La empecé a frecuentar asiduamente a fines de 1961. Formábamos un trío de amigos con Jean-André Fieschi y Jean Eustache.

Un buen día Jean Douchet, habiéndose percatado de que íbamos a la Cinemateca todo el tiempo, nos propuso a Jean-André y a mí entrar a escribir en *Cahiers du cinéma*. Mi primer artículo apareció en 1962, a menos de un año de mi llegada a París. Era un texto sobre el film *El sargento York*² de Howard Hawks. Yo estaba bastante maravillado y a la vez nervioso por esa primera publicación en *Cahiers*.

DF: ¿Había escrito ya en algún otro lugar?

JLC: No. Poesía sí, pero no crítica. En esa época los colaboradores de la revista eran Jean Domarchi, Fereydoun Hoveyda, entre otros, además de Douchet y Rohmer.

DF: ¿Rivette todavía estaba?

JLC: Rivette todavía estaba, pero no en la revista. Escribía muy cada tanto, aunque aún cumplía un rol logístico. Jean Douchet se fijó en nosotros porque quería incorporar sangre nueva a la revista. Tan así fue que Rohmer nos promovió rápidamente, a Jean-André y a mí, a secretarios de redacción. A partir de entonces desempeñamos un papel cada vez más activo en la revista. Ese período de aprendizaje duró algunos meses.

DF: La línea de la revista era más bien clásica en esa época.

JLC: Había una divergencia filosófica. En sus grandes textos (“Le Celluloïd et le marbre”³ y otros parecidos), Rohmer pensaba que el trabajo de *Cahiers* le había dado al cine una importancia singular. El cine no era meramente el séptimo arte, sino aquél que contenía a todos los otros, predominando sobre ellos. De este modo, resultaba absurdo tener que pasar por la literatura o por la música para hablar de cine. Estaba la idea de una suerte de autarquía del cine, y de que su complejidad y riqueza no eran análogas a las otras artes, que por otra parte habían sido “completadas” por el cine. Bajo esta lógica, Rohmer se aproximaba a las tesis de la revista *Présence du cinéma*, dirigida por Michel Mourlet.

DF: Esa era la revista de los macmahonianos⁴.

JLC: Así es. Rohmer se codeaba con gente cuya posición ideológica era de extrema derecha, incluso cercana al fascismo. Tuvimos que elegir entre ponernos del lado de Rohmer y continuar con él, y ponernos del lado de Rivette. Y elegimos a Rivette, con quien había una complicidad cultural e intelectual infinitamente mayor. Éramos casi del

mismo bando. Entonces, cuando Rivette se hizo cargo de *Cahiers* Jean-André y yo lo acompañamos, siempre bajo el rol de secretarios de redacción de la revista.

Algunos de los más viejos desaparecieron, y se incorporó a gente como Jacques Bontemps y André Téchiné. Al poco tiempo también entró Jean Narboni. Se trataba de la primera gran crisis, que nos forzaba a elegir a qué bando pertenecer, a qué ideologías, a qué ideas sobre el cine. Estábamos totalmente de acuerdo con lo que Rivette tenía en mente. Nos sentíamos muy próximos a él, sobre todo cuando entrevistaba a figuras como Boulez, Barthes, Lévi-Strauss, que en parte nos decepcionaban, aunque a la vez simbolizaban la genuina apertura de la revista al pensamiento contemporáneo.

DF: *La entrevista con Barthes condujo a una larga colaboración mutua.*

JLC: Sí, ese fue el punto de partida de las relaciones que mantuvimos con ellos, especialmente con Barthes. Rivette no se quedó mucho tiempo más en la revista. Él había hecho la transición que consistió en desplazar a Rohmer y dejarnos el timón del barco a nosotros un año más tarde. Eso ocurrió en 1965. Cuando Rivette se fue yo tomé su lugar. Este período es muy importante porque es el más rico desde el punto de vista teórico: había textos de Barthes, Foucault, Deleuze, Althusser y sus discípulos Rancière y Balibar. Realmente se leía a estos autores. El primero que habló de Deleuze fue Douchet. Un día me dijo: “Acabo de leer un libro formidable que se llama *Proust et les signes*⁵, de un tal Deleuze”.

Con la emergencia del nuevo cine, *Cahiers* encontró un nuevo terreno de lucha. Ya había sucedido lo de la prohibición de *La religiosa* de Rivette, un hecho que nos había escandalizado y nos había puesto a la cabeza de la lucha. *Cahiers* se había vuelto un órgano de combate contra la censura. Habíamos hecho protestas y habíamos escrito editoriales muy virulentos. Se puede decir que “militamos” porque nos movilizamos mucho en torno a ese caso.

La primera fricción con Filipacchi fue en ese momento, porque la prohibición de *La religiosa* llevó a Godard a escribir un editorial (que él no terminó, sino que lo hice yo).

DF: *Un texto famoso que apunta contra Malraux.*

JLC: Filipacchi recibió un ejemplar de la revista y leyó el editorial: el texto había ido demasiado lejos para él. Entonces, frenó la distribución del número y nos pidió que escribiéramos otro editorial, menos violento, cosa que acepté. El número finalmente se reimprimió con un editorial atenuado, mucho menos virulento. Era el primer incidente con Filipacchi, y de ese modo veíamos cómo un gran propietario de medios de prensa como él tenía la capacidad de imponer su voluntad.

Estamos en 1966, en la época de los primeros festivales del nuevo cine.

DF: *Creo que uno de los directores más importantes para ustedes en ese momento es Pasolini.*

JLC: Antes que Pasolini y otros cineastas, el primero que nos gustó y que defendimos en la revista fue Garrel, con films como *Marie pour mémoire* y *Anémone*. Pasolini era importante como pensador, como teórico del cine. En el Festival de Pesaro se organizó

una famosa mesa redonda con Pasolini, Christian Metz, Luc Moullet y algunos otros. Allí Pasolini dio a conocer su “cine de poesía”⁶, que a mí siempre me costó entender. Es cierto que teníamos buena relación con Pasolini, pero paralelamente estaba brotando un cine nuevo: Bertolucci con *Antes de la revolución*, Bellocchio con *Las manos en los bolsillos*, así como también Skolimowski, Jancsó, Rocha, Straub, los canadienses.

En 1967, las energías de *Cahiers* estaban totalmente orientadas a la defensa del cine más joven. Creo que la primera “Semana de *Cahiers*” se hizo en 1967. Vivimos esa eclosión y efervescencia del nuevo cine con mucha intensidad, que acompañamos escribiendo, haciendo entrevistas, sin perder de vista tampoco el cine clásico norteamericano. Pero lo más relevante era que hablábamos de films que no estaban distribuidos en las salas. Sentimos por tanto la necesidad de convertirnos en distribuidores paralelos. Durante varios años fuimos una suerte de viajeros de comercio del nuevo cine, porque ciertamente se trataba de films desconocidos.

Ya en 1967 puede leerse en la revista una serie de posiciones en relación con esto, dado que la defensa del nuevo cine nos llevó a interrogarnos precisamente sobre la distribución y las condiciones de producción en general. Ampliamos el campo de reflexión incorporando la cuestión de la economía del cine. Estos primeros pasos se dieron tomando en consideración la idea de que las formas cinematográficas portan dimensiones políticas.

DF: Si hay algún lazo que los une con sus predecesores de Cahiers es la idea de que hay una moralidad de la forma y de la técnica.

JLC: El principal acto de fe de la revista es que las formas cargan con una gran conciencia ética. Estética y ética van juntas. Al respecto está el famoso artículo de Rivette sobre el travelling de *Kapò*⁷. Éramos muy bazinianos. Bazin es más complejo de lo que se cree. Escribió cosas que, si no son contradictorias, al menos tienden a quedar abiertas. Lo cierto es que Bazin nos interesó más como teórico que como crítico. Fue un excelente crítico, probablemente el mejor que hayamos tenido, pero de todos modos para mí es más interesante su teoría que su crítica.

DF: Hay más afinidad que oposición entre Bazin y usted. No veo que usted pueda definirse como un “antibaziniano”.

JLC: Lo interesante es que esa afinidad surge de una oposición. Queriendo criticar a Bazin, me acerqué más a él. La palabra “idealista”, que para nosotros era una especie de cuco, después tuvo más preeminencia. Evidentemente, decir “Bazin es un idealista” era una forma demasiado simplista de romper con sus ideas. Yo soy muy crítico de esa actitud.

DF: Su modo de pensar también era muy dialéctico.

JLC: Absolutamente. Bazin pensaba las cosas en términos negativos y positivos.

DF: Pasemos a 1968, y al “caso Langlois”.

JLC: Estalló el caso y nuevamente los miembros de *Cahiers* fueron generosos soldados de una batalla, ahora para impedir que echaran a Henri Langlois de la Cinemateca.

Movilizamos a cientos de cineastas de todo el mundo. Eso nos llevó mucho tiempo, mucha energía, y sobre todo mucho gasto de teléfono, que Filipacchi después tuvo que pagar. Fue una batalla muy dura, porque nos topamos directamente con el gobierno, con el poder. Malraux era el ministro de Cultura, era algo absurdo. Las manifestaciones eran muy fuertes: había enfrentamientos, peleas. Esa crisis fue muy virulenta, y *Cahiers* tuvo un rol central. Fue muy duro para el Estado tener que aceptar que había que reintegrar a Langlois.

Eso contribuyó notablemente a la politización de la revista. Con *La religiosa* también habíamos ido a un choque frontal, pero en este caso era toda una práctica del cine la que se ponía en juego. Para nosotros Langlois era un genio absoluto. Para poner un ejemplo, las *Historia(s) del cine* de Godard surgen directamente de Langlois.

Habíamos cuestionado los intereses del poder estatal y comercial. Asimismo, estábamos muy sensibilizados por el carácter mercantil que había adoptado la recuperación estatal de la Cinemateca. Y después, dos meses más tarde, empezaron los acontecimientos de Mayo. En este punto pienso que, por haber sido fervientes activistas en el caso Langlois y haber triunfado, comprendimos muy rápidamente el significado de esos acontecimientos. Llamamos por teléfono a la federación cegetista del espectáculo, que agrupaba a la mayoría de los técnicos y obreros del cine, y ésta nos propuso organizar los Estados Generales del Cine, en la Escuela Louis Lumière. Todo el equipo de *Cahiers* -incluyendo a los más viejos- se puso en acción. Las filmaciones se pararon durante cuatro o cinco semanas debido a los interminables debates y confrontaciones que se desarrollaban durante jornadas enteras. Hicimos una petición para que pararan el Festival de Cannes, que se estaba realizando en ese momento, y efectivamente se paró.

El clima de los Estados Generales del Cine era de una discusión casi permanente. Cuando había una manifestación, salíamos en cortejo desde la Escuela Louis Lumière.

DF: *¿Usted participó directamente en las manifestaciones?*

JLP: ¡Sí! Con una bandera, y todo eso.

DF: *¿Y por la noche, en las barricadas?*

JLP: Por supuesto: participé en las barricadas como todos los demás. En un momento dado fui a la Escuela Normal Superior y vi reunido en una esquina al grupo de situacionistas. Si bien ya había intercambiado palabras con ellos y éramos bastante amigos, al mismo tiempo sabía que nos diferenciábamos en nuestras posiciones.

DF: *Más tarde se hizo evidente una influencia teórica mayor de los situacionistas en ustedes.*

JLC: De hecho, no leí *La Société du spectacle*⁸ en seguida sino más adelante. Pero estábamos un poco paralizados por ese libro, cuyo principal eje era la liquidación de los artistas. Después de eso me costó convertirme en un situacionista. Por nuestra parte, siempre intentamos demostrar que incluso en el interior de la alienación existe la posibilidad de tomar distancia, de reflexionar, de volver las cosas más dialécticas. Debord había tirado todo eso a la basura de manera muy violenta. Pienso que nuestro texto sobre *El joven Lincoln* surge como respuesta a esto⁹. Desde la perspectiva de

Debord, este film sería inevitablemente un ejemplo de alienación ideológica, y nosotros hemos intentado mostrar que la cosa es más compleja. Ese texto fue un modo de responderle.

DF: *Volvamos a los Estados Generales del Cine.*

JLC: La idea de que hacía falta transformar el funcionamiento del cine y, en definitiva, el orden cinematográfico, era esencial. Y muchos técnicos empezaron a cuestionar sus propias prácticas, sus maneras de hacer. Pensábamos que, en el interior mismo del espectáculo como alienación, existía la posibilidad de luchar, de comprender, de disponer de las herramientas para resistir a la influencia del espectáculo más alienante. Tocamos un punto muy importante: la práctica del cine pone en juego fuerzas que no son en todos los casos convergentes con la ideología ambiente. Esta es una idea que habíamos perdido de vista en la retahíla ideológica de *Cahiers*, pero para mí es algo totalmente central. Lo que aún mantengo de esa etapa politizada y de izquierda de la revista es el énfasis en la práctica. ¿Cómo ocurren las cosas? Esta es la cuestión. La crítica ideológica no debe enfocarse en los enunciados, en el discurso explícito de un film, ni tampoco en la historia personal del cineasta, sino que, por el contrario, debe interrogar a éste partiendo de su práctica concreta. En esa época Serge Daney solía decir que cada vez que se encontraba con un cineasta le hacía preguntas como: “¿qué hacés hoy?, ¿a qué le dedicás el tiempo?, ¿a quién ves?, ¿dónde vas?”. Este aspecto de la crítica de izquierda de las instituciones ha desaparecido. Cuando uno interroga a alguien sobre su práctica concreta, lo que intenta es comprender qué queda de esa práctica en sus ideas sobre cine. Incluso siendo de izquierda uno puede hacer todo lo contrario de lo que piensa. A menudo se ve esta contradicción entre la manera de hacer films y la visión de mundo que se expresa en ellos.

En ese momento reanudamos la amistad con André S. Labarthe. Había una serie de factores que nos hacían sentir que girábamos en el vacío. En 1968 habíamos tomado la decisión de no filmar. Era una decisión entre absurda y lógica, porque pensábamos que todo lo que sucedía en ese momento era más importante, y que por tanto filmarlo era como traicionarlo. En este punto yo estaba de acuerdo con Blanchot, quien precisamente había dicho que no veía cómo escribir en ese contexto. Lo que estaba ocurriendo excedía la capacidad de un escritor de hacer algo con ello sin sacrificarlo, sin perder el espíritu de la cosa, que era un espíritu de improvisación, de lucha, etcétera. Labarthe y yo íbamos todos los días a la Escuela de Bellas Artes (¡a esa altura teníamos más relación con los artistas plásticos que hacían los carteles que con los cineastas!), y ahí mismo ya había fuertes tensiones.

El cine francés no es una familia, o si es una familia, es una familia que se odia. El odio es un fermento para la cohesión, y ese odio solía aparecer en ese tiempo. Discutíamos todos los días con gente que no queríamos y que a veces incluso detestábamos, porque la considerábamos enemiga. Esa era la ambigüedad de los Estados Generales. El aliento revolucionario no era capaz de barrer con todas esas contradicciones. Fue así que se manifestó un fuerte ánimo de confrontación, de discrepancia, para bien y para mal, desde ya.

Fue en ese momento que decidimos filmar *Les Deux Marseillaises*.

DF: *¿Eso fue al terminar el Mayo?*

JLC: Sí, inmediatamente después. De hecho, una de las primeras secuencias del film es el discurso de De Gaulle que, en cierta manera, pone fin al Mayo. Filmamos durante varias semanas, pero la decisión de pasar a elecciones ya estaba tomada. La ecuación era “elección = traición”. El espíritu libertario que ya estaba muy presente en mí y en los demás compañeros en los años precedentes se despertó en ese momento de manera muy clara. Paradójicamente, mi amigo íntimo Jean-André Fieschi no aceptó ese giro antiautoritario. La ruptura entre nosotros dos tuvo lugar en las últimas marchas de Mayo de 1968. En la calle, Fieschi dijo: “¡Ustedes son pequeñoburgueses, hay que participar en los movimientos!”. Mientras que para nosotros 1968 fue una experiencia antiautoritaria. Organizamos los Estados Generales del Cine con los sindicatos del espectáculo pero rápidamente nos encontramos teniendo posiciones anticegetistas y anticomunistas.

DF: *Es curioso, porque después ustedes estuvieron aliados al PCF.*

JLC: La revista se politizó totalmente durante el episodio de Mayo, incluso se radicalizó. El número que habló del Mayo fue el 200. El número 199 narra los Estados Generales; el número 200 narra a la vez el caso Langlois y lo que ocurrió en los meses de mayo y junio. En ese momento empezamos a tener una línea muy divergente a la de los dueños y editores de la revista. En 1968 la situación de la revista había empeorado mucho y se inició un proceso de rescate. Hubo que comprarle la revista a Filipacchi, quien, nobleza obliga, tuvo la cortesía de no fijar un precio exorbitante. Varios de los redactores más antiguos -Truffaut, Godard y algunos otros- (Truffaut había conseguido la ayuda de su amigo Pierre Cardin, que tenía una fortuna inmensa) readquirieron entonces la revista.

DF: *Eso sucedió un poco más tarde, en 1969, después de que saliera el artículo-programa “Cine/ideología/crítica”.*

JLC: Así es. Narboni y yo habíamos empezado a escribir textos con referencias marxistas. Todo eso hizo que el divorcio fuera inevitable y necesario. Así fue como recuperamos nuestra independencia. Es innegable que ese fue el momento en el que el grupo estuvo más unido y firme y ha trabajado más. Esa fue la gran etapa de la teoría en *Cahiers*.

DF: *¿Y de dónde vino su adhesión al marxismo?*

JLC: El rol de Althusser fue determinante. Éramos althusserianos. Digamos que de las diferentes corrientes que se afirmaron en el curso de Mayo del 68, nosotros nos sentimos cercanos a los althusserianos. ¿Por qué? Porque eran teóricos. Preferimos vincularnos con ellos más que con la Izquierda Proletaria, los maoespontaneístas¹⁰. Nosotros fuimos neoalthusserianos, o postalthusserianos. Creo que fue también en 1969 cuando apareció un artículo de Althusser que fue muy importante para nosotros: el texto sobre los aparatos ideológicos de Estado, publicado en la revista marxista *La Pensée*¹¹. Althusser era miembro del Partido Comunista, y la sola influencia de Althusser explica nuestro “acercamiento” -entre comillas- al Partido Comunista. Aunque más bien fue un acercamiento a *La Nouvelle Critique*, que no es exactamente lo mismo. *La Nouvelle Critique* era una revista que respondía al Comité Central del PCF y, por ende, estaba perfectamente alineada con la ortodoxia, hasta que fue relanzada con el fin de acercar a

los intelectuales al PCF, de reconstituir un puente, una pasarela. El PCF había roto con la franja revolucionaria de la izquierda radical. El intento de reconstruir una suerte de pasarela fue asumido por *La Nouvelle Critique*. Nuestro excamarada Jean-André Fieschi había entrado a *La Nouvelle Critique*, así como Bernard Eisenschitz iba a afiliarse al PC un poco más tarde, aunque ya escribía en *La Nouvelle Critique*. Entonces, la pasarela para nosotros ya existía. Con los integrantes de *La Nouvelle Critique* nos cruzábamos continuamente, congeniábamos bastante con ellos, siendo que ellos eran extremadamente abiertos y sensibles a todas las corrientes del modernismo. *La Nouvelle Critique* organizó una mesa redonda sobre *Othon*, por ejemplo, con Narboni, Fieschi, etcétera. Y nosotros hicimos una mesa redonda en torno a *Ice* de Robert Kramer -donde participamos junto a Fieschi y Eisenschitz-, sin desconocer que había una divergencia entre Fieschi y nosotros, ya que a pesar de todo Fieschi -aunque con mucha más sutileza y matices- adhería a la tesis de la crítica comunista ortodoxa que consistía en decir que se trataba de un film de niños ricos que jugaban a la revolución.

Este acercamiento tuvo lugar antes de plantearnos la pregunta: “¿Adherimos o no adherimos?”. Finalmente decidimos no adherir -yo jamás lo hice-, pero durante un tiempo hemos frecuentado a los comunistas de vanguardia, digamos de la vanguardia intelectual. Ese acercamiento se dio con el trabajo que hicimos alrededor de Eisenstein y Vertov en el número “Rusia años 20”¹². Fuimos los primeros en publicar esos textos de Eisenstein, lo cual abrió una posibilidad concreta de trabajar juntos.

Puede parecer un poco contradictorio -ya que Mayo de 1968 fue una experiencia antiautoritaria- ese acercamiento al PCF, con el que no obstante siempre estuvimos incómodos, así como también sabemos que la CGT fue hostil al movimiento sesentayochista. Pero no era contradictorio en la medida en que había una tentativa de apertura y, al mismo tiempo que criticábamos la lógica de Althusser, la habíamos incorporado, ya que Althusser había escrito un texto en *Le Monde* que se llamaba “La fortaleza asediada”, donde describía su propia situación en relación con el PCF. Su tesis era: “No crean que el PCF le ha dado realmente la espalda a la revolución. Si entramos, si adoptamos el entrismo, vamos a impulsar una mayor apertura”. Esa era la lógica: reformar el partido. Pero nosotros no éramos del todo ingenuos y sentíamos que eso era cada vez más otra cosa, más allá de que, por otro lado, *La Nouvelle Critique* no era el partido. He aquí, entonces, una suerte de término medio, donde podíamos hacer como si el partido no fuera el partido, y que *La Nouvelle Critique* fuera la vanguardia de un nuevo partido por venir, donde nosotros obviamente teníamos reservado un lugar.

Hay que decir también que el final del Mayo -no quiero decir el fracaso porque no hubo fracaso, sino un final objetivo- ha dejado a todo el mundo muy desconcertado. Al Partido Comunista por cierto también. La cuestión de saber cómo volver al ruedo y renovarse no finalizó con el espíritu de Mayo sino que estaba verdaderamente al orden del día. La respuesta menos clara era ir al Partido Comunista. Efectivamente, había que trabar vínculos con las masas que habían participado del Mayo de 1968. Pero lo cierto es que esas masas estaban muy divididas: entre el partido de los obreros y el otro partido de los obreros o entre el movimiento sindical y las masas obreras había contradicciones enormes, y esas contradicciones estaban saliendo a la luz. Por tanto, para nosotros no estaba para nada claro que había que reunir a las masas al nivel del partido, era un paso difícil de aceptar.

Por otro lado, hay que ver el 68 como un movimiento de masas. No se trató de una pequeña revolución circunscripta a los grupos de intelectuales de la calle Ulm, sino que fue un movimiento de masas que si bien no desembocó en una perspectiva revolucionaria concreta, llevó en sí, por supuesto, el anuncio de la cosa. Estaba entonces la posibilidad de salir de 1968 yendo hacia la extrema izquierda y criticando al PCF, pero esa fue una posibilidad que *La Nouvelle Critique* se encargó de frenar.

Paralelamente a eso se había desencadenado lo que llamábamos la Gran Revolución Cultural Proletaria en China. Lo único que teníamos sobre China eran unos pocos textos -como *Pékin Information*, que habíamos visto en *La Chinoise*- que íbamos a comprar a la librería de François Maspero, en el Boulevard de Sébastopol. Teníamos por tanto un conocimiento libresco de la Gran Revolución Cultural Proletaria, y no me avergüenza decir que los textos de Mao siempre me han interesado mucho. Pienso especialmente en un texto que se llama *De la contradicción*, que para mí es un texto de una gran riqueza, de una gran profundidad, y al mismo tiempo, cómo decirlo, demasiado bueno como para ser verdadero, ya que se arriba a través de él a la perfección casuística¹³. Hay algo de la casuística en Mao: un análisis muy fino de las contradicciones, y luego la comprensión de que cada contradicción está compuesta de una parte principal y de una parte secundaria, y, consecuentemente, que cada parte está ella misma compuesta de una parte principal y de una parte secundaria, como modo de arribar al aspecto principal de la contradicción secundaria y al aspecto secundario de la contradicción principal. Eso era fascinante para la teoría porque tenía el mérito de salir de las esquematizaciones un poco pobres del leninismo, es decir, del marxismo de combate. Marx ha sido infinitamente más sutil que eso. El marxismo sufrió una verdadera reducción con el catecismo de combate. Y Mao volvió a desplegar una teoría. A mí me sirvió mucho. Por esos motivos existía ese interés por China.

Por otro lado, en el período post-1968 nosotros estuvimos cercanos al grupo *Tel Quel*. Nos veíamos regularmente, intercambiábamos textos. Por su parte, *Tel Quel* tenía vínculos con *La Nouvelle Critique*. Seguíamos todos en una línea parecida. Pero después, cuando la cuestión china salió a la superficie, la contradicción explotó. Es por ese motivo que nos apartamos de toda posibilidad de colaboración con la *Nouvelle Critique*. Se trata de un momento particular de la historia intelectual francesa en la cual los últimos fuegos del comunismo del PCF nos habían atraído por un instante, aunque esa convergencia se revelaba sin futuro en la medida en que, para nosotros, lo importante era lo que sucedía en China. Sin embargo, no sabíamos realmente lo que pasaba en China. Y hay que decir que no habíamos leído el libro de Simon Leys *Les habits neufs du président Mao*, que en ese momento nos parecía un libro de propaganda¹⁴.

DF: *La revolución cultural es aún un misterio.*

JLC: Es cierto. No obstante pienso en el libro de Maria-Antonietta Macciocchi, *La Chine*, muy entusiasta sobre lo que pasaba en China¹⁵. Todo lo que pensamos lo obtuvimos de ella. Hizo falta mucho tiempo para deshacernos de esas ideas. Lo que siempre me interesó en este asunto fueron las contradicciones. ¿Por qué? Porque uno se acercaba a *La Nouvelle Critique* pero continuaba criticando al Partido Comunista. Había entonces una suerte de dualidad que se ponía totalmente de manifiesto. Nos apartamos de *La Nouvelle Critique* y adherimos muy vagamente al programa maoísta -o en todo caso, a las consignas maoístas- pero sin aceptar lo que los otros grupos militantes

directamente políticos del maoísmo a la francesa pensaban del cine. Entramos, pues, en un sistema de doble contradicción, donde ideológicamente podíamos estar de acuerdo con Vive la révolution! o con la UJCML -los althusserianos- pero donde no concedíamos nada referido al cine¹⁶. Fue así que criticamos muy ferozmente los films militantes de la época, que no nos gustaban para nada. Los volví a ver recientemente gracias al lanzamiento de DVD's de Éditions Montparnasse, y por desgracia me siguen pareciendo espantosos¹⁷. Así como *Oser lutter, oser vaincre*, estos films son una catástrofe, son muy malos.

DF: *Un film militante que lo ha impresionado mucho es La Reprise du travail aux usines Wonder, de Jacques Willemont.*

JLC: Sí, ese film siempre nos gustó. Es un film que, sin haberlo querido, y quizá más allá de todo lo que tenían en mente sus autores, reveló la contradicción. Y allí cada uno juega su papel. Esa era efectivamente nuestra versión del cine: el cine interviene para que cada uno aparezca en su verdad ideológica y social, jugando su papel y, como suele ocurrir, jugándolo a la perfección.

DF: *Como en el gestus brechtiano.*

JLC: Absolutamente. Allí ha tenido lugar algo, y yo creo que es así porque ese algo es filmado, porque la presencia del equipo juega un papel, porque la chica grita, chilla... Puede ser que ella no lo hubiera hecho sin la cámara. No lo sabremos nunca, y poco importa. En todo caso, es una escena que se constituye con el cine, en la cual el cine está presente. Más que de "cine directo" se podría hablar de "cine presente". La presencia del cine induce un campo de atracción, un campo magnético en el cual las cosas se revelan tal como son. Esto es tremendo. La misma escena realizada con actores creo que se volvería esquemática, aburrida. ¿El cine lleva consigo algo que podríamos definir como *inscripción de lo real*? Pues bien, aquí hay una inscripción de lo real. Eso es lo que produce el cine y sólo es capaz de producir el cine, porque ninguna otra forma de expresión puede hacerlo. Entonces allí el cine está desnudo, y en esa desnudez se instala un campo magnético que hace que el cuerpo se estremezca.

Pienso entonces que el cine produce una inscripción de lo real, pero no es lo directo lo que la provoca, sino el hecho de que el cine está ahí. Para mí esta es una cuestión de copresencia: de un lado hay cuerpos filmando, y del otro hay cuerpos filmados. Esta situación cinematográfica no sólo es irreplicable sino que, en cierta manera, no puede ser prolongada. No constituye un cuerpo cinematográfico entero ni un film, sino más bien un fragmento. Se trata de otra lógica. A mí eso me gusta mucho, yo estoy más bien del lado de esa otra lógica. Lo que me interesa es el momento en el cual el cine está en el interior del film, es decir, el momento en el que el cine, ya sea por la configuración particular de una inscripción de lo real o, al contrario, por la magia de la puesta en escena, crea algo que antes no existía.

Estábamos en una situación muy difícil e incómoda. Politizábamos la revista y la radicalizábamos con una referencia maoísta y, al mismo tiempo, rechazábamos los films bien pensantes del cine militante, incluyendo los films maoístas. Es el momento también en el que se elabora la noción de "ficción de izquierda". En el combate ideológico tomamos posición contra lo que podría calificarse como un cine "consensuado por la izquierda". Eso nos llevó a una situación insostenible, ya que por

un lado nos corrían por izquierda, especialmente *Cinéthique*, y al mismo tiempo no nos refugiábamos en nuestra derecha, sino que, por el contrario, íbamos al ataque.

En 1970 se inició el combate con *Cinéthique*. Literalmente, entablamos un combate ideológico, ya que en el plano de la teoría nosotros éramos extremadamente sensibles a lo que ellos hacían, especialmente en lo referente al “aparato de base” (el texto de Jean-Louis Baudry), a los escritos de Mercein Pleynet, etcétera¹⁸. Todo eso nos incumbía porque nosotros todavía no habíamos ido demasiado lejos en nuestras reflexiones.

DF: *El texto de Baudry también se alejaba bastante de la línea editorial de Cinéthique.*

JLC: Sí, pero de todos modos les sirvió bastante, y nosotros fuimos atacados desde entonces por los ultraizquierdistas: ellos estaban más a la izquierda que nosotros y consideraban que nosotros éramos más bien de derecha. Eso nos enervaba mucho. La hipótesis de Bonitzer es que *Tel Quel*, molesta por la manera en la que *Cahiers* seguía sus pasos y a la vez se radicalizaba, nos envió un misil bajo la forma de *Cinéthique*. Yo no creo que *Cinéthique* haya sido una creación de *Tel Quel*, aun cuando *Tel Quel* haya desempeñado algún rol en la aparición de esa revista. Pero lo cierto es que *Cinéthique* nos estorbaba mucho. Esa situación dio lugar a un gran texto: “D’une critique à son point critique”¹⁹, donde discutimos con ellos, y analizamos y desmontamos sus posturas políticas: la lucha entre las dos revistas existía realmente. Luego escribí “Technique et idéologie”²⁰, movido por la misma inquietud: el libro de Lebel era más bien un pretexto. Digamos que fue a través de Lebel que atacué, o en todo caso me opuse, a *Cinéthique*. El divorcio con *Cinéthique* era radical. A excepción de *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet, no nos gustaba el mismo cine.

DF: *En Cinéthique se puede observar la misma actitud sobre el cine que Debord: una estética negativa.*

JLC: Sí. Ellos se caracterizaban por el rechazo radical de prácticamente todo el cine. En lo personal, siempre pensé en rescatar al cine, incluyendo a los films más ideológicos. La idea del texto sobre *El joven Lincoln* era rescatar a Hollywood.

DF: *La misión era encontrar el punto crítico de esos textos, de esos films, sus fallas ideológicas.*

JLC: Eso viene de la idea de que si las formas tienen un sentido -y este es el caso de los grandes cineastas de Hollywood-, quiere decir que el sentido no es sólo el de los personajes, por ejemplo, o el de la historia que se cuenta. Es posible que ese sentido sea el de la puesta en escena y que, en consecuencia, las formas adopten un sentido contrario al de los enunciados del film. Con *El joven Lincoln* esa comprobación es particularmente asombrosa: se trata de un film que, leído rápidamente, nos cuenta el mito de Lincoln, de la América mercantil y burguesa, de la justicia. Está todo ahí, absolutamente todo. Y una vez que lo desmontamos, que lo deconstruimos, advertimos que es infinitamente más perverso que eso, y que el cineasta logra, con la fuerza de su trabajo o de su propio genio, poner bajo sospecha -e incluso trastocar- los enunciados del film. Esto puede conducir a una lectura mucho más sutil, que muestre en definitiva que se trata de un film extremadamente crítico de la posición de Lincoln. Esto es lo

interesante: que Lincoln sea aquí una especie de monumento y que al mismo tiempo sea algo muy problemático, cuyas debilidades no han sido disimuladas.

Yo estoy muy contento con ese trabajo. Además, es un trabajo colectivo, porque en ese momento queríamos prescindir de la firma, queríamos superar la cuestión de la firma. Éramos terriblemente naif en ese sentido, más allá de que creíamos -y aún lo sigo pensando- en el intelectual colectivo. Es en la discusión y en la confrontación del trabajo en común que las ideas se expanden y crecen. Este texto nació de esa práctica, de esa experiencia: ¿se puede pensar de a varios? ¡Sin dudas! Nosotros lo hacíamos todo el tiempo. En esa etapa, e incluso antes de 1968, *Cahiers* estaba integrada por gente que se veía todos los días, discutía todos los días y veía los mismos films. La reflexión estaba en permanente circulación, y aquel que tenía algo para decir era escuchado. Todo lo que se escuchaba era reenviado a ese colectivo. Es por eso que guardo un sentimiento tan intenso por esa época.

DF: *No todas las personas asumen esa actitud. Pienso por ejemplo en Serge Daney, quien habla muy duramente de ese período.*

JLC: Es cierto. Por supuesto que éramos algo naif, algo utópicos, en el buen sentido del término. Pero por otro lado había una práctica de una gran riqueza. El único problema era que implicaba mucho trabajo. Esos textos colectivos, que podían llegar a las veinte páginas, nos llevaban un trabajo de locos, semanas y semanas de trabajo. La contradicción entre la forma-revista y ese tipo de trabajo es evidente. No se puede trabajar todo el tiempo así en una revista. Al final, llegamos a un debate bastante apocalíptico: o dejábamos de salir mensualmente, para poder trabajar más sobre los films, o nos convertíamos en una revista trimestral como *Tel Quel*. O, si seguíamos siendo mensuales, debíamos dejar de trabajar de ese modo.

Había una distancia muy grande entre el formato de la prensa mensual y el compromiso de un trabajo tan de largo aliento y dificultoso como ese, que padecíamos. No obstante, elegíamos los films que había que elegir. No sé si hubiéramos podido hacer lo mismo con muchos otros films.

DF: *Una marca típica de ese tiempo era la expresión “Continuará”.*

JLC: Esa era mi marca, mi firma.

DF: *No solamente suya, porque algunos textos de Oudart o de Bonitzer también terminaban de esa manera.*

JLC: No queríamos terminar un texto en el plazo convenido y entonces poníamos “Continuará”. Ese “Continuará” obviamente se puede tomar literalmente, pero también se puede tomar como una suerte de metáfora de nuestra situación en general. “Continuará”: no podemos parar, el trabajo está en curso. En cierta forma, podríamos decir que muchas cosas publicadas en ese período podrían constituir fragmentos de un mismo texto. Hay una coherencia, hay referencias explícitas o implícitas, hay citas. Estos textos se crean y se recrean y, en cierto modo, son un único “texto” esencialmente plural.

Retomando la historia, éramos de extrema izquierda pero no nos gustaba el cine de izquierda. Recuerdo que en los años 70 Serge Daney y yo fuimos a hacer una “Semana de *Cahiers*” a Damasco²¹. Allí nos recibió un cineasta sirio, Omar Amiralay, gran lector de *Cahiers*. Él fue quien tuvo la delirante idea de organizar una “Semana de *Cahiers*” en esa ciudad. Ese fue un enorme triunfo, aunque pasó exactamente lo contrario de lo que habríamos deseado. Pienso especialmente en la función de Z, que proyectamos como contraejemplo. Al criticar el film, Daney y yo fuimos rechazados por el público. No querían escuchar nada: para ellos era el gran film progresista que denunciaba la Dictadura de los Coroneles, con el hombre correcto en el centro de la escena, etcétera. Desgraciadamente nuestro mensaje no congenió con el público. Pero al mismo tiempo fue un testeo muy interesante porque, sin que lo hubiéramos buscado, nos dimos cuenta de que las posiciones que defendíamos eran poco aceptadas, por no decir inaceptables, para la gran mayoría del público, incluida la gente que estaba interesada en el cine. Digamos que el público era *Positif*.

DF: *Entonces ustedes se sentían marginados tanto por la política como por el cine.*

JLC: Nos sentíamos en lucha, principalmente.

DF: *En los dos frentes...*

JLC: Peleábamos por la causa “justa”. Por ejemplo, cuando mostramos *Othon* a militantes de no recuerdo qué grupo revolucionario, ¡fue una catástrofe total! Eso es lo que resulta interesante de analizar, tanto en relación con la historia de *Cahiers* como del problema en sí, que todavía sigue vigente. Hay un malentendido básico que hace que prefiramos la ideología que nos gusta por sobre las formas en que esa ideología se manifiesta. Como si el cine fuera lo de menos, siempre y cuando podamos capturar el sentido. Para nosotros es al revés: el cine es lo absolutamente central en este punto. Esta posición todavía hoy es minoritaria.

DF: *A comienzos de los años 70 la politización de la revista alcanza su punto más alto.*

JLC: El comienzo de los años 70 no fue solamente el momento de la radicalización política de la revista, sino también el momento crucial en el cual intentamos borrar una teoría del cine. Era una cosa muy ambiciosa, muy fantasmática, pero no obstante nos pusimos a trabajar. El pequeño grupo entonces funcionó. Había entrado Serge Daney, que tenía una fuerza teórica notable, y en 1969 comenzó a escribir Pascal Bonitzer. La revista nunca dejó de hacer crítica, pero Bonitzer la llevó al punto de hacerla coincidir con la teoría.

La complicidad con la gente de *Tel Quel* gravitó en torno a esa cuestión. Coincidíamos en la posición global sobre el cine, no en una línea -era más abierta que una línea-; en todo caso teníamos la inquietud de pensar el cine en su totalidad: la forma, las estructuras, los dispositivos, las máquinas, hasta la producción y la distribución, y el lugar del espectador. Me parece que es la primera vez en la historia de la teoría cinematográfica que se manifiesta la ambición de abrir el campo de estudio a esas cuestiones. Teníamos referencias, por supuesto (Bazin, los escritos de los años 20), pero al mismo tiempo fue necesario construir un enfoque nuevo.

DF: *A nivel de la práctica, la única referencia eran los cineastas soviéticos de los años 20, que combinaban marxismo con práctica cinematográfica.*

JLC: Es indudable que con Dziga Vertov de un lado y Eisenstein del otro había una convergencia extraordinaria de cineastas que han hecho films impresionantes. Al mismo tiempo se trataba de personas que reflexionaban y escribían sobre cine, que ponían en práctica -pienso en Vertov- una concepción planetaria del cine. Lo que caracteriza el pensamiento de Vertov es aquella idea de que el cine puede hacernos descubrir las conexiones principales entre las diferentes regiones de un país, o entre los diferentes países. El cine como aquello que une lo dispar, o la variedad, de una situación. Esta forma de pensar nos ha fascinado. Gracias a Vertov y a Eisenstein habíamos visto la posibilidad de unir la dimensión estética con las ideas.

A principios de los años 70 se le daba más importancia a la teoría que no tenía que ver con el cine. En ese momento estaban Foucault y Deleuze, que discutíamos entre nosotros, pero también Lacan. De hecho, hemos convertido la teoría de Lacan en una teoría del cine. En 1970 apareció el primer volumen de los *Séminaires*²², que trata precisamente sobre la mirada. Encontramos allí una cantidad de nociones que tomamos prestadas, de las cuales nos servimos. La noción lacaniana de “campo del otro”, por ejemplo, es de este primer seminario. De ese modo, intentamos desarrollar una teoría de los sistemas, de los dispositivos del cine, a través de Lacan, del marxismo de Althusser, de Foucault, y luego de Deleuze, quien nos ha influenciado mucho.

En suma, había mucha agitación, mucho trabajo teórico, y mientras tanto seguimos haciendo nuestro trabajo de misioneros al facilitar los films a los espectadores. Las “Semanas de *Cahiers*” no solamente se mantuvieron, sino que se generalizaron, sobre todo en las ciudades universitarias. Había surgido una nueva ola de cinefilia en reemplazo de la vieja cinefilia, que para nosotros había sido derrotada por la historia.

El problema central para nosotros era cómo articular una reflexión sobre la forma cinematográfica con las cuestiones políticas. En mi opinión, hay un vínculo muy fuerte entre el alcance político de un film y la forma de ese mismo film. Esto no quiere decir que esa forma debe ser absolutamente de vanguardia, pero es necesario que el film intervenga en un campo cultural, ideológico, y que esa intervención tenga un sentido político. Ese era nuestro problema, que se trasladaba a la feroz crítica que le hacíamos a las llamadas “ficciones de izquierda”. Fue en ese momento que nos separamos del Partido Comunista: cuando criticamos con vehemencia los films “progresistas”. Pienso en films como *Z* y *La confesión*, ambos de Costa-Gavras.

DF: *También estaba el film de Karmitz, Coup pour coup.*

JLC: Claro. Hay un número de *Cahiers* que compara de manera muy hostil el film de Godard *Tout va bien* con *Coup pour coup* de Karmitz. Hicimos una suerte de paralelo entre los films, explicando por qué *Coup pour coup* no solamente no era un buen film sino que era peligroso desde el punto de vista político.

DF: *Viéndolo de manera retrospectiva, tal vez fueron muy duros con Karmitz. En Costa-Gavras hay problemas más evidentes, por el costado espectacular de sus films, el uso del thriller, etcétera, pero en el caso de Karmitz hay al menos un cierto nivel de autenticidad.*

JLC: A lo que apuntábamos no era a Karmitz en sí sino a cierta lógica del cine militante: la lógica de registro de lo vivo, de las acciones, de las huelgas, de los secuestros de patronos. Siempre estuvimos convencidos de la noción brechtiana que pretende que para pensar los problemas sociales y políticos hay que pasar por la abstracción, y nada de eso ocurre en el cine directo. Apostábamos al hecho de que el cine militante podía recobrar la esencia de Vertov y de Eisenstein si justamente salía de esa tradición de reportaje periodístico y aceptaba poner la forma en primer lugar. Para la mayoría de los militantes eso era escandaloso; desde mi punto de vista, era necesario. Es muy importante que la cuestión de la forma -sobre todo en el cine militante- vuelva al plano principal.

DF: *El trabajo de Godard fue un proyecto totalmente distinto, contrastante con el cine directo. Me pregunto si su trayecto hacia el maoísmo, que fue anterior al de ustedes, constituyó para Cahiers una fuerza catalítica, ya que él los había atacado tratándolos de “revisionistas”.*

JLC: Yo me sentí muy próximo a las ideas de Godard -que son muy singulares- y pienso que *Cahiers* es la única revista que se ocupó de los films de Godard del período 1968-1972, que es la época del Grupo Dziga Vertov.

DF: *Estaba desde luego Cinéthique, pero nadie más.*

JLC: Sigo pensando que a *Cinéthique* no le interesaba el cine.

DF: *Excepto Godard.*

JLC: *Excepto Godard y algunos pocos más.*

En esta etapa la radicalización política de la revista no estuvo exenta de problemas. Uno de esos problemas era que la crítica de la “ficción de izquierda” y del cine militante nos había apartado de nuestras bases, que eran las bases de la izquierda radical, militante. Obviamente, cuando íbamos a una sala de proyección para presenciar una función organizada por los militantes sociales y culturales, tanto ellos como nosotros sabíamos que la cosa no podía funcionar, que estaba condenada al fracaso. Fuimos muy criticados. Nos consideraban unos quijotes luchando contra molinos de viento. Nuestra visión del cine, del lugar del cine en la sociedad, y de la función del cine político en la sociedad, no coincidía con la de la mayor parte de los militantes, incluyendo a los militantes del frente cultural.

Eso era muy problemático. La franja de militantes interesados por la cultura y por el cine con la cual nos identificábamos tenía una visión preeminentemente utilitarista del cine. Ellos pasaban films cuyos temas tenían que coincidir sí o sí con tal o cual problema. En el fondo, los films les servían para ilustrar un problema y lanzar el debate. Nosotros tratamos de reaccionar contra eso, con relativo éxito. Nuestra manera de proceder atrajo la simpatía de determinados agentes culturales. Pienso en Alain Bergala, por ejemplo, quien entró a *Cahiers* al final de esta etapa, en 1972. Bergala se puso en contacto con nosotros después de haber realizado una actividad cultural ejemplar en una pequeña ciudad de la región parisina, en la cual él había sido uno de aquellos

promotores culturales que encarnaban, según nuestra opinión del momento, la posibilidad de un frente cultural revolucionario.

La otra persona que entró a la revista en ese momento fue Serge Toubiana. Toubiana trabajaba en un instituto sociológico. Lo hicimos entrar porque habíamos encontrado en él a un militante social, a un hombre comprometido con la reflexión sobre la lucha social que al mismo tiempo se interesaba por el cine. Para nosotros era una incorporación excelente: él no venía de la cinefilia, y necesitábamos mucho de esa clase de militantes.

DF: *¿Puede hablarnos de la dinámica de grupo de Cahiers, de su trabajo colaborativo? ¿Cómo funcionaba? ¿Cómo se relacionaban entre ustedes?*

JLC: Esta es una cuestión importante porque se había creado -sin quererlo, incluso ignorándolo- un verdadero grupo, en el sentido moderno del término: como el grupo surrealista o el grupo situacionista. Este grupo no se fundó bajo la figura de ninguna personalidad carismática. ¡Nosotros no teníamos a un André Breton! Era entonces un grupo autoconformado, y me atrevo a decir que se fue conformando desde la práctica. Teníamos los mismos intereses, refractados por una serie de temas más específicos. Éramos muy distintos entre nosotros, veníamos de historias diferentes. Los únicos que se conocían de antes éramos Narboni y yo. Los otros se conocieron en *Cahiers*. Todo eso tuvo consecuencias muy importantes. Lo que nos unió en principio fue la emergencia de un modo de pensar, que se desarrolló colectivamente, porque allí el trabajo era conjunto, incluso si no estaba muy bien organizado. Yo creo profundamente en la colectivización de las ideas. Es la experiencia más importante que pude tener en mi vida, que me ha marcado definitivamente. La puesta en común de los problemas es algo que me ha influido enormemente, hasta en mi propia manera de vivir.

La desaparición del grupo a fines de 1973 la viví de una manera casi irreal. Tomé conciencia de ella, la viví, la sufrí. Hoy, en cierto modo, sigo remitiéndome a ese grupo. Después del colapso del grupo prácticamente perdí la capacidad de escribir. Esa capacidad me volvió lentamente -por fortuna-, y en estos últimos años cada vez que retomo la escritura lo hago como si estuviera escribiendo desde el interior de ese grupo, a pesar de que varios de sus miembros hoy están muertos.

DF: *¿Puede hablarnos más acerca de las contradicciones o tensiones que han estado presentes en el trabajo teórico de la revista?*

JLC: Nuestro grupo tenía un carácter extremadamente elitista. Había que distinguirse, literalmente, de la crítica. Ese aspecto elitista se traducía de dos formas: por un lado, nos gustaban los films que no les gustaban a los otros. Muchos de los films que defendíamos pasaron inadvertidos, mientras que otros fueron realmente criticados. La otra cosa que nos diferenciaba era el hecho de que queríamos tener textos escritos. Esta demanda de escritura era esencial para nosotros, sobre todo para diferenciarnos radicalmente de *Positif*. Ellos tenían una manera de escribir que no nos gustaba. Los grandes pensadores que cité (Foucault, Deleuze, Lacan, Barthes) se han preocupado por la escritura y han pensado la escritura. Estábamos muy obsesionados por la escritura, necesitábamos que los textos fueran escritos. “Escritos” quiere decir que nos hacíamos cargo de la posibilidad de que esos textos fueran leídos, de que el lector tuviera en cuenta el trabajo de la escritura.

En el período que va de finales del año 1972 a 1973 -puntuado por tres o cuatro números de la revista- no trabajamos mucho sobre films. En cambio impulsamos un frente cultural revolucionario que nosotros mismos bautizamos “Groupe Lou Sin d’intervention idéologique”. Algo se había roto en nuestras ambiciones y en nuestras propias singularidades. Habíamos renunciado a lo que había sido nuestra historia y nuestra acción durante esos años. De alguna manera, habíamos sacrificado esa historia tirando por la borda esa gran aventura colectiva.

DF: *¿Puede decirse que este giro de la revista en los años 1972 y 1973, cuando se aleja del cine, es el reflejo de una cierta frustración en relación con el ambiente político francés? Había un cierto desajuste entre la evolución política de la revista y la evolución del país, de la clase obrera y de su nivel de radicalidad.*

JLC: Es innegable. La aventura de *Cahiers* que se inició después del Mayo y terminó en 1973 volvió sobre una serie de tentativas que habían tenido lugar en la historia. Pienso en el florecimiento teórico alrededor de la revolución de Octubre. Fueron algunos meses, quizás años, donde hubo un cruce entre la teoría de vanguardia y el giro revolucionario del país. Este cruce no perduró. Muy rápidamente los formalistas fueron a prisión. Tuvimos que aceptar la terrible idea de que la revolución en las artes y la revolución en el pueblo no marchaban al mismo ritmo, y que a veces incluso iban en sentidos contrarios. Eso era algo que repudiábamos.

Sí, éramos unos utopistas; en cierto modo, yo todavía lo soy. “Utopista”: creer en la interdependencia entre las búsquedas de la forma, del lenguaje, del estilo, y la acción revolucionaria. Existe a menudo una interpenetración entre ambas actividades, una convergencia o influencia mutua que es muy importante que se mantenga.

Aún estoy convencido de que es a través de la forma, de las implicancias de la forma, de la puesta en trabajo de las formas, que se pueden hacer avanzar los objetivos revolucionarios. Lo que de manera cíclica ahoga esas ideas revolucionarias es el hecho de que se las formula bajo formas antiguas, demasiado familiares y, en cierto modo, demasiado dependientes del adversario. Pienso que es absurdo hablar hoy de la destrucción del capital bajo las formas de la televisión privada mundial. Se trata de una contradicción enorme. Pienso que el trabajo sobre el lenguaje tiene un sentido revolucionario en sí mismo, que hay que revisar sin cesar, para así poder revisar una y otra vez el lenguaje de la revolución.

DF: *¿Cómo vivió su salida de la revista?*

JLC: Como un doloroso fracaso. Nos encontramos una tarde en un bar, nos miramos a las caras y, sin necesidad de decir gran cosa, comprendimos que nuestras voluntades se habían quebrado.

DF: *¿No fue una ruptura agria y violenta?*

JLC: No, para nada. El colapso del grupo fue en 1973, y Jean Narboni y yo creímos que, aun no siendo más redactores en jefe, aun compartiendo ese rol con los demás, éramos los responsables morales y políticos de la situación, y por lo tanto ambos debíamos abandonar la revista. No sé bien cuándo se retiró Narboni. En mi caso,

empecé a rodar mi primer film. La ruptura del grupo fue en agosto de 1973 y un año más tarde yo estaba filmando *La Cecilia*. Yo me alejé totalmente de la revista. Recién regresé diez años más tarde, con Serge Daney como redactor en jefe, sólo para escribir sobre dos o tres cosas que me interesaban muy particularmente. Pero me abstuve de participar en las discusiones colectivas. Narboni sí había vuelto, pero yo no. Aquella historia se había terminado para mí; aunque como dije en otro lugar, se terminó sin jamás finalizar.

[Trad.: Emiliano Jelicié]

¹ Publicada por primera vez en inglés en *Senses of cinema*, en dos partes: 1ª parte, n° 62, abril 2012, <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/yes-we-were-utopians-in-a-way-i-still-am-an-interview-with-jean-louis-comolli-part-1/>; 2ª parte, n° 64, septiembre 2012, <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/yes-we-were-utopians-in-a-way-i-still-am-interview-with-jean-louis-comolli-part-2/>. La presente traducción está tomada de la versión original en francés publicada en la revista *Période*, octubre 2014: <http://revueperiode.net/le-militantisme-cinephilique-de-la-theorie-a-la-pratique-entretien-avec-jean-louis-comolli/>. [N. del T.]

² Jean-Louis Comolli, “La grandeur du simple (Sergeant York)”, *Cahiers du cinéma* n° 135 (septiembre 1962), pp. 54-58.

³ La serie de artículos de Eric Rohmer denominada “Le celuloïd et le marbre” se publicó en *Cahiers du cinéma* en cinco partes: “Le Bandit philosophe”, *Cahiers du cinéma* n° 44 (febrero 1955), pp. 32-37; “Le Siècle des peintres”, *Cahiers du cinéma* n° 49 (julio 1955), pp. 10-15; “De la métaphore”, *Cahiers du cinéma* n° 51 (octubre 1955), pp. 2-9; “Beau comme la musique”, *Cahiers du cinéma* n° 52 (noviembre 1955), pp. 4-12; y “Architecture d’apocalypse”, *Cahiers du cinéma* n° 53 (diciembre 1955), pp. 22-30.

⁴ Los macmahonianos deben su nombre al Cine MacMahon de París, donde se exhibía regularmente a los realizadores preferidos por esa tendencia crítica -Raoul Walsh, Joseph Losey, Fritz Lang y Otto Preminger-, conocidos también como los “póker de ases”.

⁵ Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (Paris: PUF, 1964). [Edición en español: *Proust y los signos*, Anagrama, Barcelona, 1972, trad. Francisco Monge.]

⁶ Pier Paolo Pasolini, “Le cinéma de poésie”, *Cahiers du cinéma* n° 171 (octubre 1965), pp. 55-64.

⁷ Jacques Rivette, “De l’abjection (Kapò)”, *Cahiers du cinéma* n° 120 (junio 1961), pp. 54-55.

⁸ Guy Debord, *La Société du spectacle* (Paris: Bouchet/Chastel, 1967).

⁹ Texto colectivo, “*Young Mister Lincoln*, de John Ford”, *Cahiers du cinéma* n° 223 (agosto 1970), pp. 29-47.

¹⁰ La Izquierda Proletaria fue un grupúsculo maoísta de comienzos de los años 70 que adhería a una versión espontaneísta del marxismo-leninismo, crítico de las formas más estrictamente jerárquicas de la organización política.

¹¹ Louis Althusser, “Idéologie et appareils idéologiques d’État”, *La Pensée*, n° 151 (junio de 1970), pp. 3-38.

¹² Cf. *Cahiers du cinéma* n° 220-221 (mayo-junio 1970), número especial: “Rusia años 20”.

¹³ Mao Tse-toung, *De la pratique et de la contradiction*, ed. Slavoj Žižek (Paris: La Fabrique, 2011).

¹⁴ Simon Leys, *Les habits neufs du président Mao* (Paris: Éditions Champ Libre, 1971).

¹⁵ Maria-Antonia Macciochi, *La Chine*, (Paris: Maspero, 1970).

¹⁶ Vive la révolution! y la UJCML (Unión de la Juventud Comunista Marxista-Leninista) eran grupos maoístas bajo influencia althusseriana.

¹⁷ *El cine de Mayo de 1968: una historia*, vol. I (DVD, Éditions Montparnasse, 2008).

¹⁸ Jean-Louis Baudry, “Cinéma: effets idéologiques produits par l’appareil de base”, *Cinéthique* n° 7-8 (1970), pp. 1-8.

¹⁹ Jean-Louis Comolli y Jean Narboni, “D’une critique à son point critique”, *Cahiers du cinéma* n° 217 (noviembre 1969), pp. 7-13.

²⁰ Cf. Jean-Louis Comolli, “Technique et idéologie”, publicado en *Cahiers du cinéma* en seis partes: parte I, *Cahiers du cinéma* n° 229 (mayo -junio 1971), pp. 4-21; parte II, *Cahiers du cinéma* n° 230 (julio 1971), pp. 51-57; parte III, *Cahiers du cinéma* n° 231 (agosto-septiembre 1971), pp. 42-49; parte IV, *Cahiers du cinéma* n° 233 (noviembre 1971), pp. 39-45; parte V, *Cahiers du cinéma* n° 234-235 (diciembre 1971- enero-febrero 1972), pp. 94-100; parte VI, *Cahiers du cinéma* n° 241 (septiembre-octubre 1972), pp. 20-24. Reeditado en Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle* (Paris: Éditions Verdier, 2009). [Edición en español: *Cine contra espectáculo*, seguido de *Técnica e ideología (1971-1972)*, Manantial, Buenos Aires, 2010, trad. Horacio Pons.)]

²¹ Cf. Serge Daney, “Les Journées de Damas”, *Cahiers du cinéma* n° 290-291 (julio-agosto 1978), pp. 73-78.

²² Jacques Lacan, *Séminaires*, t. XI “Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse” (Paris: Seuil, 1973). A pesar de que el tomo lleva el número XI, fue el primer seminario de Lacan en ser editado, y constituye una introducción general a su teoría, sobre todo en lo que concierne a su concepto de mirada.